

Прегледни рад

УДК: 781.7(=163) ;
784.4(=163)*Злата Марјановић***ТРАГОМ ЈЕДНОГ МЕЛОДИЈСКОГ ОБРАСЦА**

Апстракт: Тема овог рада је једна мелодија пореклом из средњо-европске грађанске традиције. Путем културних утицаја, она се у 19. веку проширила на подручје насељено јужним Словенима (Словенија, Хрватска, Србија и Црна Гора). Ту добија „улогу“ мелодијског обрасца, на основу којег су испевани многи текстови различитог жанра.

Кључне речи: *мелодијски образац, музичка традиција, Словенија, Хрватска, Србија, Црна Гора*

Употреба мелодијских образаца један је од стваралачких принципа многих музичких култура, нпр. Балкана, Блиског и Средњег истока.¹ Најчешће су такви обрасци у одређеној локалној традицији једно од њених обележја, а познати су и као *глас, арија, кајда* у Србији, *понат* у деловима Црногорског приморја, *пунат* и *вела* у деловима Хрватског приморја итд.² Обрнуто, постоје и мелодијски обрасци који се не везују искључиво за једну локалну традицију, већ су заједнички традицијама различитих крајева. Примери за то су многи,³ а један од њих је послужио као тема овог рада.

¹ Више о томе види: Васиљевић 1964; Андреис 1966; Ајановић 1971; Антић 1974; Кунтарић 1974; Шивић 1974; Петровић 1989; Големовић 1997, 2006; Јовић Милетић 2011.

² Види: Големовић (1997: 10); Марјановић (2013: 64–65); из интервјуа који је ауторка чланка обавила са етномузикологом др Јошком Ђалетом, април 2005.

³ Овим проблемом се већ бавио етномузиколог др Нице Фрациле, називајући ове мелодијске обрасце „мултинационалним мелодијама“. Посебну пажњу Фрациле посвећује песми „Девојка на студенцу“, односно „Кад сам синоћ овде била“, која је настала на тексту Бранка Радичевића, а која је у разним објављеним варијантама забележена у традицији Срба, Румуна, Хрвата („Ој, јесењске дуге ноћи“), те Мађара, Словака, Италијана, Немаца, Холанђана, уп. Фрациле (1997: 287–295); Ћирић 2013.

Мелодијски образац о којем је реч пристиже највероватније усменим путем⁴ из Пољске у Хрватску⁵, почетком 19. века, мада то још увек није потпуно разјашњено. Ту се одомаћује – у виду фолклоризма⁶ – али се не задржава, удомивши се још и у музичким традицијама делова Словеније, Србије и Црне Горе.⁷

Идеја рада је, стога, да прати простирање овог мелодијског обрасца кроз време, односно његово континуирано извођење од почетка 19. века до данас, као и да следи мелодијски образац кроз простор, односно кроз музичку праксу Словеније, Хрватске, Србије и Црне Горе. Овакво истраживање настаје у потрази за одговором зашто је овај мелодијски образац био и, очи-

⁴Више о усменим начинима преношења народних песама види у Križman (1992: 246).

⁵Види Semas (2010: 62–63). О пореклу овог мелодијског обрасца сазнала сам и захваљујући љубазности словеначког етномузиколога, др Сванибора Петана (Svanibor Petan), којем је, током студија на Универзитету у Мериленду (University of Maryland, UMB) у Катонсвилу (Catonsville), недалеко од Балтимора, о томе казивао његов ментор, етномузиколог и пијаниста Јозеф Пахолчика (Joseph Pacholczyka); интервју са др Сванибором Петаном који је обавила ауторка чланка, 27. октобра 2009.

⁶Према истраживањима хрватске етномузиколошкиње Наиле Церibaшић, фолклоризам настаје када аутентични фолклор постане предмет интереса изван његове оригиналне средине, било да је стручни, научни, политички, комерцијални или каквог другог порекла, уп. Ceribašić (2003: 265).

⁷Види: „Još Hrvatska ni propala“, Хрватска, Кућац (1880: 361–363); „Kiša pada, trava raste, to je godina“, Хрватска, Кућац (*н. д.* 361); „Krivka“, Банат, Војводина, Србија, Кућац (*н. д.* пр. 1176); „Неко воли сељанчицу, неко госпођицу“, Тишевац, Расина, Србија, Миодраг Васиљевић (*Необјављени тонски записи Миодрага Васиљевића*, добијени на коришћење љубазношћу Васиљевићевих потомака, др Зориславе Васиљевић, Мирославе Васиљевић, др Иване Дробни, Тајјане Дробни, Тијане Верига Стојановић, Александре Верига и Бојане Васиљевић); „Našla sem ga, našla sem ga, zlato jabolko“, Semič, Bela Koruska, Slovenija, Томс (1948: 58); „Kiša pada, trava raste, gora zelena“, Gospić, Lika, Hrvatska, (Stepanov 1956: N 225; цит. према Bezić 1990: 9); „Вргом оком у думбрави, замјерих круне“, Прчањ, Бока Которска, Црна Гора, Васиљевић (1965: 293а); „Ја ураних и подраних рано на воду“, Бијела, Бока Которска, Црна Гора, Васиљевић (1965: 202); „Љубио се бјели голуб са голубицом“, Перој, Истра, Хрватска, Васиљевић (1965: 542); „Пајун пасе, трава расте, паунићу мој“, Горња Ластва, Бока Которска, Црна Гора, Васиљевић (1965: 211); „Славјо поје у лугове, бјеше тамна ноћ“, Прчањ, Бока Которска, Црна Гора, Васиљевић (1965: 293); „Уз трпезу, низ трпезу, сиви соколе“, Доброта, Бока Которска, Црна Гора, Васиљевић (1965: 238); „Тројка“, Prekmurje, Slovenia, CD *Zvočnost slovenskih pokrajin*, Ljubljana 1991, 6 и Ansambel Trutamora Slovenica iz Ljubljane 2000. <http://www.youtube.com/watch?v=Qjht-sBiKeU> (pristupljeno 13. маја 2012); „Тројка“, Notiza, Prekmurje, Slovenija, Ramovš (1996: 6); „Полећела два анђела, оба са неба“, Бијела, Бока Которска, Црна Гора, Марјановић Крстић (1998: 86); „Полећела два анђела, оба са неба“, Будва, Црна Гора, Марјановић (2013, тонски запис из 2003. године, пример 488); „Поранила девојчица голубе да храни“, Војводина, Србија, ЦД *Распевана Војводина*, Анђелка Говедаровић и Тамбурашки оркестар Радио Телевизије Нови Сад, Београд, Радио телевизија Србије, Продукција грамофонских плоча, 2003; „Svirka“, Krapina, Pregrada, Hrvatska, DVD *Hrvatska tradicijska kultura*, Zagreb 2004: пр. 29; „Paun leti da poleti, pauniću moј“, klapa Karampana, Kotor, Boка Kotorска, Crна Gora, Klapa Karampana – „Paun leti“ [videspот] итд. Несумњиво је да постоје и многе друге области у којима је мелодијски образац такође део традиције, али су наведени нотни и тонски записи сасвим довољни за потребе овог рада.

гледно остао, важан део локалне музичке културе наведених земаља, при чему истовремено повезује те културе.

Мелодијски образац у родољубивим песмама

У потрази за исходиштем овог мелодијског обрасца, без икаквих већих тешкоћа долази се до две значајне „тачке“ – до почетка 19. века и до културно-историјске прошлости Хрватске. Укратко, то је раздобље народног препорода, познатог и под називом Илирски покрет. Поклоници овог покрета заговарају јединство свих јужних Словена, а своје идеје представљају на књижевном, културном и друштвено-политичком пољу.⁸ У складу с тим, јавно је изведена 1835. године и прва илирска *будница* „Још Хрватска ниј` пропала“.⁹ Према подацима из литературе, аутор текста буднице је Људевит Гај (1809–1872), хрватски језикословац, политичар, новинар и писац (пример број 1, Кућац 1880: 361–363):

⁸ Носиоци идеја Илирског покрета сматрају да су јужнословенски народи потомци старих балканских Илира и залажу се да под илирским именом обједине све јужне Словене. Такво мишљење, на пример, реализују на пољу књижевности, па на основу заједничког језика и правописа теже да створе јединствену књижевност. Своје идеје објашњавају и у разним књижевним формама, па тако настају апели националног садржаја, епски облици итд. Колико је њихова идеја „узела маха“ показује и чињеница да је Илирски препород 1843. године, упркос забрани тадашње власти, и даље вршио јак утицај у делима песника све до 60-их година 19. века, уп. Цвијић (1991: 505); Дворниковић (2000: 870).

⁹ Појам *будница* означава популарну песму која је, сходно свом називу, намењена буђењу патриотске политичке свести широких народних маса; уп. Редакција Музичке енциклопедије, *Budnica*, Музичка енциклопедија ЈЛЗ, том I, Загреб 1971, 261; Petrović (1992: 96).

Пример број 1

1553. Još Hrvatska ni propala.

Andante agitato ♩ = 84.

Iz Zagreba.

(Od god. 1833.)

The musical score is written for voice and piano. It consists of three systems of staves. The first system shows the vocal line and piano accompaniment for the first line of lyrics. The second system continues the vocal line and piano accompaniment for the second line of lyrics. The third system shows the vocal line and piano accompaniment for the third line of lyrics. The score includes dynamic markings such as *p* (piano), *f* (forte), and *mf* (mezzo-forte). The tempo is marked *Andante agitato* with a metronome marking of ♩ = 84. The key signature is two sharps (D major or F# minor) and the time signature is 2/4.

p Još Hr-vat-ska ni pro-pa-la dok mi ži-vi-mo, vi-so-ko se bu-de sta-la

f *p* kad ju zbu-di-mo. Ak' je du-go tvr-do spa-la, ja-ča ho-će bit;

f ak' je sa-da u snu ma-la, ho-će s' prostranit.**

Još Hrvatska ni propala,
Dok mi živimo.
Visoko se bude stala,
Kad ju zbudimo.
Ak' je dugo tvrdo spala,
Jača hoće bit.
Ak' je sada u snu mala,
Hoće s' prostranit.

Večput sanja čudne senje
Sladke radosti,
Kada joj se kažu tenje
Jake mladosti,
Drugda pako magle crne,
Nju obstiraju,
Kada sestre njoj nevjerne
Nju zapiraju.

Jednoč vidi županije
Sve ponovljene,
Stare slavne sve banije
Snova stvorene.
Vidi, čuje Gorotance
Kranjce dolazit,
I s Hrvati neprestance
Tako govorit :

Nuder braćo! čaše s vinom,
Sad napunite.
Zdravicu hrvatskim sinom,
Vjernim napijte.

Oj Hrvati, braćo mila,
Čujte našu rieč,
Razdružiti nas neće sila,
Baš nikakva već.
Nas je njeđa jedna majka
Draga rodila,
S jednim nas je, Bog joj plati,
Mliekom dojila.

Kako ćemo majki bolje
Sad zahvaliti,
Neg da budmo jedne volje,
Svi sjediniti.
Jal i nazlob njoj su sine
Sve razdružili,
Stare slave domovine
Diku srušili.

Nij' li skoro skrajne vrijeme,
Da ju zvisimo,
Ter da tudje težko breme,
Iz nas bac' mo.
Stari smo i mi Hrvati,
Nismo zabili,
Da su naši pravi brati,
Zlo probavili.

Jednoč čuje svoje sine,
Glasno pjevati,
Složno glase u visine,
Tako dizati :
Braćo! danas kolo vodi,
Danak svetkuje,
Hrvatska se preporodi,
Sin se raduje.

U kolu su svi Hrvati
Stare države,
Stare slave vjerni svati,
Z Like, Krbave.
Kranjci, Štajer, Gorotanci,
I Slavonija,
Bosna, Srbi, Istrijanci,
Ter Dalmacija.

Svi Hrvati se rukuju,
I spoznavaju.
Istinski se sad kušuju,
Rieč si davaju.
Neka znadu svieta puci,
Njihov novi svez,
Hvalit će ju vnukov vnuci,
Njihov narod ves.

Neka živi naša sloga,
Svaki pravi Slav,
Pravi siuko roda svoga
Neka bude zdrav.

(*Spjevao Dr. Ljudevit Gaj.*)

Сам текстописац, Људевит Гај је хрватском етномузикологу Фрањи Ксаверу Кухачу описао како је будница заправо настала. Како то и приличи особи која живи у доба романтизма, језичко-културног (Илирског) преопорода и осталих праваца „пуних“ родољубивог заноса, возећи се 1833. године санкама (од Загреба?) до Самобора, а до свог пријатеља и једног од вођа Илирског покрета, хрватског композитора Ферда Визнера (Wiesner) Ливадића (1799–1879), Гају су „дошле напамет“ почетне речи буднице (не би ли њима, пише Кухач, Хрвате тргао „из њихова сна“). Пожелио је да напише песму која ће почињати баш речима „Још Хрватска“. Возећи се тако, мисли су му прекинули звуци некакве удаљене сеоске музике, у којој је једино могао јасније да разбере „брундање бајса“ (свирку контрабаса). Ритам тог брундања се поклопио с метром Гајевих стихова, тако да је већ у санкама испевао прву строфу. Како не би заборавио своју тек смишљену умотворину, Гај је буквално „улетео“ у Ливадићев дом, истовремено записујући песму и наглас „брундајући (...) боље рекућ ритам бајса“, пише Кухач.

Свој занос је одмах пренео на Ферда Ливадића, који је истог момента сео за клавир и нотно „фиксирао“ Гајево певање.¹⁰ Тако је настала будница „Још Хрватска ниј` пропала“. Да би потврдио аутентичност Гајеве приче, Кухачу није било тешко да и сам, 1869. године потражи, па и да нађе у Сомбору, онда и запише један „хрватски танец“ који је у својој басовој деоници имао управо препознатљиве мелодијске мотиве из Гајеве буднице (уп. Кућац 1880: 362–363).

Ова будница и даље постоји у музичкој пракси Хрватске. Део је, на пример, репертоара модерних клапа (Саleta 2008: 166), поготово током карневалских свечаности. Према проучавању хрватског етномузиколога, др Јошка Ђалете, констатована је „у Бирбиру. Тамо је изводи лимена гласба, али само ритмизирану, карикирану мелодију која је прилично тешко препознатљива за оне који напјев не знају“, и то зато што је ова будница „највероватније одговор на политичко стање у земљи, јер текст 'Још Хрватска ниј` пропала' констатира њихово стање духа – а гдје ћеш боље ситуације за то јавно изјавити него на карневалу“, објашњава Ђалета (*н. д.* 166).

У жељи да се не забораве културни и други корени, а све услед одређених идеолошких, али и комерцијалних потицаја савремене културе, овај мелодијски образац добија своје место и у пропагандном програму Хрватске радио-телевизије (НРТ). У једној реклами чак је послужио и као музичка подлога за „осликавање“ пива из Карловца, којег су, како се јасно имплицира, производили и пили на тим просторима још од 19. века; сама реклама, при том, и музиком и садржајем носи далеке асоцијације на Илирски покрет.

Мелодијски образац о којем је реч везује се за извођење текстова родољубиве садржине, осим у Хрватској, и у традицији Црногорског приморја (у Будви, и у Бјелој у Боки Которској). Ту се спаја с текстом песме „Полећела два анђела, оба са неба“, у којем су опеване неке историјске личности.¹¹ Према казивањима Бокелја, овај текст је испеван крајем 19. века, а аутор им је непознат.¹² Они су је у детињству, у првој половини 20. века, научили од свог оца.¹³ Изводи се приликом различитих окупљања забаве ради,¹⁴ током свад-

¹⁰ Фердо Ливадић се сматра првим модерним хрватским композитором и зачетником тзв. народног стила у Хрватској, уп. Petrović (1974: 471).

¹¹ У овом тексту наводе се Стефан Урош IV Душан Немањић, познат и као Душан Силни, а у народу најчешће као цар Душан (1308–1355), чија је круна похрањена у Цетињском манастиру, Иван Црнојевић, односно Иван-бег (владао 1465–1490), као и краљ Никола Петровић Његош (1841–1921).

¹² Према подацима из доступне литературе, није могуће сазнати тачно где је настао овај текст, али је зато крајем 19. века забележено како су црногорски ђаци оснаживали своју националну свест и на обавезним часовима певања учили патриотске песме, попут „Ја сам Србин, српски син“, „Устај, устај Србине“, „Радо иде Србин у војнике“, али и песму „Полећела два анђела, оба са неба“ (види: др Живко Андријашевић, *Српство у Црној Гори*; http://www.mon-tenegrina.net/pages/pages1/istorija/cg_u_xix_vijeku/srpstvo_u_cg.htm).

¹³ Интервју са Ђуром Шпирановићем, 5. мај 2004.

¹⁴ Према казивањима, у првој половини 20. века у Будви је живео и радио обућар код којег је шегртовао Петар Јелушић (1920). Петар казује да је управо песма „Полећела два анђела,

бене свечаности (када младу већ доведу у њен нови дом), или у оквиру неких важнијих црквених свечаности (пример број 2, Марјановић Крстић 1998: пр. 86):¹⁵

Пример број 2

Музикална нотација за пример број 2. Напомена: Бијела

По - ле-ће-ла два ан-ђе - ла, о - ба са не - ба.

по - ле-ће-ла два ан-ђе - ла о - ба са не-ба.

*Полећела два анђела оба са неба,
И падоше пред манастир Петра Светога.
Један носи бритку сабљу Бега Ивана,
Други носи златну круну цара Душана.
Пред њима је ишетао Црне Горе краљ,
Анђели му предадоше тај са неба дар.
-Хвала вама, два анђела, оба са неба,
Ја ћу бранит' Црну Гору сабљом Ивана,
И тражићу српске земље круном Душана.
Краљ Никола ове ријечи да је изрек'о,
Одјекнуше све планине, чу се далеко:
-Тамо горе за горама наша светиња,
И ту морам једном поћи ја са Цетиња,
Тамо мене моја браћа жељно чекају,
И они се за Косово добро сјећају.
Србија ће барјак дићи да нас сусрете,
Срешћемо се на Косову – пољу освете!*

оба са неба¹⁵ била омиљена његовом мајстору – имао је обичај да части оне који му је певају, па је то Петар често и чинио (интервју са Петром Јелушићем, 2. мај 2002).

¹⁵ Својевремено је један од црквених великодостојника вишег ранга чуо ову песму у извођењу групе Бокеља из Бијеле, током неког од црквених празника на Цетињу, предложивши да она постане једна од црквених химни.

Мелодијски образац у песмама љубавног садржаја

Посматрајући простирање овог мелодијског обрасца, могуће га је констатовати и у вокалним, вокално-инструменталним и инструменталним облицима музичке културе Хрватске, Србије, Словеније и Црне Горе. „Ослобођен“ Гајевог (и родољубивог) текста, мелодијски образац се спаја с текстовима различитог жанра. Тако настају нове песме, на које и даље утичу идеје романтичара друге половине 19. века. У складу с тим, и ако је судити по сакупљеним примерима, мелодијски образац веома често „привлачи“ љубавне текстове. Тим текстовима се чак знају и аутори. На пример, у истарском селу Перој, које у 17. веку насељава црногорско становништво (уп. *Varbalić* 1933), забележена је љубавна песма „Љубио се бјели голуб са голубицом“,¹⁶ чији је текст у народном „духу“ 1840. године спевао сремски адвокат и песник др Јован Суботић (1817–1886) (уп. *Скерлић* 1967: 197; 1967а: 332).

У бококоторском месту Прчањ, у другој половини 19. века, поморски капетан и песник Јосип Јозо Ђуровић (1827–1883) испевао је такође на овај мелодијски образац текст љубавног жанра, познат код Бокеља под називом „Славјо поје у лугове, бјеше мркла ноћ“ (пример број 3, у *Васиљевић* 1965: пр. 293).¹⁷

¹⁶ Колико је овај текст био популаран, сведочи његово везивање и за другачије мелодијске образце: током 19. века у Славонији, Србији и Боки Которској (*Кућаћ* 1878: пр. 309, 310; *Sarpo-San Giorgio* 1896: пр. 8), током 20. и почетком 21. века такође у Боки Которској (*Морињ*, *Милиновић* 1974: пр. 58), у Паштровићима (*Марјановић* 2013: пр. 779), на Пештерско-сјеничкој висоравни (*Васиљевић* 1953: пр. 343; *Вукосављевић*, *Васић*, *Бјеладиновић* 1984: 198), итд.

¹⁷ Види: *Луковић* (1951: 181); о текстуалним варијантама ове песме види *Васиљевић* (1965: пр. 285, 328); о свадбеним песмама Боке и Которске, чији је почетни стих део наведене песме (*Васиљевић* *н. д.* пр. 203, 279а).

Пример број 3

♩ = 64

Славјо поје у лугове, бјеше мркла ноћ.

а драгој се додијало, шћаше спава' поћ.



*Славјо поје у лугове, бјеше мркла ноћ,
 А драгој се додијало, шћаше спава' поћ.
 Она поће да затвори горње пенџере,
 Кад ли чује испод двора да нетко иде.
 Кад јој драги с пута иде, с друштвом говори,
 Пољећела како перо да му отвори,
 И поћоше загрљени сјајној комори,
 У то јој се мила мајка из сна пробуди.*

У Војводини се изводи мелодијски образац на текст „Поранила девојчица голуба да храни“, „обогаћен“ још и свирком тамбурашког ансамбла; текст је спевао сремски песник Јован Грчић Миленко (1846–1875).¹⁸ За разлику од претходно наведених, овај текст сам песник види не као љубавни, већ као „сеоски“ и као „девојачки“. За њега је то „прости“ текст, настао из жеље да се простодушно и непосредно речима „прикаже“ слика природе и живота уопште, без афектације или „измишљених“ осећања, са извесном дозом реализма, чак и назнакама раног веризма (уп. Скерлић 1967а: 332). Мелодија ове песме је донекле измењена, пре свега због врсте стиха у тексту Грчића Миленка, који није тринаестерац, попут свих претходно наведених текстова, већ је четрнаестарац (XIV: 4, 4, 6).

Према доступној литератури, одређен број текстова љубавне садржине који се изводе помоћу мелодијског обрасца нема познате ауторе. Тако, на пример, у Боки Которској један од тих текстова почиње мелостихом „Вргом оком у думбрави, замјерих круне“ (Прчањ; види Васиљевић 1965: пр. 293а), други почиње мелостихом „Ја ураних и подраних рано на воду“ (Бијела, пример број 4; види Васиљевић 1965: пр. 202):

¹⁸ Мала енциклопедија, Грчић Миленко, Јован, том I, Београд 1968, 357. [S.a.] Andja Govedarović – „Poranila devojčica golube da hrani“.

Пример број 4

Бијела (Бока Которска)

Ја у - ра - них и под - ра - них ра - но на во - ду,
ја у - ра - них и под - ра - них ра - но на во - ду.

*Ја ураних и подраних рано на воду,
Кад на воду драга моја лице умива.
Умисмо се, отрисмо се, пољубисмо се,
Али драга драгом го'ри: – О, мој драгане,
Немој драги, мајци казат', живјела ти ја!
Али драги драгој го'ри: – Моја драгана,
Нећу теби мајци казат', живјела ми ти.
Још не дође бјелу двору, чу јој то мајка.
Али драга драгу го'ри: – О, мој драгане,
Што ми драги, мајци каза', ти ми био жив.
Али драги драгој го'ри: – Моја драгана,
'Оћу драга, драго ми је, кад си моја ти!*

Мелодијски образац у песми шаливог садржаја

За разлику од наведеног, у српској варошици Ћићевцу, мелодијски образац је спојен с текстом шаливе садржине „Неко воли сељанчицу, неко госпођицу“, такође непознатог аутора. И овде је донекле измењен, јер се, попут песме Грчића Миленка, већином везује за четрнаестерац (XIV: 4, 4, 6), али и за тринаестерац, другачије распоређених цезура (XIII: 4, 3, 6, други и последњи мелостих, пример број 5, тонски запис Миодрага Васиљевића, половина 20. века, нотни запис Злата Марјановић.¹⁹

¹⁹ Види у: *Необјављени тонски записи Миодрага Васиљевића*, добијени на коришћење љубазношћу Васиљевићевих потомака, др Зориславе Васиљевић, Мирославе Васиљевић,

Пример број 5

♩ = 64

Бићеват (Србија)

Не - ко во - ли се - љан - чи - цу. Не - ко гос - по - ћи - цу.

А ја Ци - га ма - то - ри. Мо - ју Ци - ган - чи - цу.

*Неко воли сељанчицу, неко госпођицу,
 А ја Цига матори, моју Циганчицу.
 Неко воли сељанчицу, неко госпођицу,
 А ја Цига матори, моју Циганчицу.
 Госпођица, сељанчица тражи белу свилу,
 А та моја Циганчица тражи белу торбу.
 Једва чека Циганчица да зора осване,
 Да забаци белу торбу преко десно раме,
 Она иде по селу, носи ...
 Вара жене газдинске, вара ...
 Неко даје кобасице, неко сува меса,
 А та моја Циганчица све у торбу смешта.
 Па кад дође код куће, па стане да вади,
 А ја, Цига матори, не могу да радим,
 Па овако, полако, сам'бркови гладим.*

**Мелодијски образац као пратња игри
 (у инструменталној пракси)**

Осим у вокалној и вокално-инструменталној пракси, мелодијски образац је примењиван и као пратња игри. О томе поново сведочи нотни запис Фрање Кухача, који крајем 19. века у Банату бележи коло „Кривка“. Иако је

др Иване Дробни, Тајане Дробни, Тијане Верига Стојановић, Александре Верига и Бојане Васиљевић.

ова игра публикована уз клавирску пратњу,²⁰ могуће је да ју је у пракси изводио тамбурашки ансамбл (пример број 6, види Кућаћ 1880: пр. 1176):

Пример број 6

1176. K r i v k a,

Allegro moderato ♩ = 104.

Iz Banata.

У прилог тој претпоставци иде инструментална верзија овог мелодијског обрасца забележена у тамбурашкој традицији житеља Преграде (Крапина, Хрватска). Ту се мелодијски образац јавља као В-део једне веће музичке форме, коју народ назива „Свирка“.²¹ У деловима Словеније (Прекмурје, Порабје, Бела Крајина, Вздошна Штајерска) мелодијски образац се такође користи у инструменталном извођењу, а као пратња игри познатој као „Тројка“.²² Сло-

²⁰ Разлог томе је Кухачево поимање и представљање народне музичке традиције првенствено као исходишта за развој националног правца у уметничкој музици (види: Магошевић 1989: 109).

²¹ Види: DVD Hrvatska tradicijska kultura, Zagreb 2004.

²² CD *Zvočnost slovenskih pokrajin*, Ljubljana 1991, 6; Ramovš (1996: 39, 42, 46, 48). Према истраживањима словеначког етнокореолога Мирка Рамовша, „Тројка“ је забележена у

веначки етномузиколози сматрају да се ова игра појавила након Првог светског рата, ширењем тамбурашких ансамбала (пример број 7, Ramovš 1996: No. 6).²³

Пример број 7



Мелодијски образац у песмама обредно-обичајног порекла

Колико је мелодијски образац упечатљив и инспиративан за носиоце музичке традиције неких делова наведених земаља, сведоче записи по којима она преузима улогу чувара обредно-обичајне традиције. Према казивањима Бокелја, овај мелодијски образац је у Прчању намењен певању свадбених текстова, али и певању „женских пјесама“, односно, оних песама које су у оквиру обредно-обичајне традиције изводиле жене:²⁴ у Доброти је, на пример, забележен уз текст свадбене песме „Уз трпезу, низ трпезу, сиви соколе“.²⁵

Словенији у многим крајевима (Вучја Вас, 13. октобра 1951, GNI M 16.661, Pl 62, Ramovš (н. д. 42); Вержеј, 15. маја 1951, GNI M 16.627, Pl 29, Ramovš (н. д. 46); Hotiza, Прекмурје, 20. новембра 1957, GNI M 21. 684, Pl 279, Ramovš (н. д. 39); Обреж, 19. фебруара 1977, GNI M 40.376, Pl 804, Ramovš (н. д. 48).

²³ Подаци добијени љубазношћу словеначке етномузиколошкиње др Урше Шивиц.

²⁴ Интервју с Богом Усановићем који је обавила ауторка чланка, 3. март 2009. година.

²⁵ О заступљености текстуалних варијаната ове песме, поготово у свадбеним обичајима Црногораца, види: Васиљевић (1965: пр. 112, 469); Марјановић (2013: пр. 235–246, 390, 547, 742–744, 869); Лајић Михајловић (2004: пр. 30, 31), итд. О пореклу овог текста, насталог

У Горњој Ластви је овај мелодијски образац забележен уз поетски текст такође обредно-обичајног порекла. Реч је о тексту песме „Паун пасе, трава расте, паунићу мој“,²⁶ који је, попут неких делова Хрватског приморја (Врлика; уп. Bersa (1944, 14/168, пр. 17)), и у Горњој Ластви извођен на мелодију другачијих особина. Највероватније због начина живота на приморју, који омогућава интензивнију културну размену у односу на руралне средине једног континентално-планинског културног простора, тај старији мелодијски образац је замењен новијим, управо оним о којем је у овом раду реч.²⁷

У другој половини 20. века, песма „Паун пасе, трава расте, паунићу мој“ „сели се“ уз овај музички образац из традиције Прчања у град Котор, „напушта“ истовремено обредно-обичајну традицију и, попут традиције неких делова Хрватског приморја,²⁸ постаје део клапског репертоара и праксе уобичајене за медитеранско-приморски културни простор; и ту се, као што је за клапско певање уобичајено, изводи вишегласно и хомофано, пример број 8 (уп. Gregović 2006: 33):

у оквирима обредно-обичајне традиције (принципи заштитне магијске функције) види: Ајдацић (1998: 228).

²⁶ Васиљевић (1965, Горња Ластва, пр. 211).

²⁷ Уп. у бокелској традицији мелодијски образац ужег обима заснован на тонском низу дијатонског склопа, који је карактеристичан за извођење песама обредно-обичајног порекла, најчешће свадбених (више у: Марјановић Крстић (1998: 51, пр. 187, 245), итд.); а помоћу којег је у Горњој Ластви изведен и текст „Паун пасе, трава расте“ (Марјановић Крстић, *н. д.* пр. 290). У хрватској музичкој традицији, упоредити већ наведено певање текста ове песме из Врлике (Bersa, *н. д.* пр. 17) са певањем уз игру које крајем 19. века записује чешки етномузиколог Лудвик Куба у Имотском (Kuba, Ludvik. 1890, 1892. *Pjesme iz Dalmacije, rukopis iz 1890. i 1892. godine*, (neobjavljeni rukopis), Zavod za muzikološka istraživanja IC JAZU u Zagrebu, пр. 986).

²⁸ Клапа Sinj – Paun Leti.

Пример број 8

Andante

T. *mf* Pa-un le - ti, da po - le - ti, pa - u - ni - ću moj.

B. N. Gregović

pa - un le - ti da po - le - ti, *f* pa - u - ni - ću moj.

u

Pa - ni, pa - ni, pre - da me, moj će - sti - ti pa - u - ne.

pa - ni. pa - ni. pre - da me. moj će - sti - ti pa - u - ne.

or. in A \flat -dur



Паун лети, да полети, паунићу мој.
 Паун лети, да полети, паунићу мој.
Па'ни, па'ни, преда ме, мој честити пауне,
пани, пани, преда ме, мој честити пауне.

Паун лети, да полети.
 – Пред чије ћеш дворе пасти,
 Чије ли ћеш злато љубит' ?
 – Пред твоје ћу дворе пасти
 Љубит ћу те, злато моје.

У Словенији се на мелодијски образац пева текст „*Našla sem jo, našla sem jo, zlato jabolko*“, који је такође има обредно-обичајне назнаке (пример број 9, Томс 1948: 58):

Пример број 9

*Našla sem jo, našla sem jo, zlato jabolko,
Dala sem jo, dala sem jo ocu talati.
Oče ne zna, oče ne zna pravo talati,
Sebi više, sebi više meni da.*

Даљи је текст, према објашњењу словеначких стручњака, следећи: „*Potem našteva se ostale člane družine, na koncu da fantu, ki zna pravilno talati*“²⁹ (’Потом она набраја остале укућане, а на крају даје (јабучку) момку, који зна правилно да је подели’).³⁰

Завршна разматрања

Прихватању и популарности овог мелодијског обрасца свакако доприносе културно-историјска дешавања; тако, на пример, заједнички живот у Хабсбуршкој монархији – прецизније, прво у Аустријском царству, а потом у Аустро-Угарској – спаја Хрватску, Војводину и Боку Которску. Унутар граница ове велике царевине одвија се један широки процес културне размене. Тај процес је настао не само због жеље за развијањем националне свести код многих, поготово словенских народа, већ и из потребе да се разним начинима, па и културом, на нивоу колективне свести, дефинише територијална присутност јужнословенских народа.³¹

²⁹ Интервју с Мирком Рамовшем и Ребеком Кунеј, 25. септембар 2009.

³⁰ Варијанте овог текста су забележене у традицијама многих народа од 19. века: будућа невеста бере цвеће и симболично себе нуди својим најближима, али је нико неће јер она припада младожењи, види: Карацић (1969, пр. 291, Дубровник); Vonifačić Rožin (1964–65: 43), Слано; Kuba, *Pjesme dalmatske iz Voke, 1907*, гикорис, рг. 146, Рисан, Бока Которска; Марјановић Крстић (1998: пр. 133), Рисан, Бока Которска; Марјановић (2005: пр. 222–226), Грбаль; Васиљевић (1965: пр. 265), Бијела, Бока Которска; Марјановић (2013: пр. 394), Маине, Црногорско приморје. Према доступној литератури, текстуалне варијанте ове песме – певане у моменту плетења свадбеног венца младој – забележене су и у традицијама Славоније, Војводине и Лике, као и у традицијама других словенских народа, нпр. Украјинаца, Белоруса, Пољака, Словака, Чеха, Бугара, Македонаца, уп. Gavazzi (1978: 44–46, 51).

³¹ О буђењу националне свести током 19. века у Србији и Црној Гори, види: Пејовић (2006: 5–30); Vlahović (1983).

Отуда није необично што образац, с аспекта својих музичких особина, показује да је не само својим пореклом, већ и својим „пољем“ простирања део урбаног стила музицирања. Тиме се имплицира да је овај мелодијски образац део културе грађанске класе – оне која се, према садашњим поимањима, у неким од наведених земаља развија током 19. века. Поред тога, везује се и за традицију крајева у којима се патријархално уређење у руралним срединама једне континентално-планинске културе полако повлачи пред тада новим, модерним утицајима западноевропске културе. То су, на пример, подручја попут Војводине, која су због историјских збивања још у већој мери под утицајима западноевропског културног простора, као и мала приморска места попут Прчања у Боки Которској, која су по својој величини попут сеоских, али у којима је култура урбаног карактера обликована вишевековним историјско-друштвеним околностима живота како у оквиру медитеранско-приморског, тако и у оквиру западноевропског културног простора.³²

Сходно своме пореклу и музичким особинама, мелодија овог обрасца је прегледна, једноставна, сведена, певљива, ведра, лако памтљива, сама себи довољна. Слично примећују и сами певачи из народа: „Мелодија ове пјесме је прилично пјевна, мелодична.“³³ Према својим музичким особинама мелодијски образац је још и „гласан“, и то не у буквалном смислу. Он управо својим наведеним особинама „позива“ и, очигледно, не остаје без одзива у пракси многих народа. Могуће је да томе доприноси његов карактеристични почетни мелодијски мотив, заправо терцни скок навише, који се лако „утискује“ у музичку свест својим понављањима (у другом такту дословним, у трећем за степен ниже, па опет дословним понављањем у четвртном такту). Уколико се на тај принцип понављања примене закључци из стручне литературе, по којима је управо понављање један од битних архетипских начина музичког размишљања, ето једног од одговора откуда популарност мелодијског обрасца.³⁴

Ритам мелодијског обрасца такође је веома јасан: он је енергичан, доминира, када је спојен с текстом он је и силабичан, он несумњиво привлачи пажњу слушалаца и извођача, он их на својеврстан начин организује и уједињује. А ритам уопште је, примећује српски етномузиколог Миодраг Васиљевић, настао онајпре из покрета – он га изражава, изводи се помоћу покрета, помоћу покрета се и опажа.³⁵ Све то су карактеристике и ритма овог мелодијског обрасца, који је чак и по својим особинама веома близак ритму марша – можда нимало случајно. Отуда овај мелодијски образац постаје на прави начин средство којим својевремено Људевит Гај изражава

³² О појму и особинама музицирања *малог приморског мјеста* види: Марјановић 2013: 136–138.

³³ Из интервјуа са Шпиром Ђурановићем, који је обавила ауторка чланка, 5. маја 2004. године.

³⁴ О принципу понављања, као једном од архетипских начина музичког размишљања види више у: Јаковљевић 2008: 10–14; Марјановић 2008: 111.

³⁵ Видети више у: Васиљевић 1953: XX–XXI.

родољубље.³⁶ Наиме, како је већ наведено, њега првенствено „налази“, а потом и привлачи и инспирише деоница оног неког сеоског „бајса“, а у нотном запису његове буднице назначено је да треба да се изводи као „корачница“!³⁷ Упорно инсистирање на ритмичкој фигури има и својеврсне назнаке остината, попут упечатљивог импулса који је вероватно покренуо њене носиоце у музичким традицијама Словеније, Хрватске, Србије и Црне Горе.³⁸

Своје урбано порекло мелодијски образац показује и народним одабиром текстова уз које ће бити од краја до краја презентован. Спаја се пре свега с љубавним текстовима (у истарском Пероју, Банату, Боки Которској, примери број 3, 4, итд.), или шаливим (како је то забележено у Тићевцу, пример број 5).³⁹ С тог аспекта, постојање мелодијског обрасца у разним традицијама документује и локално-естетско искуство крајева у којима је забележен. У Словенији и Хрватској, а некада и у Војводини, служи као пратња плесу (примери број 6, 7), у Хрватској још и као једна од музичких подлога за исказивање родољубља (пример број 1). У Боки Которској и урбаним деловима Црногорског приморја такође се спаја с љубавним и родољубивим тектовима (примери број 2, 3), али је ту, с обзиром на још увек јаку традицију обредно-обичајног порекла, послужио и као замена за извођење пригодних текстова, попримајући важну улогу носиоца традиције, тамо где су старе мелодије временом заборављене (пример број 8).⁴⁰

³⁶ У погледу врсте стиха, Гај је такође посегнуо за тринаестерцем с две цезуре, који се јавља у већини наведених текстова с којима је потом спојен мелодијски образац. Реч је о стиху који је веома чест у поезији, али и у народној музичкој традицији, поготово оној обредно-обичајног порекла, руралног стила, и из приморских крајева; видети више у: Ružić (1992: 880); Latković (1982: 148); Simić (1965: 255); Марјановић Крстић (1998: 42), итд.

³⁷ Уз форму химне, Жак Атали наводи и форму марша (корачнице), као једине остатке политичке улоге музике у буржоаском друштву, у којем се развијају и национални покрети, види: Атали (2007: 91–92).

³⁸ Наведене особине ритма стоје у уској вези с хармонским особинама мелодијског обрасца; то је, иначе, музичка компонента коју музика руралног стила не познаје онако како је то уобичајено у западноевропској музици: приликом „читања“ (извођења) мелодијског обрасца, јасно се може препознати след основних хармонских функција – од тонике ка доминантној и натраг, од доминантне ка тоници.

³⁹ Истраживања духовне српске баштине, на пример, показују да је у новонасталим урбаним подунавским срединама настањеним јужнословенским становништвом текао друштвени процес под утицајима средњоевропске културе. Овај процес, наравно, није текао равномерно; на пример, према истраживањима Миодрага Васиљевића, ти утицаји се јављају у централној Србији почетком 19. века, а код Хрвата и Словенаца много раније (Васиљевић 2003: 305). За то време, у унутрашњости Балкана се и даље живи по начинима патријархалног друштвеног устројства (видети више у: Медаковић 1983: 303); стога је у тим крајевима и музицирано потпуно другачије (о особинама таквог музицирања на пример, у деловима Црне Горе, видети више у: Васиљевић (1965); Марјановић Крстић (1998), Марјановић (2005а). Отуда мелодијски образац није постао део музицирања руралних средина континентално-планинског културног простора тзв. динарског платоа, јер је, наравно, по својим музичким особинама потпуно различит од народне музике тих крајева (више о особинама руралних средина наведеног културног простора види у Јовић Милетић 2011: 32–71).

⁴⁰ Види: Марјановић Крстић 1998: 60–63.

Музички облик мелодијског обрасца разликује се од краја до краја у којем је забележен. Истовремено, ова његова компонента је једна од добрих показатеља у којем је крају већи степен утицаја западноевропског музицирања. Тамо, на пример, где је тај процес више узео маха, могу се констатовати дводелни облици (према анализи облика уобичајеном у тзв. класичној музици). У њима се материјал мелодијског обрасца јавља као В-део. Претходи му нови материјал А-дела, који је истог стила као и материјал мелодијског обрасца, али који је од краја до краја у којем је забележен другачији („Свирка“ из Преграде, DVD *Hrvatska tradicijska kultura* 2004). Као још један од утицаја музицирања у западноевропском културном простору, дводелност не мора бити само у различитом музичком материјалу, већ и у различитим тоналитетима тих делова. На пример, материјал мелодијског обрасца може бити у C-dugu, коме претходи А-део у паралелном, a-molu (пример број 6, „Кривка“, Банат). У неким варијантама, материјалу мелодијског обрасца може претходити и уводно прелудирање (на пример, поверено цимбалу, пример број 7, „Тројка“).⁴¹ За разлику од наведеног, у неким крајевима је материјал мелодијског обрасца на почетку, као А-део, након којег следи рефрен заснован на другачијем музичком материјалу. Ово је приметно у песми из Боке Которске, чији је текст – како је већ наведено – обредно-обичајног порекла (пример број 8). Са становишта музичког облика, материјал мелодијског обрасца се потпуно другачије третира у срединама у којима се подједнако практикују рурални и урбани стил музицирања; управо под утицајима руралног стила, мелодијски образац се овде изводи без спајања с неким другим музичким материјалима (примери број 2, 3, 5 итд).

Одговор на питање с почетка овог рада „Откуда толика заступљеност овог мелодијског обрасца у различитим локалним културама и различитим жанровима?“, према свему изложеном, може бити управо његова универзалност. Страног је порекла, самим тим, није локално обојен, поготово у музичком смислу, и као такав, послужио је као савршен оквир унутар којег су у различитим поднебљима уметани различити поетски садржаји – од родољубивих (јер је музика често неодвојива од историјских и друштвених прилика) па све до обредно-обичајних. То му омогућује да створи једно посебно поље простирања, како временско тако и територијално, чијим смо непредвидљивим траговима у овим редовима ишли. Чини се да својом универзалношћу овај образац „налази“ Људевита Гаја, а не обрнуто. Наиме, као да је Гај наведено поље простирања и предвидео још почетком 19. века, што се огледа у једној строфи његове буднице (у: F. Kuhač 1880: 362):

*Stare slave vjerni svati,
Z Like, Krbave,
Kranjci, Štajer, Gorotanci,
I Slavonija,
Bosna, Srbi, Istrijanci,
Ter Dalmacija...*

⁴¹ Види на компакт-диску *Zvočnost slovenskih pokrajin*, 6.

Литература

- Ajanović, Ivana. Arapska muzika. *Muzička enciklopedija* I. Zagreb: JAZU. 1971, 62–64.
- Ajdačić, Dejan. Žanrovi svadbenih pesama. *Kodovi slovenskih kultura* 3 „Svadba“. Beograd: Clio. 1998, 218–238.
- Andreis, Josip. *Historija muzike*. Prvi svezak. Zagreb: Školska knjiga, 1966.
- Antić, Branka. Indijska muzika. *Muzička enciklopedija* II. Zagreb: JAZU, 1974.
- Atali, Žak. *Buka : Oglad o političkoj ekonomiji muzike*. Beograd: XX vek, 2007.
- Bersa, Vladoje. *Zbirka narodnih popievaka (Iz Dalamcije)*. Zagreb, 1944.
- Bezić, Jerko. O folklornoj glazbi Like. *Zbornik radova XXXVII Kongresa saveza udruženja folklorista Jugoslavije*. Plitvička jezera 1990. Zagreb. 1990, 8–14.
- Bonifačić Rožin, Nikola. Svadbena dramatika u Dubrovačkom primorju. *Narodna umjetnost* 3. Zagreb, 1964–65.
- Ceribašić, Naila. *Hrvatsko, seljačko, starinsko i domaće: Povijest i etnografija javne prakse narodne glazbe u Hrvatskoj*. Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku, 2003.
- Цвијић, Јован. *Балканско полуострво*. Београд: САНУ, Завод за уџбенике и наставна средства, Новинско-издавачка радна организација „Књижевне новине“, 1991.
- Čaleta, Joško. Modern Klapa Movement – Multipart Singing as a Popular Tradition. In: Ardian Ahmedaja, Gerlinde Haid (Eds.) *European Voices I, Multipart Singing in the Balkan and the Mediterranean*. Wien, Köln, Weimar: Böhlau Verlag, Instituts für Volksmusikforschung an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien. 2008, 159–176.
- Дворниковић, Владимир. *Карактерологија Југословена*. Београд: Просвета, фототипско издање, 2000.
- Фрациле, Нице, Мултинационална мелодија и њен европски итинерер. *Фолклор–Музика–Дело. Уметност и сапостојање*. Пети међународни симпозијум. Београд: Факултет музичке уметности. 1997, 287–295.
- Gavazzi, Milovan. *Vrela i sudbine narodnih tradicija. Kroz prostore, vremena i ljude*. Zagreb, 1978.
- Gregović, Nikola. *Antologija klapskih pjesama*. Kotor, 2006.
- Големовић, Дримитрије О. Народна песма као мелопоетска заједница. *Етномузиколошки огледи*. Београд: Библиотека XX век. 1997, 6–22.
- Големовић, Димитрије О. Однос функције и форме у народном певању. *Човек као музичко биће*. Београд: Библиотека XX век. 2006, 61–81.
- Hrvatska tradicijska kultura* DVD. *Croatian Folk Culture*. Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku, 2004.
- Jakovljević, Rastko. Encoding the Archetype: The Cases of Repetition and Contrast in Music. *Proceedings of scientific gathering. Muzikos kompanavimo principai: muzikos archetipai, 8-oji tarptautine muzikos teorijos konferen-*

- cija*, Vilnius, April 23–25, 2008. [Principles of music composing: Musical Archetypes, 8th Music Theory Conference]. Vilnius: Lithuanian Academy of Music and Theatre, Luthuanian Composers' Union. 2008, 10–17.
- Јовић Милетић, Александра. 2011. *Почетно музичко описмењавање на српском музичком језику*. Београд: Дијамант принт.
- Караџић, Вук. *Српске народне пјесме I*. Београд, 1969.
- Križman, Mate. *Građanska poezija*. Beograd: Rečnik književih termina, 1992.
- Kuhač, Franjo. *Južno-slovenske narodne popievke*. I knjiga. Vlastita naklada. Zagreb, 1878.
- Kuhač, Franjo. *Južno-slovenske narodne popievke*. III knjiga. Vlastita naklada. Zagreb, 1880.
- Kuhač, Franjo. *Južno-slovenske narodne popievke*. IV knjiga. Vlastita naklada. Zagreb, 1881.
- Kuntarić, Marija. *Iranska muzika. Muzička enciklopedija II*. Zagreb: JLZ, 1974.
- Лајић Михајловић, Данка. *Свадебни обичаји и песме Црногораца у Бачкој*. Подгорица, 2004.
- Latković, Vido. *Narodna književnost I*. Beograd: Naučna knjiga, 1982.
- Luković, Niko. *Voča Kotorska*. Cetinje: Narodna knjiga, 1951.
- Мала енциклопедија*. Грчић Миленко, Јован. Том I. Београд: Просвета, 1968.
- Марјановић Крстић, Злата. *Вокална музичка традиција Боке Которске*. Подгорица: Удружење композитора Црне Горе, 1998.
- Марјановић, Злата. *Народна музика Грбља*. Нови Сад, Подгорица: Друштво за обнову манастира Подластва, Грбаљ, Котор, Бока Которска, Институт за музикологију и етномузикологију Црне Горе, 2005а.
- Марјановић, Злата. *Приморјуна велико знамење*. Зборник радова са симпозијума „Стефан Митров Љубиша у контексту медитеранске културе“, Будва 27. и 28. фебруара 2002. године. Будва: ЈУ „Музеји галерија и библиотека“ Будва, Музеји – Спомен дом „Стефан Митров Љубиша“. 2005б, 245–283.
- Марјановић, Злата. Прожимање црквеног и народног певања на Црногорском приморју са залеђем. *Зборник радова са научног скупа „Дани Владе С. Милошевића“*. Бања Лука: Академија умјетности Бања Лука, Музиколошко друштво Републике Српске. 2007, 115–138.
- Марјановић, Злата. Континуитет и развој музичке традиције Црногорског приморја са залеђем (на примеру грбальског певања, али и Миодраг Васиљевић је ипак био у Грбљу!) *Зборник радова с научног скупа „Дани Владе С. Милошевића“*. Бања Лука: Академија наука и умјетности Бања Лука, Музиколошко друштво Републике Српске. 2008, 179–196.
- Marjanović, Zlata. „Full Voice“ Songs in Montenegro Seacoast with Hinterland. *Proceedings of scientific gathering. Muzikos kompanavimo principai: muzikos archetipai*, 8-oji tarptautine muzikos teorijos konferencija, Vilnius, April 23–25, 2008. [Principles of music composing: Musical Archetypes, 8th Music Theory Conference]. Vilnius: Lithuanian Academy of Music and Theatre, Luthuanian Composers' Union. 2008, 110–115.

- Марјановић, Злата. *Народна музика Боке Которске и Црногорског приморја*. Докторска дисертација одбрањена на Факултету музичке уметности у Београду 20. јануара 2013. године.
- Marošević, Grozdana. *Kuhačeva etnomuzikološka zadužbina. Narodna umjetnost* 26. Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku. 1989, 107–154.
- Милиновић, Шпиро. *Подаци о историји Мориња и околних мјеста*. Котор: Туристичко друштво „Морињ“, 1974.
- Младеновић, Оливера. *Коло у Јужних Словена*. Београд: Српска академија наука и уметности, Етнографски институт, 1973.
- Медаковић, Дејан. *Српски народ у 18. веку и средњовековна баштина*. Академска беседа. *Глас САНУ*. Београд, 1983.
- Орџа enciklopedija*. 1980. Том 6. Zagreb JLZ: 26.
- Pavlović Milica i redakcija. *Grčka muzika. Muzička enciklopedija II*. Zagreb: JAZU. 1974, 15–21.
- Пејовић, Роксанда. *Рађање српске соло песме. Историја и мистерија музике у част Роксанде Пејовић*. Београд: Факултет музичке уметности. 2006, 5–30.
- Петровић, Радмила. *Српска народна музика : песма као израз народног музичког мишљења*. Београд: Српска академија наука и уметности, 1989.
- Petrović, Svetozar. *Budnice. Rečnik književnih termina*. Beograd: Nolit, 1992.
- Ramovš, Mirko. *Ljudski ples na odru – umetnost ali zabava. Zbornik radova XXXVII Kongresa SUFJ. Plitvička jezera 1990*. Zagreb. 160–163.
- Ramovš, Mirko. *Polka je ukazana. Plesno izročilo na Slovenskem*. Ljubljana: Založba Kres, 1996.
- Redakcija. *Budnica. Muzička enciklopedija I*. Zagreb: JAZU, 1971.
- Ružić, Žarko. *Trinaesterac. Rečnik književnih termina*. Beograd: Nolit, 1992.
- Sarno-San Giorgio, Dionisio de. *Uspomena iz Perasta*. Beograd: D. M. Gjorić, 1896.
- Simić, Ljuba. *Nekoji arhaični elementi u svatovskim pesmama Bosne i Hercegovine. Zbornik radova XII Kongresa SUFJ. Celje, 1965*.
- Скерлић, Јован. Јован Суботић. *Историја нове српске књижевности*. Београд: Просвета, 1967, 197–199.
- Скерлић, Јован. Јован Грчић Миленко. *Историја нове српске књижевности*. Београд: Просвета, 1967а, 332–333.
- Stjepan Sremac. *Povijest i praksa scenske primjene folklornog plesa u Hrvata*. Zagreb. 2010, 62–63.
- Stepanov, Stepan. *Narodne popijevke kotara Gospić*. ZIF rkp. zbirka N 225, 1956.
- Šivic, Pavel. *Melodijski tipovi. Muzička enciklopedija II*. Zagreb: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, 1974.
- Томс, Матија. *Играј колце! : за младински збор*. Ljubljana, 1948.
- Zvočnost slovenskih pokrajin*. CD 4. Trutamora Slovenica. 6 numera, 1991.
- Васиљевић, Миодраг. *Југословенски музички фолклор II*. „Народне мелодије које се певају у Македонији“. Београд: Просвета, 1953а.

- Васиљевић, Миодраг. *Народне мелодије Санџака*. Београд: САНУ, 1953б.
- Васиљевић, Миодраг. Функције и врсте гласова у српском народном певању. *Зборник радова VII Конгреса фолклориста Југославије*. Охрид. 1964, 375–380.
- Васиљевић, Миодраг. *Народне мелодије Црне Горе*. Београд: Музиколошки институт САНУ, 1965.
- Васиљевић, Миодраг. *Народне мелодије с Косова и Метохије*. (прир.) Зорислава М. Васиљевић. Београд, Књажевац: Београдска књига, АД „Нота“, 2003.
- Vlahović, Vukašin. *Folklor kao ishodište umjetničkog stvaralaštva u crnogorskoj muzici*. Magistarski rad na Muzičkoj akademiji Univerziteta u Sarajevu, 1983.
- Vukmanović, Jovan. *Konavli : antropogeografska i etnološka istraživanja*. Beograd: SANU, 1980.
- Vukosavljević, Petar, Vasić, Olivera, Bjeladinović, Jasna. *Narodne melodije, igre i nošnje Peštersko-sjeničke visoravni*. Beograd, 1984.

Интернет извори

- Andrijašević, Živko M. *Srpstvo u Crnoj Gori*. http://www.montenegrina.net/pages/pages1/istorija/cg_u_xix_vijeku/srpstvo_u_cg.htm (приступљено 13. октобра 2013)
- Barbalić, Fran. *Peroj, srpsko selo u Istri. Bilješke i uspomene*. Serb land of Montenegro. History of Montenegro online: <http://www.njegos.org/peroj/barbalic.htm> (приступљено 13. октобра 2013)
- Тирић, Соња. Порекло мелодије. *Време* 1174, 4. јул 2013. <http://www.vreme.co.rs/cms/view.php?id=1123970> (приступљено 3. априла 2014)
- Клапа Sinj – Paun leti. 1995. *Omiš 1967–1995 Antologija dalmatinskih klapskih pjesama*. Hrvatska: Croatia Records. 2 CD D 5068600. Prvi kompakt-disk, 7 numera, aranžman Vinko Lesić. <http://www.discogs.com/Various-Omi%C5%A1-1967-1995-Antologija-Dalmatinskih-Klapskih-Pjesama/release/3814516> (приступљено 25. септембра 2013).

Zlata Marjanović

TRACE OF A MELODIC PATTERN

Summary

Article focuses on the role of music in different time periods and societies. The example of one melodic pattern can show that every time period has its own “policy”. The melodic pattern came probably from the tradition of Poland, and was recorded as part of the Croatian music tradition in 1833. The reason for this lies in the then political aspirations. It was a period of national revival, also known as the Illyrian Movement, when followers of this movement advocated the unification of all South Slavs, and their ideas were manifested in the literary, cultural and socio-political fields. According to the records Croatian ethnomusicologist Franjo Ksaver Kuhač made in 1833, the melodic pattern was used to perform patriotic lyrics. Shortly after, the melodic pattern changed its status, and, depending on the characteristics of the area where the tradition was observed and practiced, it appeared not only as the political message, but also in the songs of different genres (love, witty, ritual), becoming not only part of the Croatian music tradition, but also part of the music tradition of Slovenia, Serbia, and Montenegro.