



Злата Марјановић

*Приморју на
велико знамење*

Злата Марјановић
ПРИМОРЈУ НА ВЕЛИКО ЗНАМЕЊЕ

Библиотека
КУЛТУРНО НАСЉЕЂЕ ПАШТРОВИЋА

Уредник библиотеке
Душан Медин

Рецензент библиотеке
Бојан Суђић

Издавачи
Удружење Паштровића и пријатеља Паштровића
у Београду „Дробни пијесак“
Друштво за културни развој „Бауо“, Петровац на Мору

За издаваче
Др Павле Р. Анђус
Мила Медин

Уредник издања
Душан Медин

Рецензенткиње
Др Александра Јовић Милетић
Др Мила Медиговић Стефановић

Илустрација на корицама
Цар Давид са харфом. Детаљ надгробне плоче из XVIII века,
вероватно паштровског војводе Ника Марчићевића-Давидовића.
Његова храброст била је повод да у Паштровићима заживи свадбени обичај
да се за ђевера бира младожењин ујак.
Манастир Градиште, Буљарица

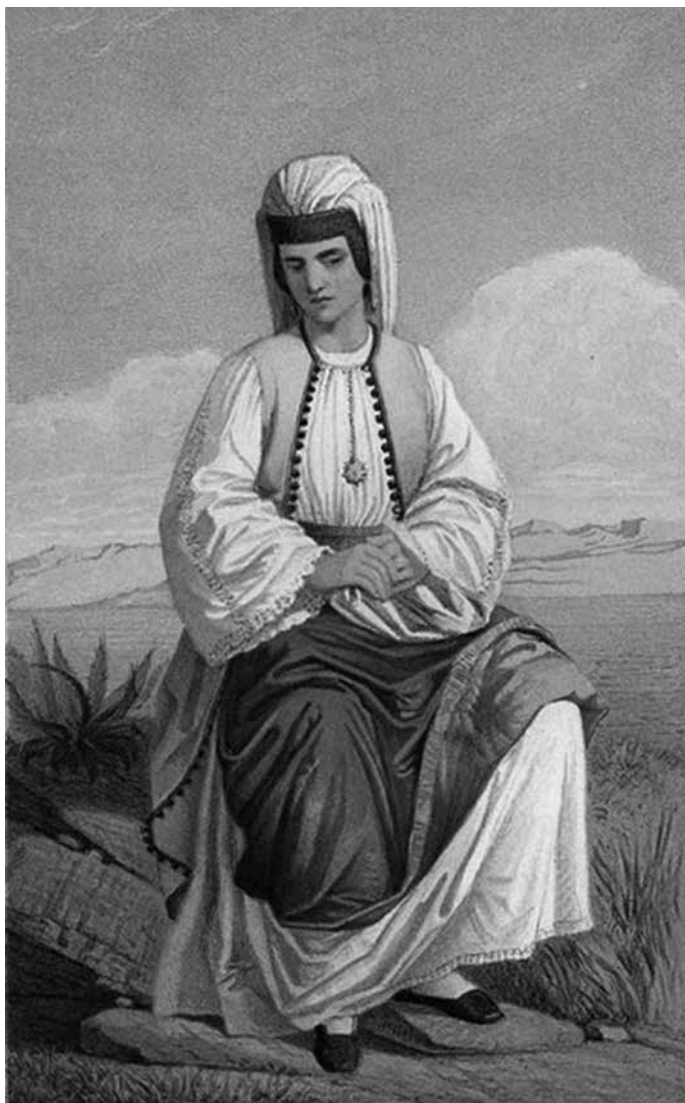
Злата Марјановић

ПРИМОРЈУ НА ВЕЛИКО ЗНАМЕЊЕ

*Одабрани радови о музичкој традицији
Боке Коњорске, Грбља, Будве, Маина, Побора,
Брајића, Пашићровића и Сича (2005–2015)*

Београд–Петровац на Мору
2016.

*Свим добрим људима
који су се својим размишљањима, разговорима,
истираживањима, рукописима, публикацијама, казивањима,
ијесмом и свирком нераскидиво утикали у моје редове*



Лудвик Салватор, *Оймена Црноїорка* (1870–1878)
(Salvator: 1870–1878)

САДРЖАЈ

Предговор	9
Др Александра Јовић Милетић <i>Др Злајна Марјановић – на знамење Црнојорском њриморју</i>	11
<i>Приморју на велико знамење: њријовијесџи Стефана Митрова Љубише</i> као извор за проучавање музичке традиције	21
<i>И једно и друго је – музика: поимање и разумевање народног певања</i>	61
<i>Црковне њјесме</i>	83
<i>Гора јечи, њјевају њланине, одлијежу њриморске даљине:</i> музичка традиција насеља око Будве	103
<i>Пјевање из њласа</i>	125
<i>Љубо Дулетић: модулацијом од дипала до хармонике</i>	141
<i>Дијле Чаворове</i>	165
<i>Гусле моје, њласовијџа свирко: њјевање уз њусле</i>	171
„Звучним корацима“ Миодрага А. Васиљевића: о континуитету и развоју грбаљског певања	197
Паштровска музичка баштина у свету Миодрага А. Васиљевића: умеће, уметност, надахнуће	209
<i>Да се кораци не изјубе: медитеранско-паштровска музика</i> Бранка Ј. Зеновића	231

<i>У војевању за фолклор: њсихичко знојење Николе Херцигоње</i>	252
Литература	275
<i>Мноје су њјесме у сјећању и на уснама</i>	297
Разговор др Злате Марјановић са Јеленом Павићевић Татар	
<i>Музичке њтрадиције на њјену од мора</i>	301
Разговор др Злате Марјановић са Душаном Медином	
<i>Приморски музички њрезор</i>	305
Др Мила Медиговић Стефановић	
<i>Скица за научни и умјејњички њорѡреѡ др Злаѡе Марјановић.</i>	307
Душан Медин	
Захвалност	315
Белешка о ауторки	317

ПРЕДГОВОР

 давно не верујем у случајности, па често то и понављам. Одавно сам престала и сама себе да преиспитујем чијом сам промисли уопште почела да се бавим истраживањем музичке традиције. Одавно су престале и да ме „море“ мисли зашто баш приморску традицију најдуже и најдетаљније истражујем, кад, према мом скромном знању о прецима, с њом немам неке повезнице.

Било како било, својим истраживањима од 1987. године – постала сам део приморја, упознала сам се с посебним људима, Бокељима, Грбљанима, Маињанима, Поборима, Брајићима, Будванима и Старобудванима, Паштровићима и Спичанима. У дијалогу с њима, или боље речено – у размени знања, искустава и мисли, постала сам неизмерно богата. То богатство препознаје се у радовима, који се годинама унатраг некако сами од себе слажу, јер ме у писању „води“ и „обраћа“ ми се сама традиција. Није то увек лако, кажу да је музику најтеже описати речима, а опет, чини ми се, моје писање олакшава жеља да што верније и што искреније преточим традицију „мог“ дела приморја у нотне записе и речи.

Повод за овакво сабирање радова била је идеја Душана Медина на коју сам бурно реаговала узвративши му питањем – зашто публиковати већ публиковане радове? Његов одговор био је да већина тих радова јесте објављена, али да су до ове књиге они били расути по разним домаћим и страним гласилима, и једино место где се могу наћи сабрани јесте моја кућна библиотека! Потом сам се посветила ишчитавању одабраних текстова, схвативши да ми се пружа ретка прилика да их допуним новим сазнањима, а пре свега новим нотним записима, који су, у недостатку звучних записа, један од најбољих начина „осликавања“ музичке традиције.

Ишчитавање старих редова буди у мени нови жар и нова поимања. То су теме у којима се супротстављају и истовремено међусобно повезују *ијевање из њаса с класичним њојем*, хомофоно бокељско двогласје с *ијевањем уз њусле, дийлање* и звонки звук *Градске музике*, *Госјин њлач* с опеваним љубавним патњама *мрнара*, потврђујући оно о чему често пишем – слојевитост и повезаност културе људи који овај део приморја настављају. Све то само још више наглашава и чињеницу да овим радовима свакако

нисам написала све о музичкој традицији Црногорског приморја, да заслужену пажњу нисам посветила свим оним драгоценим казивачима чија су се знања уплела у ове моје редове, а поврх свега да се још увек нисам упознала са свима који ми о овим темама могу казивати, *ијевати* и свирати, онако како су то од својих старијих научили. Ови радови нису завршетак мог истраживања одабраних тема, напротив, они само најављују да ћу се њима и даље бавити (као што ће можда и текстови исте тематике – о музичкој традицији Црногорског приморја, објављени пре 2005. године, бити једном сабрани и поново објављени).

Оно што је најважније јесте да сам припремајући ове радове за поновно објављивање знала да њихове различите теме казују само о једном – колико смо се испреплетали сви ми – казивачи, певачи, гуслари, диплари, аутори рукописа и публикација, и то у једној животној причи, чији је, сматрам, веома важан део и музика. Наравно, ту је и моја љубав према овом делу неба и мора (у најскривенијим мислима, чак мом самопрозваном завичају). Можда је то разлог зашто ми се сваки пут чини не да долазим, већ да се – приморју *враћам*, да се у неком чудесном спиралном путовању кроз време, од свих врлих претходника по вољи за „теренским“ истраживањем, са задовољством крећем познатим и непознатим стазама, у потрази за музиком и њеним тумачењем, оплемењена друштвом приморских сапутника.

У Панчеву, на Срећњење Господње

З. М.

Др ЗЛАТА МАРЈАНОВИЋ
– НА ЗНАМЕЊЕ ЦРНОГОРСКОМ ПРИМОРЈУ

У свакој научној и уметничкој делатности појединац у свом прегалаштву указује на неки извор из ког црпи менталну и духовну снагу у својим настојањима, без обзира на то колико је то видљиво и наслојено. Неписано је правило „лепог васпитања“ да, независно од тога чиме се бавимо, упознамо оно што је бивало пре наших настојања.

Када је народна традиција у питању онда је научни опус истраживача, осим овог правила, веома захтеван и сложен, а у оквиру науке дефинисан механизмима методолошке организације писане и изговорене речи. У том смислу, када говоримо о проучавању народне музичке традиције неоспорно је да највећа одговорност почива на етномузиколозима. Они су први у проучавању, истраживању и чувању народне музичке традиције и, кроз своја дела, делови огромне слагалице коју можемо назвати очување национале музичке културне баштине.

Етномузиколог мора да сагледа етнографско подручје које проучава – географски, историјски (кроз [не]прилике и миграције), психолошки, социолошко-културолошки са свим утицајима који се могу евидентирати. То подразумева адекватну компетентност истраживача, али и способност за емпатију етномузиколога као посматрача и записивача материјала пронађеног на подручју које проучава.

Музичка традиција сагледава се кроз појавне облике, а затим кроз однос народа према сопственом музичком наслеђу. Без обзира на то што „народна музичка традиција“ по правилу припада свима, некада давно постојао је аутор, појединац, а његова песма, казивање или свирка сачувана је захваљујући односу „већине“ према том стваралаштву. Ако је народ прихватио песму, свирку, казивање и преносио их даље, онда је кроз време она постала општа својина, а анонимни стваралац је, свакако према свом дару, да се „песнички“ изразимо, извајао музичку целину Богу милу и народу на корист. Данас, после многих векова бележимо имена певача и свирача, њихова казивања и све околности које смо помињали како бисмо сазнали што више о дешавањима кроз историју. Како је народ богат колико му је богата традиција, и како су од оног првог ствараоца па до свих оних који су стваралаштво чували и преносили даље, гајили у себи скромност и свест да су важна карика у великом златном ланцу који чува и развија предиспозиције

за добро и лепо једног народа, тако то треба да буду и сви они који данас, у складу с временом у којем живе, бележе и чувају народно музичко наслеђе.

СТИЖЕМО ДО УЖЕ СТРУЧНОГ ПОДРУЧЈА ЕТНОМУЗИКОЛОГИЈЕ – САМИХ ЗАПИСА, ОДНОСНО НАЧИНА БЕЛЕЖЕЊА, А ЗАТИМ И ИЗВОЂЕЊА. С ОБЗИРОМ НА ТО ДА ДАНАС ПОСТОЈЕ ЕТНОМУЗИКОЛОШКИ ОДСЕЦИ У МУЗИЧКИМ ШКОЛАМА, ДОЛАЗИМО ДО ТРЕНУТКА КАДА СЕ СРЕЋУ ЕТНОМУЗИКОЛОГИЈА И МУЗИЧКА ПЕДАГОГИЈА. ЧИЊЕНИЦУ ДА ДЕЦА У ДАНАШЊЕ ВРЕМЕ У ПЕДАГОШКИМ МУЗИЧКИМ ИНСТИТУЦИЈАМА ИЗВОРНЕ НАРОДНЕ ПЕСМЕ УЧЕ САМО ПРЕКО НОСАЧА ЗВУКА, МОРАМО НАЗВАТИ НЕПРИХВАТЉИВОМ, НЕ ПОРИЧУЋИ ВАЖНОСТ ДА СЕ ИЗВОРНО ИЗВОЂЕЊЕ ЧУЈЕ. МЕЋУТИМ, У СКАДУ С ОРГАНИЗАЦИЈОМ СТРУЧНЕ УСТАНОВЕ ЗА МУЗИЧКО ОБРАЗОВАЊЕ, РЕДОСЛЕД МОРА БИТИ ДРУГАЧИЈИ. ОН ПОДРАЗУМЕВА МУЗИЧКУ ПИСМЕНОСТ И ФУНКЦИОНИСАЊЕ У ДЕКОДИРАЊУ МУЗИЧКЕ ЦЕЛИНЕ БЕЗ ОБЗИРА НА ТО ДА ЛИ ЈЕ РЕЧ О ВОКАЛНОЈ ИНТЕРПРЕТАЦИЈИ ИЛИ ЗАПИСИВАЊУ ОНОГА ШТО СЕ ЧУЈЕ. У НАЈБОЉЕМ СЛУЧАЈУ ИМАМО САГЛЕДАВАЊЕ НАШЕ НАРОДНЕ МУЗИЧКЕ ТРАДИЦИЈЕ КРОЗ КЛАСИЧНИ ДУР-МОЛ СИСТЕМ. ДА ЛИ ЈЕ ЛОГИЧНО ДА СЕ ТОНАЛНИ ЦЕНТАР КОЈИ СЕ КАО ТАКАВ ПОТВРЂУЈЕ У СВИМ ПОЈАВНИМ ОБЛИЦИМА НАРОДНОГ МУЗИЧКОГ СТВАРАЛАШТВА НАЗИВА II СТУПЊЕМ? ПЕСМЕ И СВИРКА КОЈЕ ПОСТОЈЕ ВЕКОВИМА КАО ПРЕПОЗНАТЉИВЕ ПО СВОЈОЈ СПЕЦИФИЧНОСТИ МОРАЈУ ПОДЛЕГАТИ НЕКОМ МУЗИЧКОМ СИСТЕМУ ПРЕМА КРИТЕРИЈУМИМА ТОНАЛНОСТИ. АУТОРКА ОВИХ РЕДОВА БАВИЛА СЕ УПРАВО ТИМ АСПЕКТОМ САГЛЕДАВАЊА ЕТНОМУЗИКОЛОШКЕ ГРАЂЕ БЕЗ АСПИРАЦИЈЕ ДА СЕ ИКАДА УВРСТИ МЕЋУ ЕТНОМУЗИКОЛОГЕ, ВЕЋ НАПРОТИВ ДА КАО МУЗИЧКИ ПЕДАГОГ ПОМОГНЕ ДЕЦИ ДА ЛАКШЕ ЧУЈУ НОТЕ ЗАПИСАНЕ НА ПАПИРУ ПРЕ НЕГО ШТО ИХ ИЗВЕДУ. ДР ЗЛАТА МАРЈАНОВИЋ ЈЕ ВЕРОВАТНО ЈЕДИНИ ЕТНОМУЗИКОЛОГ КОЈИ ЈЕ БЕЗ ПРЕДРАСУДА САГЛЕДАО ТАКВА НАСТОЈАЊА, И У НАШОЈ ДУГОГОДИШЊОЈ САРАДЊИ ПОКАЗАЛО СЕ ДА ЈЕ ТАКАВ ПРИСТУП НАСТАВИ БИО НА ОБОСТРАНУ КОРИСТ. ЗАПИСИ НАРОДНИХ МУЗИЧКИХ ЦЕЛИНА, У ЖЕЉИ ЕТНОМУЗИКОЛОГА ДА ШТО ВЕРНИЈЕ ЗАПИШУ ОНО ШТО СУ ПРОНАШЛИ КАО МУЗИЧКУ ГРАЂУ, АУТОРКА ОВИХ РЕДОВА ЧЕСТО ЈЕ, У ШАЛИ НАРАВНО, НАЗИВАЛА „ХИЈЕРОГЛИФИМА“, НАРОЧИТО АКО ТОМЕ ДОДАМО АКУСТИЧКИ АСПЕКТ ОВОГ ФЕНОМЕНА, ГДЕ БИСМО У ЖЕЉИ ДА ЗАПИШЕМО РЕАЛНЕ ФРЕКВЕНЦИЈЕ СВИХ ИЗВЕДЕНИХ ТОНОВА ДОШЛИ ДО „ВИСОКЕ МАТЕМАТИКЕ“, А ПИТАЊЕ ЈЕ ДА ЛИ БИСМО ТИМЕ ПОБОЉШАЛИ КВАЛИТЕТ (У СМISЛУ ПЛАСИРАЊА ПОМЕНУТОЈ „ВЕЋИНИ“ ОД КОЈЕ ЗАВИСИ ПРОДУЖЕТАК ТРАЈАЊА НАЦИОНАЛНОГ МУЗИЧКОГ БЛАГА, ПОГОТОВО АКО ЈЕ ТА „ВЕЋИНА“ МУЗИЧКИ ПИСМЕНА), ИЗУЗИМАЈУЋИ МОМЕНТЕ КАДА ЈЕ ТО ЗАИСТА ПОТРЕБНО. НИЈЕ НАМ ЦИЉ ДА КРИТИКУЈЕМО ЕТНОМУЗИКОЛОШКЕ ЗАПИСЕ, НАПРОТИВ. АКО СЕ МУЗИЧКИ СИСТЕМ ПОСТАВИ ПРЕМА СВИМ ПОТРЕБНИМ КРИТЕРИЈУМИМА ЊЕГОВОГ ПОСТОЈАЊА, ОНДА ЈЕ САСВИМ ЈАСНО ДА ЋЕ ИНТОНАТИВНИ ОСЛОНАЦ БИТИ ТОН ДЕФИНИСАН СВОЈОМ ЗВУЧНОМ ФУНКЦИЈОМ И ДА ЋЕ НА ОСНОВУ ЊЕГОВЕ ФИКСАЦИЈЕ У КОГНИТИВНОМ МУЗИЧКОМ АПАРАТУ ИЗВОЂАЧА БИТИ ИЗВЕДИВЕ И СВЕ ФИНЕСЕ ТОНОВА КОЈЕ СЕ ВЕЗУЈУ УЗ ФИКСИРАНЕ ТОНОВЕ АУТЕНТИЧНЕ НАРОДНЕ ЦЕЛИНЕ ДЕФИНИСАНЕ КРОЗ МОДЕЛ САГЛЕДАВАЊА У ХОРИЗОНТАЛНОМ, ВЕРТИКАЛНОМ И ФОРМАЛНОМ СМISЛУ. УПРАВО ЈЕ СУСРЕТ МУЗИЧКОГ ПЕДАГОГА И ЕТНОМУЗИКОЛОГА БИО РАЗЛОГ ЗБОГ КОЈЕГ МИ ЈЕ ДР ЗЛАТА МАРЈАНОВИЋ УКАЗАЛА ПОВЕРЕЊЕ ДА НАПИШЕМО ОВУ РЕЦЕНЗИЈУ И НАДАМ СЕ ДА ЋУ ТОЈ ПРИВИЛЕГИЈИ И ЗАДОВОЉСТВУ АДЕКВАТНО ОДГОВОРИТИ.

РЕЦИМО НА ОВОМ МЕСТУ ДА ЈЕ БАВЉЕЊЕ АУТОРКЕ ОВИХ РЕДОВА ПОМЕНУТОМ ГРАЂОМ САГЛЕДАВАЊА ЗАКОНИТОСТИ МУЗИЧКОГ СИСТЕМА КОЈЕМ ПОДЛЕЖУ ПОЈАВНИ ОБЛИЦИ НАРОДНЕ МУЗИЧКЕ ТРАДИЦИЈЕ ИНИЦИРАНО ПРВЕНСТВЕНО ПЕДАГОШКИМ РАЗЛОГОМ – НЕ МОЖЕМО ДЕЦИ ГОВОРИТИ КОЛИКО ЈЕ ЛОША МУЗИКА КОЈА СЕ ПЛАСИРА КАО НАРОДНА АКО ИМ НЕ ПРУЖИМО АЛТЕРНАТИВУ И НАУЧИМО ИХ ШТА СУ ЗАИСТА ИЗВОРНА НАРОДНА ПЕСМА И СВИРКА. С ДРУГЕ СТРАНЕ, СВИ СМО МНОГО НАУЧИЛИ УЗ ДР ЗЛАТУ МАРЈАНОВИЋ, КОЈА ЈЕ ОД ПОЧЕТКА ТУ РАЗЛИКУ ДЕЦИ ОБЈАСНИЛА

кроз дистинкцију термина „пракса“ и „традиција“. Др Злата Марјановић је у практичном раду са ученицима улазила у специфичности сваког краја који је обрађивала са децом и у најтананије разлике у варијантама песама које певају или су их певали Срби без обзира на то где сада живе. При томе, није се ограничавала само на подручје Балкана и нашег окружења, него је ишла и много даље, добијајући тако од деце максимум јер између осталих вештина поседује и невероватан инстинкт да пронађе песму која ће деци бити интересантна, да с лакоћом процени коме која песма одговара, што је наравно резултирало не само великим интересовањем и појединачним успесима ученика него и феноменалним концертима. Будући да је Злата Марјановић користила сваку прилику да се даље развија (због урођене потребе за сазнавањем и учењем), нове идеје су на нашу радост навирале и допринеле да и ми растемо и развијамо се. Зато и није чудо што на наставу традиционалног певања и свирања и народних ансамбала хрле деца музичке школе са свих одсека. Тако смо открили и Злату као педагога, који после десетогодишње праксе у Средњој музичкој школи у Краљеву има иза себе сада већ генерације ученика – студената на Етномузиколошком одсеку Факултета музичке уметности у Београду.

Др Злата Марјановић вероватно није слутила колико ће бити повезана са музичком традицијом Црне Горе, која је, с обзиром на њено порекло, веома далеко. Видећемо, међутим, да је захваљујући огромном опусу њених радова посвећених управо овом подручју и народу чију је традицију проучила, пласирала и о којој подучава своје ученике, оставила своје име и делатност Црногорском приморју „на велико знамење“. Магистрирала је 1997. године с радом „Вокална музичка традиција Боке Которске, докторирала с радом „Народна музика Боке Которске и Црногорског приморја“, а још од студентских дана истражује проблеме вокалне, вокално-инструменталне и инструменталне традиције у Црној Гори (Бока Которска, приморје са залеђем, Цетиње и околина). Осим многих књига и радова објављених у земљи и иностранству покрива и изузетно важан део своје делатности – професор је етномузикологије, традиционалног певања, традиционалног свирања и народних ансамбала у Средњој музичкој школи „Стеван Мокрањец“ у Краљеву, чиме даље прослеђује песме и свирку које је, између осталих крајева, истражила и на подручју Црне Горе. Осим чланства у Српском етномузиколошком друштву (СЕД), члан је и Међународног савета за традиционалну музику (ICTM) у оквиру којег делује као контакт особа (Liaison Officer) управо за Црну Гору.

Публикација *Приморју на велико знамење: одабрани радови о музичкој традицији Боке Которске, Грбља, Будве, Маина, Побора, Брајића, Пашировића и Сича (2005–2015)* садржи 12 радова: „Приморју на велико знамење: иријовијесити Стефана Митрова Љубише као извори за проучавање музичке традиције“, „И једно и друго је – музика: поимање и разумевање народног певања“, „Црковне њјесме“, „Гора јечи, њјевају њјанине, одлијежу њјиморске даљине: музичка традиција насеља око Будве“, „Пјевање из њјаса“, „Љубо Дулетић: модулацијом од дијала до хармонике“, „Дијле Чаворове“, „Гусле моје, ѡласовића свирко: ѡјевање уз ѡусле“, „Звучним корацима“ Миодрага А. Васиљевића: о континуитету и развоју грбљаског певања“, „Паштровска музичка баштина у свету Миодрага А. Васиљевића: умеће, уметност, надахнуће“, „Да се кораци не ѡзубе: медитеранско-паштровска музика Бранка Ј. Зеновића“, „У војевању за фолклор: ‘психичко знојење’ Николе Херцигоње“, као и два интервјуа са ауторком – Јелене Павићевић Та-

тар, „Многе су пјесме у сјећању и на уснама“, и Душана Медина, „Музичке традиције на пјену од мора“.

Први рад носи наслов као и публикација, што није случајно. Стефан Митров Љубиша (1822–1878) био је српски и јужнословенски књижевник и политичар, рођен у Будви. Његов последњи говор у кратким изводима забележен је у књизи Миховила Павлиновића *Мисао хрватска и мисао србска у Далмацији* (1882, стр. 46): „ја знам да ви мене нетрпите, јер сам Србин православне вјере. Излазећи одавле, остављам у сабору младијех сила, који, ако их је Српкиња задојила знати ће бранити права своје народности и вјере.“ Др Злата Марјановић осврће се на његово дело *Пријовијестии црнојорске и њиморске*, објављено 1875. године, које доноси ретку и драгоцену грађу о музичкој традицији 19. века делова Црногорског приморја. Стефан се родио и младост провео у Будви.

Пријовијестии црнојорске и њиморске Стефана Митрова Љубише могу се посматрати не само уобичајено, као несумњиво вредно књижевно дело, него и као ретка, а самим тим и драгоцена грађа о музичкој традицији XIX века делова Црногорског приморја. Под тиме се подразумева традиција његове родне Будве, у којој је, судећи по темама из његових приповедака, имао могућности да сазна много тога не само о традицији својих суграђана него и о традицији крајева који Будву окружују. Стефан Митров Љубиша који је умногоме задужио Црногорско приморје са залеђем, даје овом поглављу сасвим адекватан наслов и показује непогрешив приступ др Злате Марјановић у трагању за облицима сушаства постојања краја који проучава, продирући до најсакривенијих слојева не би ли музичко традиционално наслеђе детерминисала у својој функционалности глобалног социолошког, демографског и културолошког миљеа којем припада. О периоду у којем је живео и стварао Љубиша нема много појединости, а посебно нема много нотних записа, тако да су његове приповетке биле непроцењив извор података о музичкој традицији XIX века у наведеним деловима Црногорског приморја, а др Злата Марјановић их упоређује с релевантним ауторима и подацима који су доступни.

Будва има посебну музичку традицију која је део културе њених житеља који традиционално живе у слози са свим становницима града без обзира на њихово порекло. Они живе као братство, поштујући једни друге, комуникативан су, гостољубив и весео народ, сазнаје др Злата Марјановић о Будванима оног доба. Закључује да је донекле и то разлог што су у Будви сачувани многи обичаји обредног порекла и што се у многим приликама забавног карактера укрштају традиција руралног и урбаног стила, као последица сливања становништва с различитих простора – континентално-планинског, медитеранско-приморског и средњоевропског. Истовремено, аутор студије истиче традицију која је по својим особинама посебна и својствена само Будванима. Мали Стефан је растао и стасавао у таквој средини. По оцу Паштровић, претпостављамо да је слушао и о паштровској традицији, иако није често био с оцем поморцем, кога је рано изгубио. Можда је управо то разлог што је велику пажњу у својим делима посветио проучавању и приказивању паштровског живота. Љубишина мајка, с друге стране, родом је из Грбља, за који је карактеристично певање руралног порекла. Поменимо песму „Скочи јабука, удари Будви у врата“, која је заједничка Будви, Маинама, Поборима, Брајићима и Паштровићима. Међутим, др Злата Марјановић налази и примере песама које су у

XIX веку практиковали једино Будвани. У Љубишиној Будви (рођен и умро за време аустроугарске власти) житељима су такође била позната и актуелна музичка збивања, поготово она пореклом из Италије, те је можда и у његово доба у Будви постојало вишегласно певање, и оно приморско-медитеранског и оно средњоевропског стила.

Када говори о поимању и разумевању народног певања др Злата Марјановић констатује да су и једно и друго – музика, мислећи на разлике у певању на Црногорском приморју са залеђем. Говоримо о певању урбаног стила (клапско певање карактеристично за градове као што су Будва, Котор, Херцег Нови итд.) и руралног стила, где се мисли на обредно-обичајно певање живља у залеђу, које у основи води порекло са континентално-планинског културног простора. Међутим разлике се не могу тумачити оштро и стилски одвојено јер постоје заједничке особине у различитим областима, другачије наслојене из различитих разлога, које др Злата Марјановић прецизно објашњава. Разлике су у особинама мелодије, поетског текста, поимању консонанце и стилу извођења. Ипак, иако су разлике велике поборници и једног и другог стила међусобно се поштују и уважавају без обзира на то што не могу да прихвате ни да изводе песме другог стила.

Свесни да је тешко песме пренети младима, спремни су да прибегну својеврсним модернизацијама, али су и ту веома опрезни – прихватиће их само ако су сачувани основа њихових песма (мелодија), речи и начин певања (говоримо о реакцији Грбљана на обраду три њихове песме у Средњој музичкој школи у Краљеву, где се под начином певања подразумева гласан и грлен стил).

Говорећи даље о стиливима певања на Црногорском приморју Злата Марјановић пише и о *црковним њесмама*. То су песме настале под утицајем хришћанства, обogaћене додатним садржајима потеклим из црквеног певања. Улога им је да се хришћанско учење примени како у свакодневном животу, тако и током црквених празника. Оне су у музичкој традицији Црногорског приморја са залеђем или научене у цркви или су потекле из народне праксе. Нераскидиви су део традиције и преносе се усменим предањем, те имају прецизно дефинисану функцију у животу људи. Црквене песме које су потекле из цркве слабије су утицале на народ који пева руралним стилем због потребе да учествује у црквеним обредима, чиме се уједно потврђује и припадност заједници (Грбаљ, Паштровићи), па их ауторка тумачи као народно поимање *црковних* тема. Такође сазнајемо за песме које служе за извођење молитви које ауторка назива „певаним молитвама“ које су настале снажним преплитањем црквеног и народног начина музицирања. Тако наилазимо на народне мелодије обредно-обичајне праксе руралног стила, где се користе музичке формуле народних песама спојене с поетским текстом у виду молитве Богу, уз додавање припевног рефрена који потиче из црквеног богослужења (први српски етномузиколог Миодраг Васиљевић, 1903–1963, овај принцип вајања мелодија, које такође припадају веома старој традицији, додатно је социолошки детерминисао и „народним двоверјем“ у својој збирци народних мелодија лесковачког краја издатој 1960. године, алудирајући на прастаре мелодијске формуле у које су уткивани садржаји с прихватањем хришћанства).

Музичка традиција сеоских насеља будванске општине доносе нам слику музичке традиције становништва које већином води порекло из континенталних делова Црне Горе, динарске провинијенције, за које се сматра да су у ове крајеве почели да се до-

сељавају још пре XV века. Музичка традиција потекла је из обредно-обичајне праксе, преношена је усмено и тако је сачувана. Мелодије малих обима конципиране на основној музичкој народној формули, силабичне метро-ритмичке основе, уз веома гласно и продорно извођење, представљају стил најстаријих облика народног музичког израза овог дела залеђа будванске општине, али нам ауторка приказује и како се музичка традиција ових насеља, иако потекла из истог извора, временом раслојавала. И овде се изводе певане молитве, а омиљена места окупљања током лета и јесени била су сеоска гумна, поводом црквеног празника које је славilo цело село, чувајући на тај начин једну од најстаријих и најважнијих народних тековина – саборност. Повод је често било и састајање ради забаве, а такве скупове називали су „сијеља“ или „сједници“. На гумнима су наступали и диплари, у предасима између песме и игре, изводећи различите мелодије. У Грбљу и Маинама мелодије на диплома познате су и као *чобански йонйи*. Ауторка поред ових интересантних чињеница запажа да у другој половини XX века људи полако напуштају села и прелазе у градове, а млађе генерације све мање занима старо музичко наслеђе (посебно запажено у Маинама, Поборима, Брајићима и Паштровићима). Др Злата Марјановић, упорни „етномузиколошки Шерлок Холмс“ сазнаје невероватне податке, о чему ће још бити речи, а њени казивачи који су певали, свирали и казивали о својој музичкој традицији, углавном старији људи, иако прилично затворени, пустили су је у своја сећања схватајући колико је за очување њихове музичке традиције драгоцен њен рад.

Др Злата Марјановић открила је и податак да постоје снимци које је Миодраг Васиљевић забележио у Грбљу. Реч је о заједничком певању „из гласа“. Ауторка помиње многа имена Грбљана с бројним подацима о њима, из чега дознајемо о њеној љубави према својим казивачима и народним уметницима. Ово архетипско певање велике старине поједини савремени етномузиколози, стасали на темељима западноевропске музике, према речима ауторке уопште не сматрају певањем.

Етномузиколог Миодраг А. Васиљевић, половином прошлог века, сачинио је тонске записе грбљског певања. Како је донедавно сматрано да Грбаљ између истраживања словеначког етномузиколога Матије Мурка 25. септембра 1932. и телевизијског снимања документарног филма почетком седамдесетих година XX века „заобилазе било каква озбиљнија етномузиколошка истраживања“ (Марјановић 2005а: 7), др Злата Марјановић је искористила прилику да ове тврдње коригује и да Грбљанима прикаже значајна сазнања до којих се дошло истраживањима њихове традиције. Захваљујући Васиљевићевом боравку у Грбљу пружа нам се прилика да прикажемо особине грбљског певања, али и да уочимо евентуалне промене у периоду од половине прошлог века наовамо. Његовог борава сећају се и казивачи из Грбља, па су га детаљно описали, иако су заборавили његово име. То је било 1953. године, а Грбљанима је посебно импресивно било снимање на магнетофону, прво којем су присуствовали. Ауторки су били драгоцени Васиљевићеви прецизни подаци о певачима, чиме је омогућио сагледавање музичке традиције Грбља у континуитету.

Читајући редове др Злате Марјановић о Николи Херцигоњи имамо утисак да присуствујемо нечему што смо сигурно сви једном доживели. Није реч о упознавању нечијег дела и живота, већ је реч о препознавању и истинском сусрету. Ауторка је мелографи-

сала његове звучне записе настале 1953–1955, а заједничка им је опчињеност народном музичком традицијом Црне Горе. Сакупљајући народне песме Црне Горе током Другог светског рата и после њега, Херцигоња је долазио у сукобе с колегама музичарима и композиторима који нису делили његово мишљење. „Када се у хисторији умјетности нешто велико стварало, увијек се узимало са извора – из народа, из живота, из природе“, говори Никола Херцигоња. Дружење и препознавање др Злате Марјановић и Николе Херцигоње овде ћемо заокружити још једним његовим цитатом, сматрајући да смо тиме коментарисали и рад др Злате Марјановић:

Што је заправо срећа? – Нешто врло релативно – субјективно узевши, а нешто апсолутно – узевши објективно: Стварати! А то је почетак среће. А она је потпуна, то је – осјетити да си користан и да то свијет око тебе увиђа и признаје. – И то је исто што и – вољети и осјетити да те због тога воле. Али – вољети, вољети без резерве, изгарати у томе (11. фебруар 1954, око Ускопоља, рукопис: 15).

Вратимо се на поставку с почетка – етномузиколог у сагледавању музичке традиције полази од појединца, а затим од односа „већине“ према његовом стваралаштву. Примећујемо да је ауторка поменула многе појединце, али је посебно издвојила два веома интересантна народна уметника, Љуба Дулетића и Стевана Чавора. Љубо Дулетић, рођен 1948. године у засеоку Дулетићи у Маинама, у непосредном залеђу Црногорског приморја, сели се у Будву, али не заборавља своју музичку традицију. Ауторка га детерминише као *диплара-гуслара* јер је врстан диплар, али и гуслар. Дипле и гусле су два најзаступљенија народна музичка инструмента потекла из праксе динарског патријархалног становништва, а забележена су и још нека имена људи који свирају ова два инструмента, иако они нису истородни.

Стеван Чавор рођен је у Чаворима под Ловћеном 1963. године, а као и Дулетић научио је да свира од свог оца и старијих људи из свог окружења. Љубо Дулетић не само да је градитељ инструмената него, као што ауторка наводи, и *модулира* користећи за градњу уместо јаворовог маслиново дрво јер сматра да инструменти тако боље звуче. Грађа о овим народним уметницима, свирачима, веома је значајна, јер у доступној литератури, према речима ауторке, нема трагова о дипларској пракси иако ово нису једини диплари нити *диплари-гуслари*. Ови свирачи на својим инструментима изводе посебне мелодијске моделе које називају понтима. Сваки гуслар има своје посебне понте. Они који уче, свирају најпре према мотивима које слушају од других, а онда долазе до својих. Диплар који зна већи број различитих поната више се цени.

Говорећи о раду „Паштровска музичка баштина у свету Миодрага А. Васиљевића: умеће, уметност, надахнуће“, рецимо најпре да је Васиљевић као дете заволео „човека од Господа“, који живи од једног од два „честита занимања“ – пољопривреде или сточарства. Није био оптерећен било каквим балканским поделама – целог живота је тражио и проналазио оно што је у песми, свирци и човеку имало универзалну вредност. Немогуће је не говорити о Васиљевићу као о човеку који је „допринео црногорском културном конституисању“. То се једнако односи и на Македонце, Србе са Косова и Метохије, Санџаклије, Србе из Србије, Војвођане... јер он је волео, познавао и бележио музичке изразе свих људи који живе на нашим балканским просторима. Он је тражио и проналазио универзалну формулу из прастарих времена, специфично обликовану у

зависности од географског подручја, социолошких, културолошких и других околности у којима је наш народ живео на уском простору Балканског полуострва.

Управо зато што је добро познавао специфичности бивања на одређеном географском подручју, Васиљевић је лако спознао и заједничку универзалну формулу музичког израза и зналачки је искористио у свом педагошком раду. Др Злата Марјановић је трагала за специфичностима развијања и варирања те формуле у оквиру стилова народног музичког израза Црногорског приморја са залеђем. Збирка *Народне мелодије Црне Горе* објављена је две године после Васиљевићеве смрти – 1965. године. У овој збирци Васиљевић је на основу вишегодишњег теренског истраживања у географском смислу обухватио најшире подручје на којем певају и свирају Црногорци.

Када је реч о Паштровићима, о делу музичке традиције овог подручја податке је могуће пронаћи управо у овој Васиљевићевој збирци. То су *материјали*, констатује Васиљевић, којима је могуће тумачити музичку традицију Паштровића, али и сазнати какав је као етномузиколог и мелограф био Миодраг А. Васиљевић. Сазнајемо да је паштровска музичка традиција једним делом потекла из старијег, словенског наслеђа некадашњег завичаја, а да је затим преслојена другим утицајима и историјским збивањима, поставши варијетет ширег приморског певачког подручја. Васиљевић је забележио звучно и кроз нотне записе свадбено певање Паштровића, али и један од најважнијих делова традиционалне паштровске свадбе, а и других пригодних ситуација у народном животу – здравице, и то говорне и певане здравице. Оне су Васиљевићу пре свега битне због интересовања на којем се тонском низу догађала природна архетипска говорна артикулација изреченог или певаног.

Немогуће је говорити о народној музичкој традицији Црне Горе а прескочити гусле, па тако др Злата Марјановић проучава и овај део музичке традиције на Црногорском приморју са залеђем. Ауторка доноси преглед гуслања од старих времена, када је казивање уз гусле било заступљено на скоро целом Црногорском приморју, до данашњих дана. Полази од историјских извора, познатих гуслара, специфичности појединих подручја и стиже до типова гуслара и градитељства овог народног музичког инструмента. Извори за казивање везују се за непресушну инспирацију – Косово, вековну борбу против Турака, косовске јунаке и набрајање тадашњих српских земаља, градова и задужбина. Честа су и локална предања из прошлости ових крајева. Занимљиво је да су у неким деловима ових крајева забележене и лирске песме које се казују уз гусле. Што се стила тиче, пева се нетемперовано, гласно, продорно и веома експресивно. Сматра се да сваки гуслар, као и диплар, има своје понте и свој начин „ударања“ (почетак гуслања). Без обзира на то што број гуслара у односу на XIX век опада, на подручју Црногорског приморја са залеђем и даље се чува овај део народне музичке традиције и негује се квалитет свирке.

На крају, рецимо још неколико речи о др Злати Марјановић, која као етномузиколог показује изузетно знање, посвећеност, упорност и неограничен капацитет истраживачког духа (и по питању литературе и по питању теренских истраживања). Велики број радова и књига које има иза себе доказују њену посвећеност и умеће. Увидом у њен педагошки рад откривамо још један, за етномузикологију изузетно важан таленат – љубав према ученицима и велику мотивацију и жељу да своја сазнања пренесе на младе

генерације. На тај начин добија максимум и од ученика и од музике и на најбољи начин доприноси очувању и ширењу музичке традиције.

Радови у овој публикацији дају адекватан приказ појединца као ствараоца и односа већине према њему, што заједно, уз саборност, и чини традицију једног народа. Описи свих релевантних чинилаца доприносе томе да се песми и свирци даје функционалан значај у животу људи. Култура и научно васпитање који се испољавају у тражењу и коментарисању свих аутора који су се темом о којој пише бавили или се баве даје прегалаштву др Злате Марјановић посебну нијансу финоће у изразу. Несебично дели све податке и сазнања до којих долази, проналази и оно што су други заборавили или сматрали небитним, а испоставља се да је веома значајно. И на крају, због љубави према људима, поштовања према својим казивачима и народним уметницима и обимне грађе коју је проучавајући Црногорско приморје и његово непосредно залеђе прикупила, др Злата Марјановић заслужује да јој њени казивачи, певачи и свирачи кажу – „Злата Марјановић – на велико знамење Црногорском приморју“.

Др Александра Јовић Милетић



Стефан Миџиров Љубиша
(Медиговић Стефановић 2012а: [5])

ПРИМОРЈУ НА ВЕЛИКО ЗНАМЕЊЕ:
ПРИПОВИЈЕСТИ СТЕФАНА МИТРОВА ЉУБИШЕ
КАО ИЗВОР ЗА ПРОУЧАВАЊЕ МУЗИЧКЕ ТРАДИЦИЈЕ

*П*риповијести црногорске и приморске Стефана Митрова Љубише (1822–1878) објављене 1875, несумњиво су вредно књижевно дело. Осим тога, ови Љубишини „редови“ могу се посматрати и као ретка, а самим тим и драгоцен грађа о музичкој традицији делова Црногорског приморја у 19. веку.¹

Будући да о музичкој традицији наведеног подручја из тог периода нема много писаних података, посебно не детаљних, а још мање има нотних записа, управо ће из његових приповедака бити приказани одабрани делови у којима су описани обичаји и музицирање које их прати. Да би се стекла што целовитија слика о музичкој традицији 19. века у деловима Црногорског приморја, подаци ће бити упоређени и повезани са: 1) етнографским записима Вука Карацића (Карацић 1969а; 1969б; 1969в) и Вука Врчевића (Врчевић 1883, 2011), подацима хроничара његовог старијег суграђанина, Будванина Антуна Којовића (Којовић 1969), записима архимандрита Дионисија Миковића (Миковић 1998), антропологеографа и етнолога Андрије Јовићевића (Јовићевић 1922) и других аутора списа публикованих крајем 19. и почетком 20. века; 2) публикованим нотним записима песама са Црногорског приморја насталих током 19. и 20. века (Кућац 1878; 1880; 1881; 1941; Васиљевић 1965; Милошевић 2000; Марјановић 2002);² 3) публикованим нотним записима Далматинског приморја насталим крајем 19. и почетком 20. века

* Ово је прерађена верзија рада публикованог под насловом „Приморју на велико знамење“ у зборнику радова са симпозијума *Стефан Митров Љубиша у контексту медитеранске културе* одржаног 27. и 28. фебруара 2002. у Будви (Марјановић 2005а: 245–283). Термин *приморју на велико знамење* је преузет из Љубишине приповијести „Крађа и прекрађа звона“ (Љубиша 1924: 169).

¹ Под називом Црногорско приморје у овом раду се, као и у свим осталим у овој књизи, подразумева део приморја од Боке Которске до Спича, јер подручје око Бара и Улциња још нисам истражила (в. у Марјановић 2013).

² Поред наведених, свакако да би целовитијој реконструкцији музицирања Љубишиног доба допринели и многи други извори, попут, на пример, необјављених збирки анонимних аутора из Боке Которске и Будве, у које нисмо имали увида (*Будванска ђесмарица* из 1640. године, која се налази у Архиву ХАЗУ; *Будва и Бока* из 1854. године итд., в. о томе у: Babić 2007: 203; Primorac, у: Primorac, Marjanović 2015: 302).

(Kuba 1890; 1892; Bersa 1944; Primorac, Marjanović 2015); и 4) са особеностима музичке традиције делова Црногорског приморја о којима пише овај знаменити књижевник, а забележеној у протеклих неколико деценија.³

ПЕВАЊЕ У ЉУБИШИНОЈ БУДВИ

Стефан Митров Љубиша је рођен 1822. у Будви, од оца Митра Лукиног (1769–1838) и мајке Катине Кате Брдарева (Вуковић 1996: 102; Мартиновић 2014: 235). У родном граду Љубиша проводи детињство, школује се и добија прво запослење (Цар, у: Љубиша 1924: V, VI). Ови подаци послужиле као основне смернице по којима ће тећи даље излагање, односно реконструкција будванске музичке традиције Љубишиног детињства и младости.

На обликовање будванске музичке традиције, попут других крајева и места, утичу културно-историјска збивања и географска позиционираност. Отуда је та традиција слична традицији других, а најпре околних крајева (на пример, Боке Которске; Марјановић Крстић 1998), али је, истовремено, по неким особинама посебна, будванска.

Будва је, наиме, један од најстаријих градова на Јадранској обали (Лијешевић 1996: 118; Ускоковић 1996: 154), по свом изгледу налик на остале градове на полуострвима (Корчула, Дубровник, Задар итд.) далматинско-млетачког типа (Накићеновић 1913: 403). Међутим, град и култура у њему развијали су се нешто другачије него у осталим градовима овог типа. На то су нарочито утицала збивања у 19. веку, баш у доба Љубишиног живота, када су Будвани били поданици Аустријског, потом и Аустроугарског царства.⁴ Тада је њихов родни град, географски позициониран „на рубу“ Јадрана, био војно⁵ а не поморско (нема у њој веће луке), економско и трговачко средиште. У Будву се није улагало као у друге јадранске градове, те су, као што сведоче документи, многи њени житељи живели скромно (Јелушић, Јелушић 2008: 43–49).⁶ То Будване, према историји-

³ Мисли се на резултате истраживања на терену Боке Которске, Грбља, Маина, Побора, Брајића, Будве, Паштровића и Спича која су почела 1987. године (Марјановић 2013).

⁴ На пример, почев од 15. века Турци и Млечи су се борили за превласт на овим просторима. Након њих, 1797. године млетачке поседе у Далмацији преузели су Аустријанци, затим Французи (од 1805. године), а након њих поново Аустријанци (у оквиру Аустријског, 1804–1867, а потом и Аустроугарског царства, 1867–1918; [S. n.]. 1977).

⁵ Почетком 20. века у Будви постоје „мјесно заповједништво, четна болница, војничко складиште за живеж, војарна, војничка стрељана, политичка експозитура, порезни уред, нижи царинарски I ко. уред финансијске страже, депутација луке и поморског здравља“ итд. (Накићеновић 1913: 404).

⁶ Иако је Будва окружена природно раскошним поднебљем, у даљој прошлости њени становници нису успевали да досегну значајнију привредну активност (Јелушић, Јелушић 2008). Они се у граду баве, пре свега, пољопривредом и рибарством, јер су под разним страним владарима границама ка залеђу били онемогућени да развијају трговину и поморство, у исто време када су то остали градови слични Будви успевали. Отуда трпи и култура Будвана, која се све до краја 18. века, када су отворене прве јавне школе, највише негује и развија захваљујући цркви и свештенству (Ускоковић 1996: 154). Описано је један од разлога што се, на пример, са аспекта архитектуре у Будви могу уочити више приморско-рурални, а мање приморско-урбани објекти (Vujić, у: Јелушић, Јелушић 2008: 11), водовод је изграђен тек 1909. године (Vučković 1966: 47) итд.

ским записима, а показале се и у редовима који следе, није спречавало да песму и свирку учине саставним делом свог живота.

Музичка традиција Будве је особена пре свега захваљујући култури њених житеља, који подједнако уважавају све становнике свог града без обзира на њихово хетерогено порекло.⁷ Можда о наведеном најбоље сведоче речи једног Паштровића, Луке Н. Бечића (1927), да „Будвани живе као једно братство. Кад се неко жени, сви су на весељу, веселе се заједно сваком добру појединца. Кад грађанин умре, сви га достојанствено прате до вјечне куће. Кад се слави, опет су ту, и у добру и у злу на окупу су. Сви се, наравно, међусобно познају, ко дође са стране одмах буде примјећен, за њега ће бити мјеста у Будви, и у срцима Будвана. Човјек се на Будву брзо привикне, па заборави да је 'фурешти'. Будвани су гостољубив, комуникативан и весео народ“ (Бечић 2003: 72).⁸

Отуда није необично што се у Будви поштују многи обичаји обредног порекла, као и они осмишљени забаве ради, током којих се музицира и руралним и урбаним стилем, показујући да је култура Будвана истовремено део различитих простора – континентално-планинског, медитеранско-приморског и средњоевропског (Марјановић 2013: 115–141).⁹ О томе сведоче и постојећи документи настали током 19. века, који иду у прилог претпоставци да је управо таква била и будванска музичка средина у којој је живео и сазревао Стефан Митров Љубиша.

1. ПЕВАЊЕ ОБРЕДНОГ ПОЕТСКОГ ТЕКСТА

„Ој, соколићу, мој златни птићу“: паштровско певање

Да ли је и где Стефан имао прилике да чује понеку песму руралног стила, није могуће са сигурношћу утврдити. Могуће је да се с делом музичке традиције краја из којег потиче његов отац срео још у свом дому. Попут многих других Будвана, Стефан је по оцу Митру Лукином (1769–1838) пореклом био Паштровић.¹⁰ Чини се, опет, да Митар

⁷ Почетком 20. века је у Будви констатован старији слој становништва пореклом из Далмације и Италије (Накићеновић 1913: 406–408) а такође и из околних крајева (на пример, братство Бубића и Витомира је пореклом из Маина, а документовано је још за време Ђурђа Бранковића у 15. веку; од тада, у прво време као српска властела, а под Млецима као млетачка, Бубићи имају велике повластице на овим просторима, в. о томе у: Накићеновић 1913: 406–408; Duletić [s. a]). Новији слој становништва почетком 20. века води порекло такође већином из околних приморских крајева, као и из континенталних делова Црне Горе.

⁸ У Будви су католици и православци живели сложено. Примера за то има безброј, а илустрације ради наводимо да су православни Будвани 1909. године отказали све свечаности за Савиндан, 27. јануара, јер је тога дана преминуо један од виђенијих Будвана, Тони, односно Антон Медин (1854–1909), католичке вероисповести.

⁹ У овим редовима се под будванском културом подразумева култура становника будванског старог градског језгра, омеђеног каменим зидинама.

¹⁰ Љубише су старо паштровско братство, пореклом из села Близикуге (Лукетић 2000: 86–94), које се досељава почетком 11. века из Херцеговине (Вукмановић 1960: 99). Стефанов отац Митар Лукин доселио се у Будву, у којој је имао продавницу (Мартиновић 2014: 235; о паштровском сукцесивном насељавању Будве током протеклих векова в. у: Накићеновић 1913: 119, 406. 407).

није имао много прилике да сина учи паштровској традицији, јер је као поморац доста времена проводио одвојен од породице. Да невоља буде већа, Митар је умро веома рано, у Стефановој шеснаестој години. То је била вероватно прва прекретница у његовом животу, пре свега оном професионалном, јер се као јединац и једини ослонац мајци, од тада „одаде живо к науци таквим успјехом, да га видимо самоука постати године 1843. тајником општинским у Будви, а г. 1848. као кандидата на бечком установљујуему сабору...“ (Љубиша 1888: 7).

Може се претпоставити да је рани губитак оца подстакао Стефана да са више пажње истражује сопствено порекло, те се он у својим делима прилежно посветио осликавању паштровског живота. Градећи себе, истовремено је неговао и поштовао успомену на оца. Зато се и претпоставља да је у детињству о Паштровићима слушао од Митра, а можда је од њега чуо и понеку паштровску песму.¹¹

Разлог за ову претпоставку могуће је наћи у снажном односу Паштровића према неговању одређеног опуса песама, поготово свадбених, које прате значајне свечаности и данас (Марјановић 2013: 119–121, 125). О томе посебно сведочи запис будванског каноника и учитеља Антуна Којовића (1751–1845), који када описује свадбене обичаје старих Будвана из његовог доба истиче да „ко буде видео свадбу код Паштровића, имаће потпуну слику и савршен пример свадбе код Будвана“ (Којовић 1996: 214, 215).

Као пример може да послужи песма „Ој, соколићу, мој златни птићу“, чији поетски текст почетком 19. века Вук Караџић (Караџић 1969а: пр. 434, стр. 277) бележи у веома нејасно означеном подручју које назива *јорње ѝриморје*.¹² Будући да та песма осликава одређени тренутак (наздрављање окупљеним сватовима за трпезом) јасно је да потиче из континентално-планинског културног простора, а колико је она важна за Паштровиће сведочи чињеница да се и даље изводи, премда све ређе, на њиховим свадбама. У поетском тексту ове песме препознаје се древно поштовање култа Сунца, као божанства од којег зависи опстанак, а које је овде симболично приказано као златни соко, истовремено поистовећен с младожењом.¹³ Мелодија која доноси овај поетски текст има развијену таласасту линију, а својом разиграном „певљивошћу“ показује да се у Паштровићима вековима, осим традиције континентално-планинског културног простора, која се најпре огледа у једном опусу поетских текстова обредног порекла, истовремено поштује и традиција приморја, оличена у мелодији њихових песама:

¹¹ Наведеном у прилог иду истраживања др Радослава Ротковића, према којим је Стефан упознао Вука Караџића 1836. године, током његовог боравка у Будви, и то захваљујући управо своме оцу, који је са Караџићем седео на тераси Ђеловића (Ротковић 2005: 82).

¹² Реч је о називу за који није нађена потврда у литератури или у народу, те га највероватније осмишљава сам Караџић, објединивши под тиме песме из Паштровића, затим песме од жена из Побора и Маина које је бележио у Стањевићима, и напослетку, а њих је највише, песме које му шаље Вук Врчевић (родом из Рисна, који у време комуникације са Караџићем, борави у Будви, Караџић 1969: 29). То Караџић највероватније чини према свом нахођењу, можда и зато јер су песме о којима је реч или сличне, или су неке од њих певали сви наведени извођачи.

¹³ Један од симбола Сунца јесте и злато (Чајкановић 1973: 104. Бандић 2004: 76–80), а соко је једно од старих народних митских бића, који као птица, припада горњем, небеском свету, у којем се налазе и Сунце и божанства и Бог (Раденковић 1996: 85).

Пример 1

Подличак

Ој, со - ко - ли - ћу, мој зла - тни пти - ћу,
 ој, со - ко - ли - ћу, мој зла - тни пти - ћу,
 мој зла - тни пти - ћу.

Ој, соколићу, мој злайни ийићу,
 Ој, соколићу, мој злайни ийићу, мој злайни ийићу.

Ој, соколићу, мој злайни ийићу,
 Што лов не ловиш, но 'залуд стојиш
 Пале су ийиће у слано море,
 А ирејелице у равно поље,
 А јаребице у рудинице,
 Мале ийицице у ломинице:
 Бирај соколе што ти од воље!
 – Мене од воље лијеја хевојка,
 А Јове* је Анђе* њејова.

* имена актуелних младенаца

Јово М. Митровић (1952),
 Марјановић 2013: пр. 754

„Иш, кокоте, шарени“: грбаљско певање

Стефан је од најранијег детињства имао могућност да упозна традицију још једног краја који окружује Будву. Кате Брдарева, Љубишина мајка, родом је из Грбља, подручја за које је такође карактеристично музицирање руралног стила. Према нашим истраживањима, почев од 2000. године, у Грбљу се и даље веома поштују многи елементи обредно-обичајне праксе, коју прате пригодне песме. Грбаљско музицирање својим музичким особинама много више од паштровског указује на своје порекло. Оно је толико типично за континентално-планински културни простор, да Грбљани својом музиком уопште не показују да су столећима настањени на приморју (Марјановић 2005б). Није познато да је Стефану мати певала песме из свог завичаја, нити да му је казивала о тој традицији. Али Кате је по занимању била плетилца (Мартиновић 2014: 235), те је вероватно уз рад малом Стефану певала песме попут „Иш, кокоте, шарени“, којом Грбљанке успављују

своју децу. Музичке карактеристике ове успаванке јасно указују на архаично порекло. Мелодија је веома једноставна, заснована на четири тона, намењена истицању наизглед шаљивог и едукативног поетског текста,¹⁴ осмишљеног на својеврстан верижан начин, попут нити које је његова Кате плела:¹⁵

Пример 2

Иш, ко - ко - те ша - ре - ни, што те мај - ка не же - ни,

иш, ко - ко - те ша - ре - ни, што те мај - ка не же - ни?

– Иш, кокоџе шарени,
Што ње мајка не жени?
Иш, кокоџе шарени,
Што ње мајка не жени?

– Иш, кокоџе шарени,
Што ње мајка не жени?
– Не хоће ме кокошка,
Само једна бијела,
Исјала јој цријева,
На њојова ждрела.
Њу њонесе лисица
У њукове долине,
Осја њуко без жене,
На ове ноћи ледене!

Станица Ђурановић (1942),
Марјановић 2005б: пр. 340

¹⁴ Наведена грбљска мелодија веома је слична мелодијама које се могу подвести под један мелодијски модел, који издваја етномузиколог др Димитрије О. Големовић, назвавши га *обредним џасом* не само зато што се може препознати у многим обредним песмама разних крајева него и због особености мелодије и поетског текста који се том мелодијом изводи (Golemović 1997a: 26).

¹⁵ Сматра се да је такав начин излагања веома стар, поготово ако су, као и у наведеној успаванци, тема животиње (Крпјевић 1992a: 913 и 914). Тако *кокоџ* (петао) има своје многоструко значење у народним веровањима. Ова домаћа животиња, са често противречним значењима у народној митологији, може бити и соларни и хтонски симбол, а такође спада и у најчешће жртвоване животиње (за Бадњи дан, на пример). Навођење петла се у песмама намењеним деци може схватити и као понуда жртве која се онима с другог света приноси да би се заштитило дете и тако наставио живот (в. у: Раденковић 1996: 115–120). Наговештавање петлове женидбе и верижна шема композиције указују на потребу, карактеристичну за стара времена, да се ток ове песме не прекине, као ни живот који деца настављају.

„Скочи јабука, удари Будви у врата“: певање заједничко Будви, Маинама, Поборима, Брајићима и Паштровићима

Осим наведеног прожимања будванске традиције с традицијом Паштровића и Грбља, у Будви је забележен и део традиције коју житељи овог града деле са житељима Маина, Побора и Брајића.¹⁶ Реч је о певању потеклом из древних обреда, које је народ и даље поштовао, иако су одавно изгубили првобитан значај. То се може приметити у многим обичајима проучаваног подручја забележеним пре свега у традицији залеђа, у којима, на пример, током 20. века учествују и Будвани и људи из ове три *кнежине*: на свадби, за Тројичиндан који славе на будванској зеленој пијаци, за ђурђевдански уранак који обележавају код маинске цркве Свете Петке итд. (Јелушић 2002).¹⁷

Према доступним документима, део некадашње традиције Будвана коју деле с околним крајевима јесте и песма „Играх се златном јабуком“. Њене особине указују на старо, обредно порекло. Највероватније је и ова песма у прошлости била важан део свадбе, о чему сведоче њене поетскотекстуалне особености. Јабука је симбол плодности, попут младе, а будући да је у овој песми она златна, директно се може повезати и с поштовањем соларног култа а, истовремено, и хтонског света. Опис разбијања врата, у овом случају будванских, симболично приказује чин венчања, односно младожењу који прекида девојаштво своје изабранице, а такође и жртву која се прецима приноси да би се осигурала жељена плодност (Раденковић 1996: 198, 255–260).¹⁸ Плодност се наглашава не само тиме него и бисерима, који су намењени за даривање сватова, а највреднији међу њима свакако је млада. Такође, младожења се у овој песми приказује и као паун, који се у народу сматра симболом плодности (Ајдачић 2007).

Да је реч о свадбеној песми, сведочи и запис хрватског етномузиколога Фрање Кухача, који напомиње како је сватови певају путем, док доводе девојку у њен нови дом (Кућац 1881: пр. 1271, стр. 61). Кухач је у деловима данашњег Црногорског приморја био 1869. године (Марошевић 1989: 112), али, нажалост, нема много сачуваних података о његовим истраживањима на терену.¹⁹ Да недоумица буде већа, Кухач се руководи

¹⁶ Према доступним писаним изворима, међу житељима Маина, Побора и Брајића су почетком 20. века, осим староседелаца (шест племена у Маинама, три племена у Поборима), забележени и становници који воде порекло из Црне Горе, Старе Србије, Боке, Херцеговине, Скадра и Арбаније (Накићеновић 1913: 120).

¹⁷ Да су такви и слични обичаји били део будванског живота 19. века сведоче записи Антуна Којовића, па тако, на пример, владика црногорски Петар I Петровић Његош због несташнице издаје проглас да се „народ у граду и изван умјери у трошењу, или боље расипању о прислужбама и крсним именима, у вјеридбама и свадбама, на рођењима, крштењима и укупима“, и стога обичај *кариџада* (сахране), управо због несташнице, 1811. године први одбацује један од најугледнијих Будвана паштровског порекла, Стефан Ђуда (Којовић 1969: XI, 129; о пореклу породице Ђуда в. у Накићеновић 1913: 123, Вукмановић 1960: 109).

¹⁸ Видети, на пример, варијанту ове песме „Пасала златна јабука“ из Брусја (Хвар), коју током 19. века бележи Фрањо Кухач, где златна јабука симболизује верену девојку (Кућац 1787: пр. 139, стр. 111, 112).

¹⁹ С тим у вези, и иако нема сведочанстава о томе, могуће је да су се Љубиша и Кухач срели у Будви: били су у овом граду у исто време, јер се Љубиша тек 1870. годину дана након Кухачевог истраживања, сели из Будве у Задар, као председник Далматинског сабора. Када је већ о годинама реч, биће

одредницом Вука Караџића, те наводи да је реч о *јорњем ѝриморју*.²⁰ Отуда заиста није јасно из ког је од наведених делова приморја ова песма, а нејасноћу потенцира и Кухачев нотни запис, који даје мелодију варијанте из „хрв. Приморја“, а испод њену поетско-текстуалну варијанту из Вукове збирке, тако да остаје само претпоставка да је Кухач и у хрватском приморју и у оном Вуковом *јорњем ѝриморју*, чуо мелодијску варијанту песме „Играх се златном јабуком“.²¹

Пример 3

1271. Kada putuju s djevojkom.

Andante sostenuto ♩ = 63. *Iz hrv. Primorja.*

Igrala j' zlatna jabuka; oj, igrala. I Zadru gradu nad morem.
Po lipom stolcu gospodskom; oj, po lipom. Kuda će ti svati prolazit?
Pala j' divojki na krilo, Ča ćemo tim svatom darovat'?
Razbila j' vrata trim gradom: Junakom pisan' košulje,
Trogiru i Šibeniku Divojkam šaren' mahrame.

(*Iz moje sbirke tekstova.*)

Inačica.

Iz gornjega Primorja.

Igrah se zlatnom jabukom
Po polju po mjedename,
Po guvnu po srebrnome,
Odsokom skoči jabuka,
Udara Budvi u vrata,
Salomi vrata na dvoje
A ključanicu na troje,

Prosu se biser po perja,*
Savi se paun od neba,
A paunica od polja,
Da kupe biser po perja.
Mlada se Mare moljaše:
„Paune, moj mio brate!
A paunice, sestrice!

Ne kup'te biser po perja,
Jer sam djevojka vjerena,
Vjerena, nepovedena,
Pak mi se hoće darovi:
Svakome svatu grinjica,
Starome svatu i dvije.“

(*Iz Vukove sbirke.*)

Kuhač 1881: пр. 1271, стр. 61.

да је 1868. година веома значајна за Љубишу (између осталог, и за овај рад) јер само годину дана пре Кухачевог доласка у Будву почиње да објављује неке своје *јорњеве* (Мартиновић 2014: 237).

²⁰ Попут Караџића, ни Кухач нема јединствен принцип у означавању крајева данашњег Црногорског приморја у којима бележи своје песме, па тако у својој збирци преузима Вукову ознаку – *јорње ѝриморје*, а уз тај назив користи још и називе *аустријска Албанија* (Кућаћ 1880: пр. 1068, стр. 261, 26), односно *аустријска Арбанија* (Кућаћ пр. 157, стр. 126). Назив *Арбанија/Алабанија* у Кухачево доба потекао је од актуелне власти (Аустрије, односно Аустроугарске; Накићеновић 1913: 78), а под њим се подразумева овај део источне обале Јадрана.

²¹ Овде треба нагласити да Кухач нема намеру да у својим публикацијама објављује записе онако како их је забележио на терену, већ му ти записи служе као инспирација, уједно и као један од начина којим би допринео развоју националног правца у уметничкој музици (Марошевић 1989: 109). Отуда их и објављује обрађене, уз пратњу клавира.

У потрази за одговорима о пореклу ове песме, највише помажу записи Вука Врчевића, па се чак претпоставља да је он Караџићу послао поетски текст ове песме.

Инспирисан делатношћу Вука Караџића, највероватније за време свог службовања у Будви, између 1834. и 1840. године (Врчевић 1888: 32), Врчевић бележи казивања Будвана о песмама и обичајима. Песму „Играх се златном јабуком“ Врчевић такође бележи у Будви уз објашњење када се она пева: њоме Будвани прате своју игру на важним свечаностима, током свадбе, прославе крсног имена и Божића. Врчевић даље описује „красни и старински обичај да о крсном имену, свадби и Божићу [...] вјешти момци у Будви [...] уфате коло, обично на пјаци у граду. Коло је мјешовито, са коловођом који њиме управља и зачиње пјесме, док га остали прате једногрице“. Реч *шушџа* је знак којим коловођа прекида ову, изгледа веома живахну игру јер, примећује Врчевић, „да ко није по све вјешт и ко се у своје ноге не узда кола се не фаћа“ (Врчевић 1883: 138–141).²²



Лудвик Салватор, *Жена из околине Будве* (1870–1878)
(Salvator: 1870–1878)

О томе да је песма „Играх се златном јабуком“ била део будванске традиције и током 20. века сведочи казивање једне Будванке из 2002. године, родом из старе паштровске породице.²³ Приликом разговора, она је веома оштроумно навела ову песму као део већ скоро заборављене будванске традиције (иако није о тој песми питана). Објаснила је да су Будвани пре више од осам деценија наведеном песмом све мање пратили игру, а да је њој остала дубоко урезана у сећању, јер ју је њен отац често певао у породичној кући, кад би окупио сву своју децу:

²² Важност описане игре у Будви почетком 19. века пре Врчевића уочава Којовић. Он потврђује Врчевићев податак да је реч о игри праћеној певањем, која је првобитно била део свадбене свечаности, а потом се играла и у другим приликама. Она је, према Којовићу, народна, јер за њу Будвану кажу да се игра *свацки*, а то значи да су они играли и друге игре, најчешће западноевропске (о којима ће касније бити више речи). Према Којовићу, међутим, а пре боравка Врчевићевог у Будви, *свацки* се не игра онако како Врчевић бележи, у колу, већ у паровима (*два њо два*, Којовић 1996: 219).

²³ Реч је о Будванки старије генерације, која је желела да јој се име и презиме не наводе.

Пример 4

Играх се златином јабуком
 По њољу њо широкоме,
 Скочи јабука,
 Удари Будви у враиша,
 Преломи враиша на двоје,
 А кључа'ницу на троје.
 Просу се бисер њо њерје,
 Стигаоше куйиши бисере,
 Дјевојке им се мољаху:
 – Пауне, мој мио браише,
 А њаунице, сестрице,
 Немојте куйиши бисера,
 Ми смо младе, вјерене,
 Вјерене неудомљене.
 Па нам се хоће дарови:
 Свакоме свайу њо киша,
 Стиароме свайу и двије,
 А младожењи ђевојка.

Казивала једна стара Будванка,
 Марјановић 2013: пр. 490

Да је песма „Играх се златном јабуком“ некада певана и ван будванских зидина сведочи њена варијанта коју Врчевић бележи као део свадбеног церемонијала у Маинама, Поборима и Брајићима (Врчевић 1883: 236). Поетски текст ове песме, која се такође изводи приликом свадбених свечаности, бележи и архимандрит Дионисије Миковић у Паштровићима (Миковић 1998: 48). Ове варијанте, како из Паштровића тако и из Маина, Побора и Брајића, показују да је ова песма очигледно била важан део опуса свадбених песама не само Будвана него и оних житеља који су у 19. веку, када и Љубиша, живели у будванском окружју. Поље простирања песме „Играх се златном јабуком“ се ту не завршава, па њене забележене варијанте указују да су Будва, Маине, Побори, Брајићи и Паштровићи део културе једног ширег, и не само приморског подручја.²⁴

„Рано рани ђевојчица“: будванско певање

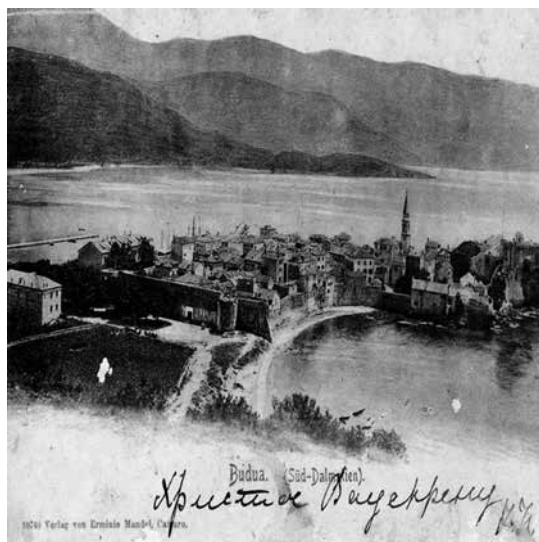
Постојећи документи пружају увид и у музицирање обредног порекла, које су у 19. веку практиковали само Будвани. Живећи у Будви, Антун Којовић и Вук Врчевић

²⁴ Варијанте ове песме забележене су у Рисну („Расла јабука Ранку пред двором“, Караџић 1969в: 108), деловима Хрватске („Играла ј' златна јабука“, Кућаћ 1881: пр. 1271; „Играла се је јабука“, у: Кућаћ 1881: пр. 1257; Конавлима, Вукмановић 1980: 240) и континенталним деловима Црне Горе (Луча из 1897. и 1898. године, у: Мартиновић 1961: 208; Бијело Поље, „Изађе соко из града“ у: Васиљевић 1953: пр. 353) итд.

не само да слушају описано народно певање руралног стила него имају и прилику да учествују у неким свечаностима током којих се пева. Отуда сазнајемо и за будванске спасовске обичаје (Којовић 1996: 211, 212) и песме које те обичаје прате: „Рано рани ђевојчица / на весели Спасов данак“, „Виша је гора од горе“, „Пала магла у приморје“ и „Од кад сам се родио од мајке“ (Караџић 1969а: 179–181; Врчевић 1883: 138–141), с тим што на овом месту треба посебно нагласити да први запис једне од њих, „Пала магла у приморје“, 1801. године потписује Антун Којовић.²⁵

Реч је о песмама које према доступним подацима нису забележене у неком другом околном крају. Такође, то су старије песме које, судећи по томе како се и када изводе, извиру из архаичног обредно-обичајног начина размишљања (Марјановић 2013: 118–126).²⁶

О томе сведочи запис да су Будвани на Спасовдан крајем 18. и почетком 19. века у процесију ишли на брдо Спас изнад Будве. Тада се није певало, већ су се изговарале молитве, а Будванке су песмом пратиле своју игру у затвореном кругу када би застале на локалитетима посебних назива, Вилино коло и Свети Марко, као и приликом повратка у град (Којовић 1996: 211, 212).



Разгледница сѐиаре Будве
(из приватне колекције)

Назив првог наведеног локалитета, Вилино коло, и обележја спасовских песама недвосмислено указују на то колико је будвански спасовдански обичај стар. У поетским текстовима ових песама присутна су митолошка бића, пре свега виле, које су, по веровањима, углавном благонаклоне према људима.²⁷ Према будванској спасовској песми

²⁵ Више о овим будванским песмама и обичају у: Бојовић 2004: 219–223.

²⁶ Спасовске песме припадају кругу најстаријих песама које су се изводиле током летњих светковина, које су у Будви током прве половине 19. века нагло почеле да нестају (Врчевић 1888: 32; о разлозима нестанка након 1817. године у: Vučković 1966: 74).

²⁷ Више о вилама у: Толстој 20016: 80–82.

„Виша је гора од горе“, виле обитавају у Ловћенској гори, недалеко од њиховог града, у којој изводе своје „танце“, наговештавајући вероватно својим појањем јунаку-младожењи рођење потомка. Његова је драга можда такође вила, али, каже песма, свакако неко натприродно биће, јер своје дете повија сунчевим зраком, храни месечевим сјајем и поји сјајем звезда (Караџић 1969а: пр. 271, стр. 181).²⁸

У песми „Рано рани ђевојчица“ помиње се планински змај (Караџић 19691: пр. 270, стр. 179, 180), као једно, према народној митологији, од најстаријих бића, које може да роди и вила. Често се јавља у два облика или има два лица, односно представља и хтоничног претка и Бога (Раденковић 2001: 2011).²⁹ Такође, змај је „метафора за непријатеља, душмана, неки вид зла и несреће којој се тешко супротставити“ (Јовић Милетић 2010: 229). У овој будванској спасовској песми он, попут многих других,³⁰ чини велико зло јер је похотан, те отима верену девојку и држи је заточену против њене воље, што вероватно симболички приказује општесловенски мотив недокучиве судбине из даље прошлости када је девојка напуштала родитељску кућу удајом (Јовић Милетић 2010: 229–230). Отета девојка се, према овој песми, може сматрати и жртвом, коју њена (будванска?) заједница симболично приноси змају баш на Спасовдан, да би их змај заштитио од болести (Раденковић 2001: 209). Такође, повратак девојке из змајевог света може се тумачити и као персонификација Сунца,³¹ односно поновно ускрснуће неког божанства вегетације, које ће овај свет из зиме увести у пролеће.³²

О старости будванских песама сведочи и примена првог мелостиха „Рано рани ђевојчица“, не само током прославе Спасовдана, већ и током прославе Ивањдана (Врчевић 1888: 45), а прилика којој се ова песма намењује наведена је одмах потом, у следећем мелостиху (Спасовдану или Ивањдану; Врчевић 1888: 33, 45). У ивањданској песми такође су примет-

²⁸ Сунце, Месећ и звезде су такође део најстаријих народних веровања, у којима су персонификовани и међусобно повезани. Често су Сунце и Месећ два брата, брат и сестра или муж и жена, а онда су звезде њихова деца, или ређе, сестре. Они имају моћ да осветле, било да је реч о светлости Сунца које је извор живота, било светлости Месеца које се везује за загробни свет, или светлости звезда која има магијски значај. Наведено има само један циљ – да се новорођенче заштити, како би наставило живот (више о Сунцу, Месецу и звездама у: Топорков 2001: 522, 523; Толстој 2001в: 354, 355; Плотникова 2001: 191, 192).

²⁹ Колико су стара веровања у змаја била присутна у овим крајевима сведочи и предање према којем змај сваке четврте године прелеће преко Паштровића с истока на запад, својим летом најављујући каква ће година бити: ако лети од Скадра, од истока према мору, година ће бити родна, и обрнуто (Раденковић 2001: 211).

³⁰ Мисли се на песму „Змај прелеће с мора на Дунаво“ која је такође у даљој прошлости била део свадбених обичаја, и то у многим крајевима, а према изворима од 19. века наомамо (у Дубровнику, Караџић 1969а: пр. 239; Босни, Куба 1984: Зеница, пр. 499; Чапљина пр. 811; некадашњој Зетској бановини, Васиљевић 1940: 208; Црној Гори, Васиљевић 1965: Плана, околина Колашина, пр. 505; југоисточној Србији, Големовић 1998: пр. 19; југозападној Србији, Големовић 1990: пр. 17; Херцеговини, Семиз 1903: 586–597 итд.).

³¹ С тим у вези може бити и наведена јунак-коњаник, као још један од мотива који упућује на обредно порекло будванских спасовских песама („Виша је гора од горе“ и „Пала магла у приморје“), који такође може бити представа Сунца (симбола поновног рађања природе), а који је у народној митологији још и противник змајева, болести и свега злог уопште (више о коњанику в. у: Петрухин 2001: 280–283).

³² Више о томе у Пешић 1992в: 803, 804.

ни митолошки мотиви (помињање звезде Данице, вила итд.), који су још испреплетени с мотивима типичним за свадбене песме („заштита“ младе златним пером, бисерима, смиљем и босиљем зарад плодности итд.). О повезаности са свадбеним обичајем сведочи и последњи стих ивањданске песме, „Ујме Бога, у час добар“, који се као образац јавља на почетку многих бокељских песама, посебно оних које описују сам почетак свадбе (када се *йери* [поставља] барјак на кућу) (Марјановић Крстић 1998: пр. 100–105).³³

2. ПЕВАЊЕ ЉУБАВНОГ ПОЕТСКОГ ТЕКСТА

Постојећи записи потврђују чињеницу да су Будвани приликом својих обреда, али и мимо њих певали и песме љубавне садржине. Реч је о песмама које су у многим крајевима, према историјским изворима, певане и много пре 19. века. Истраживања показују да су љубавне песме највероватније настале из људске жеље да се осећања изразе кроз неки догађај или симболичну слику која потенцира тему плодности, с тим што временом, у склопу пролећних обреда, попримају и еротски карактер.³⁴ Неке од њих су и даље део обреда, иако поетски текстови говоре о љубави.³⁵ Постепено, љубавне песме своје „место“ налазе на разним окупљањима, попут јесењих посела (Golemović 2006г: 147, 153), односно у оном делу године када више нема потребе за обредима. Песмама љубавног садржаја посебно се бави хрватски етномузиколог Јакша Приморац, када тумачи нотне записе Лудвика Кубе из 1907. године настале по певању Бокеља. Приморац у традицији становништва тог дела приморја први уочава и истиче постојање оваквог начина певања према сачуваним записима из средњег века, назвавши га отуда *сџаријим љубавним ђевањем*, које истовремено, припада Бокеље једном ширем, далматинском културном простору (Primorac, у: Primorac, Marjanović 2015: 49–61).³⁶

Забележено је, такође, да песме о љубави у Будви нису својствене само мушкарцима. Антун Којовић закључује да у његово доба Будванке нису више биле тако повучене као некад, јер излазе у шетње, седе на скуповима заједно с мушкарцима, на „гозбама заузимају прва места“, одлазе на игранке и балове, на којима играју менует или контраданс

³³ Наведено упућује на научно тумачење Изалија Земцовског да је у далекој прошлости, на самом почетку обредног исказивања, постојао „период неиздиференциране функционалности“, у којем човек још није имао јасно дефинисан однос према природи, па се тако односио и према обредима. Поједностављено, иста песма је извођена приликом разних, али међусобно сродних обреда (у: Golemović 1997а: 24), о чему можда сведочи описана испреплетеност спасовданских, ивањданских и свадбених мотива у некадашњем будванском певању.

³⁴ Пракса извођења љубавних песама од 15. века, у литератури често сврставаних у групу *народних лирских ђесама*, забележена је на ширем подручју захваљујући Јурају Шижгорићу (Krnjević 1992б: 509–511). Љубавне песме из разних крајева у првој збирци народних песама објављује и Вук Караџић (*Љубавне и грује различне женске ђјесме*, Караџић 1969а: 8–16; Pešić 1992а: 432).

³⁵ На пример, то је констатовано у лазаричким и краљичким песмама, које посебно наводи Димитрије О. Големовић када тумачи развојни процес српског народног певања од обредне до љубавне лирике (Golemović 1997а: 23–55).

³⁶ Овде треба нагласити да осим наведене културне припадности, од 1815. до 1918. Будва као и околни делови Црногорског приморја (у оквиру Аустроугарске монархије) административно припада делу названом Краљевина Далмација ([S. n.]. 1977. Boka Kotorska).

које су увели Аустријанци, уз пратњу инструмената (али без прецизније одреднице којих; Којовић 1996: 219).

У документима је такође публиковано да Будванке отприлике до 1880. године често певају у разним приликама, нарочито на прелима, када, према Врчевићу, изводе разне песме, рецимо песму „Ах, моја водо студена“ (Врчевић 1888: 128). Будући да су углавном биле неписмене, песме су училе усменим преношењем од старијих: према подацима словеначког етномузиколога Матије Мурка, на пример, од мајке трговца Зана Вучковића и каноника Марка Вучковића, затим, од Исидоре Курти, жене лучког *џелара*³⁷ и једне старе Будванке из породице Ott (Murko 1951: 201, 281). Мурко наговештава и да су Будванке певале љубавне песме када обелодањује поетске текстове песама поменуте Будванке из породице Ott, које је у необјављеној збирци (у коју нисмо имали увида) почетком 20. века записао Будванин Лука Медин (Murko 1951: 201, 281).

Освртом на постојеће изворе, поготово на нотне записе Фрање Кухача настале 1869. године, показало се у даљем тексту да су ове песме део културе и живота једног дела приморја, обликованог историјским збивањима и географском позиционираношћу не само Бокеља него и Будвана, Паштровића и житеља Маина, Побора и Брајића, које је, можда, Стефан Митров Љубиша могао да чује од савременика из родног града.

„Фатајте се б’јеле руке“: у Будви и Паштровићима

Као што је већ наведено, бројни Будвани су паштровског порекла. Отуда је сасвим логичан закључак да ће они живећи у овом граду и даље чувати традицију свог завичаја (као што у Љубишино време највероватније и јесу; пример 1). То је, међутим, према новијим истраживањима, приметно не само у породицама паштровског порекла него и у будванским породицама чији су преци у Будву дошли из разних крајева Далмације. Такви су Будвани и у односу према музичкој традицији свог града, у којој познају и негују и паштровске песаме. Те песме Будвани управо тако и означавају, сматрајући их *џашићевским*, а такође и својим, *будванским* (Марјановић 2013: 63).

У прилог међусобном прожимању традиције Будвана и Паштровића посебно говоре драгоцени записи Ришњанина Вука Врчевића. Тако, тврди он, осим већ помињане песме „Играх се златном јабуком“ (примери 3, 4), једна од песама која прати игру Будвана у разним приликама, пре свега на свадби, током прославе крсног имена, на Божић и први петак након Ускрса (одмах после ручка), јесте песма „Фатајте се б’јеле руке“ (Врчевић 1883: 138–141).³⁸ У овој последњој наведеној прилици обичај је да се снаха и ђеверухвате за руке и запевају песму као пратњу мешовитом колу, састављеном од момака и удатих жена. Њихову песму прихватају остали, и заједно је певају највероватније, према Врчевићу, практикујући стари начин музичког изражавања – антифоно³⁹ (Врчевић 1888:

³⁷ Поморски *џелар*, односно *џилош* је особа која има лиценцу за усидравање разних пловила, тако да их усидрава у луку ([s. n. a.]. Pomorski peljar).

³⁸ Ово је поетски текст забележен и у традицији других крајева, попут источне Херцеговине, у: Дорчица 1963: 86.

³⁹ Антифоно певање се сматра једним од најстаријих начина музичког изражавања, а резултат је веровања у моћ имитативне магије, којом се обезбеђује континуитет живота (в. у Марјановић 1992:

35). У вези са њиховим певањем значајно је да не изводе поетски текст обредног порекла (који се најчешће изводи антифоно), већ текст љубавне садржине:

Пример 5

Фаџајте се б'јеле руке,
Гледајте се црне очи,
Љубите се медна уста,
Проијевајте шанка ірла.
Ко се давно оженио
Свако добро пожелио.
Ех, коло на около...

Врчевић 1888: 35

Ову песму нотнo је забележио Фрањo Кухач 1869. године, који за разлику од Врчевића, назначавa да се у Будви тако пева „кад се хвата женско коло“ (Кућаћ 1880: пр. 1068, стр. 261, 262). Важност овог нотног записа је, између осталог, у могућности сагледавања мелодије којом Будвани тада изводе наведени поетски текст. Њене особине јасно указују на сродност с једним од паштровских мелодијских модела, помоћу којег се изводи не само велики број различитих поетских свадбених текстова, као што су „Приморкиња коња јаше“ (уз који се такође игра), „Вријеме се веселити“ итд. него и наведена свадбена песма („Ој, соколићу, мој златни птићу“, пример 1), чиме се јасно истиче поменуто међусобно снажно прожимање паштровске традиције с будванском:

Пример 6

1068. Kad se hvata žensko kolo.

Larghetto ♩ = 120. *Iz Budve u austr. Albaniji.*

Jedni:



mf Fa-taj - te se, b'je-le ru-ke;

Fatajte se, bjele ruke,
Gledajte se, crne oci,
Ko ne ljubi crne oci,

Drugi:



mf fa-taj - te se, b'je - le ru-ke.

Pada li mu san na oci,
Ol' mu jadi na srcahu?
Jer od jada gora večne,

121–152). Трагови оваквог певања налазе се у запису једне паштровске песме коју 1869. бележи Фрањо Кухач („Ко винце пије у славу Божу“; Кућаћ 1881: пр. 1283, стр. 72, 73), као и у традицији других делова приморја, попут бокељских песама из рукописа Лудвика Кубе које су пратиле плес (Primorac, Marjanović 2015: пр. 132), затим у спичанском певању свадбених песама (Марјановић 2013: пр. 510, 515) итд.

U gori je drobna ruža,
Drobna ruža, madžurana,
Madžurana govorila:
„Silu mene naberite,
U kolo me ponesite,

Mladićima razd'jelite,
Mladići me dobro hoće
Dobro hoće bolje nose:
Ljeti nose za kalpakom
A u zimu u njeđarca.“

(Iz Vukove sbirke.)

Kuhač 1880: пр. 1068, стр. 261, 262

Непобитна мелодијска сродност приметна је и у извођењу исте песме из новијих времена, према певању једног од Будванина пореклом са Јелсе, тако да је, захваљујући постојећим документима, могуће закључити да ову песму Будвани и Паштровићи певају више од два столећа:

Пример 7



’Ваијајте се бјеле руке...

Петар Јелушић, 1920,
Марјановић 2013: пр. 451

„Под оном гором зеленом“:

у Будви, Маинама, Поборима и Брајићима

Многе од ових љубавних песама више се не певају у Будви, али се о њима сазнаје из постојећих списа. Такву судбину деле, на пример, и песме „О неранцо, воћко племеница“ и „Под оном гором зеленом“, које је Врчевић забележио изједна, као једну песму (Врчевић 1883: 241), а нешто касније и Будванин К. Митровић, одвојено (Митровић 1888: 253, 254). Још нема података о ком је Будванину реч, али се зна да он ове две песме (изгледа из своје збирке), као и песму „Ја на брдо, а сунце за брдо“ (Митровић 1888: 253, 254) сакупио у Будви и публиковао у листу *Босанска вила* 1888. године.

Поетским текстовима наведених песама осликан је живот у гори зеленој, на планини високој, али и на приморју, на којем су *мрнарни*, у којем се иде *дужду* у војску итд. У првој песми се, додуше, не помиње изричито Будва, али се она назире из околине, из крошње *неранцине*. Првим двома песмама опевано је и свадбено коло, што упућује на чињеницу да су те песме крајем 19. века заузимале посебно место у будванским свадбеним обредима, попут песме „Фатајте се бјеле руке“ (примери 5–7), као пратња игри. То можда доказује и дужина њихових поетских текстова јер су захваљујући томе играчи могли да играју дуже.

У вези са првим двома песмама („О неранцо, воћко племенита“ и „Под оном гором зеленом“), које бележе Митровић и Врчевић, веома је важно истаћи да су, према Митровићу, крајем 19. века оне биле само део традиције Будвана, а Врчевић их нешто раније бележи и као део традиције Маина, Побора и *Бреића* (Брајића). То напослетку, открива још један важан детаљ не само о будванској традицији него и о традицији околних крајева, јер је сасвим извесно да су и Врчевић и Митровић у праву, односно да су, аналогно заједничком опусу Паштровића и Будвана, наведене *стијарије љубавне њесме* у 19. веку заправо део традиције и Будвана и житеља Маина, Побора, Брајића, који столећима деле живот на овом делу приморја.

„Која је оно дјевојка“: будванско певање

Током истраживања на терену, Кухач 1869. године у Будви бележи и песму „Која је оно дјевојка“ (Кућац 1941: пр. 92, стр. 92, 93), како сам назначава, намењену успављивању, која се ипак разликује од успаванки руралног стила забележених у околним крајевима (пример 2). Према Кухачевом запису, поетским текстом (који му уступа Вук Врчевић; Кућац 1941: стр. 92) отворено се наводе љубавни мотиви, а изводи се мелодијом која, иако опсега сексте, има елементе заснованости на дурском тонском роду, показујући тиме да се будванско музицирање у 19. веку, осим руралном, приклања и урбаном стилу.

Пример 8

92 (1691) **U kolijevci**
 Iz Budve u Austrijskoj Albaniji [sic]
Adagio ♩ = 54

92 
 Ko - ja je o - no dje - voj - ka;

¹⁾ Vuk piše: *devojke*.


 ko - ja je o - no dje - voj - ka? Mi - le, moj Mi - le!

Koja je ono djevojka,¹⁾ (Pripjev:) Mile, moj Mil
 Tanka, b'jela i rumena, „
 Te se sviđa oko dvora, „
 Svako jutro i večerom „
 S mojim Jovom ašikuje?²⁾ „
 „Prod' se, divo, Jova moga; „
 Mnoge su ga mome brale, „
 Ma ga n'jesu odabrale; „
 Za Jova je šćer u cara, „
 Jovu slična i prilična!“ „

Iz zbirke Vuka Vrševića, str. 347, br. 360.

Ова успаванка поново сведочи не само о стилској разноликости будванског музицирања већ дочарава Будване и њихово музицирање с још једног аспекта. Наиме, на примеру ове песме, може се сагледати како се услед промене намене обредних песама, мењају и њихове особености, што је приметно и у многим другим крајевима. Обредни поетски текст, у овом случају речи којима се дете успављује и штити (као што је уобичајено у успаванкама), замењен је љубавним текстом, тако да се поставља питање коме је она намењена (успављивању детета или успављивању драге љубавном песмом под прозором). Ова замена мења метро-ритмички, а можда и мелодијски план (Golemović 1997a: 23–55), јер је својом линијом силазног и мирног покрета у оквиру ужег амбитуса, ова успаванка ближа основама карактеристичним за тзв. западноевропску музику.⁴⁰

„Соко лети преко Будве града“: Будва, јужна Далмација

Сасвим је могуће да су Љубишини преци и савременици у 19. веку музицирали током разних окупљања, а попут становника осталих приморских градова с обе стране Јадрана. Можда су током карневалских свечаности Будвани и у доба Љубишине младости, на пример, певали песму „Соко лети преко Будве града“, доказујући и тиме да исту културу деле са приморцима из осталих делова Јадрана. Иако без одреднице у којој се прилици изводи, по рукопису Лудвика Кубе ова је песма у 19. веку била и део традиције оближњег Цавтата (Kuba 1890, 1892: пр. 35). У Цавтату мелодијску варијанту спојену са љубавним текстом бележи и Кухач, али уз њу прилаже и поетски текст песме „Соко лети преко Будве града“, назначивши да је из *јорњеј ѝриморја* (Кућаћ 1878: пр. 258, стр. 209, 210).

Без обзира на прилику када је певана, по свом поетском тексту песма „Соко лети преко Будве града“ упућује да је можда потекла из обреда. У њој се младожења (као у наведеној песми „Ој, соколићу, мој златни птићу“, пример 1), приказује као соко, такође сав окован златом („жуће му се ноге...“, „злате му се крила...“) симболишући тиме Сунце као извор живота. Међутим, мелодија песме несумњиво је део музицирања које је својствено приморју и урбаном стилу. Да је ова песма одавно изгубила своју некадашњу улогу у обичајима (на свадби?) сведоче и новија истраживања, према којима се она пева у свакој веселој прилици (Марјановић 2013: пр. 489):

40

Наравно да овде треба поново нагласити да се у Кухачевим нотним записима не може јасно разлучити колико је он интервенисао да би народне мелодије, иначе засноване на тонским низовима ужег амбитуса, приближио професионалној музици Западне Европе, па и наведено треба прихватити с резервом.

Пример 9

258. Ljepe ti su Cavtajke djevojke.
Moderato ♩ = 100. *Iz Caviata (Ragna vecchia).*

Lje - lje - lje - pe ti su, lje - lje - lje - pe ti su, lje - lje -
 lje - pe ti su Cav-taj-ke dje - voj - ke.

Lje-lje-ljepe ti su,
 Lje-lje-ljepe ti su, lje-lje-
 Ljepe ti su Cavtajke djevojke,
 Za-za-zaludu je,
 Za-za-zaludu je, za-za-
 Zaludu je njihova ljepota.

Gladne sjede i hječvicu* pletu,
 Bječvu pletu i draga gledaju,
 Kad im dodje gladna godinica,
 Sve što imaju, za draga prodadu.
(Iz moje zbirke tekstova.)

Na isti se nâpjev pjeva i ova pjesma:
Markov Soko.
Iz gornjega Primorja.

So-so-soko leti,	Žute mu se noge do koljena,
So-so-soko leti; so-so-	Zlate mu se krila do ramena.
Soko leti preko Budve grada.	A na glavi zlata perjanica;

* Bječva, Strumpf.

27

Kuhač 1878: pr. 258, стр. 209, 210

„Ако си пошла спат“: Будва, Далмација, Италија

На музицирање Будве је утицала и повезаност са осталим деловима Далмације, као што је већ наведено, и са Италијом. Будва је, слично великом делу Јадранског приморја, дуго била под млетачком управом (од 15. до 17. века). То је период када је у њој живело много млетачких племића (Anitoniolli, Praudi, Pasqaligo..., Накићеновић 1913: 406–408; Ivanović 1650). Ово старије будванско становништво, поготово италијанског порекла, претпоставља се, оставило је траг у музицирању Будвана, иако о томе нема доступних података. Међутим, познато је да су понеки Љубишини суграђани-претходници, између осталог, школовали децу у Италији, трговали са Италијом или, попут Митра Љубише, „проводили свој век“ као поморци. Тако је, на пример, један Будванин, Крсто Ивановић (рођен 1618. године) у 17. веку, уз два доктората стечена у Италији, писао поезију и либрета за италијанске композиторе (Лукетић 1966: 193 и 194). Два доктората у италијанском граду Лорету одбранио је још један знаменити Будванин, Антун Којовић, који је, осим што је био свештеник, свесрдно и посвећено подучавао будванску децу, а међу њима и малог Стефана. Према документима, Љубиша је у школи од свог учитеља могао да научи рецитовање стихова не само на матерњем већ и на италијанском језику (Ковачевић, у: Којовић 1969: VII, VIII; Ротковић 2005: 82).

Отуда, не би било необично да се у Љубишино доба у Будви, као и у многим другим далматинским градовима, као део тадашњег живота на разним забавама могла чути и покоја италијанска песма-серенада, поготово јер су сличне песме урбаног стила, према новијим истраживањима, забележене у традицији Будвана током друге половине 20. века, а као део једног медитеранско-приморског културног простора (Марјановић 2013: 129, 130). Томе у прилог посебно иде истраживање Јакше Приморца, који, тумачећи део песама из бокељског рукописа Лудвика Кубе из 1907. године, јасно истиче везу са Италијом, посебно нагласивши повезаност традиције Боке и Далмације с традицијом северне Италије (Primorac, у: Primorac, Marjanović 2015: 95–97). Наведено донекле потврђују и записи Антуна Којовића, према којима су, на пример, приликом прославе рођендана руског императора Александра 1806. године, на слављу, између осталог, Којовићеви ученици извели и *морешку* (Којовић 1969: 58).⁴¹

Којовић описује прилике за музицирање у којима се јасно препознаје жеља Будвана да својом културом докажу и да су модерни. Тако је до тада уобичајене кућне плесове Будвана католичке вероисповести на којима се плеше и пева за Бадње вече, 1809. године омела смена градске власти. У људе се увукао страх јер се француска власт повукла, остављајући град без заштите од пљачке. Део будванских обичаја посебно се обележава током карневалских дана, и то поред оних уобичајених,⁴² још и баловима у кућама. Те исте, 1809. године, Будвани и даље из наведених разлога живе у великом страху, отуда, пише Којовић, за време карневала нема „ни пјевања, ни балова по кућама, ни маскерата по граду као што се то обичавало сваке године“, а ускршња „процесија која се обичавала вршити пољем није ишла даље од моста“ (Којовић 1969: 96–101, 165).

Највероватније је да се у описаним приликама у Будви певају *стиарије љубавне њесме*, попут оних које бележи Кухач (примери бр. 6, 8, 9). Према постојећим подацима, оне се изводе традиционално унисоно, односно *једнојрлице*, као што констатује Врчевић (Врчевић 1883: 138, 139), а онако како је то забележено и у Боки Которској почетком 20. века (Primorac, у: Primorac, Marjanović 2015: 61–66) итд.

На могућност да је могло бити и другачијег, а не само унисоног певања у Будви 19. века указују и поменути бокељски рукопис Лудвика Кубе и постојећи документи. Да Будвани, ако ништа друго, имају прилике да чују вишеглас уобичајен за музику Западне Европе сведочи опис излета на Шкољ (острво Светог Николе) од 8. маја 1864. поводом прославе

⁴¹ *Морешка* је пантомимични плес под маскама и са сабљама, који се још у 15. веку из Шпаније раширио по целој Европи. Као народни плес, *морешка* је веома популарна у Италији, као и на јадранском приморју, па се традиционално изводи сваке године на Корчули (Kuntarić 1974: 610).

⁴² Раније су Бокељи и Будвани почетак ускршњег поста редовно обележавали маскираним опходима, чије порекло сеже у далеку прошлост. *Крневао* је и у Будви, попут многих других места, фигура којој се певају посебне песме (Котор, Марјановић 2013: пр. 802), којој се суди за учињено током протекле године, а пресуда је увек „смртна“: на пример, најпре се удара секиром по „глави“, заправо воденој тикви пуној вина, а потом се спаљује. После тога се чита и тестамент *Крневаа*, заправо критика упућена неком од мештана или политичара који су, према мерилима заједнице, у протеклој години чинили нешто лоше. Овај обичај је редовно поштован до Другог светског рата, а након тога га је у многим деловима забранила тадашња власт (у Херцег Новом, на пример, в. у Марјановић 2013: 1240, 1241). Обичај ношења Карневала забележен је у многим другим крајевима, посебно приморским, али и на широком континенталном подручју (в. о Bonifačić-Rožin 1964–1965: 39–73; Gavazzi: 1988: 13, 17; Lozica 1986: 31–56; Јанковић Пивљанин 2013: 527–541).

Никољдана (Vučković 1966: 77, 78). До Шкоља Будвани плове баркама, тамо присуствују служби у цркви и, узгред, документујући да су део традиције старијег дела приморског становништва, обнављају стари обичај *јаћања кокоша*.⁴³ Током дана се свечарима придружује и италијанска војна музика, чији су чланови официри аустријског ловачког батаљона. Иако сасвим дескриптиван, овај податак указује на будванску припадност приморској култури, а такође и на њихову културну отвореност, јер на славље позивају официре-музичаре, чиме показују да су их прихватили као суграђане. Овај податак наводи и на претпоставку да су Будвани, ако не практиковали, оно макар волели да слушају вишегласну музику коју овакви оркестри обично изводе: разне корачнице, оперске и оперетске арије, симфонијску музику и тада популарне мелодије (у литератури навођене и као *ијесмица шлајерске њровенијенције*).⁴⁴ По заласку сунца, окупљени на острву играју, прво народна кола, вероватно *свацки*, према Којовићу, односно иста она која описује Врчевић (Врчевић 1883: 138–141 итд.), а затим „прате“ моду свог времена истовремено указујући поштовање својим гостима плешући тзв. окретне игре из неких делова североисточне Европе (полку и мазурку), као и неке италијанске плесове (Vučković 1966: 75, 76).

О томе да су половином 19. века, тачније у Љубишиној Будви, њени житељи били упознати с тада актуелним музичким (вишегласним) збивањима, поготово оним пореклом из Италије и Далмације, сведочи и опис излета Будвана паробродом у Бар, августа 1865. године. Тамо их дочекује аустријски конзул, Дубровчанин Нико Брадаш, а приликом шетње Баром, Будвани срећу групу Циганки, које их надахњују, те својим домаћинима изводе арију *Хора Циџана (Vedi! Le fosche notturne* прва сцена из другог дела) из опере Ђузепе Вердија *Трубагур*⁴⁵ (Vučković 1966: 77, 78).⁴⁶

Све наведено упућује на могућност да су Будвани током 19. века певали своје љубавне песме не само једногласно већ и хомофоно вишегласно, као што су то чинили током друге половине 20. века (Марјановић 2013: пр. 457–489). Једна од песама која би била добар пример за наведено јесте песма „Ако си пошла спат“, забележена у Будви, али и широм Јадранског приморја (Марјановић 1990: 214–223). Порекло и период настанка ове песме нису познати, али је евидентно да је у музичком памћењу данашњих Будвана остала скоро неизмењена у односу на запис од пре више од једног столећа. Такође, Будвани су свесни њеног порекла, па је сматрају пре свега *будванском*, а тек онда *далматинском* (Марјановић 2013: 63, примери 11 и 12):

⁴³ У суседној Боки Которској такође је забележен овај обичај, али као део традиције старијег дела становништва из Пераста, Доброте, Прчања, Столива и других места која су насељавана почев од 15. века (Кулишић 1953: 195). На пример, Пераштани и даље поштују *јаћање кокоша* сваког 15. маја, а као повод за то наводе победу над Турцима 1654. године, када су и с копна и с мора одбранили свој град (Milinović 1974: 11; Šerović 1924: 191).

⁴⁴ Ово је још једно од сведочанстава да су Будвани део културе приморја, поготово оне коју „деле“ са приморцима Хрватског приморја, на којем су посебно развијени овакви оркестри (Buble 2007: 11, 12), тако да коначно и они 1906. године у Будви оснивају своју *Градску музику* ([S. n. a.]. Gradska muzika Budva).

⁴⁵ Премијера ове опере била је 19. јануара 1853. у Риму (више о опери у: Andreis 1966: 500).

⁴⁶ Иако је ово дигресија, у опису наведеног излета среће се и податак да је приликом повратка из Бара ова група музикалних Будвана на пароброду (који плови од Крфа до Хвара), упознала лекара др Gazzariја из хварског Старог Града. Као страствени ловац, он се распитивао о свом славном савременику Стефану Митрову Љубиши, такође пасионираном ловцу (Vučković 1966: 77, 78).

Пример 10

Музички примерак 10 представља мелодију у 6/8 временском такту. Темпо је означено као $\text{♩} = 60$. Мелодија је написана у басовом кључу (F, C, G, D, A, E, B, C). Прва линија мелодије садржи ноту *s* (soprano) и текст "А - ко си по - шла спат, би - ла ти ла - ка ноћ, Будва". Друга линија мелодије садржи текст "сви ан - ђе - ли из ра - ја би - ли ти на по - моћ.". Трећа линија мелодије садржи ноту *o.f.* (overtone) и текст "Будва".

Ако си њошла сјаиш, била ти лака ноћ
 Сви анђели из раја били ти на њомоћ.
 Блажена њошлеља на којој њочиваш,
 Бијели леницули с којима се њрекриваш.

Петар Јелушић (1920),
 Марјановић 2013: пр. 464

То свакако не значи да је она певана и у Љубишиној Будви. Љубиша је преминуо 1878, а Лудвик Куба је тек после дванаест година, просторно далеко од Будве, записао наведену песму (у Омишу, пример 11, Куба; 1890, 1892: пр. 208). Због непознатог аутора, непостојања тачног податка када је настала, али и због заиста дугог континуитета у музичкој пракси примораца, наведена песма је овом приликом послужила само као пример могућег певања за време Љубишиног живота у Будви.

Пример 11

Музички примерак 11 представља мелодију у 3/8 временском такту. Мелодија је написана у басовом кључу (F, C, G, D, A, E, B, C). Прва линија мелодије садржи ноту *s* (soprano) и текст "А - ко си ле - гла спат, а - ко си ле - гла спат, Омиш". Друга линија мелодије садржи текст "а - ко си ле - гла спат, би - ла ти лах - ка ноћ.". Трећа линија мелодије садржи ноту *o.f.* (overtone) и текст "Омиш".

Ако си лејла сјаиш, била ти лахка ноћ,
 Сви анђели од раја, били ти на њомоћ.

Kuba 1890, 1892: пр. 208

„Милкина кућа на крају“: Будва, Далмација,
шире континентално подручје

Осим ових, *далмајинских* песама, према нашим истраживањима, Будвани традиционално певају још једну врсту љубавних песама, које су се практиковале у њиховом родном граду током 19. века. Њихово прихватање се у Будви такође може протумачити као последица историјских збивања. Љубиша се рађа и умире у окриљу Аустријског, односно Аустроугарског царства, у време када многи народи, поданици ове велике монархије, а поготово они јужнословенски, покушавају да се културно изједначе с народом севернохрватских и словеначких крајева, у којима су хабзбуршки закони и култура примењивани столећима (Cvetko 1984: 150). Истовремено, то је време романтизма и буђења националне свести, као и време неминовних културних утицаја који (и) у Будву пристижу с разних страна, свакако и посредством војника који су у њој смештени.

Отуда је у Будву током 19. века могло допрети и музицирање урбаног стила, али не приморско-медитеранског порекла, већ оно прожето песмама из средњоевропског културног простора (Марјановић 2013: 133–135). Реч је о љубавним песмама забележеним и у многим другим деловима Јадранског приморја, посебно Далмацији, које су већином пореклом из Славоније и Војводине.⁴⁷ Сходно наведеном, Будвани их најчешће означавају као *будванске*, али и као *војвођанске*, иако међу њима има оних које су пореклом из многих других континенталних крајева, те их Јакша Приморац означава као *сйароградске* (Primorac, у: Primorac, Marjanović 2015: 108–110).

У прилог наведеном, и иако забележен као једногласан, иде нотни запис песме „Дјевојка и славу“ чији поетски текст настаје и пре описаног периода, у 18. веку (Кућаћ 1878: пр. 157, стр. 126). Реч је о једној од песама из књиге *Мисли и љубијевке* Будванина Мирослава Зановића,⁴⁸ објављене 1785. године, а то констатује и Кухач, прилажући уз

⁴⁷ У литератури је забележено да је током 19. века, управо у доба Љубишиног живота, постојала веома јака културна веза између Далмације и Војводине. На пример, у српским војвођанским грађанским кућама певале су се и италијанске мелодије (Поповић 1990: 120); према попису из 1847. године, на територији далматинске епископије делују чак педесет две православне школе, за шта су заслужни Георгије Николајевић и епископ Јеротеј Мутибарић, обојица из Војводине. Прва учитељица задарске православне школе била је Аполонија Видовић, из Војводине, а у формирању библиотеке задарске школе, учествују и Књижара браће Јовановић из Панчева и Матица српска; од педесет шест наставника школе у Шибенику, двадесет шест долази из Војводине; почев од 1836. године широм Далмације, али и Војводине, Србије и Црне Горе претплатници купују *Србско-далмајински мајазин* календар и литерарни магазин испуњен приповеткама и текстовима песама; покрет Уједињене омладине српске у Војводини, Србији, Црној Гори као и у Боки Которској и на Црногорском приморју има своје „поверенике“. У Будви је то, на пример, начелник општине Илија Рачета; наведени омладински покрет се демократски борио против националног „гушења“ и напада на народну културу, али и одржавао везе с покретом Млада Италија; напослетку, а ништа мање битно, Љубишина смрт, изазива велику жалост, нарочито у Војводини (Milutinović 1973: 52–56, 59, 60, 101, 107, 269) итд.

⁴⁸ Мирослав је рођен у Венецији 1761. године, као најмлађе дете у будванској паштровској породици Антуна Стефана Зановића и Франческе, кћери капетана Марка Марковића. Мирослав и његова два старија брата, Премислав (рођен 1747. године), а посебно Стефан Ханибал (рођен 1751. године), својим бројним пустоловинама допринели су да се Будва и Паштровићи помињу у водећим европским градовима, на краљевским дворovima итд. (Лукетић 2000: 65–71; више о Зановићу и у: Pantić 1990).

наведену песму следећу напомену: „Каноник Скурла у Дубровнику, кому сам ову пјесму показао, мислио је, да ће та пјесма бити од Мирослава Зановића. Напјев је дакако народан“ (Кућац 1878: стр. 126).

Овом кратком опаском Кухач свакако доказује колико вешто уме да препозна суштинске елементе традиције разних крајева, а истовремено, не треба посебно истичати колико је за свако истраживање, па и за ово, битан овакав један документ, који иде у прилог описаном музицирању Будвана из 19. века. Према томе, Будвани изводе Зановићев текст у то доба модерном мелодијом. Реч је мелодији која указује на велику сродност са мелодијом песме „Спомен“, познатијом према свом првом мелостику, „Сећаш ли се оног сата“, чији је текст певао Спиридон Јовић (1801–1836) а коју је компоновао Корнелије Станковић (1831–1865). Песма „Спомен“ је у 19. веку констатована на ширем подручју (Primorac, Marjanović 2015: 164, 165, 219), па не би било необично да је и својом мелодијом, ако не цела, такође била и део будванске традиције, прикључујући је традицији једног ширег подручја:

Пример 12

157. Djevojka i slavulj.

Larghetto ♩ = 60. *Iz Budve (u austr. Arbaniji).*

U ko - šu - lji dje-voj - či - ca, u ko - šu - lji dje-voj - či - ca.

*U košulji djevojčica
U proljeću ružu braše,
Slavulj soko siva tica
Oko gnezda joj lećase.*

*Obljeće o ljubavi,
Na krilu joj vienac stavi;
Djevojčica tiha plaha
Sokolu u krilo pada.**

(Iz moje zbirke tekstova.)

Kuhač 1878: пр. 157, стр. 126

Једна од песама сличних особина Љубишиног доба могла би бити и песма „Дјевојка је имање до виека / Седи мома у градини“ коју такође бележи Фрањо Кухач.⁴⁹ На то можда највише указују њене особине, на пример мелодијске линије (тактови 7 и 8), као и поетскотекстуалне варијанте:⁵⁰

⁴⁹ Овде се јавља недоумица будући да Кухач тврди да су и Паштровићи и Будва у Аустријској Арбанији, па није јасно у ком крају је песма забележена. Међутим, највероватније је она у Кухачево време била део традиције Будве, пре свега због својих музичких особина, које се разликују од Кухачевих записа паштровских песама.

⁵⁰ Поетскотекстуална варијанта ове љубавне песме је уз различиту мелодију забележена у Косовској Митровици, на пример (Васиљевић 1950: пр. 365).

Пример 13

814. Djevojka je imanje do vjeka.

Allegro moderato ♩ 104. Из Аустријске Арбаније. (Hipo-colaki nažim.)

Se - di mo - ma u gra - di - ni, se - di mo - ma u gra - di - ni,
brazdu brazdi, vo - du ma - mi, brazdu brazdi, vo - du ma - mi.*)

Sodi moma u gradini, Brazdu brazdi, vodu mami, Da namami u gradinu, Da zaliva rano cveće, Rano cveće, bel bosiljak, Bel bosiljak, žut karanfil. Gdje brazdila, tu zaspala: Vrgla glavu u bosiljak, Vrgla ruke u karanfil, Vrgla noge u vodicu, Pokrila se tankom krpom,	Izbila je sitna rosa, Kao letnju prepelicu, Kô jesenju lubenicu. Otud ide ludo mlado, Uхвати se za dva kôca,**) Pa preskoči u gradinu, Pa govori ludo mlado: „Da l' da berem kitu cveća? Da l' da ljubim mladu momu? Kita cveća mal do podne, Mlada moma mal do veka.“
--	---

(Is Fukove sbirke.)

Kuhač 1880: пр. 814, стр. 23

Разлози прихватања ове врсте песама су многобројни, међутим, осим жеље за националним уједињењем и певањем о љубави, као један од најјачих разлога истиче се и потреба Будвана да и музиком буду део актуелних збивања, модерни за своје доба.

Томе у прилог иде чињеница да су ове, према новијим истраживањима, *војвођанске* песме и даље на репертоару Будвана старије генерације, попут песме „Милкина кућа на крају“. Ова песма је настала током 19. века у континенталним деловима тадашње Аустроугарске,⁵¹ али је убрзо постала део традиције разних, па и приморских крајева.⁵²

⁵¹ Ово је једна од песама које су у неком тренутку биле, како би се данас рекло, „новокомпоноване“, и која може да послужи као пример како нека нова песма постаје традиционална, народна, стара... Поетски текст песме „Милкина кућа на крају“ настао је по истинитом догађају, који је настао због политичких дешавања, па је због њега ова песма својевремено и забрањивана. Од једноставне љубави између двоје младих, стицајем несрећних околности, младић постаје издајица свога рода, отпадник од вере, и напослетку доживотни војни бегунац. Овај догађај је у народном духу певао владика пакрачки, књижевник, песник и црквени говорник Милутин Никанор Грујић (1810–1887), и то толико успешно да је песма с почетним стихом *Ја њрођох снуђен крај дола* одмах заживела. Временом су прве три строфе песме све мање извођене, тако да се она у новије време изводи од строфе *Милкина кућа...* Мелодију наведене песме компоновао је већ наведени, први српски школовани композитор, мелограф, диригент, пијаниста и музички писац Корнелије Станковић (1831–1865, в. на [s. n.]. портал Ризница српска – књижевност, 2011).

⁵² На пример, почетком 20. века забележена је у Врлици (1906. године, Bersa 1944: пр. 282, стр. 99, 100), у Мулу крај Котора (1907. године, Primorac, Marjanović 2015: пр. 74) итд.

Пример 14

Мил-ки - на ку - ћа на кра - ју, о - ко ње - не
ку - ће пси ла - ју, не - ка, не - ка, не - ка пси ла - ју,
о - ни мо - ју Мил - ку чу - ва - ју.

Милкина кућа на крају,
Око њене куће њси лају,
Нека, нека, нека њси лају,
Они моју Милку чувају.

Петар Јелушић (1920),
Марјановић 2013: пр. 486

То би отприлике могло бити музичко озрачје у којем стасава млади Стефан Митров Љубиша, настало међусобним прожимањем различитих стилова, којима је на посебан начин, како је наведено, обликована посебна музичка традиција Будве, како данашње, тако и оне његовог доба.

МУЗИКА У ЉУБИШИНИМ ДЕЛИМА

Уколико је музика уопште део Љубишиног интересовања, намеће се питање који стил он препознаје као свој, традиционални. Пошавши од познате народне изреке *да се њо јујџу дан њознаје*, тј. од чињенице да је Стефан рођен, одрастао и живео у Будви (а касније и другим градовима), пре читања његових радова могло би се помислити да ће се, као његов учитељ Којовић, радије посветити темама ближим урбаној култури.⁵³ Ипак, може се применити друга народна изрека из Паштровића: *Хвали море, држ' се койна* (Вукмановић 1960: 388), јер Љубиша у својим делима пре свега посвећује пажњу традицији руралних подручја његовог доба, најпре оној паштровској.

О томе сведоче управо његове *Пријовијести* у којима нема много мотива из градског живота унутар зидина Будве (а судећи по Којовићевим записима имало је о чему да се пише). У вези с таквим одабиром тема повезан је и догађај из његове биографије – женидба са Софијом Ђеловић, Бокељком рисанског порекла (рођена у Будви 1821,

53

Више о некадашњем животу у Будви видети и у летопису Крста Ивановића (Ivanović 1650).

венчани 1844. године).⁵⁴ Зашто то представља прекретницу у његовом животу, објашњава сам Љубиша: „Но пошто се ожених (са Софијом кћери Јока Петрисавова Ђеловића Ришњанина), чести женини пријекори нагнају ме да завирих и у нашу књигу. Оплијени ме и очара богатство и изворна мудрост народнијех умотворина, пак нешто из Вуковијех збирака, а нешто свагдашњим општењем с народом црногорским и приморским, изучим матерњи језик, омили ми и уљубим се у оно што сам прије мал’ те не презирао.“

Какав преокрет! Од једног дечака коме је „глава пуна италијанских и француских списа“ до за оно време модерног европског политичара који је имао „паштровски акценат, ког не могаше да се отресе у обичном разговору“ (Цар, у: Љубиша 1924: VIII и IX)! Од школарца који „није знао готово ни азбуке, јер у то вријеме у родноме му граду није бивало уредне школе, а ону, која је била, Стјепан је мало или нимало походио“ (Љубиша 1888: 7) до политичара који се бори за увођење наставе на матерњем језику (Лукетић 1966: 218) и који се за својих седамнаест година парламентарног живота бави и „народном књигом“. И ето можда једног од одговора зашто Љубиша „у зрелим годинама“ одједном знатну пажњу посвећује средини коју је већи део живота, да поново цитирам, чак и „мал’ те не презирао“ (Љубиша 1888: 46)!⁵⁵

То, између осталог, за последицу има и одабир тема у његовим приповеткама, које је Љубиша црпео не толико од родитеља и из детињства, колико од својих савременика. Ценећи њихов допринос језику и култури свог народа, он чак наводи имена казивача од којих добија теме за своје приповетке:

Ја сам грађу за приповијетке, које сам објавио: „Скочиђевојку“ и „Проклети кам“ добио од игумана Мојсија Вукшића Убљанина; „Малога Шћепана“ од Вука Маркова Вранете Махиле; „Продају патријаре Бркића“ од Ђуре Вучетина Брајића; „Попа Андоровића“ од Митра Попова Греговића Паштровића и то после смрти Којићеве, а „Крађу и прекрађу звона“ догодила се, тако рећи, пред мојим очима. „Кањош Мацедонових“ легенда је коју сваки Паштровић зна. Сам сам пак допунио историчну страну, како сам најбоље знао и умιο (Виловски 1908: 78, 79).

Стефан Митров Љубиша приступа народној традицији кроз своје ликове који говоре о свом паштровском пореклу. Примера ради, на питање неког Арбанаса зашто

⁵⁴ У вези с породицом Љубишине супруге Софије могу се наћи извесне заједничке особине. Њена мати Пола је, као и Љубишина Кате, била плетиља. Даље, Софијина мајка је из породице Врчевић (Мартиновић 2014: 241) и вероватно је била у сродству са Љубишеним савремеником Вуком Врчевићем (1811–1882). Да ли се Љубиша познавао са Врчевићем (као и можда са Кухачем), нема доступних података, али ако не другачије, врло је могуће да су се знали из периода службовања у будванској општини од 1834. године. Врчевић је као општински писар у њој службовао од 1833. године до 1840. године (Врчевић 1888: 32), а Љубиша такође од 1834, као дванаестогодишњи дечак (и приправник који је радио без плате), до 1870. године (Мартиновић 2014: 237).

⁵⁵ Већ је наведено да је Љубиша одрастао у Будви у којој, под аустријском и аустроугарском управом, све државне институције функционису на италијанском језику (Цар у: Љубиша 1924: VI, VII и IX). Међутим, истраживања Радослава Ротковића показују да се Љубиша само поводио модом свога доба, истичући да није похађао школу, а заправо је био веома добар ђак, и то из следећег разлога – како би био ближи народу! Према тумачењима Ротковића, „када је Љубиша писао о себи негативно, он се у ствари хвалио да је језик научио од народа, а не из књига“ (Ротковић 2005: 82).

жали „ту проклету земљу, која те је расинила“, Паштровић Вук или Вукац Х..., „надлужанин из Попова Села“, уз сузе и уздахе одговара:

Није она проклета, но честита и по сто пута благословена! Волио бих у њој глатовати на врх Почмина, на оној голој стијени, него да ме султан постави овђе везиром. Љубим је ја као обије очи у глави, као оно гладно пет синова, као оба брата од мајке. На њу сам пао челом из материне утробе, ту ми се расклопише трепавице да угледам свијет, ту сам најприје чуо мили звук материна језика, провео младост, припасао оружје, окуио се. На њој ми гробље праћедовско, на њој моје племе од Косова клица. Кад помислим да сам по њој у дјетинству чувао јаганце, и пландовао по њезиним дубравама, гледао зору гђе онако ведро свие, кад ме је онај зрак јутарњи и вечерњи обидовао, а појили они хладни извори, кад ми на ум пану народне светковине брацка дика и јуначки понос, помамио бих се сам хљебом сит (Љубиша 1924: Поп Андоровић нови Обилић, 149, 150).

У својим приповеткама Љубиша даје исцрпне, мудре и драгоцене податке из којих се може сазнати како су и где у његово доба Паштровићи живели. То су живописни описи села, смештених не на обали мора, већ на „планини паштровској“. Из његових приповедака сазнајемо и да су Паштровићи „некад становали на тој планини, а имали по приморју гдје су им данас станови, куће приземљуше, у којима су, у пила и бачве, слијевали уље и вино: њивили су по планини љуто воће, сливе и јабуке. [...] Но то је бивало у прастара времена, јошт прије него су се покрстили“ (Љубиша 1924: *Скочигјевојка*, 24).

На која „прастара времена“ и на која села конкретно Љубиша мисли, није сасвим јасно. Новија истраживања на терену, упркос Љубишиној тврдњи да је то било давно, показују да су многи паштровски казивачи одрасли баш у селима „расутим“ по падинама Паштровске горе, где су од ђедова учили да свирају у гусле, да играју по црногорски (са једним паром у средини), и да у разним приликама певају песме обредног порекла. Чак је и Фрањо Кухач у својој збирци публиковао записе гусларских песама „Санак снива Осова краљица“ и „Вино пију котарски сердари“, забележене у Паштровићима – Бечићима (Кућаћ 1881: пр. 1507 и 1520).

Описујући потом догађаје у Поборима свога доба, Љубиша наводи како поборски кнез даје „лицбу на четири пазара“ (лицитацију на четири пијаце), од којих је један и пред Будвом (Љубиша 1924: *Крађа и њрекрађа звона*, 162). Према нашим истраживањима, Будвани још памте да је место испред *Враиша од њрада* не само било *њјаца* (пијаца) на коју су редовно долазили житељи Маина, Побора и Брајића, већ и место на којем су се од давнина (Којовић 1969: 124), на пример на Тројичиндан и сличне празнике, окупљали житељи околних села да се заједно с грађанима провеселе, играјући чак и *црнојорско оро* (с једним паром у средини), уз песме (Јелушић 2002), можда чак и већ описану, „Фатајте се б’јеле руке“ (пр. 5–7).⁵⁶

Описујући, даље, традицију крајева који окружују Будву, Стефан Митров Љубиша примећује да „највиши дио народнијех обичаја, стоје у тијесној свези вјерскијем

56

То су свакако биле прилике у којима су житељи околних крајева могли да чују и прихвате старије љубавне песме.

обичајем“ (Љубиша 1989: 80), које прецизно описује, почев од рођења, преко свадбе, до смрти својих ликова.

Највише података Љубиша везује за свадбене обичаје, што није нимало необично, јер је та народна свечаност и данас најочуванија у Грбљу, Поборима, Паштровићима и Спичу. Један од таквих обичаја јесте паштровска традиција да се припадници ове заједнице међусобно венчавају. Тако у једној Љубишиној *приповијесци* главни лик, Кањош Мацедоновић одбија дуждев поклон који се ретко дарује, „кћер једину“, јер је у Паштровићима „обичај непрекидни да се свака жени у своме јату“ (Љубиша 1924: *Кањош Мацедоновић*, 20). Надаље, у приповеци „Скочидјевојка“, Љубиша детаљније осликава Паштровиће и овај њихов обичај: „Ако се почнемо сватити свијетом, помијешамо крв, скршити старинску лозу, унијети кукољ у шеницу, испрекидати жице, које нас вежу са старином.“ И не само то. У истој приповеци Ђурађ Калођурђевић, један од ликова, добро зна шта ће се десити јер је на неки начин спречио удају паштровских девојака: „Глобиће нас Паштровићи и клети ђевојачке мајке што сломих обичај, и што им позатворих кћери у кућама“ (Љубиша 1924: *Скочидјевојка*, 30).⁵⁷

А те, и не само паштровске кћери, имале су могућност да буду виђене, како не би остале неударе. Тако је и Марија Вукова из Шестана (на Скадарском језеру), још један лик из приповетке „Скочидјевојка“, своју кћер „одевала као да је кнежева кћи, излагала је момцима на угледе, на посјела, на светковања, на пирове, у хора и у кола, би ли кога намамила да кћер уда“ (Љубиша 1924: *Скочидјевојка*, 32). Наведена места, према подацима из прве половине 20. века, омогућавала су младима да се, упознају. На *сједницима* Шестана и околине се према опису Андрије Јовићевића, чак и „до зоре играло, пјевало и веселило“ (Јовићевић 1922: 145). Уколико би се на неком од таквих „сусрета“ младићу допала девојка, његови би ишли у прошњу, иза које су следиле веридба, а затим и свадба.

Колики је значај према Љубишином приповедању имао одабир сватова илуструје и дијалог Кањоша Мацедоновића и његовог пратиоца који га води у бој са Фурланом. Наиме, Кањош му заузврат не нуди само „плату“ већ му указује велику част обећањем да ће му бити ђевер (Љубиша 1924: *Кањош Мацедоновић*, 17).

Према нашим истраживањима, у Паштровићима су ђевери, према неписаном, али строго поштованом правилу, „од ујчевине“, а колико се важности придаје ђеверима и осталим сватовима доказује и следећа паштровска песма у којој су наведени сви они, као и њихова свадбена обележја:

⁵⁷ О овом старом „законику“ током и крајем 19. века пишу Вук Врчевић (Врчевић 1883: 224) и Дионисије Миковић (Миковић 1998: 23). Према нашим истраживањима, чак и сада старији људи истичу како је то и у њиховој младости, половином 20. века, заиста било неписано и веома поштовано правило (Греговић 2002). Ове се традиције Паштровићи у новије време не придржавају тако строго, али је и даље веома вредновано у заједници ако се Паштровић ожени Паштровком.

Пример 15

Петровац/Буљарица

Про - цве - та - ла жу - ти - ца не - ран - ца.

про - цве - та - ла жу - ти - ца не - ран - ца.

*Процвјетјала жутица неранца,
Под неранџон дјевојачка мајка,
И њребира свайтовске дарове,
Сваком свайу шћо је за којеја:
Барјакџару свилена марама,
Сйаром свайу дуња од сйо лисџа,
Злајном куму свилена кошуља,
Ђеверима од злајша јабуку,
Младожени лијеју ђевојку.*

Анђелика Греговић (1920),
Марјановић 2013: пр. 758

Још један од драгоцених података које нам доноси Љубиша односи се на невестин венац. У селу Шестанима живи маћеха која прети пасторци: „никада зелена вијенца ставити на своју главу“, желећи јој једну од најгорих судбина која је девојку могла задесити, да се никад не уда. На истом месту Љубиша даје још један важан податак: пасторка је, спремајући се да иде „на посијед у сусједа“ (на комшијско посело), у „плетенице зађела црвени опток“ (траку), а зла маћеха јој се руга, јер се удесила као млада, односно као да је „од удаје“ (Љубиша 1924: *Скочидјевојка*, 32). И у другим приповеткама Љубиша оставља занимљиве податке о важности венца, па је тако, говорећи „кроз уста“ Љешњана, крадљиваца црквеног звона, црква без звона непотпуна, односно „гологлава као невеста без вијенца“ (Љубиша 1924: *Крађа и њрекрађа звона*, 164).

У овом делу приморја плетење невестиног венца било је обичај од давнина. О томе сведоче не само текстуални запис Вука Врчевића везан за обичаје Мана, Побора и Брајића (Врчевић 1883: 235) него и казивања Спичана, Грбљана или Паштровића (Марјановић 2013: 1204–1206), а и нарочите песме пригодног поетског текста које тај чин прате:

Пример 16

Сутоморе

Ви - ла пле - ла три
зе - лен ви - је - ен - ца,
ви - ла пле - ла(и) е. три

*Вила њлела њри зелен вијенца,
вила њлела(и) е, њри зелен вијенца.*

*Вила њлела њри зелен вијенца:
Први вијенац који вила њлела,
На њеј' меће цвијеће свакојако...*

Аудио запис групе Спичанки,
снимио Петар Занковић 1987. године,
Марјановић 2013: пр. 508

Пример 17

Петровац на мору

Ој, је - ло - ва го - ро, ој, је - ло - ва го - ро.

*Ој, јелова њоро,
Сва у јеле расла,
У ружи руменој,
У њрави зеленој,
У злаћен њрсјену,
У вједру оковану,
У свили сребрној.*

*Нико ње не моја
Од мириса њрођи,
А данас ње њрође
Вјерена њевојка,
У вјенцу зеленом,
У злаћен њрсјену.*

Тонски запис Николе Херцигоње
од 4. фебруара 1954. године,
Марјановић 2002: пр. 45, стр. 70

Ни опис посмртних обичаја Љубиша не изоставља у својим приповеткама, он чак текстуално записује и право тужење. Једна од његових јунакиња, Ружа Мркоњић из Шестана, „сама стаде тужити брата и нарицати му“ у свом дому (Љубиша 1924: *Скочидјевојка*, 33):

*Каг сусрећеш мајку нашу, мој Милане,
У ње рајске њеривоје, ох, анђеле,
Прекори ми родитеља, дико рода,
Коме ме је њеручила, Бој јој њросиш,
Што се није наврнула, кам да ми је,
У толико дуго вријеме, злом ми њрође!
У њоходе кћери својој, јединици...*

Из ових редова је јасно да Ружа не бира ни време ни место када ће *тужењем* оплакивати мајку.⁵⁸

Иако то више није чест обичај на Црногорском приморју са залеђем, Андрија Јовићевић наводи да су у прошлости, баш у области о којој пише Љубиша описујући *ђекање* (тужење), „раније жене ђекале и тужиле над умрлима, као данас Црногорке“ (Јовићевић 1922: 143). Реч је о тзв. професионалном виду тужења, који је, судећи по постојећим документима, некада присутан и у деловима Паштровића (Vrčević 2011: 92–100), у Спичу, Поборима итд., али је временом изобицајен, па се у новије време покојник оплакује много дискретније. Наша истраживања на терену показују да Паштровићи праве разлику између професионалних *тужиља* и личног изражавања жалости, које се, као и свуда, не исказује јавно. Зато казивачи мимо контекста често не желе ни да помињу жаљење, а камоли да ради истраживања показују како се жали снимањем „у микрофон“.

Стога је те податке могуће донекле надокнадити управо читањем Љубишиних редова. Као изванредна „вокална илустрација“, његов текст може да дочара оригинални звук тужења, јер, пише Љубиша, Ружине пјесме (тужење, заправо) преокрећу „у плач горки, непрестани, од кога [...] обустану хладне воде [...], а увекне зелен борје [...] и умукне жубер птичији“ (Љубиша 1924: *Скочидјевојка*, 33). У приповеци „Поп Андоровић нови Обилић“, како Љубиша пише, „стрављена и смућена Шћепчева домаћица у једном моменту почне из гласа да тужи“ (Љубиша 1924: *Поп Андоровић нови Обилић*, 152). Овај опис се, по свему судећи, односи на особен стил музичког изражавања који се и данас у практикује. На пример, Грбљани се радо присећују да се *из њласа* може певати на свадби, када сватови за трпезом на тај начин изражавају једни другима своје најбоље жеље, али се *из њласа* може и жалити.

Примера ради, а с обзиром на то да у Паштровићима за сада није забележен ниједан нотни запис жаљења за покојником,⁵⁹ послужиће и поређење Кухачевог записа из Паштровића 1869. године (пример 18) са записом једне *тужбалице* из Грбља забележене

⁵⁸ Обичај да се покојник оплакује *тужењем* мимо гробља и сахране констатован је и током наших истраживања у неким деловима проучаваног подручја, на пример у Грбљу (Мајрановић 2005б: 10).

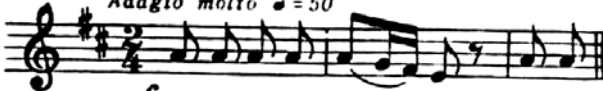
⁵⁹ Начин изражавања жалости који Љубиша „смешта“ у Шестане, веома је сличан оном народном паштровском (Vrčević 2011: 92–100; Вукмановић 1960: 330–335, 383–385).

1992. године (пример 19).⁶⁰ У прилог томе да овакав начин исказивања потиче од давнина и да му је корен музицирање руралног стила континентално-планинског културног простора говори то да су оба записа заснована на кратким мелодијским мотивима силазног покрета, који се варирано понављају од мелостиха до мелостиха. Оно што, затим, карактерише не само наведене нотне записе него и Љубишин текстурални запис јесте осмерачки стих (VIII: 4, 4), с променљивим рефреном, којим се или апосторфира преминули или се испољавају туга и бол за њим, управо карактеристичним за тужење забележено у многим крајевима (Pešić 1992г: 888):

Пример 18

367 (1971) **Naricanje za mrtvima uopće**
Iz Paštrovića u Dalmaciji

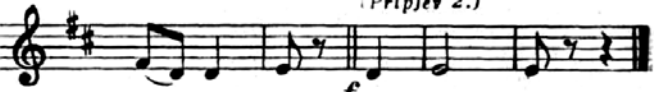
Adagio molto ♩ = 50

367 
mf
Do-bro ju - tro za sva sju - tra!

(Priljev 1.)


mf
Aj - me, ba - ne! Do-bro ju - tro za (ga) sva

(Priljev 2.)


f
sju - (gu) - tra! E, ja - ok!

(Nad mrtvacem u kući)
Dobro jutro za sva sutra! Ajme, bane!
Dobro jutro za (ga) sva su-(gu)-tra! E jaok!
(Ovako se od svakog stiha sastavlja kitica)
Jesi l', bane, poručio
Po svem zboru paštrovskome,
Po milijeh prijateljeh,
Po bijelijeh manastirah,
Po crkovnu tu gospodu?

60

Реч је о једној од последњих грбљских тужбарица старије генерације, Драги Илић (девојачки Павић, рођена 1916. године у Кримиовицама), чије је казивање о посмртним обичајима у свом раду овековечио и Вук Минић. Према њеном казивању, *шужење* и *ћеркање/нарицање* су називи за два различита начина жаљења за покојником: под *шужењем* се подразумева гласније и отегнутије, мелизматичније извођење, а под *ћеркањем/нарицањем* изражавање краћих мелопоеетских фраза и одсечније, највероватније силабично извођење. Такође, Драге памти Грбљанке које су биле признате као добре тужбарице, попут Маре Ђура Лазовић, која не само да је тужила гласно него и веома дуго, тако да: „могао си три пута пасат про куће док она ферма“, или Крсте Куњић, које је тужила док је одлазила у шуму, „па затужи у глас за сином који јој је био у заробљеништву, а није знала је ли жив“ (Minić 2000: 73–75).

E te želja obuzela
 Na banove, na dedove,
 Na te mudre roditelje
 I na velju svojtu tvoju:
 Na sinove, na stričeve
 I na milu braću tvoju,
 Na banice, mile sestre?
 Sve si dobro učinio,
 Ma si samo sagrašio,
 Učinio velje jade,
 Što ostavi muku tvoju,
 Sve ostale mile tvoje.
 Ko će š njima upravljati,
 Ko li će ih sjetovati,
 Ko li mudru riječ izreći
 Pred gospodom izabranom?
 Ti si mudra glava bio.

Iz Vukove zbirke, I, str. 90—91, br. 150.

Kuhač 1944: пр. 367, стр. 407 и 408

Пример 19

увод ♩ = cca 60 Загора

Oj, jaoj, oj.

ja te, se - стра(x)

мотив

бра - ћу ку - кам(а)...

вариран мотив

...сла - ве на - ше...

o.f. ||

*Oj, jaoj, oj, ja те сесѝра браћу кукам,
 Осамдесетѝ мање један,
мене, а ти двије,
 Од ѝколико(н).....,
 А иде њима да биѝ дуѝо,
 (ѝрекинуѝ снимак)
 Е ѝо једнако,
 Од Мајинаѝ, од Будвана, браћо моја,
 Од два Грбља наше момке,*

.....на вјеру ѿибише,
Е ма би иде сесѿра клела,
У недјелу вјере није...

Драге Илић (1916)
Марјановић 2005б: пр. 349

Осим женског тужења, Љубиша пише и о *лелекању*, старом обичају мушког изражавања жалости: када један од ликова дође кући, чује се *лелек* (Љубиша 1924: *Скочидјевојка*, 43). Без обзира на то што Љубиша не наводи и текст *лелекања*, податак који нам пружа је изузетно важан, поготово када се зна да *лелекање* и данас постоји на овим просторима. На пример, за области око Бара је још почетком 20. века забележено да се раније *лелекало*, али да се тај обичај и тада полако губио (Јовићевић 1922: 143). У Паштровићима и Грбљу⁶¹ *лелечу* само ако је покојник мушкарац, и то пријатељи и родбина при доласку у кућу покојника, на шта им домаћин, такође *лелеком*, „узвраћа“. Ближа родбина *лелече* и на гробљу приликом полагања покојника у гроб (Митровић 2002). У Маинама, Поборима и Брајићима не ваља *лелекајти* по ноћи, већ мушкарци укућани стоје испред куће, а кумови и пријатељи *лелечу* при доласку, а они из куће им на исти начин одговарају: *велика срамотија је да се не одговори* (придошли: *леле мене за ѿобом*, (нпр.) *мој добри куме, укућани: леле мене, ѿаѿија* (или *браѿије, ђеде*) *за ѿобом, данас за навијек...*). *Лелече* се и када се излази из цркве, као и када се покојник спушта у гроб (Руцовић 2002; Марковић 2002).

Стефан Митров Љубиша такође описује и традиционалну прославу крсне славе. У припреме за овај дан спада и мешење нарочитог хлеба, у Паштровићима званог *крси*. И тако, пише Љубиша, од када су њихови „стари примили крст“, меси се такав *крси*, „зато га и режемо у пријекрст, кад се при обједу напија у славу Божју и свечеву“ (Љубиша 1924: *Скочидјевојка*, 23). На дан свеца који се слави, после богослужења у цркви, правио се свечани ручак. Главне званице у Љубишиној приповеци служи домаћин, а сиромаше, смештене у подрум куће, његов син. На челу свечане трпезе је свештеник, до кога су зетови те куће, „па редом остала својта и пријатељи“. Пре ручка обичај је „да старији зет узме крст и нож, прекрсти хлеб шиљком од ножа, па му откине двије ноге, а двије остави цијеле. Положи нож на сто а дохвати чутуру пуну вина, па призове домаћицу и даде јој ону половину крста неначету и вино: – Која те умијесила, мијесила те на дуго и на много у свијетло, у бијело, у здравље јуначко“ (Љубиша 1924: *Скочидјевојка*, 27, 28).

Паштровићи су, видимо из наших истраживања, очували прославу крсне славе. Дан уочи тог празника долази свештеник да освешта кућу и округли колач на коме је *крси*. За разлику од Љубишиног описа, у данашње време крст се не реже пре ручка, већ након супе, и то тако што се режу сва три дела. Преостали, четврти део *крси* се ставља на *боцун* вина, што се, уз здравицу, предаје домаћици: „Ево домаћице, овдје се вазда купили пријатељи, овдје се вазда мијесило...“ (Митровић 2002б).

Да ли је приликом прославе крсне славе у Паштровићима Љубишиног времена певана и понека нарочита пригодна песма не може се поуздано знати. У прилог томе да

⁶¹ На пример, један од ликова из грбальске народне приче казује: „Укопај ме по начину, [...], не дај да лелечу, остао ми је јединац и кућа није ископана“ (Кошутућ 1969–1970: 68).

јесте иду наводи Вука Врчевића, по којима је паштровско певање „било на свадби, било на крсно име, за трпезом не пију но седам пута, и свака напитница има своју здравицу и уз њу свој припјев, који постоје од толико вијекова и не промјењују се колико ни оче-наш“ (Врчевић 1883: 224). „Припјеве“ које Врчевић наводи и данас памте и практикују у Паштровићима, али их певају само на свадби. У Грбљу, Спичу, Маинама, Поборима и Брајићима, уместо тих песама, данас је најчешће у Паштровићима током прославе крсне славе обичај да се увече окупљени веселе уз разне песме које се могу певати и у неким другим приликама.

Једна од таквих је и следећа паштровска песма, која је и даље неизоставни део најчешћег свадбеног музичког израза Паштровића. Две варијанте ове песме део су паштровске свадбе старијег доба, о чему сведочи запис Дионисија Миковића (Миковић 1998: пр. 12 и 13, стр. 89, 90). Када описује прилике за игру у Будви – свадбу, Божић и прославу крсног имена (сведочећи опет о наведеној повезаности паштровске и будванске музичке традиције) – помиње је и Врчевић. И код Миковића и код Врчевића, ова песма често почиње од мелостиха „Пробудих се у љубави, жуђење моје“ који је у међувремену заборављен (Врчевић 1883: 139, 140). Реч је о једној од *старијих љубавних њесама*, о којима је раније било више речи.⁶²

Пример 20

Манастир Режевићи

8 solo За - чух ви-лу у ду-бра-ву ће пје-сан по-је,

8 за - чух ви - лу у ду - бра - ву ће пје-сан по - tutti

o.f.

62

Варијанте ове песме забележене су и у будванском рукопису непознатог аутора из 1854. године (Primoas, у: Primoas, Marjanović 2015: стр. 124), као и у бокељском рукопису Лудвика Кубе из 1907. године. Куба ову песму бележи у Котору, уз напомену да је *будванска* (Primoas, Marjanović 2015: пр. 10). С обзиром на то да не постоје документовани подаци, није лако разлучити чија је ово песма. Ако је судити по њеној пракси, једино су је сачували Паштровићи, па су је можда они и „донели“ у Будву (коју иначе столећима унатраг насељавају), а из Будве она је стигла до Боке Которске (Котора, јер Куби највероватније извођач, извесна госпођа Стефановић, наводи да је песма *будванска*). Да је ова песма, међутим, била део и бокељске традиције сведочи нотни запис њене варијанте настао половином 20. века (Прчањ, Васиљевић 1965: пр. 270). Резултати новијих истраживања показују да се она у Боки и Будви више не практикује, али се због тога ипак са сигурношћу не може тврдити да је реч о песми искључиво паштровског порекла: једино на шта подаци недвосмислено указују јесте то да је реч о традицији старијег слоја становништва (које негује *старије љубавно њевање*), којем припадају и Паштровићи и Будвани и Бокељи, међу којима су је од заборава сачували једино Паштровићи.

Заучих вилу у дубраву ђе ијесан њоје,
 А зач ијесан ђе иријијева славуј од торе.
 Ја сусиџеих враница коња да боље чујен,
 А иодиџеих био клобук да боље видин,
 Вриџе оком у дубраву зазрех јој круну,
 И вилену русу косу бисера иуну.
 Ја јој манух иаун иером да ми долеиџи,
 Прије ми је долећела вила бијела,
 Слађи ми је целив дала слађи од меда,
 А ја њојзи вас мој живоиџи, вас мој весели,
 Поведох је у цардине рајске љубави,
 Пољубих је два – тири иуџи, сан ме иревари,
 Превари ме санак моји, мој иреварени,
 Дође друје иза мене, иреираби ми је,
 Учиње ли иђе ико иџио учињех ја,
 Набавих се рајске виле, иа је друџом дах,
 да је друји у двор иледа, а не јадан ја,
 Да јој друји лице љуби, а не јадан ја,
 Иџио не ирадих бјеле дворе да је заишварам,
 И не сковах злаиџне кључе да је закључам,
 Ведро небо заиџмјело, иром иа убио,
 Црна земља иройиуцала, у њој иройиао!

Група певача из Паштровића,
Марјановић 2013. пр. 641

За разлику од наведене песме (премда то Стефан Митров Љубиша нигде у својим приповеткама не бележи), у новијим истраживањима се констатује да је неко од присутних по паштровским селима, за крсну славу током друге половине 20. века могао запевати ту песму уз гусле. Наведено само иде у прилог слојевитости музичке традиције која је практикована и у Љубишино доба:

Пример 21

8

Еј, Бо-же је-дан,

8

на све му ти хва-ла,

Еј, Боже један, на свему њи хвала,
 Штита њо рани Црна Гора мала,
 Све се дијло мало и велико,
 Јер не може да вјерује ником,
 Сва јосиода велика и мала,
 На ноје је лајане усјала.
 Гора јечи, њјевају њланине,
 Одлијежу њриморске даљине,
 Од цвијећа ѡрадови се жује,
 Изјледају да на добро слује.
 Сва се села у вароши крећу,
 Чобан виче: – Ни ја осјата њећу!

Пјевао уз јусле Јово М. Митровић (1952),
 Марјановић 2013: пр. 634

Надаље, Стефан Митров Љубиша описује и како су Грбљани, према причи из 15. века, приликом свечаности у манастиру Превлаци носили литије. Из његовог описа (Љубиша 1924: *Проклети кам*, 234):

Ђаци пјевају хвале анђелске, калуђери пјесму празнику, а жене народну попјевку, која се и данас помиче, а почиње овако:

Крсти носе, Боја моле,
 а од Боја милости просе!

У Грбљу се и даље поштује овај обичај, као и архаична песма која га прати (пример 22). Музичке особине наведеног примера својом силабичношћу и нарочитом мелодијом могу се повезати са особинама наведене грбљске успаванке (која је послужила као могуће музичко знање његове мајке, Кате Брдарева, пр. 2), па се тако може претпоставити да су и у Љубишино доба Грбљани на тај начин молили да падне киша:⁶³

Пример 22



Крсти носимо, Боја молимо....

Десе Антовић (1955),
 Марјановић 2005б: пр. 19

⁶³

Мелодија наведене крстоношке песме могла би се схватити и као део већ поменутог обредног гласа (Golemović 1997a: 29).

*

„Љубишина прича“, пише Исидора Секулић, „није ни новела ни такозвана кратка прича, него је врло оригинално причање летописног карактера. То је неуквирена, широка фреска, која не приказује живот уопште, и живот кроз измишљену фабулу. Љубишина прича приказује живот тамошњег народа у минула времена и на основи локалне историје“ (Секулић 1996: 110).

А са етномузиколошке тачке гледишта, овом приликом одабрани одломци из *Пријовијесџи црнојорских и њриморских* откривају још један таленат Стефана Митрова Љубише. С правом и заслужно, овог даровитог писца могуће је тумачити још и као баштиника народног музичког стваралаштва, који целим својим бићем, и не само те одломке, већ и остала своја дела намењује своме *њриморју на велико знамење* (Љубиша 1924: *Крађа и њрекрађа звона*, 169).



*Будванке Маријана Брајак и Јелка Шуљак, Будва, око 1950. године
(фото Јосип Шуљак) (љубазношћу Лауре Шуљак)*

И ЈЕДНО И ДРУГО ЈЕ – МУЗИКА: ПОИМАЊЕ И РАЗУМЕВАЊЕ НАРОДНОГ ПЕВАЊА

Народно певање Црногорског приморја¹ потекло је, обликовало се и стасавало прожимањем различитих утицаја, како оних који се односе на особине порекла становништва, тако и оних географских и културно-историјских. Укратко, током 14. и 15. века наведену област већином је насељавало словенско становништво тзв. динарског платоа, и то из руралних, патријархалних и континенталних делова Црне Горе и Херцеговине (Цвијић 1991: 130, 390, 396). Насељавање се не догађа истовремено, а још мање равномерно – негде је сукцесивно (у Боки Которској, на пример), а негде није (у Паштровићима, Грбљу итд.), те отуда настају разлике између традиције становништва насељеног пре 15. века и оног које је исти крај населило пре неколико деценија.²

Слојевитост традиције становништва многих делова Црногорског приморја проузрокована је одабиром места становања. Ово се не односи само на разлике у начину живота између становништва из урбаних и оног из руралних средина већ и на разлике између начина живота на обали Јадранског мора и у његовом непосредном залеђу. Према томе, становништво из урбаних средина насељено је на морској обали, а оно из руралних средина, којег има више, свој живот гради и развија и у залеђу, на обронцима високих планина, и на обали мора.

Разлике у култури и начину живота становника Црногорског приморја настале су и због културно-историјских дешавања. Током векова овим простором владали су странци: укратко, од 15. века на пример, неки делови су били под турском, а неки под

¹ Црногорско приморје је назив под којим се подразумева подручје од Боке Которске до Спича (в. у Марјановић 2013), али је у овом раду спичанска традиција изостављена услед недостатака потребних података.

² Према истраживањима Јована Цвијића, Боку Которску насељава мање „старица“ – староседелца, чије се време насељавања најчешће не памти (Накићеновић 1913: 96), а више црногорских и херцеговачких досељеника, док Црногорско приморје насељава више „старица“ и досељеника из Црне Горе, а мање из Херцеговине (Цвијић 1991: 396). Такође, на тим просторима живи и старије становништво италијанског и далматинског порекла, на пример, у Котору, Столиву, Перасту, Херцег Новом, Будви итд. (Накићеновић 1913: 99, 101, 111, 112, 407).

млетачком управом. Млеци су владали деловима уз морску обалу, а Турци Османлије углавном залеђем. Након Млетака, динамичне политичке прилике условиле су да након пада Млетака (1797. године), овим подручјем загосподаре различити владари (Французи, Руси, Црногорци) а најдуже Аустријанци, односно Аустроугари до Првог светског рата ([S. n.]. 1977: 238; [S. n.]. Даничићев зборник 1925: 451).

Уопштено, са аспекта музичке традиције, у многим деловима Црногорског приморја запажају се певање урбаног стила и певање руралног стила који су обликовани наведеним утицајима. Ти утицаји подједнако доприносе стварању посебне културе и музике у свакој од области унутар проучаваног подручја, које су припадници тих области столећима унатраг поштовали и градили. То су Бока Которска, Грбаљ, Маине, Побори, Брајићи, Будва³ и Паштровићи. Народно певање на тим подручјима се, међутим, не може тумачити тако оштро и стилски одвојено, јер упркос особинама које су сваком стилу заједничке, поједине области Црногорског приморја имају и посебне одлике, проузроковане управо географским положајем и културно-историјским специфичностима, те се по њима житељи међусобно разликују а, показале се, и међусобно препознају.

Певање руралног стила на Црногорском приморју потекло је из обредно-обичајне традиције континентално-планинског културног простора.⁴ Забележено је у подручјима залеђа (у Грбљу, Маинама итд.). Поетски текстови песама које се изводе руралним стилем најчешће су пригодни, јер се њима описује неки битан моменат обичаја чији су део. Организовани су *квасисџрофично* (низањем мелостихова),⁵ уз ретку употребу риме. Одлика овог стила је и употреба одређених мелодијских модела који се примењују за извођење већег броја текстова различитог жанра. Ови мелодијски модели су засновани на неколико тонова (од три до пет најчешће), чији је међусобни размак понегде ужи од темперованог полустепена. Ритмичка подлога ових модела већином прати метрику певаног текста.

Према традицији, ове песме се изводе грлено, најчешће на отвореном простору, чега су свесни и сами певачи, па отуда неке облике свог певања називају *ијевање из или иза њаса*.⁶ Такође, ове песме се изводе групно тако што један од певача *дијне* (започне) песму, а остали је *ирихватају* (односно придужују му се), најчешће након изведене прве музичке мисли. Са аспекта сазвучних особина, у новије време је певање руралног стила у залеђу Црногорског приморја забележено као унисоно, али се на снимцима с половине 20. века и оним од 2000. године запажа да се чешће (можда и стално) практикује хетерофоно певање, које се примењује пре свега у каденционим одсецима.⁷

³ Под овим термином се мисли на простор унутар зидина Сраог града, а не на део града настао током друге половине 20. века око будванских зидина.

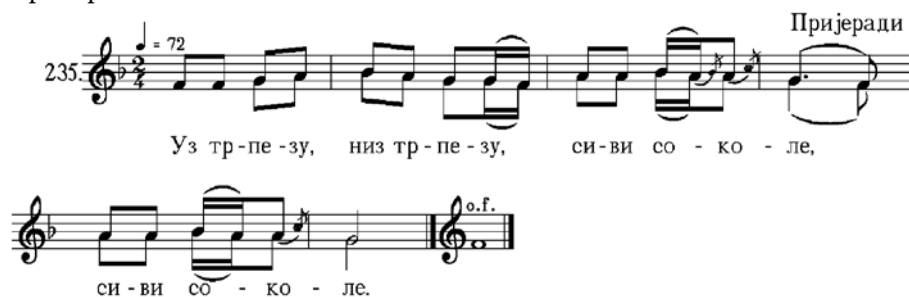
⁴ Реч је о традицији руралних и патријархално уређених делова тзв. динарских области (као што су континентални делови Црне Горе, Херцеговина, Далматинско залеђе итд.), из којих потиче већина предака становника проучаване области (делови Боке Которске – Луштица, Грбаљ, Маине, Побори, Брајићи, делови Паштровића, Спич).

⁵ Такве су песме и у многим другим деловима Балканског полуострва, рецимо у Србији (в. у: Радиновић 2008: 117, 118, 120).

⁶ Више о овом певању в. у: Марјановић 2013: 65–69.

⁷ Више о овоме в. у: Марјановић 2008: 179–196.

Пример 1



Уз њрїезу, низ њрїезу, сиви соколе, сиви соколе.

Уз њрїезу, низ њрїезу, сиви соколе,
Соко има злайно њеро, ња се дичи с' њим,
И ми с' вама, сѣари свайе, ња имамо с' ким!

Милка Иветић (1951) и Даница Марковић (1957),
Марјановић 2005б: пр. 235

Урбаним стилем се на Црногорском приморју најчешће пева у скупинама познатим од друге половине 20. века као *клаје*,⁸ и то у градовима попут Будве, Котора, Херцег Новог итд. Ово је традиционално певање старијег слоја бокељског становништва,⁹ уочено почетком 20. века у структурно мањим местима, попут Мула, у којем су 1907. момци и девојке Лудвику Куби (Primorac, Marjanović 2015) својим певањем показали да делови овог подручја припадају медитеранско-приморској култури.¹⁰ Реч је о рукопису који је те, 1907. године саставио Лудвик Куба у Боки Которској, чиме је осветлио тадашњу традицију и, као што разјашњава и тумачи Јакша Приморац, својим нотним записима показао да Бокељи не копирају далматинско певање овог стила, као што су неки истраживачи досад сматрали, већ да је реч о традицији која се у Боки развијала равноправно и паралелно са истим стилем певања забележеним у Далмацији. То је стил који се развио (и) под јаким утицајем италијанске музике, а у Боку и Далмацију пристиже отприлике крајем 18. и почетком 19. века. Особине поетских текстова песама овог стила указују на старост од четири столећа, а музичке особине на старост нешто већу од два столећа (Primorac, у: Primorac, Marjanović 2015: 90–115).¹¹

⁸ Према тумачењима хрватских етномузиколога Јошке Ћалете и Јурице Бошковића, под термином *клаја* се подразумева и неформална, али и организована група певача која на пример, у Хрватској изводи специфичан *a cappella* репертоар далматинских песама. Те песме у стручној литератури добијају назив *клајске* крајем седамдесетих година 20. века, је резултат сарадње стручњака (уводи га хрватски академик Јерко Безић) и певача окупљеног око првог *Фејтивала далмајинских клаја* у Омишу 1967. године (Čaleta, Bošković 2011: 5, 6).

⁹ Више о традицији овог слоја становништва в. у: Кулишић 1953: 195–197.

¹⁰ Медитеранско-приморски културни простор обухвата урбану традицију становништва које потиче с Јадранског приморја (в. у: Марјановић 2013: 129–133).

¹¹ Према неким другим доступним изворима, сматра се да је певање у *клајама* (једнина – *клаја*) део музичке традиције средином 19. века потекло из делова Јадранског приморја, пре свега из Далмације.

Певање овог стила је хомофоно, вишегласно (двогласно, трогласно или четворогласно), засновано најчешће на неком дурском тоналитету (или се њему тежи), које својим деоницама доносе и потврђују пратећи гласови. Водећи, најчешће и највиши глас у овим песмама носи мелодију, независну од хармонске пратње. Једна од посебних особина те мелодије јесте покрет у каденционом делу наниже са вођице који завршава на терци тоничног акорда.

Овим песмама се најчешће опева љубав (према супротном полу или родном месту) римованим стиховима организованим строфично, и то не само стихом једног метра него и комбинацијом стихова различитог метра. Музички облик *клайских* песама најчешће је период или четвородел, а ритмичка основа им је *giusto* или *parlando rubato*. Певање у *клайи* је често широко нијансирано динамиком, од *sotto voce* до гласног певања:

Пример 2

Ivan Begu

Umjereno

T Ka-ram-pa-no, lje-po ti je i-me,

B ka-ram-pa-no, lje-po i-me,

ka-ram-pa-no, lje-po ti je i-me,

ka-rampa-no, lje-po ti je i-me, mo-že-mo se

po-no-sit sa nji-me.

3x kraj rit.

Временом се развило у прави покрет (Čaleta 2008a; Čaleta, Bošković 2011), поставши део традиције многих и не само приморских делова пре свега Хрватске, али и Црне Горе, Словеније итд. (Ahmedađa 2012: 63–68; Марјановић 2013: 129–133; Primorac, у: Primorac, Marjanović 2015: 90–108, 207–215).

Карамџано, љејо џи је име,
 Карамџано, љејо џи је име,
 Карамџано, љејо џи је име,
 можемо се џоносии са њиме.

Карамџано, љејо џи је име,
 Можемо се џоносии са њиме.
 Крај џебе се чује свака зџода,
 Из бајџоћа док се џочи вода.
 И Гурџић је њена филијала,
 Гдје је наша Маре робу џрала.

Gregović 2006: стр. 37

На подручју Црногорског приморја забележен је још један стил музицирања, у којем се неке од особина наведених стилова, оног руралног и оног урбаног, на специфичан начин прожимају, стварајући столећима унатраг облике по којима је музичка традиција овог подручја посебна.

Тај је стил забележен понајпре у местима мање структуре, тзв. *малим џриморским мјестима*,¹² смештеним на обали мора. Особине овог стила показују да су веома често везане за обредно-обичајну традицију (певање пригодних поетских текстова у најзначајнијим деловима обичаја, употреба мелодијских модела итд.). У поетским текстовима песама понеких *џриморских малих мјестиа* се и даље поштују стари обрасци, али распеванију мелодију у тим песмама обликује култура карактеристична за живот на обали мора (уп. примере 1 и 3).

Пример 3

Тудоровићи/Свети Стефан

Уз тр-пе-зу, низ тр-пе-зу, си-ви со-ко-ле,

уз тр-пе-зу, низ тр-пе-зу, си-ви со-ко-ле.

¹² Ово је израз изведен из назива којим неки Бокељи означавају своја родна места (Усановић 2008). Реч је о стилу који је, аналогно називу, забележен у малим местима, и то пре свега оним смештеним на самој обали Јадранског мора, попут Прчања, Бијеле итд. (више о музицирању *малих џриморских мјестиа* у Боки Которској и на Црногорском приморју в. у Марјановић 2013: 136–138, а у деловима Јадранског приморја у: Ćaleta 2008a). Песме које су део културе *малој џриморској мјестиа* настају и преносе се разним начинима. Један од њих наводи Вида Матјан када описује певање уз *бос'нку*, један од бокељских плесова из Доброте: „Стари добротски обичаји били су да заручен момак прије вјенчања иде на море. До женидбе он је на мору састављао и драгој слао пјесме, па ако су биле добре, народ их је прихватао као народне и пјевао тај текст на мелодије разних добротских игара“ (Матјан 1984: 21).

Уз њрјезу низ њрјезу сиви соколе,
уз њрјезу низ њрјезу сиви соколе.

Уз њрјезу низ њрјезу сиви соколе,
На њрјезу њуна чаша вина црвена,
Пойиј нам је стари свајце,* нека ви је часи,
Међу браћом и дружином вазда њошиен њлас.

* А њјева се и овија ѡлавним међу свајове: кум,
ђевер, барјактар, мачетар, ѡрвијенац и засједа,
и на крају сви свајови или ѡусији сваји, без чина.

Певао и објаснио Владо Кентера (1937),
Марјановић 2013: пр. 744

Једну од посебних одлика овог стила представљају песме љубавног садржаја које се могу изводити и у оквиру неког обичаја, али и у било којој другој прилици. Проучавањем љубавног певања се посебно бавио Јакша Приморац, који је и први указао на постојање групе љубавних песама у *малим ѡриморским мјесѡима* Боке Которске, захваљујући наведеном бокељском рукопису Лудвика Кубе из 1907. године (Primorac, у: Primorac, Marjanović: 49–61). Према резултатима истраживања Приморца, певање оваквих песама део је старије бокељске традиције – отуда га он и означава као *старије љубавно ѡевање*, које Боку припаја традицији једног ширег простора (далматинског, италијанског) (Primorac, у: Primorac, Marjanović: 49–61).

Како истраживања показују, не певају само Бокељи о љубави, то чине и остали житељи Црногорског приморја. Када на пример, Паштровићи певају о љубави, често и даље користе своје традиционалне мелодијске моделе. На пример, у једној од песама такве садржине (пример 4) приметан је модел којим се најчешће испевају многи свадбени поетски текстови (Марјановић 2013: мм 15, стр. 83, 94), па и наведена свадбена песма, „Уз трпезу, низ трпезу, сиви соколе“ (пример 3).¹³

Пример 4

Четвртина = 90 Буљарица/Петровац

Цје - вој - ка је гр - ки пе - лин бра - ла,

дје - вој - ка је гр - ки пе - лин бра - ла.

o.f.

¹³

Према тумачењу Димитрија О. Големовића, већина оваквих песама је настала у процесу у којем се и даље поштују обреди, али када престаје веровање у важност садржаја старих пригодних поетских текстова, па се текстови љубавног садржаја и даље спајају са устаљеним мелодијским моделима (Golemović 1997a: 23–55).

Дјевојка је њрки њелин брала,
Дјевојка је њрки њелин брала.

Дјевојка је њрки њелин брала,
Пелин брала, руже мењивала:
– О, ружице, и ја бих ње брала,
Али не знам коме бих ње дала,
Имала сам браћу и грајоја,
Обадва сам на војници дала,
На војници, на срјској њраници.

Анђелика Греговић (1920),
Марјановић 2013: пр. 654

Да је реч о љубавном певању које је и у другим деловима проучаваног подручја део традиције старијег слоја такође сведочи нотни запис једне љубавне песме коју 1869. године у Будви бележи Фрањо Кухач. У њој се мелодија својим особинама приближава тоналитетима карактеристичним за западноевропску музику али, истовремено, она је слична једном традиционалном бокељском мелодијском моделу (упоредити мелодију примера 5 са моделом којим Бокељи изводе различите пригодне свадбене песме, на пример, „У име Бога, у час добар“) (Марјановић Крстић 1998: пр. 100–105):¹⁴

Пример 5

834. Radost iznenada.

Larghetto ♩ = 60. Stara melodija iz Budve (u austr. Albaniji.)

mf Ko - li - ko noć - ce no - čas bi. — — — —

mf

Koliko noće nočas bi
Ne vrgoh sanku na oči,
Slušajuć' kolo gdje igra,
U tom je kolu m'a draga,
Sve moje pjesme izpjeva,
U svakoj mene pripjeva,
Ne mogoh srcu odoljet',
Već podjoh dole do kola,

Da vidim mило i drago.
Kad li se kolo razvrglo,
I sve su mlade dospale:
Sestrica svaka uz brata,
A svaka šćerca uz tajka,
Snašica svaka s djeverom,
A moja jадna sama spi;
Tad' ubrah strućak ružice,

¹⁴

Реч је о музици професионалних музичара, заснованој на тоналитетима, а означаваном најчешће још и као озбиљна или класична музика.

I vrgoh dragoj u njedra.
 Kada se draga probudi,
 Veljem se čudu začudi,
 Kad nadje kitu u njedra,
 Pak sama sobom promisli:
 „Da mi je ovo od Boga,
 Ovo nijesam dostojna;

Da mi je ovo od roda,
 Sirota roda ne imam;
 A da je kita od draga,
 Meni je drago daleko.“
 Pa kitu rukam' prigrli,
 Celiva, stavi u njedra.

(*Iz Vukove sbirke.*)

Kuhač 1880: пр. 834, стр. 37, 38

Пример за музицирање овог стила представља и бокељска свадбена *згравица*, у којој су спојени и рурални и урбани стил: прво се поетски текст изводи једним од најархаичних изражавања руралног стила, *ијевањем иза њласа* (у којем се примењује посебна вокална техника потресања гласом), а на то се надовезује певање овог истог поетског текста мелодијом примеренијом музицирању примораца, смештеном у шестосминску тактовну поделу, мекане и распеване линије, изведене хомофоним двогласјем, које местимично чак прелази и у трогласје (на пример, у Бијелој) (Марјановић 2013: пр. 902).

Житељи Црногорског приморја високо вреднују песме свог завичаја, без обзира на стил којем припадају. Оне представљају снажну спону са њиховим музичким наслеђем које су усмено преносиле генерације и својеврсна су потврда њихових корена и њиховог идентитета. Тако се многи Бокељи, Грбљани, Будвани, Маињани, Побори, Брајићи и Паштровићи поносе својим песмама, а, такође, јасно препознају и одвајају песме своје традиције од песама традиције неког другог краја. То се не односи само на песме из проучаване области Црногорског приморја већ и на песме које су део традиције континенталних делова Црне Горе или других делова Јадранског приморја.¹⁵

Стога треба изложити мишљење казивача о музичкој традицији њиховог завичаја и њихово поређење са музичком традицијом других крајева, пре свега оних с којима се њихов завичај граничи. Приликом нашег теренског истраживања, питања су казивачима пажљиво постављана јер је већина њих, посебно оних из руралних подручја, под музиком доскора подразумевала само ону која се изучава у музичкој школи или ону која се пушта преко електронских медија, а не своју традиционалну музику.¹⁶

Пре свега, на питање могу ли песме урбаног стила преузети и практиковати мештани који негују рурални стил одговор је категорички негативан. Најчешће тумачење је

¹⁵ Углавном због различите културно-историјске прошлости (којом су делови Црногорског приморја са залеђем столећима били одвојени од континенталних делова Црне Горе), житељи често одвајају свој приморски завичај од *Црне Горе*, објашњавајући, на пример, како: *овдје* (Петровац на Мору), *рецимо*, *идеш негдељом на њјацу*, *моји оџац и мајка: Код која си куйио њо? Код једне Црнојорке! Значи – њо је жена из Црмнице* (Греговић 2013).

¹⁶ Проучавањем музичке традиције Боке Которске и наведених делова приморја бавим се од 1987. године. Будући да је све почело у Боки Которској, већ тада је у музицирању Бокеља била јасно наглашена наведена стилска разноликост и слојевитост, а даља истраживања (Грбаљ од 2000. године, Спич од 2001. године, Паштровићи, Маини, Побори, Брајићи од 2002. године, Будва од 2002. године) само су то потврдила (в. у Марјановић 2013).

да су за њих песме другог стила стране, чудне, тешко музички појмљиве. Разлог томе су свакако најбитније карактеристике руралног и урбаног стила који се разликују по:

- 1) *особинама мелодије* песама: тонска основа уског опсега (чак и нетемперована) насупрот мелодијама заснованим на дур-молу,
- 2) *особинама њоејтској ѡекстѡа* песама: љубавни садржаји песама урбаног стила које се певају у разним приликама насупрот песама у којима се опева неки део обичаја (према народним правилима, само тада може да се изводи),
- 3) *ѡоимању консонанце*: терца (односно акорди) приликом певања песама урбаног стила насупрот секунди у каденционим одсецима песама руралног стила,
- 4) *сѡиљу извођења: sotto voce* приликом певања песама урбаног стила насупрот *ѡјевању из ѡласа*, односно *иза ѡласа* песама руралног стила.

О ѡевању руралној сѡила

Прво што наводе певачи у *клаѡама*, на пример из Котора, јесте да су песме руралног стила *изаише из народа*, односно не знају им се аутори, а песме урбаног стила углавном имају познате ауторе (музике, поетског текста, аранжмана).

Певачи који негују урбани стил музицирања не праве велику разлику између песама руралног стила Црногорског приморја и песама које су потекле из континенталних крајева Црне Горе, истовремено објашњавајући да је њихова песма део другачијег, као што најчешће кажу, далматинског културног простора. За неке Которане, песме руралног стила имају *сиров звук*, односно, прегласне су за њихов укус, тако да не могу да се навикну на такво певање. Оно што се опет, неким другим Которанима допада код песама руралног стила јесте управо то што, према њиховом мишљењу, имају јединствен и снажан, форте звук, који је резултат очигледног уживања певача у унисоном певању:

Када Грбљани ѡјевају, они ѡо раде веома сложно, убједљиво, моћно, али њихове ѡјесме нијесу избрушене као шѡо смо ми навикли. То се ѡѡѡјуно разликује од наше ѡрадске ѡрадиције – ми смо научени на клајску ѡјесму, ѡводиоли смо се далмаѡинским ѡјевањем (Бајковић 2008).¹⁷

Сличног је мишљења и један од Бокеља из *малој ѡриморској мјесѡа*, којем не смета гласно певање, већ напротив, њему се он код Грбљана диви:

Не смеѡа ми шѡо ѡјевају ѡласно, јер ѡако исѡѡљавају да су људине, своју снаѡу избацују кроз ѡаково ѡјевање! (Ђурановић 2008).

Међутим, према мишљењу тих истих Бокеља, у односу на особине певања које је традиционално у бокељским *малим ѡриморским мјејсѡима*, Грбљани имају традицију која је *врло близу црноѡорској, за разлику од Бокоѡѡорској заљева* (Ђурановић 2008). Такође, Грбљани у односу на Бокеље који практикују стил *малој ѡриморској мјесѡа* имају мелодије веома уског опсега (неке се састоје од само два тона):

¹⁷

Овде треба нагласити да је један од которских казивача пореклом из Грбља, који се потпуно приклонио урбаном музицирању, те чак води једну которску *клаѡу*.

Њихове мелодије су све у један ѿон, или, како кажу у Бијелој, два ѿуѿи ѿонаѿи мијењају (ѿонаѿи има више значења, на ѿримјер, ѿоен у карѿашкој иѿри иѿид.) (Ђурановић 2008).

Поетски садржај песама руралног стила за укус оних који негују певање урбаног стила предуго траје. Овакав став јасно илуструје и различите погледе на поетски текст песама: певачи песама урбаног стила сматрају да њихове *клајске* песме имају високу уметничку вредност, почев од мелодије до поетског текста, не удубљујући се превише у слојевитост симболике пригодних песама руралног стила.¹⁸

Певачи који негују урбани стил свесни су да њихове песме увеличавају свако окупљање уприличено ради забаве, нарочито ако се поетским текстовима опевају љубавне теме. С друге стране, они јасно препознају функцију песама руралног стила, која извире из обредно-обичајног начина размишљања посвећеног добробити целе заједнице. Певачи који негују урбани стил песме руралног стила „виде“ и као својеврсне посреднике, чак и као средство међусобне комуникације, препознавши истовремено и да оне имају значајну улогу у датој прилици, најчешће јасно предочену пригодним поетским текстом песме. Стога, сасвим оштроумно, поетске текстове песама руралног стила назвају – *социјалним*:

Наша ѿјесма је ѿјевна, расѿевана и ѿуна емоција, а ѿеме сеоских ѿјесама су социјалне (Бајковић 2008).

Которани који певају у *клаји* такође веома јасно препознају да су у песмама руралног стила примарне *дисонанце* (према поставци западноевропске теорије музике) (Бајковић, 2004; Греговић 1996), на које нису навикли. Реч је о већ наведеним секундним сазвучима, који нису у складу са њиховим естетским ставом о томе шта је музички лепо (односно, не допада им се превише).

Бокељи који негују урбани стил певања знају да су њихове песме део традиције урбане средине, и да је певачима у руралним срединама тешко да досегну хомофону вишегласно певање, попут њиховог:

Около се ѿјевало како је ко умио и моѿао! (Греговић 1996).

Упркос наведеном, није забележено непоштовање између поклоника једног и другог стила певања: *иако нијесмо навикли да их ѿјевамо*, истичу певачи који негују урбани стил, *ми смо навикли да слушамо ѿје ѿјесме* (пјесме руралног стила; Бајковић 2008)! Разлог за толеранцију је заједнички живот на истом, приморском простору који столећима деле и који доноси културу поштовања своје музичке баштине, а самим тим и туђе, без обзира на стил:

Цијеним их (ѿјеваче из ѿрада), јер ѿошѿиују своју ѿтрадицију (Латковић 2000), а такође истичу, *и једно и друго је – музика!* (Бајковић 2008).

О урбаном сџилу

Бокељима пореклом из малих ѓриморских мјесџа добро су познате особине клапског певања, а и његов развој, уосталом, неки од њих га и сами практикују (Марјановић 2013: пр. 890, 899 итд.). Отприлике до половине 20. века у Боки су групе које су неговале овакав стил називане *ѓјевачка друшѓва* (Gregović 2006: 5, 6):

Клаѓа је савремени назив, ја се сјећам у мом дјеѓињсѓву (и ја сам мала иѓѓорија – ѓо ми моје ѓодине дозвољавају!) су ѓјевачке ѓруѓе из Боке називане ѓјевачка друшѓва. Те ѓруѓе су ѓјевале у два, ѓри или четѓри ѓласа (Ђурановић 2008).

Такође, неки од певача из ѓриморских малих мјесѓа сведоци су процеса, током друге половине 20. века, у којем се традиционално бокељско једногласје приликом свадбе „обогашује“ још једним гласом. Негде је то успевало а негде није, јер, како истичу поједини Бокељи, тај други додати глас није увек могао музички да се уклопи:

Гјесме ѓоѓѓ свайшовских су ѓјеване једноѓласно, ѓа су ѓуди додавали још један ѓлас; има, међуѓим, ѓјесама из Бијеле, чија мелодија не ѓрима друѓи ѓлас (Ђурановић 2008).

Певачи који поштују традицију руралног стила, на пример из Грбља, нису ништа мање оштроумни када износе своје мишљење о традицији ѓима потпуно страног, урбаног стила певања који негују Которани у *клаѓама*:

Као да нам је Коѓѓор још даѓи но иѓѓо је заиѓѓа (а удаљеностѓ у километѓрима је незнатѓна). То су ѓи два свијетѓа, ѓе ѓјесме нијесу биле ѓрисуѓне у Грбљу, никад Грбљани нијесу доживљавали клаѓску музику као своју, ѓо је било сѓѓрано, није моѓло да ѓродре. Неиѓѓо ми до уши ѓа ѓјесма не може да дође! (Латковић 2008).

Објашњење о *два свијетѓа* директно се односи на већ изложене различите музичке особине руралних и урбаних песама, као и на различите особине ѓиховог поетског текста. Зато певачи не могу да пронађу ниједну заједничку спону.

Према мишљењу и терминологији Грбљана, песме урбаног стила су другачије јер имају другачији *изѓвор* и посебне *наѓласке* – али се ови описи не односе на поетски текст већ на одлике мелодијске линије и стил, па, према томе, *ѓѓу ниѓѓѓа није слично овом нашем ѓјевању* (Латковић 2008). Отуда певачи руралног стила песме урбаног стила називају и *морским*, уз појашњење да су то оне које се не певају гласно, већ се *ѓјевуше* (Драшковић 2008).

Такође су свесни и да се број певача разликује, јер у Грбљу пева онолико ѓуди колико је окупљено, уколико то желе, а у Котору је број донекле ограничен бројем певача у *клаѓи* (око осам, девет, најчешће): *у ѓраду увијек ѓјева мање ѓјевача неѓо код нас* (Драшковић 2008).

Наведено повезују и са поимањем вишегласног хомофоног певања које могу да чују приликом певања, на пример, Которана. Грбљани, рецимо, такво певање цене, и потпуно им је јасна разлика између таквог и грбаљског, углавном унисоног певања: *није лако ѓјевати’ у ѓе клаѓе, јер не ѓјевају сви ѓјевачи иѓѓим ѓласом* (једногласно, прим З. М.), *као ми у Грбљу, већ један ѓјева високо, друѓи ниско*. Неким Грбљанима млађе и средње

генерације допада се певање урбаног стила, чак му се и диве, свесни да вишегласно певање изискује и посебан таленат и искуство: *за уво је лијејо чуј' клайу, уйраво им се дивим шћо не њјевају једним љасом* (Драшковић 2008).

О грбаљском и о пашићровском певању

Паштровићи и Грбљани сматрају да су њихове песме много ближе песмама руралног стила континенталних делова Црне Горе него песмама урбаног стила (поготово *клайским*), као и да су њихове песме руралног стила међусобно сличне. Неки Паштровићи, на пример, веома воле да слушају грбаљско традиционално певање, многе песме добро познају, и то не само зато што су им блиске него и из поштовања према односу који Грбљани имају према традицији, којој су негујући своју скоро непрекинуту певачку праксу остали верни више него Паштровићи својој. Те грбаљске песме Паштровиће враћају чак и у дане ране младости, односно:

У наше дјетинство, сваку смо њихову њјесму зајамћили – а, све су лијеје, али оне крајке: 'Ој да ми је сјесћи мало, на грбаљско њочивало, да ја сједнем и одморим, да њричекам која волим!' Ма, ја сам уживала! (Андрић 2014).

Иако не практикују паштровске мелодије, и Грбљани истичу како *ми у Грбљу њрихваћамо њашићровски мелос* (Латковић 2008), односно није им стран као што би им то биле *клайске* песме, на пример.

Међутим, постоји део песама у којима се паштровско певање разликује од грбаљског. То је, пре свега, видљиво у мелодијама, које су разиграније и певљивије, добрим делом мелизматичније од грбаљских, па је, као што кажу Паштровићи, њихова мелодија, односно *мелос њомијешан са морем и љланином* (Рафаиловић 2008). Управо је у мелосу, или у *најласку* (мелодији, прим. З. М.) разлика, ништа мање проицљиво истичу Грбљани, *јер њјесме Пашићровића имају један њродужени најласак у односу на наш. У Грбљу, како кренеш да њјеваши њрву реченицу, љако завршиши задњу, а Пашићровићи задњи рефрен* (мисли се на каденциону одсек песме, прим. З. М.) *одједном њродуже* (односно тај одсек дуже траје и често је мелизматичан, прим. З. М.; Латковић 2008).

Осим тога, паштровске свадбене песме певају се унисоно и не толико гласно као грбаљске, а грбаљске су *њјесме ѡрубље*, певају се много гласније, уз хетерофоне делове, те су самим тим много сличније песмама које су део традиције појединих континенталних делова Црне Горе.

О сћаријем љубавном певању

Грбљани, затим, налазе да су њихово и паштровско певање с аспекта поетског текста (односно одређене групе заједничких, углавном свадбених текстова) *слични*.¹⁹ С тим

¹⁹

На пример, и једни и други певају поетске текстове попут „Уз трпезу, низ трпезу сиви соколе“, „Паде цвјетак с наранче“, „Бисерна брада, сребрна чаша“ итд., само на мелодијске моделе различитих особина.

се слажу и Паштровићи, који, међутим, примећују и то да су у њиховом опусу поетски текстови *лиричници* од грбаљских (Рафаиловић 2008, упредити примере 1 и 4), мислећи тиме на паштровске песме које припадају већ наведеном, *сџаријем љубавном ђевању*.

Поетскотекстуални садржај *сџарије* љубавног *ђевања* се у Паштровићима исказује опречно од оног руралног, у којем у оквиру патријархалне културе обредног порекла нема места ни за једну жену осим за младу. Будући да се то чини само у малом броју песама, место жене је свакако на маргини,²⁰ па иако се у њима млада пореди с митским бићем, *бијелом вилом*, она мора да буде чедна, поштена, послушна, укратко својим понашањем мора да покаже да је *рода ђосђодскоја и ђлемениђоја* (на пример, песме „Не жени се коме драго“, „Маглица се повр’ врва вила“; Марјановић 2013: пр. 721, 722).²¹ Жена је и у *сџаријим љубавним ђесмама* Паштровића вила, али толико лепа да има снажну моћ над сваким мушкарцем, он је неизмерно воли, смешта је у „рајске дворе“, и чак, иако је други отима, не криви њу, већ себе и свог супарника.²²

Пример 6

Рафаиловић

За-чух ви-лу у ду-бра-ву ђе пје-сан пје-ва.

за - чух ви - лу у ду - бра - ву ђе пје - сан пје - ва.

*Зачух вилу у дубраву ђје ђјесан ђјева,
Зачух вилу у дубраву ђе ђјесан ђјева.*

*Зачух вилу у дубраву ђе ђјесан ђјева,
И уз ђјесан ђе ђриђјева славуј од ђоре,
Ја сусђеђох вранца коња да боље чујем,
И ђођиђох био клобук да боље видим,
Манух руком и клобуком да ми долейђи,*

²⁰ Мушкарцима су због њихове важне улоге на свадби традицијом намењени посебни облици певаног наздрављања, у којем се сваки од сватова, његова функција и његове особине опевају бираним речима (Марјановић 2013: 62, 63).

²¹ О томе каква треба да буде паштровска жена сведоче многи постојећи документи, попут неких приповедака Стефана Митрова Љубише (Љубиша 1924: *Скочиђјевојка*, 21–75), или на пример, белешке Антуна Којовића, попут оне у којој се, с једне стране, налазе повучене и угледне паштровске жене, а с друге стране, оне које то нису, односно оне чији су поступци непримерени (долазе морем и копно у Будву како би на тргу продавале своју робу или у трговинама куповале потребно; Којовић 1996: 223).

²² О старости ове песме сведоче њене варијанте забележене у овом делу приморја у 19. веку, рецимо у Будви и околини, Котору, Прчању (Primorac, Марјановић 2015: пр. 10; Васиљевић 1965: пр. 270), али се она, иако без почетног мелостиха (попут *Пробудих се у љубави* и сл.), задржала једино у паштровској пракси (од мелостиха *Зачух вилу у дубраву ђе ђјесан ђоје*, Марјановић 2013: пр. 637–643).

Прије ми је долећела вила бијела,
 Слађи ми је целив дала, слађи од меда,
 А ја њојзи вас мој живој, живој весели,
 Пољубих је два-три љуби, сан ме љревари,
 Превари ме санак мио мој љреварени.
 Учиње ли иђе ико што учињех ја,
 Наљубих се рајске виле, ја је другом дах!
 Што не ковах злајне кључе да је закључам,
 И не љрадих бијеле дворе да је заљварам,
 Но је други у двор љеда, а не јадан ја,
 И други јој лице љуби а не јадан ја.

Жељко Рафаиловић (1960),
 Марјановић 2013: пр. 642

Однос љрема љтрадицији

Однос певача према сопственој традицији разликује се од места до места проучаваног дела приморја. Она се углавном поштује, најпре у оквиру обредно-обичајне традиције руралног стила али и приликом увеличавања момената у којима се музицира забаве ради. У другој половини 20. века, народно певање проучаваног подручја добија нову улогу и развија се од краја до краја у зависности од личних афинитета његових носилаца.²³

На пример, Которани који практикују певање у *клайи*, знају да су оне старије љубавне песме с њиховог репертоара потекле из једног бокељског *малој љриморској мјесџи*, Прчања, који је структурно свакако много мањи од Котора, али се у њему вековима унатраг живи и музицира приморским урбаним стилем.²⁴ Према Которанима, те песме припадају њиховој традицији, али су и *љраве*, *сџаре* или *љрчањске*. Почетком 20. века (Primorac, у: Primorac, Marjanović: 49–61), као и у периоду њихове ране младости, оне су певане и унисоно, али током 20. века све чешће добијају ново рухо – хомофони

²³ Половином 20. века установљено је ново друштвено уређење које је веома утицало на културу становништва проучаваног подручја, почев од тога да оно напушта села и насељава градове, удаљавајући се сваком новом генерацијом све више од музичке традиције својих предака. Овај процес је додатно поспешио и земљотрес из 1979. године, који је разрушио многа села која су од тог тренутка потпуно опустела (попут Ковача у Грбљу итд.).

²⁴ Прчањ је, на пример, место из којег потичу многи чувени поморци, који још од 1625. године одржавају поштански саобраћај између тадашњег Цариграда и Венеције, неустрашиво се боре против турских гусара итд. (Luković 1951: 179, 180), крајем 19. века и почетком 20. века, у Прчању је било пристаниште парних лађа (Накићеновић 1913: 220). Слично Прчању, Петровац на Мору у 19. веку постаје трговачко средиште у једном делу Паштровића а нешто касније, током 20. века, то постаје и Свети Стефан (Вукмановић 1960: 417, 437). Отуда је, на пример, у Петровцу на Мору, урбана култура примораца забележена у првој половини 20. века (в. у Медиговић Стефановић 2013), када су се мештани окупљали због музицирања, певајући у хору, свирајући у оркестру итд.: *ми смо се скупили љамо на љристанишће, баш онђе, и љиу ми заканиамо – 'ајмо да једну заканиамо* (Вељко Медин 2013).

вишеглас, захваљујући музичким аранжманима Которана, који сматрајући да по својој музици више припадају Далмацији, желе да им и песме звуче далматински. У складу с тим, традиционално унисоне песме за њих су *ирилично мрйве*, па им вишегласјем дају *мало живоџа* (Греговић 1996).

Примера за то има много, рецимо, као део прчањске традиције (Васиљевић 1965: пр. 285) забележена је песма „Славјо поје у лугове, бјеше тамна ноћ“. Њена је мелодија забележена и као део традиције других приморских области („Текла вода из камена, бистра студена“, Цавтат, на пример, Kuba 1890, 1892: пр. 30) али је поетски текст ове песме написао капетан Јосип Јозо Ђуровић из Прчања (1827–1883). „Славјо поје у лугове, бјеше тамна ноћ“ је и песма коју которска клапа „Кармапана“ у другој половини 20. века изводи или *a cappella* четворогласно (Gregović 2006: стр. 18), или уз пратњу манодолина (Клара Карампана – Slavjo poje [s. a.]²⁵

Пример 7

♩ = 120 ПРЧАЊ

285

Сла- вјо по- је у лу- го- ве
бје- ше мр- кла ноћ,
у лу- го- ве, бје- ше мр- кла ноћ,

Васиљевић 1965: 285

²⁵

О Бокељима који се из љубави према музицирању, почетком 20. века радо окупљају у разним ансамблима видети на фотографијама с почетка 20. века (у Херцег Новом, Котору, Шкаљарима, Горњој Ластви итд.), али и у Будви итд. (Shubert [s. a.]: Stara hrvatska društva).

Пример 8

Ivan Begu

Andante cantabile

tenor solo *pp* Mmm...

klapa

tutti

prima volta f *seconda volta p*

1. 2.

Славјо ђоје у луѓове, бјеше тамна ноћ,
 Зове драго удомљено, драћи ће ти доћ.
 Сву је ноћу прошетала бјеле дворове,
 Чека драћа да је драћи с љућа ђозове.
 Ошварала, зашварала своје ђрозоре,
 Пустии вила ђриморкиња зраке из ђоре,
 Зачу клокоћ ђоред двора, неко јој иде,
 Ал ђо драћи с љућа иде, с друшћвом ђовори,
 Пољђјела као вила да му ошвори,
 Зађрљена с њим одшђта сјајној камари,

Gregović 2006: стр. 18

Иако можда не с одзивом какав Которани старијих генерација прижељкују, бокељска клапска традиција и даље живи и развија се захваљујући вредним и промишљеним ангаживањима Бокеља у организацији и реализацији Међународног фестивала клапа у Перасту (а посебно прегалаштву дугогодишњег извршног директора Милана Ковачевића). Неколико иницијатива показатељи су бриге о традицији: на фестивалу је

од 2012. године уведено правило да свака клапа уз песму по свом избору треба да изведе и једну бокељску песму, установљени су посебно вече намењено презентацији нових клапских песама и од 2013. године нотна едиција *Лирица* (Lirica 2013, Lirica 2014, Lirica 2015) у којој се публикују нотни записи бокељских песама разних аутора, затим објављен је бокељски рукопис Лудвика Кубе из 1907. године (Primorac, Marjanović 2015) итд.²⁶

Према истраживањима почев од 2000. године, млађе генерације људи који музицирају руралним стилем углавном нису посебно заинтересоване за неговање и даље преносење своје традиције. Тога су свесни њихови старији (рођени четрдесетих и педесетих година 20. века), који на себе преузимају улогу представника, чувара и преносилаца културног наслеђа. Упркос скоро потпуној незаинтересованости деце и/или унука, они не само да покушавају да одрже континуитет већ и да на њих пренесу своје музичко знање. У томе се не заустављају само на одржавању традиције научене од предака већ желе и да се та традиција осавремени. Истовремено, током друге половине 20. века, представници руралног стила, осим за своју заједницу, певају и за публику изван ње. На тај начин развијају један нови начин испољавања и неговања наслеђа – певање на сцени.

Њихов индивидуални приступ наступању на сцени огледа се у одабиру начина на који ће приказати своју музичку традицију. Неки остају потпуно верни традиционалном стилу и тако га презентују,²⁷ а неки га опет осавремењују или мешају стилове, донекле „прелазећи на другу страну“, пре свега из руралног стила у стил *приморској малој мјестиа*.

Отуда на сцени певање добија нове облике и захваљујући тим стремљењима оно се обнавља: поново се изводе старе и скоро заборављене форме, а уз њих настају и нове, често укључивањем професионалних музичара. Музика која на тај начин настаје не оставља равнодушним житеље Црногорског приморја са залеђем.

Тако је, на пример, пре више од деценије Мирјана Пајовић, водитељица Женске вокалне групе „Хармонија“ из Будве аранжирала неколико паштровских песама. То је учинила према свом нахођењу, поштујући пре свега урбани стил музицирања, културу приморја али и неке законитости сцене, додавањем хомофоне вишегласне пратње, по угледу на западноевропску музику (дур-мол систем итд.). Мирјана Пајовић описује како је, на пример, обрадила песму „Приморкиња коња јаше“ (Ženska vokalna grupa Harmonija 2001: 14),²⁸ наводећи пре свега да је то учинила по певању једне Паштровке, чланице групе „Хармонија“, Бисерке Боговић:

²⁶ Више о томе в. на [S. n a.]. Portal Međunarodni festival klapa Perast.

²⁷ Грбљани се радо одазивају на моје позиве да их током теренских истраживања окупим у што већем броју. На моју иницијативу да учествују на концерту октобра 2001. године у Котору (хотел „Фјорд“), у оквиру научног скупа *Грбаљ кроз вијекове* такође су се одазвали у великом броју. Идеја је била да, уместо да одржим петнаестоминутно излагање о њиховој музичкој традицији, организујем певаче и свираче (гусларе и дипларе), који су многобројним посетиоцима извели своје музичко наслеђе, почев од успаванки, преко свадбених песама, епских пасама уз гусле, до шаљивих песама које се изводе у моментима забаве и уз пратњу дипала (више о томе в. у: Marjanović 2015: 470–474).

²⁸ Према постојећим подацима, поетски текст песме „Приморкиња коња јаше“ има своје многобројне варијанте једног ширег подручја. Иако половином 19. века варијанте поетског текста ове песме бележи Фрањо Кухач у разним деловима Хрватске, како приморским, тако и континенталним, због најчешће навођеног имена (*Приморкиња*), као и због евидентне веће заступљености у традицији приморских крајева у којима је и даље у пракси, могуће је претпоставити да је ова песма потекла

И њошћо има двадесет сѣрофа на њу једну мелодију од два њакѣа, онда сам хѣла да буде занимљивија, и онда сам додала А, В и С (делове музичког облика, прим. З. М.), и онда наравно, нисам цијели њексѣ узела у обзир неѣо сам – ѣо је обрада ѣашићровске ѣјесме и ѡексѣ смо мало скраѣили – ѣо је ѣема коју сам ја разрадила у чѣири ѣласа (Пајовић 2013).

Пример 9

Катун/Будва

При-мор-ки - ња ко-ња ја - ше, при-мор - ки - ња

ко-ња ја - ше.

Приморкиња коња јаше,
 ѣриморкиња коња јаше.
 Приморкиња коња јаше,
 Сребрном се ѣордом ѣаше...

Бисерка Боговић (1948),
 Марјановић 2013: пр. 714

Неким Паштровићима се такав аранжман не допада, јер је песма *искривљена*. Они не критикују вишегласну хомофону поставку која је заменила традиционално унисоно певање, то им не смета, смета им скраћење поетског текста у аранжираној варијанти. Свесни су и сами да ѣоѣ ѡексѣа има досѣа, па приликом певања ѣреба кондицију имайи, али – према њиховом мишљењу – свако скраћивање текста обезвређује песму, она тада губи смисао (Рафаиловић 2013):²⁹

из традиције ширег приморског подручја: „Анђелина руже брала“ (ѣорње ѣриморје, Караѣић 1969а: пр. 461, стр. 290), на пример, а нотнo је у Перасту бележи Дионизије Де Сарно Сан Ђорђо (De Sarno 1896: пр. 12), у разним приморским местима такође и Лудвик Куба (Сплит, Метковићи, Макарска, Трогир и Супетар [Брач], у: Kuba 1890. i 1892: пр. 3, 100а, 124, 188 и 234). Током 20. века је ова песма и даље констатована у многим деловима Хрватског приморја (Нови Винодолски, Širola 1934: 191; Крк, у Štefanić 1944; Стари град [Хвар], у: Bersa 1944: пр. 422; Конавли, „Коња јаше Приморкиња“, и „Хрватица коња јаше“, у: Вукмановић 1980: 240 и 319 итд.), затим и у Тивту („Шетала се приморкиња“, Primorac, Marjanović 2015: пр. 159), Херцег Новом (Ђорђевић 1929: 21), Прчању („Коња јаше приморкиња“, уз коментар да је то стара песма у колу, у: Васиљевић 1965: пр. 269) видети још варијанте ове песме у многим другим приморским крајевима у Primorac, Primorac, Marjanović 2015: 184). Овде треба посебно навести податак да је обрада паштровске песме „Приморкиња коња јаше“ коју потписује Мирјана Пајовић постала толико популарна у овом делу приморја, да је многи сматрају делом паштровске традиције, те служи као тема за обраде, односно обрађује се обрада (и то са одсеком који није из народа, већ га Пајовић компонује. Више о томе в. у: [S. n.]. 2010 Aleksandra Vojvodić; [S. n.]. 2014. Koncert Paštrowska svita; [S. n. a.]. Hor Anitvari Primorkinja konja jaše итд.). Највероватније

Има њих подујачке (мисли се на поетске текстове), њако треба дуже времена да би... Ил' да ти неко помојне, појсјеји на неку ријеч, и онда наставиши! Ово што кажеши, Приморкиња, Зачух вилу – она се наставиља, знаш кол'ко?! Подујо! Како је љубавио, засја', ојео му жену, коња најојила, дала му воде из рукице, дала му из скупи ишенице, зоба зобати, и њакве ствари (Куљача 2014).

Да би ипак нешто предузели у вези са својим музичким наслеђем, свесни да паштровска музичка традиција остаје у сећањима све мањег броја људи, 2011. године је мала група Паштровића самостално и самоиницијативно снимила компакт-диск *Паштровске њјесме – књија ѡрва*.³⁰ За овај компакт-диск одабрали су пре свега свадбене песме из свог традиционалног опуса, предочивши јасно у наслову (*књија ѡрва*) не само да им је поетски текст испеван у целисти веома битан, већ и да им је намера да после тог компакт-диска настане и следећи са (пре)осталим паштровским песмама (други је већ у припреми, намера је да на њему буде више епских песама). Паштровићи су тада певали своје песме у студију традиционално, унисоно, а због квалитетније изведбе у томе су им песмом помогли и поједини музичари (певачи) који нису Паштровићи. Према замисли Зорана Ђулафића у чијем студију су снимали, неке од одабраних песама добијају „ново рухо“, следећи Ђулафићево поимање Паштровића као примораца (што они делом своје традиције и јесу) и неке музичке идеје Паштровића окупљених око реализације овог компакт-диска: песме се „убацују“ у дур-мол систем, уз инструменталну пратњу, углавном електронску, базирану на звуку који је типичан за народне оркестре.

Овај компакт-диск је, према казивању Душана Медина и других Паштровића, одмах заживео на многим паштровским окупљањима, посебно свадбама (Медин 2012). Најчешће се „пушта“ након венчања у цркви, када се весеље наставља углавном у сали неког локалног хотела, па окупљени уз песме са компакт-диска певају, а понекад и плешу. Паштровићи овај компакт-диск поимају и као вредан поклон којим дарују своје рођаке у дијаспори.

Истраживања показују да компакт-диск *Паштровске њјесме – књија ѡрва* мало кога у Паштровићима оставља равнодушним. Неки од њих би желели да су уместо описане инструменталне пратње, у изради компакт-диска учествовали свирачи на „правим“

посредством Youtube снимака, обрада Мирјане Пајовић долази и до једне пољске групе, која је представља као „црногорску“, а доноси више у неком ренесансном марниру, него у дур-молу ([S. n. a.]. Percival live! Czarnogorska Primorkinja w Norwegii! Borre 2013!).

³⁰ Идеја да се сниме компакт-диск родила се и захваљујући теренским истраживањима које сам у Паштровићима започела 2002. године. За разлику од Грбљана, веома мало Паштровића се одазвало на мој позив да се окупе и заједно певају (око седам-осам људи). Такође, за разлику од Грбљана, више их је било из старије генерације, а ни до данас нисам успела да окупим две Паштровке да ми заједно нешто отпевају. Отуда је за проучавање паштровске традиције посебно важан скуп у манастиру Режевићи, јануара 2002. године, на који је та мала група Паштровића дошла посебно припремљена, да пева песме свога краја. Будући да је недуго потом ова мала група још више умањена – јер је неколико њих убрзо преминуло – (пре)остали су схватили две чињенице: колико им је традиција вредна и битна и колико је, истовремено, угрожена јер се не практикује и преноси се само усмено. Зато су сами одлучили да се ангажују па су под вођством Жељка Рафаиловића, који је носилац идеје, финансирани и реализовали снимање овог сасвим посебног компакт-диска. Више о наведеном в. у Marjanović 2015: 474–479.

музичким инструментима (мандолинама, виолинама итд.) а не електронским, али су, истовремено, свесни колико је тешко финансирати такав пројекат.³¹

Што се тице онога где-деа, кол'ко сам крајко послушао, мислим да је требало са ње музичке стране више једноставности [...] Зависно од финансија – да иде уз живе музичаре (у сујројном, електронику), јер једноставни инструменти, базирани на јудачким и дуваачким инструментима, без ритма (значи, нема ритам-машина, нема удараљки) (Зеновић 2013).

Већина Паштровића има позитивно мишљење о наведеном компакт-диску, и то у толикој мери да је постигнут иницијални циљ Паштровића који су овај компакт-диск реализовали – многи млађи Паштровићи заиста уче песме свог завичаја. То се дешава у различитим приликама, рецимо када се деца (предшколског узраста) возе аутомобилом:

Оне њесме што има онај где-де, што Војо (Срзентић, један од паштровских певача који је певао песме за поменути компакт-диск, прим. З. М.) има – све ти оне то знају (унучице казивача, прим. З. М.), ти не знаш што се то ради! У кола, крене ли – оне ти све знају (Андрић 2014).

Нешто старијим генерацијама песме са овог компакт-диска које су скоро заборавили подсетник су на детињство:

Ово је јако добро урађено, мени то прија ушима, зато што ме враћа у дејинство. Онда нас враћа у то време неких свадби, неких окуљања, то је све заборављено (Кажанегра 2014).

Међутим, Паштровићи који су песме свог краја овековечили на компакт-диску, имају негативан став према јавном извођењу своје традиције, наиме, они не желе да их као група певају приликом окупљања, па тако песме са њиховог компакт-диска до сада нису ниједном јавно представили.³²

У музичком смислу сасвим су другачије од наведеног третиране неке одабране грбљаске песме. На иницијативу Грбљанина Борислава Вукшића, настала из жеље да се млађе генерације Грбљана укључе и активирају у очувању и преношењу своје музичке баштине, њихова обрада је поверена др Александри Јовић Милетић, доценту на Учитељском факултету Универзитета у Београду. Она то и иначе чини веома промишљено, тако да народне песме које обрађује остају у оквиру традиционалне тонске основе, односно налази у оквиру националне музичке архиве урођену формулу као аутентичну предиспозицију за препознавање лейо и истинитости у музици уопште (Јовић Милетић 2011а, б).

Отуда је и реакција Грбљана, истих оних који су певали одабране песме онако како су то научили од старијих, била веома позитивна. Према традицији, једну од тих

³¹ С тиме се свакако слаже и Зоран Ђулафић, идејни „носилац“ музичке обраде паштровских песама на поменутом компакт-диску, који се из жеље да што боље дочара звук паштровске традиције и сам „прихватио“ гусала одсвиравши на њима увод једне од песама (*Паштровске њесме: књижа прва* 2011: 11).

³² Овај компакт-диск је, напослетку, поред компакт-диска ЖВГ „Хармоније“ постао једини доступан извор музичарима који се упуштају у обраду паштровске музичке традиције, попут Вјере Николић ([S. n.]. 2015. *Paštrowska svita* autorski rad Vjere Nikolić).



Жељко Рафаиловић, Војо Срзенић и Јово Мишировић
на првој проби за снимање другог комичног диска са њиховим песмама, Будва
(фото З. Марјановић, октобар 2013)

песма унисоно изводе жене, а њоме је опеван дијалог између верене девојке и њених најближих (оца, мајке, сестара, браће итд.), а потом и њеног изабраника. У обрађеној варијанти ове песме др Јовић Милетић наменила је поетски текст и женским и мушким гласовима, што су Грбљани прво приметили, а потом су уочили и вишеглас којим је обogaђена обрађена варијанта:

*Свиђа ми се што си ме јесму подијелили на девојке и мушкарце, и не смеђа ми
што не иде с њим јасом!* (Иветић 2008).

Грбљани своје три обрађене песме виде као *мало модернизоване*, али им то не смета, јер тако обрађене не само да су пријатне за ухо него су и *фантасично испале*. Мисле да ће песме у таквом музичком аранжману *да живе, а ово наше* (мисле на грбљанску традиционалну песму), *ће се заборавити*. Тако у оваквом приступу обради виде могућност да заинтересују своје потомке, јер у обради препознају *да је основа наша и сачувана* (мисли се на мелодију, прим. З. М.), *ријечи су сачуване, као и боја изражавања* (мисли се на гласан и грлен стил извођења, прим. З. М.). Захваљујући томе овако обрађене песме, упркос новим музичким виђењима страним њиховој традицији, *сваки може препознати* (Крстичевић 2008).

Очигледно је да су многи житељи проучавног подручја препознали суштину саме музичке поруке коју носи представљање музичке традиције како оригиналне, тако и њене обраде. Тога су, свако на свој начин, свесни и сви они, не тако бројни али ипак упорни носиоци, који се у Боки Которској и на Црногорском приморју и даље баве својом музичком баштином, желећи само једно – да она и даље живи и развија се.



*Лука Новаковић из Пашићровића, Пржно,
шридесете године 20. века (љубазношћу Снежане Ружић Орлић)*

ЦРКОВНЕ ПЈЕСМЕ

*Кад нема кише, ђојо види да је мука на народ,
дижу се крсти, ђјева се молићва*
(Богдановић 1996).

Народно певање на Црногорском приморју¹ испољава се најчешће руралним и урбаним стилем, који се на проучаваном подручју још и прожимају (Марјановић 2013: 201–203). Осим наведеног, певање Црногорског приморја са залеђем под утицајем хришћанства „обогато“ је и посебним садржајем, потеклим из црквеног певања.² Тако је могуће издвојити посебну скупину песама чија је улога да хришћанско учење нађе своје место и у свакодневном животу и за време црквених празника. У литератури се овакве песме различито наводе, као *ђјесме онако ђобожне* (Караџић 1969а: 128–147), тј. *ђобожне народне ђјесме* (Новак, Бабић 1888: 238), *релиђиозне народне ђјесме* (Решић 1992б: 692), односно песме потекле из *релиђиозне ђлазбе* (Buble 2004: 84), *ђучке црквене ђојиђјевке* (Primorac, у: Primorac, Marjanović 2015: 87), *бођомољачке* (Ашковић 2007: 95–113) итд. Свима су им заједничке разне теме, од оних о Исусу Христу (поготово Христово рођење, страдање, оплакивање, ускрснуће итд.), преко морално-поучних тема, до молитви (Решић 1992б: 692).

Ова група песама је на Црногорском приморју разједињена изложеним стиливима музицирања, али је обједињена управо потребом људи за вером. За њих се на проучаваном подручју најчешће каже да су *црквене ђјесме*, па ће тако и бити називане у даљем тексту. На примеру музичке традиције Црногорског приморја, оне се 1) могу учити у цркви или 2) могу потећи из народне традиције.

* Овај рад је под називом „Прожимање црквеног и народног певања на Црногорском приморју са залеђем“ публикован у зборнику радова с научног скупа Дани Владе С. Милошевића, одржаног у Бањалуци, 24–25. априла 2007. године (Марјановић 2007б: 115–138).

¹ Под овим термином се подразумева област која нема своју потврду у актуелном административном смислу, већ укључује Боку Которску, Грбаљ, Будву, Маине, Поборе, Брајиће, Паштровиће и Спич, истраживане почев од 1987. године. Како не би наведени делови приморја стално навођени понаособ, одабран је заједнички назив, Црногорско приморје, уз напомену да је музичка традиција Бара, Улциња и њихове околине изостављена само зато што још увек чека да буде истражена.

² Житељи Црногорског приморја су веома побожни, што је видљиво и по великом броју цркава. Стога често истичу: *ни мање народа, ни више црква на кућли земаљској!* (Богдановић 1996).

1. ЦРКОВНЕ ПЈЕСМЕ ПОТЕКЛЕ ИЗ ЦРКВЕ

На Црногорском приморју се током разноврсних црквених обреда певају песме потекле од свештеника или од људи блиских цркви.³ Та врста песама има другачија обележја од народних песама обредно-обичајног садржаја: поетски састав им је литургијски или паралитургијски, а мелодије нису само везане за слободни рубато ритам (акцентујући тиме важност текста) него се и заснивају на другачијим тонским основама од оних које су уобичајене у народној традицији.⁴ Без обзира на таква обележја, *црквоне њјесме* потекле из цркве временом су постале нераскидиви део традиције – као остале песме обредно-обичајног карактера преносе се усмено и строго се везују за одређене тренутке у животу људи.⁵

На пример, божићни тропар⁶ „Рождество твоје Христе Боже наш“ у православним бокељским домовима певан је почетком 20. века на Бадње вече, када се бадњак прелива вином (Накићеновић 1913: 140), као и у Будви, такође на Бадње вече, у моменту када мушкарци уносе бадњаке у долове, а жене их посипају зрнима пшенице (пример 1). Ова литургијска песма је део певања познатијег као *народно (карловачко) њјојање*, а њена мелодија се изводи четвртим гласом осмогласника. По томе се не разликује много од забележених варијанти других крајева,⁷ на пример, бокељских, којима се посебно бави Јакша Приморац (Primorac, у: Primorac, Марјановић 2015: 83–87). Такође, као што је то приликом народног певања црквених тропара чест случај, и у тропару из Будве ориги-

³ На пример, у црквама Луштице или Доњег Грбља углавном су певали ђакони, људи сеоског порекла, од којих су, усменим путем, учили и остали мештани. Црквено певање се, такође, све до 1945, учило и на часовима веронауке у основним школама (по један час недељно, на пример, на Луштици, о овоме у другим крајевима) (в. у: Pešić 1992b: 692; Бингулац 1971: 370).

⁴ Под наведеним особинама народне традиције подразумевају се, пре свега, поетски текстови који се својим смислом односе на прилику у којој се изводе, а везују се за одређен број мелодијских модела, дијатонске основе ужег амбигтуса (интервала квинте најчешће; о текстуалним и мелодијским особинама народне обредно-обичајне праксе) (в. у: Марјановић Крстић 1998: 17–34, 48, 49; Марјановић 2013: 35–90).

⁵ Према тумачењима Јакше Приморца, од 13. века у Боки Которској се одвија комплексан суживот Источне и Западне цркве (на пример, двоолтарне цркве, тзв. мешовити бракови итд.; Primorac, у: Primorac, Марјановић 2015: 79–88), који, показало се такође захваљујући нашим истраживањима на терену, није поделио ни певање Бокеља, али ни осталих делова Црногорског приморја на певање православца и певање католика, тако да су обичаји и песме потекле из цркве познате многим житељима, без обзира на њихову вероисповест. Можда су најбоља илустрација за то речи једног Спичанина, који је све наведено (односно евентуално сучељавање две вероисповести) сажео у следећој констатацији: *Овдје је блаи народ* (Занковић 2001).

⁶ Тропар (грч: тропарион) – кратка црквена молитвена песма, која садржи суштину празника за који је написана и којом се прославља свети ([s. n. a.]. Тропар).

⁷ Према истраживањима Селене Ракочевић, која овај божићни тропар бележи у традицији Доњег Баната, могуће је извршити поређење, према којем се фрагменти тропара забележеног на Црногорском приморју ни текстуално, ни мелодијски не разликују много од варијаната забележених у Доњем Банату крајем 20. и почетком 21. века, као ни од записа Ненада Барачког насталог почетком 20. века, такође у Војводини (Ракочевић 2002: 73; упоредити, на пример, запис тропара из Будве, пример 1, са записом из Доњег Баната, у: Ракочевић 2002: пр. 149–154).

нални црквени текст посвећен Христовом рођењу донекле је промењен, највише зато што се црквени текст преноси усмено (па долази до неразумевања), те се уместо „в њем бо звјездам“ пева „небо звјездам“ (примери 1 и 1а):

Пример 1:

о.са 60

Будва

Рож-де-ство Тво - је Хри-сте Бо - же наш,

воз - си - јај ми - ров - ни свјет ра - зу - ма,

не - бо звје-здам...

о.ф.

*Рождество Твоје Христје Боже наш,
Возијај мировни свјетј разума,
Небо звјездам...*

Марија Јелушић (1925),
Марјановић 2013: пр. 440

Пример 1а:

Andante.

7. Тропар
глас 4.

Ро-жде-ство тво-је Хри-сте Во —

— же наш, во - си - ја ми - ро — ви свјет ра — зу — ма,

в њем бо звје-здам сзу-жа-шчи звје-здо — ју у-ча —

— ху — сја, те-бје кла-ња-ти — сја солн-цу прав — ди,

и те-бе вје-дје-ти сви — со-ти во — сто — ка, Го-

— спо — — — ди сла — ва те — бје

Док је бадњак на огњишту, у католичким кућама Спича и Боке Которске (Котор, Столив, Горња Ластва; Абовић 1996а, 1996б; Греговић 1996; Иванишевић 2015; Стијепчевић 1996) обичај је да се певају само песме потекле из цркве (Иванишевић 2015). Најчешће је то песма „У сре време годишта“ (пример 2), која има римован паралитургијски текст, осмишљен кроз строфе, којима се описује Христово рођење. Реч је о тексту који је, према доступним подацима, први пут забележен око 1740. године приликом певања далматинских лаика католичке вероисповести, уз објашњење да није пореклом из Римској обредника, али да се и даље изводи као део литургијског обреда (Bezić 1971: 686 и 687).⁸

Пример 2

Сутоморе

У сре вре - ме го - ди - шта, мир се свје - ту
на - вје - шта, по ро - ђе - ње ђе - ти - ћа
од дје - ви - це Ма - ри - је.

У сре време годишта,
Мир се свјетлу навјешта,
Порођење ђешића
Од дјевице Марије,
Порођење ђешића
Од дјевице Марије.

У сре време годишта,
Мир се свјетлу навјешта,
Порођење ђешића
Од дјевице Марије.

Звезда искочи Даница,
Кад њороди дјевица,
Анђeosка...

Петар Занковић (1924),
Марјановић 2013: пр. 631

Порођење ђешића,
И Дјевице Марије,
И небеске краљице,
Свете Дјеве Марије,

⁸

Ова песма је забележена у многим далматинским местима, као што су Брусје, Каштел Нови, Макарска, Стари Град на Хвару итд. (Bersa 1944: пр. 140–142 и 144, стр. 58 и 59; Zaninović 1916; Bezić 1973: 5).

У ѿној се Бої роди,
Небо и земљу ѿросвјетили,
Како у ѿодне свјетилос' би,
Свѣѿом Дјевом Маријом,
Три су Краља од иѿѿока,
Млоіо дан' су одили,
Да би Боіа виђели,
И Дјевѿцу Марију...

Наставак песме извела Марија Иванишевић (1932), Столив,
снимљено 27. јуна 2015. године, из фоноархиве З. Марјановић

У односу на варијанте откривене у деловима Хрватске, у спичанској варијанти је већина речи остала непромењена, с тим што се изводе на дијалекту дате области. На пример, у Сутомору неће бити као у околини Трогира, „мир се свиту навишћа“, већ „мир се свјету навјешта“, нити „порођење дитића“, већ „порођење ђетића“.⁹

Мелодија варијанте божићне песме из Спича по својим особинама смештена је у шестосминску тактовну поделу, има широко распевану линију, засновану на дурској лествици, управо „по мери“ примораца који музицирају урбаним стилем. Према постојећим проучавањима, ова мелодија потиче из Италије, и то из једне пасторале композитора Ђиролама Фрескобалдија (Girolamo Frescobaldi, 1583–1643; Dugan 1917: 190–191).

Црковне *ијесме* потекле из цркве свакако су део традиције Црногорског приморја, чак толико да временом није много измењена ни њихова првобитна форма. Колико су оне битне за народ сведочи и то што су својим постојањем послужиле као својеврстан узор за настанак песама исте намене, али пореклом из народа. Под тиме се, пре свега, подразумева потреба да се и песмом докаже вера, па се као један од утицаја *црковних ијесама* на оне настале у народу, јављају различито осмишљени поетски текстови (од дескрипције до молбе), којима се опевају садржаји из хришћанског учења.

2. ЦРКОВНЕ ПЈЕСМЕ ПОТЕКЛЕ ИЗ НАРОДА

Глагољашке црковне *ијесме*

Народно (пучко традиционално) глагољашко певање представља један од најстаријих облика певања посвећених Богу. Ово певање забележено је још у средњем веку као део приморске традиције Хрватске, а такође и као део традиције старијег слоја католичког бокељског становништва¹⁰ (Bezić 1971: 686; Primorac 2009: 216–222). Глагољашким певањем у Боки се посебно и темељно у својим истраживањима бави Јакша

⁹ Највећа разлика односи се на реч *сре* (*У сре време...*), која за Спичане нема никаквог значења, већ је настала услед неразумевања значења оригиналне старохрватске речи *се*. То је заменица, која у старом хрватском језику значи *ово*, а пошто се та реч ретко употребљава, и на Хрватском приморју се дешава да је замене другим речима сличне форме, али не и значења (на пример, пева се *све*; Buble 1988: 54).

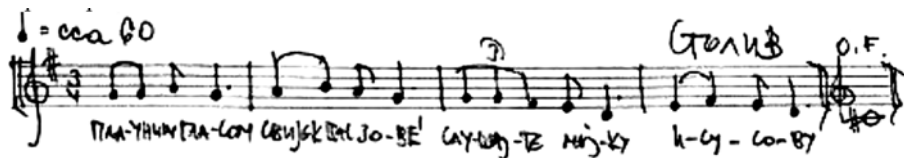
¹⁰ Реч је о Бокељима који насељавају уски приморски појас свог залива, у местима попут Доброте, Прчања и Мула (Кулишић 1953: 195–197).

Приморац (Primorac, у: Primorac, Marjanović 2015: 79–83). Према његовим сазнањима, овакво певање је настало прожимањем народне световне музике и грегоријанских мелодија, а и других стилова католичке црквене музике, обликујући од краја до краја низ музичких стилова условљених највише особинама локалних мелодија. Забележено је у народу у разним свечаностима током целе године, најчешће у Коризми (Великом посту) и Великој седмици пред Ускрс. У прилог реченом – да су стари Бокељи певали и овакве песме – иду и три записа Лудвика Кубе, настала према певању Пераштана 1907. године (Primorac, Marjanović 2015: пр. 8, 9 и 88).

Један од примера бокељског глагољашког певања јесте и паралитургијска песма коју народ најчешће назива „Госпин плач“. Њоме се најчешће осмерачким стихом певају Исусово мучење и смрт,¹¹ и то веома дугим поетским текстом: у неким приморским крајевима има чак 188 катрена. Бокељска варијанта ове песме је за потребе истраживања забележена мимо обичаја када се изводи, отуда тек кроз неколико мелостихова, али уз напомену казивача да је иначе веома дугачка и да јој је оригинални назив „Верши од муке Исусове“, што по наслову и стиховима упућује на популарни „Госпин плач“ фра Томе Бабића из 1726. године (Babić [s. a]).¹² Као илустрацију тога, казивачи из Столива на пример, наводе да је ова песма извођена на процесији за Велики петак, када су се Бокељи из многих места окупљали у Горњем Столиву и отуда се кретали ка једном од врхова изнад овог бокељског места (Калварија), на којем је био постављен велики гвоздени крст.

*То се 'одило на Велики њеџак ујуџро, у чеџери уре смо ми 'одили на врх овога брда
ђе је ова увала јоре, има један криж – овлики, од жељеза, Калварија (џо су још
Аустријанци поџавили), и 'одило се, из цијеле Боке народа јоренака, џо је била
јроцесија, џо је било као мравињак и џјевало се [...] Дуџачка је, цијелијем џуџем
се џјевало и јоре се џјевало и најџрај у кућу (Иванишевић 2015, пример 3):*

Пример 3



Плачним јласом свијек ва' зове'
Слушајте мајку Исусову
Која на јлач свијек ва' зове
Јер ју јорке џује море
Моли мајко, синка своја*

¹¹ Римовани осмерач је најчешћа врста стиха у песмама ове врсте (Pešić 19926: 692).

¹² Како на основу својих опсежних истраживања тумачи Јакша Приморац, „то је један од три 'Плача' који се све до данас пјева на цијелом хрватском простору, друга два су од фра Матије Дивковића из 1616. и фра Петра Кнежевића из 1753.“ (Приморац 2016). О варијантама наведене песме забележеним широм приморске Хрватске в. у: Štrkalj Despot 2009: 125; о осталим бокељским варијантама, њиховој старости (која сеже у средњи век) и особинама в. у: Petrović 1975; Rotković 1978: 1; Gajić 1984; Pantić 1990; Babić 2007: 199–229, Čaleta 2012: 36 итд.

Да на њреине данас буде
Проси нама, моли Боја
За своје слује – и још је дујачка...

* све

Марија Иванишевић (1932),
снимљено 27. јуна 2015. године,
из фоноархиве З. Марјановић

Мелодија ове столивске варијанте указује на то да је настала под утицајем западно-европске музике, односно има назнаке дура, што је такође показатељ да су и Столивљани, попут осталих старијих примораца Бокеља, део урбане културе приморја. Њена силабична линија затим, показује не само да поетски текст у њој има велики значај већ и да прати ритам хода у процесији.¹³

С обзиром на то да су наша истраживања традиције Столива започела тек 2015. године, а да нема ни доступних података из литературе, није могуће дати прецизније податке да ли је ова мелодија карактеристична само за то бокељско место или за целокупно католичко становништво Боке Которске. Сигурно је да је ова песма вековима део столивске (бокељске) традиције (Babić 2007), а врло вероватно и да има варијанте у осталим деловима приморја. Наведено потврђују подаци које за потребе овог рада несебично уступа Јакша Приморац: „чини ми се да је у столивском примјеру ријеч о пјевању 'Плача' фра Томе Бабића. Међутим, толико има варијанти Госпиног плача – практички скоро свако село има своју, да је једноставно готово немогуће успоредити све варијанте. Како сам се у 2000-има ја наслушао тих варијанти, негдје ми у уху 'звони' да је било врло сличних варијанти столивској у Далмацији, вјеројатно у дубровачком крају и на Корчули“ (Приморац 2016).

Црквоне њјесме по традиционалним мелодијским моделима

Црквоне њјесме потекле из цркве мање су утицале на певање које се приклања руралном стилу. Разлог њиховом постојању јесу жеља и потреба народа да учествује у црквеним обредима не само из религијских побуда него и да се песмом потврди припадност заједници (Грбљани из Грбља, Паштровићи из Паштровића итд.). Стога би се такве песме могле тумачити и као народно поимање *црквених* тема.

Мелодије ових песама су отуда преузете из постојећих мелодијских модела обредно-обичајних песама.¹⁴ То су, заправо, песме у чијем се поетском тексту помињу или описују црквени празници, Бог, свеци итд. То је и један од разлога што се неке од њих

¹³ У прилог томе иде управо поступак певача да у мелостиху, који уместо осам има девет слогова (*Слушајте мајку Исусову*), прилагоди мелодијску линију „уводећи“ у склопу триоле још један тон *g*¹, на чијем су месту у осталим мелостиховима испеваним осмерцем две осмине.

¹⁴ У крајевима у којима је заступљено католичанство од средњег века забележено је ангажовање свештеника у стварању песама у којима ће духовне садржаје народ изводити на своје мелодије (на пример, у кајкавској духовној лирици 16. века; Pešić 1992b: 692). Тако се, на пример, већ наведени

не изводе само током прославе црквених празника, већ и у многим другим приликама, сведочећи истовремено колико је древни принцип употребе мелодијских модела и даље утемељен у традицији житеља Црногорског приморја.¹⁵

На пример, литургијским или паралитургијским текстовима потеклим из црквеног учења у Бококоторском заливу, за Богојављење (19. јануара), извођена је песма (пример 4), помоћу мелодијског модела којим се иначе изводи велики број песама различитог жанра. Њен поетски текст је обликован православним учењима, слично текстовима песама који су потекли из цркве (примери 1 и 2), конкретно, њиме се слави Исусово крштење које је у реци Јордан обавио Јован Крститељ, а као објаву свету да је Исус Син божји:

Пример 4



Породила светиа Дјева Марија.

*Породила светиа дјева Марија,
Породила мушко чедо из сунца,
И крсџише мушко чедо Исуса,
И крсџише на Јордање, на воде.
Кад крсџише мушко чедо Исуса,
Заџресе се ведро небо и земља,
Жубор-вода џресушила сџудена,
Заџресе се ведро небо и земља...*

Никола Милошевић (1912),
Марјановић 2013: пр. 807

Да је ова песма део традиције из старијих времена сведочи њена поетскотекстуална варијанта забележена крајем 19. века у Грбљу (пример 4а):

Пример 4а

*Кад кршџаше 'Рисџа Боџа,
Свети Јован у Јордану,
Небеса се оџворише,
Сви анџели џоклонише,
Рајске џјесне заџјеваше;*

поетски текст песме „У сре време годишта“ (пример 2) у неким деловима Хрватског приморја јавља с мелодијом потеклом из народних обреда (в. више у: Buble 1988: 54).

¹⁵

О употреби мелодијских модела као старом принципу, као и подацима да је то принцип који се примењује у многим другим крајевима в. у: Golemović 1997a: 23–55.

Шједе сунце на истоку,
 Све се јоре њоклонише,
 Листј у јори њрејейиаше.
 То їледала Божја мајка,
 Па њоїледа на небеса...

Врчевић 1888: 58

У деловима Бококоторског залива се, затим, у склопу божићних обичаја пева песма истог мелодијског модела (пример 5) којим се изводи и претходно наведена, богојављенска песма (пример 4). Својим особинама, мелодија спојена с божићним текстом доказује да је у већој мери од богојављенске песме обликована дужим животом на приморју, поготово јер се изводи хомофоним двогласјем. Такође, у њој се налазе и трагови некадашњег обредног начина размишљања, па се мелодијским моделом, и иначе уобичајеним за извођење многих песама обредног порекла, изводи поетски текст по којем је Божић као божанство, који чак зове мештане да га превезу чамцем преко мора, из католичких места, у која прво долази (25. децембра), како би потом посетио и православна места (7. јануара, пр. 5, Ђурановић 1996).

Пример 5

Музички примерак 5 приказује мелодију у 3/4 такта, темпо $\text{♩} = 60$. Мелодија је у G мајору. Текст песме је: Бо-жић зо - ве с о - не стра - не: Пре - ве зи - те ме, пре - ве зи - те ме. Музика је хомофонично двогласје. У последњем такту постоји промена кључа са једног блатка на кључ без блатка, а на крају је означено o.f. (fine).

Божић зове с оне стјране: „Превезијте ме, ѡревезијте ме.“

Божић зове с оне стјране: „Превезијте ме“,
 Ако нијесу људи дома, оно су жене...

Шпиро Ђурановић (1937), Драган Ђурановић (1951),
 Стево Вујовић (1934) и Александар Васиљевић (1933),
 Марјановић 2013: пр. 797

У Грбљу је такође на Бадњи дан 2000. године установљен обичај да се у поподневним часовима људи окупе код манастира Подластва, да тамо донесу бадњаке из свих својих села и да их заједно с манастирским бадњацима, наложе на заједничком огњу (Марјановић 2005б: 35). То је прилика да Грбљани изводе пригодне песме, најчешће родољубиве, које се иначе певају и у многим другим приликама (на свадби, на крсној слави, приликом прославе рођења мушког детета итд.). Једна од њих је песма којом Грбљани јасно исказују свој идентитет, користећи један од мелодијских модела који су веома чести у њиховој традицији (пример 6):¹⁶

Пример 6

The musical score is for a song in 6/8 time, with a tempo marking of quarter note = 69. It consists of four staves. The first staff is marked 'solo' and the second 'tutti'. The lyrics are in Cyrillic script. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'o.f.' (organo-forte).

Радановићи

6. 8 solo За - кли - њем се вје - ран би - ћу

8 tutti Кр - сној сла - ви и Бо - жи - ћу,

8 за - кли - њем се вје - ран би - ћу

8 Кр - сној сла - ви и Бо - жи - ћу. o.f.

Заклињем се вјеран бићу
Крсној слави и Божићу,
Заклињем се вјеран бићу
Крсној слави и Божићу.

Заклињем се вјеран бићу
Крсној слави и Божићу...

Дизао Ђуро Донковић (1948),
Марјановић 2005б: пр. 6

Паштровићи у својој традицији такође негују песме, тзв. здравице, прожете хришћанским мотивима и учењем, које се изводе мелодијама потеклим из обредне традиције. Попут наведене бокељске песме (пример 5), те мелодије показују да су Паштровићи одавно својом културом приморци, па је и у њима разиграна и гипка линија смештена у троделну тактовну поделу.

¹⁶

Осим наведених песама, на Божић се на Црногорском приморју најчешће изводе епске песме или здравице уз гусле, или се, што је ређе, декламују (а не певају) двостихови (попут: *Ево Божић с Мирца, носи комад сирца, да ми га је сретљ, дао би ми јестљ, Грбаљ, итд.*) (Марјановић 2005б: пр. 12, стр. 33).

Вук Караџић закључује да је реч о песмама које су се у паштровској прошлости изводиле током свадби, „о крснијем именима и на осталијем великијем гозбама“ (Караџић 1969а: 89). Према новијим истраживањима (почев од 2002. године) и подацима из литературе (Миковић 1998: 60–77; Вукмановић 1960: 314–320), ове песме Паштровићи ретко изводе, приликом обележавања једног дела свадбене свечаности, када се за трпезом наздравља сватовима.

Певаним *здравницама* о којима је реч обавезно претходи изговарање седам *јоворних здравица*,¹⁷ намењених, према Караџићу, „слави Божјој, слави свих светих, здрављу и дугом животу домаћиновом, здрављу (присутног) свештеника, односно духовника, здрављу и дугом животу старешина, односно паштровске комунитати и племена, здрављу цара (ћесара) и здрављу софре“ (свих окупљених око трпезе; Караџић 1969а: 89–93; в. и у: Марјановић 2013: 764–771). Својим садржајем, *јоворне здравице* подсећају на делове из богослужења. Изговара их неко од важнијих учесника, али не и свештеник, јер, као што је у постојећим документима забележено, он може, али не мора да присуствује. Овај важан учесник из народа у датом тренутку преузима улогу свештеника, јер нарочитим речима (и у *јоворној* и у *јеваној здравици*) не само што наздравља присутнима него их и благосиља (пример 7).

Пример 7

Говорна здравица: У велику славу Божју. Да ни Бої и слава Божја и светиа нећеља (или какав друиі оної дана светиац) јоможе нашеї браїа домаћина, и ко му добра оће. Весеље му, да Бої да у велики и добри час било! (Врчевић 1883: 1969: 225).

Певана здравица:

Подличак

Ко ви - но пи - је у сла - ву Бож - ју,

ко ви - но пи - је у сла - ву Бож - ју.

у сла - ву Бож - ју.

¹⁷ Термини *јоворна* и *јевана здравица* нису народни, већ су тако означени за потребе истраживања: део којим се наздравља само говором је *јоворна здравица*, а део у којем се наздравља песмом је *јевана здравица*.

Ко вино њије у славу Божју,
Ко вино њије у славу Божју, у славу Божју.

Ко вино њије у славу Божју,
Слава му Божја вазда њомоїла,
Слава и сила Боїа Госїода.

Јово М. Митровић (1952),
Марјановић 2013: пр. 765

Певане молиїве

Под утицајем цркве на подручју Црногорског приморја настале су и песме које служе за извођење молитви, па ће у даљем тексту ради лакшег сналажења, иако то није народни термин, бити означене као *їеване молиїве*. У односу на досад наведене *црквонве їїјесме*, *їеване молиїве* су настале снажнијим преплитањем црквеног и народног начина музицирања.

На пример, на проучаваном подручју постоје песме чије се извођење практикује на литијама (за Ускрс, Тројичиндан, Спасовдан, током Завјетног дана и Прислужбице, као и приликом изговарања молби упућених Богу да престане сушни период). Како овај обичај започиње изношењем црквених реликвија (крста, икона и барјака) из цркве, и њиховим ношењем по крају, ове песме почињу пригодним дескриптивним текстом, тј. мелостихом попут „Крсте носимо, Бога молимо“.

Њихова мелодија се црпи са два извора. Први потиче из народне обредно-обичајне праксе руралног стила, односно поново се користе постојећи мелодијски модели који се због извођења у посебним приликама спајају са поетским текстом, осмишљеним у виду молитве Богу. *Певаној молиїви* о којој је реч додат је и припевни рефрен, који није преузет из народне традиције, него из црквеног богослужења. Овај рефрен се у народу подједнако јавља и са српским изговором „Господе, помилуј“ (пример 8), и са црквенословенским изговором „Господи, помилуј“ (пример 9). Највероватније се ту налази из два разлога – услед веровања да ће тиме делотворност ове *їеване молиїве* бити потпуно осигурана (што се подједнако може тумачити и као хришћански и као претхришћански начин размишљања), али и због жеље људи да њихово певање буде што ближе црквеном обреду (примери 8 и 9):

Пример 8

Челобрдо/Пржно

Крс-те нос'- мо, Бо - га мол'- мо, Гос - по - де,
по - ми - луј, крс-те нос' - мо, Бо - га мол'- мо,
Гос - по - де, по - ми - луј!

*Крсїе носмо, Боїа молмо, Госїоде ѱомилуј
крсїе носмо, Боїа молмо, Госїоде ѱомилуј.*

*Крсїе носмо, Боїа молмо,
И у Боїа кишу ѱросимо.*

Илија Н. Митровић (1928),
Марјановић 2013: пр. 701

Пример 9

Буљарица/Петровац

Кр-сте но-се, Бо-га мо-ле, Гос-по-ди по - ми-луј,
а у Бо-га ми-лост про-се, Гос-по-ди по - ми-луј!

*Крсїе носе, Боїа моле, Госїоди ѱомилуј,
А у Боїа милосїи ѱросе, Госїоди ѱомилуј.*

*Крсїе носе, Боїа моле,
А у Боїа милосїи ѱросе.**

* Ако је суша, ѱјева се:
И у Боїа кишу ѱросе.

Анђелика Греговић (1920),
Марјановић 2013: пр. 699

Многе *йеване молићиве* се у разним приликама изводе и уз мелодије којима, управо зато што им је поетскотекстуални заматак молитва, није лако одредити „извор“. Тако, уколико *йеване молићиве* које се певају током обиласка литија нису засноване на неком од мелодијских обредно-обичајних модела, и уколико немају наведени рефрен (*Госйоди* или *Госйоде йомилуј*), онда се молитве за кишу (пример 10) или молитве за заштиту од најезде штеточина (пример 11) певају помоћу посебних мелодија:

Пример 10

Кр-сте но-си - мо, Бо-га мо-ли-мо, ки-шу про-си - мо,
по-дај, Го-спо-де...

*Крстје носимо, Бога молимо,
Кишу йросимо, йодај, Госйоде...*

Јоке Мидоровић (1924)
Марјановић 2005б: пр. 23

Пример 11

Кр-сте но-си - мо, Бо - га мо-ли - мо: да ни Бог
по-мо - же, да ни ни -ко ни-шта не мо - же.

*Крстје носимо, Бога молимо:
Да ни Бој йоможе,
Да ни нико нишйа не може...*

Даре Гиљача (1922),
Марјановић 2005б: пр. 21

Сличне мелодије на Црногорском приморју имају и *йеване молићиве* које се изводе у још две прилике. Једном се на нарочит начин моле крст и кандило, анђели и Бог, да заштите дете док спава (пример 12):

Пример 12

Буљарица/Петровац

И - дем спа-ти, Бо-га зва-ти и ан-ђе-ле при-зи-ва-ти,
крст ме чу-ва до по-но-ћи, ан-ди-јо до сви-је-та, а сан Бог
до-ви-је-ка.

*Идем сјајни, Боја звајни,
И анђеле ђризивајни,
Крсти ме чува до ноноћи,
Андијо* до свијета,
А сан** Бої довијека.
* анђео
** сам*

Анђелика Грегловић (1920),
Марјановић 2013: пр. 795

Другом ђеваном молићвом се у строго одређеном делу свадбе штите младенци, и то у моменту који је настао у народној традицији, али највероватније, по узору на црквено богослужење. По истом принципу већ описаног паштровског извођења ђеваних здравица (пример 7), и у моменту извођења ове ђеване молићве не учествује свештеник, већ његову улогу преузима најчешће младин отац, који нарочитим благословом прати младу (при одласку из њеног родитељског дома) и младожењу (када пође по своју изабраницу). Он тада прво изговара жеље и савете упућене младенцима, на које се двојица од сватова три пута надовезују изговарајући *Амин* на једном тону, што је такође део преузет из црквеног богослужења. Затим почиње песма, којом се такође жели све најбоље не само младенцима већ и свим припадницима рода и племена. Свестан значаја овог дела свадбене свечаности, народ овај благослов који се изговара и пева на том подручју не назива ни песмом, ни ђеваном молићвом, већ *добром молићвом*:¹⁸

¹⁸ Као пример *добре молићве* одабрано је певање Грбљана, који традиционално певају скупно и унисоно, али на крајевима мелопоеетских целина тај унис прекидају хетерофоним деловима, показујући да су и даље везани за начин музицирања примерен њиховом некадашњем континенталном завичају (в. о томе у: Марјановић 2005б: 14, 15). Слично Грбљанима, Бокељи *добру молићву* такође изводе унисоно, али тај унисони звук на крају песме прекидају хомофоним терцним двогласјем, показујући, за разлику од Грбљана, да су и својим музицирањем прихватили културу приморја (Марјановић 2002: пр. 14).

Пример 13

Тонски запис Миодрага Васиљевића из 1953. године, *добру молићу* изговара Душан Донковић, рођен 1893. године, *Амин* изговарају Васо Донковић, рођен 1924. године, и Томо Оца, рођен 1930. године (сва тројица из Шишића, Грбаљ):

Душан Донковић: *Ђевојко, ово ти чињење било у велики добри час!*



Душан Донковић: *Моја ђевојко, њошћуј дом као шћо си род, њако ти њомојао Бој!*



Душан Донковић: *Свака ти се срећа држала скупиа као бришћањ око дуба!*



Сви окупљени сватови: *Живјели!*

Тонски запис Злате Марјановић из 2000. године:



Добар човјече, добре ми рече,
 Мој мили Боже, скоро се сѝече,
 У ове часе љо љуне чаше,
 А и нашима младенцима молиѝве наше, молиѝве наше.

Дизао Ђуро Донковић (1948),
 Марјановић 2005б: 277

Певане молиѝве Црногорског приморја обједињује почетни мелостих у симетричном десетерцу (X: 5, 5), који није уобичајен у вокалној пракси Црногорског приморја. Ова врста стиха се само у једној песми наставља и у следећем мелостиху (пример 10), а у осталим се, после симетричног десетерца, могу уочити различите врсте стихова, условљених садржајем који се излаже (пример 11 итд.).

Мелодије љеваних молиѝви повезују силабичност, мањи обим и силазна линија, готово без интервалских скокова.¹⁹ Уколико се и јави неки интервалски скок, разлог томе је сам текст, који заједно са скоком представља кулминацију целе молитве (ѝодај, Госѝоде, пример 10, такт 4).

Са аспекта музичко-формалне изградње, љеване молиѝве су фрагментарне, и чак их је могуће свести на један мелодијски покрет, заједнички свим песмама ове групе (примери 10–13). Како његовог постојања народ проучаваног подручја није свестан, а ради лакшег проучавања, издвојени покрет је овом приликом назван мелодијским језгром љеваних молиѝви:



У зависности од карактеристика текста уз који је везан, стила извођења и инвентивности самог извођача, ово мелодијско језгро се од песме до песме различито третира. Под тим се, на пример, мисли на његово проширење, и то на околне најближе тонове (пример 10, такт 2, пример 11, тактови 2, 5), оно може бити засновано и на нетемперованој тонској основи, или у каденционим деловима мелостихова и мелострофе „обогашено“ и хетерофоним деловима секундног сазвука (као што се то практикује приликом извођења многих песама сеоског стила и другог жанра, пример 13).

¹⁹

Песме настале прожимањем црквеног и народног певања других крајева такође имају наведене особине (више у: Коњовић 1947: 19; Петровић 1973: 259; Петровић 1975: 115).

Певаним молићвама Црногорског приморја није лако одредити порекло: тврдити да су по својој мелодији (односно мелодијском језгру) само *црквоне*, или само народне, није могуће, јер, ако су и потекле из црквеног певања, служиле су за изражавање мисли које су постојале и пре хришћанства, из универзалног људског „искања“ и потребе да се нешто „испроси“, насталих онда када и свест о религији.²⁰

Колико су пак могућности прожимања црквених и народних садржаја велике сведоче многи примери, попут песме чије се извођење везује за два хришћанска празника, Ивањдан и Петровдан.

Да је ова ивањданска песма део старије традиције сведочи пре свега податак да је забележена у традицији старијих Бокеља, католика.²¹ Према њиховом казивању, они су је изводили у својој младости, поготово током прве половине 20. века, на Ивањдан, и то кад су прескакали обредне ватре по гувнима (у Горњој Ластви, на пример).²²

У прилог старости ове ивањданске песме иде и њена мелодија, која својом линијом, заснованом на понављању краћих фрагмената, а поготово инсистирању на понављању покрета са хипофиналиса на финалис, указује на то да је веома сродна наведеном мелодијском језгру *йеваних молићва*.

Међутим, по свом поетском тексту ова ивањданска песма у први мах није тако сродна описаним *йеваним молићвама*. Њоме се наводи цвеће које цвета на Ивањдан, а које према народном веровању припада Светом Петру, да би у наставку овај поетски текст прерастао у љубавни. Међутим, поређењем са старијим и много целовитијим варијантама овог поетског текста из 19. века, јасно је да је ово почетно навођење Светог Ивана и Светог Петра претходило даљем низању многих претхришћанских божанстава,²³ а као део древног поштовања соларног култа којима та стара божанстава припадају.²⁴

Не може се без поузданих података одредити ни када је ова песма у народу скраћена, али се претпоставља да се то највероватније догодило у време прихватања хришћанства, у којем се стари богови или упоредо наводе са хришћанским свецима (који „заузимају“ њихово место) или полако нестају из народних веровања. Отуда се и ова песма може сврстати у *йеване молићве*, поготово ако се њен други део, љубавног садржаја, протумачи као вешто скривена назнака прижељкивања плодности, којом ће опет бити обезбеђен свеукупни континуитет, а који се конкретизује јасним навођењем имена момка и девојке који у датом моменту прескачу ивањданску ватру (и који се тада, према укореењеном народном веровању, изједначавају са божанством, пример 14):

²⁰ Мелодијски мотив попут наведеног спомиње се као један од мотива из којих се даље развијала првобитна музика (Boze 1975: 63), а „примитивне мелодије“ (тј. мелодије најраније обредне праксе) настале су мелодијским обигравањем око једног фиксираних тона и најчешће их карактерише узак амбитус (Perić 1968: 12).

²¹ Више о овом слоју Бокеља в. у: Кулишић 1953: 195–197.

²² Реч је о традицији забележеној и на много ширем подручју, поготово у Хрватској (Gavazzi 1988: 109, 110).

²³ Истраживања показују да је прожимање претхришћанских и хришћанских мотива веома често у овој групи песама (Pešić 19926: 692).

²⁴ Упоредити са варијантама ове ивањданске песме које 1869. године Милош Милојевић бележи у разним крајевима (сремском, ваљевском, призренском итд.): све оне почињу сличним стихом, *Ивањско цвеће Пејтрањско*, а потом се наводе браћа Иванова, заправо стара божанства, Коледо, Божић и Купало, њихови родитељи, Сварог и Сварога итд. (Милојевић 1869: 6–10).

Пример 14

И - ва - ње, цвије-ће Пет-ро - во, ра-но ли си
про-ће - та-ло.

Ивање, цвијеће Петрово,
Рано ли си проћешало,
– Ивање, цвијеће Петрово,
Рано ли си проћешало?
– Нијесам рано, вријеме ми је.
– Ко ће ње, брајне, сабрајне?

Онда су споменули: Јозо са њом и њом...

Певао и тумачио Јосип Јозо Николић (1906),
Марјановић Крстић 1998: пр. 29

Посебно место међу песмама снажно прожетим црквеним и народним утицајима заузима ускршњи тропар „Христос воскрес из мртвију“ забележен једино у Грбљу (пример 15).

Пример 15

Хрис - тос вос - кре - се из мрт - ви - ју,
св^а - мр - ти - ју св^а - мрт по - пра(в) и су - шчи - ју
во гро - бје жи - вот да - рои(ва).

Христос воскрес из мртвију
Св^амртију св^амрт њој прав и сушчију
Во гробје живој даро(ва).

Саво Гривић (1936),
Марјановић 2005б: пр. 20

На његово постојање је посебно указао отац Момо Кривокапић, свештеник из Котора, објаснивши да га само Грбљанин Саво Гривић пева помоћу старе мелодије, а да га остали мештани изводе на другачији начин, онако како се у новије време пева током црквеног богослужења (пример 16):²⁵

Пример 16



Христос воскрес из мртвих...

Никола Милошевић (1912),
из фоноархива З. Марјановић,
забележено октобра 1996. године

Мелодија овог старијег грбљског ускршњег тропара (пример 15), такође заснована на издвојеном мелодијском језгру *йеваних молийви*, несумњиво је архаичног садржаја, на који је примењена и аугментација. За разлику, међутим, од свих осталих *йеваних молийви* Црногорског приморја, чији је текст осмислио народ, овај ускршњи тропар има литургијски текст и језичке особине које датирају још из периода пре 14. века.²⁶ За разлику, опет, од *йеваних молийви*, а попут мелодија других песама литургијског текста (пример 1), у каденционом делу овог грбљског ускршњег тропара под утицајем црквеног певања прекида се ритмички дводелни помак триолом.

По тим особинама овај тропар могао би бити један од примера најјачег прожимања црквеног и народног певања Црногорског приморја са залеђем, али и пример најближег примицања, или, боље речено, стапања народног певања с оним *црковним йјевањем* које се практиковало пре око осам столећа, што је, чини се, свим овим песмама, насталим у народу по угледу на црквене обреде, и био циљ.

²⁵ Упоредити, на пример, тропар из Боке Которске (пример 16) с мелодијом варијанте забележене у Доњем Банату (Ракочевић 2002: пр. 165).

²⁶ Према стручном мишљењу академика Александра Младеновића, језик којим се ова песма пева састоји се од рускословенских и српкословенских језичких елемената: речи „воскресе“, „поправ“ и „во гробје“ указују на рускословенски језик, а реч „св*мрт“ својим изговором подсећа на српкословенску реч „самрт“. Приликом консултација о језичким одликама, Александар Младеновић је указао и на старост поменутог српкословенског језика који се датира у период пре 14. века.

ГОРА ЈЕЧИ, ПЈЕВАЈУ ПЛАНИНЕ, ОДЛИЈЕЖУ ПРИМОРСКЕ ДАЉИНЕ: МУЗИЧКА ТРАДИЦИЈА НАСЕЉА ОКО БУДВЕ

Када се помене приморски град Будва, већина људи помисли на летњи одмор, шетње уз обалу Јадранског мора, простране плаже окренуте ка Шкољу (острво Свети Никола), тиркизноплаву и прозирну морску воду у којој се преламају сунчеви зраци... Ето призора сличног оном који се на разгледницама често налази уз натпис: *Поздрав из...* Понеко ту имагинарну разгледницу обогати и присећањем на мирис ветра помешан с мирисима мора и приморске вегетације, а неком, опет, замиришу риба, домаће вино, маслине или сир у уљу из будванских *кужина* (кухиња).

Неко уз то чује и шум поподневних морских таласа, романизован и распеван говор мештана, или бат корака по глатким, каменом поплочаним будванским улицама...

Они које занима музичка традиција, у све то „уписују“ и препознатљиве звуке приморског стила музицирања Будвана: љубавне текстове спојене с распеваним медитеранско-далматинским мелодијама изведеним у два, три или више гласова... Мало-помало, ова имагинарна разгледница постаје и звучна.

Међутим, да би ова разгледница била „послата“, треба је употпунити и потпуно различитим, а такође традиционалним музицирањем из насеља која окружују овај приморски град.

Иако би могло да се очекује да се у свим насељима која су близу Будве музицира истим, урбаним стилем, када се сагледа њихов начин живота много тога, укључујући и разлоге за постојање другачијих стилова, постаје јасније.

* Овај рад је под називом „Народна музика сеоских насеља будванске општине“ публикован у репрезентативној монографији *Будванска села: бисери етномузикологије* 2009. године (Marjanović 2009: 231–250). Будући да та монографија није била намењена само стручној јавности него свима који су заинтересовани за будванску традицију, њена форма је прилагођена тој циљној групи. Зато је, према сугестијама уредника, изостављено навођење литературе које је уобичајено за научне радове. Напоменућемо да је за овај рад пре свега коришћена следећа литература: Марјановић 2013: 27–32; Накићеновић 1913; Вукмановић 1960; Влаховић 1972; Цвијић 1991; Радуловић Липовац 1997; Миковић 1998; Vlahović 2009 134–173; Marjanović 2013; Primorac, Marjanović 2015 итд.



*Анђелика Грејовић, Пејироваци на Мору,
(фото З. Марјановић јануара 2002. године)*

Људи који данас живе у околним насељима будванске општине углавном воде даље и ближе порекло из континенталних крајева Црне Горе и окружења. Сматра се да су њихови преци (тзв. динарски досељеници) почели да насељавају приморске просторе пре 15. века.

У новом, етнички стабилном поднебљу, становништво наставља рурално-патријархални начин живота. Тако се и музичка традиција наведених насеља, поникла из обредно-обичајне праксе, као неприкосновених наука усмено преносила свакој наредној генерацији (иако је то током друге половине 20. века све ређа појава).

Ову музичку традицију одликује рурални стил музицирања (коришћење мелодијских модела релативно уског распона, већином силабична метро-ритмичка основа, гласно извођење итд.). Међутим, без обзира на то што музичка традиција наведених насеља потиче са једног „извора“, она је временом раслојена.

За то су првенствено заслужне културно-историјске околности. Та насеља су од доласка на ове просторе, захваљујући култури, начину живота, па и музицирању, део три засебне области, а будванској општини административно припадају релативно одскора (оквирно средином 20. века). То су: 1) део Грбља (насеље Пријевор, засеоци Свињишта и Сеоце и део Ластве Грбаљске, остала грбаљска насеља припадају которској општини), затим 2) Маине, Побори и Брајићи, који се у многим старијим списима често наводе и као *три кнежине* и, напослетку, 3) Паштровићи.

Међутим, према начину музицирања могу се издвојити не три, већ два стила: први се односи на грбаљска, маинска, поборска и брајићка насеља, чији житељи углавном пажљиво негују своје наслеђе руралног стила, а други на паштровска насеља, чије ста-



Жељко Рафаиловић, Жељко Мићковић, Миодраг Мијо Зеновић и Јово Мићковић, манастир Режевићи (фото З. Марјановић јануара 2002. године)

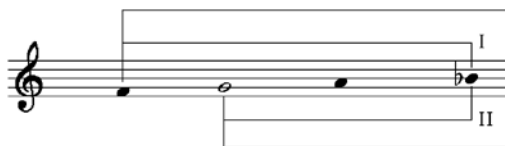
новништво такође негује традицију и поштује старе обрасце музицирања руралног стила, али је тај стил паштровско становништво обликовало животом на приморју, приближивши га неким особинама музицирања урбаног стила.

Са аспекта музичке традиције, то је најочљивије у: 1) особинама мелодија, и 2) особинама поетских текстова песама из будванског окружења.

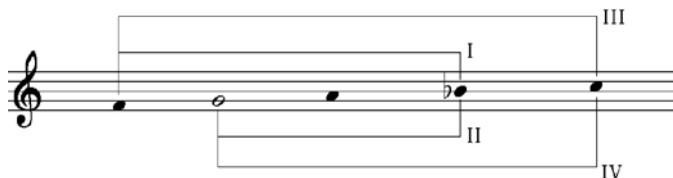
Према особинама мелодија, песме насеља будванске општине засноване су на једном, најчешће дијатонском тонском низу, са полустепеном између другог и трећег тона у односу на завршни тон напева.

Тај тонски низ је:

- 1) у грбаљским насељима, Маинама, Поборима и Брајићима ужег опсега ($f^1 g^1 a^1 b^1$, завршни тон мелодије је g^1)



2) у Паштровићима ширег опсега ($f^1 g^1 a^1 b^1 c^1 d^1$, завршни тон мелодије је такође g^1).



Према особинама поетских текстова такође су видљиве одређене разлике:

1) у грбаљским насељима, Маинама, Поборима, Брајићима и Паштровићима срећу се поетски текстови који се најчешће односе на прилику у којој се изводе; зато они на најбољи начин осликавају не само обредно-обичајну праксу људи ових крајева него и њихов начин размишљања и живљења. На пример, у песми која се пева када *ђевери* одводе младу из њеног дома, укућани је зову да се окрене, али јој *ђевери* не дозвољавају јер се верује да ће у том случају деца личити на њен род (ујечину; пример 1):

Пример 1



Окрени се, млада Даре, мајка ње зове.*

– *Окрени се, млада Даре, мајка ње зове!*

– *Не даду ми два ђевера да се окренем!*

* име актуелне младе

Даре Лазовић (1935),
Марјановић 2013: 403

2) у паштровском крају забележени су поетски текстови песама који се издвајају како својом дужином, тако и посебним поетским садржајем. Они се и даље изводе устаљеним паштровским мелодијским моделима распеваније линије, али је реч о *сти-ријем љубавном њевању*, које као део средњовековне традиције једног дела Црногорског приморја (Боке Которске) први тумачи Јакша Приморац. У њима Паштровићи жену виде као вилу, назире се могућност завођења, чак и неверства. У неким је жена толико слободна и сигурна у себе и своју лепоту, да смело изазива на љубавни двобој Алил-бега (пример 2):

Пример 2

Пржно

При-мор-ки - ња ко-ња ја - ше, при-мор-ки - ња

ко-ња ја - ше.

Приморкиња коња јаше,
 Сребрном се ђордом њаше,
 На Дунав се надзираше,
 Сама собом њовораше:
 – Лијеја ли сам, вишњи Боже,
 Још да имам очи црне,
 Очи црне, косу њлаву,
 Три би њрада њремамила,
 И у њраду Алил-беја,
 Алил-беја ил му брајџа,
 Ил њејова брајџучеда...

Ева (1922) и Панто Митровић (1919),
 Марјановић 2013: пр. 712

Без обзира на различите стилове, музичка традиција свих насеља будванске општине испољава се, као што старији казивачи често говоре, као *њојање* (*њјевање*), свирање и *њјевање* праћеном свирком.

На целом сеоском подручју будванске општине је певано на Бадње вече, док бадња-ци горе на огњишту, али и на сам Божић, одмах након поноћи. Тада су најчешће певане родољубиве песме које се, како кажу мештани, могу *њјевајџи на који њод скуј* (тј. у било којој другој прилици, пример 3), попут поетског текста који је испевао краљ Никола I, у драми *Балканска царица*:

Пример 3

Свињџшта (Пријевор)

У Јо - ва - на го - спо - да - ра, у Јо,

у Јо - ва - на го - спо - да - ра.

У Јована њосџодара,
 Досџа њара, досџа блаја,

И дворова, и чардака,
 И два сина, два јунака.
 Када Јоле млад бијаше,
 Џефердар му цикиијаше,
 А кад Јоле остарио,
 Џефердар му зарђао...

Милош Б. Љубановић (1926),
 Марјановић 2005: пр. 116

На Бадње вече и на Божић понегде се *џјева* уз *јусле* (жичани музички инструмент на којем се тон добија превлачењем гудала преко једне струне). Тада су на репертоару епске песме, које се у насељима будванске општине, попут грбаљских и маинских, изводе и на другим скуповима (пример 4):

Пример 4

Музички примерак (Пример 4) представља мелодију и текст песме "Подличак". Мелодија је написана у Г мајору (један дијез) и 6/8 такта. Темпо је означено као "сва 60". Текст песме је написан кирилицом и одговара мелодији. Песма се завршава знаменом "о.ф." (fine).

Боже један, на свему Ти хвала,
 Што ти 'ради Црна Гора мала,
 Све се дило мало и велико,
 Јер не може да вјерује ником,
 Сва јосиода велика и мала,
 На ноће је лајане устала.
 Гора јечи, ијевају иланине,
 Одлијежу ириморске даљине,
 Од цвијећа ирадови се жуће,
 Изгледају да на добро слуће.
 Сва се села у вароши крећу,
 Чобан виче: – Ни ја остати нећу!
 А Острој се смије на далеко,
 Када ће ја долазити неко,
 Гроб се пресе ијесника Њеиоша,
 ка је свети Сава доша'.
 Што је ово, ко то може знаћи,
 Руси Јајан да неће да раћи,
 Па иуцају руске оклојнице.
 Ил се Душан дија из иробнице,
 Или Сиван, син Немање краља,
 Српској школи светишинеље савља,
 Ил Острој Црнојорци бране,
 Ил се жени српски цар Шћејане,

Ил се Марко из Урвина креће?
 Од тој бићи ниједноја неће,
 Јер од тоја ниједноја нема,
 Но се народ Црне Горе сирема
 Да дочека своја владоца
 Александра ослободиоца,
 И долази војсковођа ирави,
 Да Њеиоша на Ловћен јосиави,
 А с Ловћена Црнојорска вила
 Пућ исиока раширила крила,
 Па иросула иерје јо олијару,
 Па овоко збори јосиодару:
 – Добро доша', нови Немањићу,
 Јужни царе, Карађорђевићу,
 Ево има дуи низ јодина,
 Оова земља чека своја сина.
 Да видиће своје родно мјесто,
 Ђе је био цар-јунака иресто,
 И да видиш ове јоре миле,
 Које су ише...

Пјевао уз јусле Јово М. Митровић (1952),
 текст испевао Хаџи-Радован Бећировић
 Требјешки 1925. године,
 Марјановић 2013: пр. 634

У Маинама је забележено честитање Бадње вечери и Божића пригодним певаним двостиховима, изведеним једним истим мелодијским моделом:

Пример број 5



Мала моја добар вече
 Наздравље ти Бадња вече.

Даре Лазовић, (1935),
 Марјановић 2013: пр. 364

Пример број 6

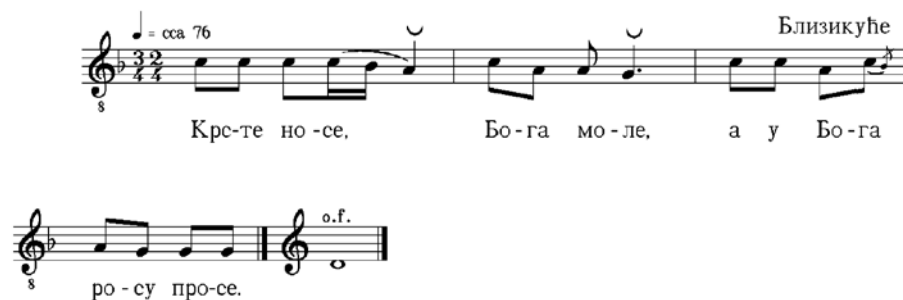


*Мала моја, добри дан,
Наздравље ти Божји дан.*

Даре Лазовић, (1935),
Марјановић 2013: пр. 365

У дане црквених празника, Ускрса, Тројичиндана, Спасовдана, на *завјетне дане* и *йрислужбице*, као и током дуготрајне летње суше, насеља будванске општине опходиле су литије. Тада су извођене и посебне *йеване молиџве* с христијанизованим текстом. У зависности од прилике, мењао се текстуални образац (нпр. за црквене празнике се у Паштровићима пева: *Крсџе носе, Боја моле, а у Боја милосџ йросе*, а приликом молбе да падне киша: *а од Боја росу йросе*; пример 7):

Пример 7



*Крсџе носе Боја моле,
А од Боја росу йросе.*

Нико Ђурашевић (1926),
Марјановић 2013: 702

На проучаваном подручју пчелари пчелама упућују одабране речи изведене на посебан начин. Према казивањима, када се пчеле роје и сакупљају око неке медоносне биљке, пчелар звижди (реч је заправо о нарочитом маскирању гласа), а потом и речитативном мелодијом од свега неколико тонова, изводи пригодан текст (пример 8). Сматра се да такви и слични текстови пчелских песама представљају један од најстаријих облика обредне поезије и да су, заједно с напевима, сачувале многе одлике из далеке прошлости.

Пример 8

Буљарица/Петровац

звиздук

Ма - ти, ма - ти, ај' у ку - ћу ма - ти.

ај' у ку - ћу ма - ти, ај' у ку - ћу...

о.ф.

Маји, маји,
'Ај' у кућу, маји,
На љубицу, маји...

Анђелика Греговић (1920),
Марјановић 2013: пр. 696

Некада су омиљена места окупљања током лета и јесени била и сеоска гумна. Повод за такве скупове често је био неки црквени празник, који је славило цело село (у Паштровићима, на пример, за Врачеве, Петровдан, Илиндан...). Осим тога, на гумнима су се окупљали и без неког посебног разлога, само забаве ради, називајући такве скупове *сијела* или *сједници*.

Без обзира на повод окупљања, ту су најчешће певане песме љубавног садржаја (пример 9), рецимо оне које говоре о разликама између лагодног девојачког живота у родитељском дому и тешког живота младе удате жене у новом дому (пример 10) итд.

Пример 9

Пријевор

Ој, дје-вој-ко, бије - ла ви - ло, на тво-је бих

за - спѡ кри-ло, ој, дје - вој - ко, бије - ла ви - ло,

на тво - је бих за - спѡ кри-ло.

о.ф.

– Ој, дјевојко, бјела вило,
На твоје бих заси'о крило,
И на твоју десну руку,
Слађе не'о на њамуку.
– Ој, делија, мој делија,
Ко ће љубић научијо?

Стево Љубановић (1926),
Марјановић 2005: пр. 40

Пример 10

Пје-вај, ма-ло, пје-вај, ма-ло, мо-је јаг-ње ма - ло. Маине

о.ф.

– Пјевај мало, моје ја'ње мало,
 Јер нијеси њевало одавно,
 Помање ћеш кад код мене дођеш,
 На ум ће ти њадаи њевовање!
 – Њевовање, моје царовање,
 Невовање, моје јадовање!
 Од кад сам се у јад угомила,
 Сва само моја добра изјубила,
 Свак ме зваше царом и њевојкон,
 А сад нисан ни цар ни њевојка,
 Но код свекра слуја довијека!

Даре Лазовић (1935),
 Марјановић 2013: пр. 420

Уз љубавне, али и уз шаљиве песме (пример 11) млади су понекад и играли:

Пример 11

Ој, ње - вој - ко ро - зе блу - зе, што ста-ро - га Маине

ње - да у - зе?

о.ф.

Ој њевојко, розе блузе,
 Што сџароја њега узе,
 Што не узе млада момка,
 Исјали ти оба ока,
 Нејо узе сџара њега,
 Да ја водиш ка мењега?

Даре Лазовић (1935),
 Марјановић 2013: пр. 422



*Дийле с мијехом, из
йройрайне књижице
комйакй-диска
(Sandahl 2005: 22)*



*Љубо Дулейић,
дийле без мијеха,
Будва
(љубазношћу
Љуба Дулетића)*

У предасима између певања и играња, на гумнима су често наступали и *дийлари*.¹ Они су тада на диплома (дувачки музички инструмент типа кларинета, с мехом или без њега, направљен од комада дрвета с два издубљена пролаза на којима се приликом свирања затварају рупице у пару, у Грбљу и Маинама познате још и као *чобански йонйи*) изводили различите мелодије.

Таква одредница (*чобански*) потиче отуда што су *дийле* инструмент настао у рукама пастира, који су својом свирком прекраћивали дуге дане проведене на грбаљским, маинским, поборским, брајићким и паштровским пашњацима. Према казивањима, у прошлости је обичај био и да:

Када неко од чобана ићаше свирай дийле, ко јод ради у баићине одма йресйане са радом, да се одмори... (Маине).

Захваљујући грбаљским и маинским дипларима, дипларска свирка се још може чути, али не више на пашњацима, него на сцени (пример 12):

¹ Овде треба напоменути да је омашком уредника у монографији *Будванска села: бисери йтуризма* публикована фотографија двојница, које су потписане као дипле (Marjanović 2009: 242).

Пример 12

♩ = cca 80

Maине

diple bez mijeha

Диплао Љубо Дулетић (1948),
Марјановић 2013: пр. 439

Приликом окупљања на *сијелима* певане су песме различитог жанра уз пратњу гусала. Те песме су, као и када се слави Божић, најчешће епског садржаја (пример 4), али могу бити и шаљиве (Паштровићи) или лирске (пример 13):

Пример 13

♩ = cca 60

Maине

gusle

$\text{♩} = \text{ска } 80$

Ко ти ко - се

по-мр-си - о Је - ло, ко ти ли - це об-љу-би - о

бје - ло, ко ти ко - се по-мр-си - о Је - ло,

ко ти ли - це об-љу-би - о бје - ло?

о.ф.

Ко њи косе њомрсио Јело,
 Ко њи лице обљубио бјело?
 'Ајд' на извор, освежи се, Јело,
 Уми' лице и њрло бијело.
 Шњо њи њламен низ образе бије,
 Млада Јело кад врућина није?

Певао уз њусле Љубо Дулетић (1948),
 Марјановић 2013: пр. 433

Када изводи лирске песме гуслар често није једини извођач, као што је то обичај када се певају песме епског садржаја. Њему се придружују и остали окупљени певачи, који након њега респонзоријално понављају сваки мелостих.



Нико Ђурашевић, *Ћусле*
(фото З. Марјановић јануара 2002. године)

Током прославе крсне славе или крсног имена све се мање пева, или се уопште више не пева. Казивачи примећују да су се некада током прославе кућног свеца *знали више веселији, јер се тада многи више ђјевало и ђуслало*. Музичирали су у вечерњим сатима, када су се у дому окупљали не само уобичајени и редовни гости (рођаци и најближи пријатељи) него и остали мештани. Том приликом су најчешће извођене песме родољубиве садржине (примери 3 и 4), или песме које су текстуално тако осмишљене да присутни, уз шалу, наздраве домаћину (пример 14):

Пример 14

Музички примерак под насловом "Подличак" (о.ф.).

Музика је у 8/8 такту, са темпом 138 удараца по минути. Текст је:

Пиј-те ви-но, но-ви го-сти, ни-је во-да то,

пиј-те ви-но, но-ви го-сти, ни-је во-да то.

*Пијте вино нови ђоси, није вода ђо,
То је вино Крајошија која ђремеће,
Премђенуће домаћина, све је мене сђрах,
Нека меће и ђремеће, мене није сђрах.*

Јово М. Митровић (1952),
Марјановић 2013: пр. 777



*Свадба Данице Грејовић и Јова М. Јовановића, Тудоровићи, 1938. година
(љубазношћу Стева Ј. Јовановића)*

Свадба је један од најочуванијих обичаја у казивањима житеља овог подручја. То је свечаност која се и даље одвија традиционално, а учесници отворено дају до знања да не желе никаква одступања од обичаја научених још у детињству (свако одступање најчешће негативно вреднују). Грбљани, Паштровићи, као и житељи Маина, Побора и Брајића третирају свадбу као једну од неприкосновених, чак и сакралних светковина.

Осим младеца, њихових породица и рођака, на свадби учествује и већи број мештана, поступно пратећи цео процес склапања брака, почев од прошње и прстеновања, преко три главна свадбена дана, до прве посете младеца младиној породици. Према казивањима, не скрива се тежња да се доследним праћењем обичаја током свадбе младенцима осигурају јака брачна веза, добра срећа, углед, пород, у ствари, нешто прикривеније, да се младенци заштите од сваког зла.

Зато је ток свадбе строго утврђен и не сме се мењати. То се односи и на извођење свадбених песама, у којима се опевају најважнији учесници (познати као *чинови*) свадбе, радост младинах и младожењиних родитеља који дочекују сватове, одлазак сватова по младу, плетење младиног венца (пример 15), тренуци када млада угледа сватове који се приближавају њеном дому а она мора крадомице да их преброји, жалост мајке због растанка са ћерком, одвођење младе из родитељског дома, *добра молићива* (песма, којој претходи пробрана изговорена молитва) којом родитељи прате своју кћер из куће (пример 16), дочек сватова с младом у њеном новом дому, време за трпезом у младожењином дому после довођења младе, када се певају разне песме *из ђласа*, али и песме познате као *јочашинице* (пример 17).

Пример 15

Маине

Да - ре чу - ва (...), да да - ру - је ку - ма

и ће - ве - ре.

Даре чува њајуниће
(Уз бијеле рудинице),
Да дарује куме и ђевере,
У Млејке их њошиљала,
Да дарује кума и ђевере...*

* име актуелне младе

Даре Лазовић (1935),
Марјановић 2013: пр. 374

Пример 16

Маине

Еј, до-бар чо-вје-че, до - бро ли ре - че, еј, ми-ли

Бо - же, ско-ро се сте - че, а њи на-ши - ма мла-ден-ци-ма

све у до - бар час.

Добар човјече, добро ли рече,
Еј, мили Боже, скоро се сћече,
А и нажима младенцима све у добар час!*

* кад мајка даје добру молићву,
овде пева добра банице

Добру молићву отпевала Даре Лазовић (1935),
Марјановић 2013: пр. 401

Пример 17

О - хој, до - ма - ћи - не, све ти здра - во и ве - се - ло
би - ло!

Охој, домаћине, све ти здраво и весело било!

Пјевала из њаса Даре Лазовић (1935),
Марјановић 2013: пр. 398

За трпезом код младожење сватови изводе *здравце*, битематске форме, састављене од *јоворне* и *јеване здравце*, којима се окупљенима за трпезом наздравља (на пример, у Паштровићима се после шесте *јоворне здравце* пева *Бисерна брада, сребрна чаша* некада намењивана владару, орлу *Тесару* итд., пример 18):

Пример 18

Би - сер - на бра - да, сре - бр - на ча - ша,
би - сер - на бра - да, сре - бр - на ча - ша.

Бисерна брада, сребрна чаша...

Јово М. Митровић (1952),
Марјановић 2013: пр. 767

Успаванке на овом подручју подједнако познају и жене и мушкарци, па тако, иако је реч о делу традиције коју пре свега негују жене, неки од мушкараца умеју да их изводе. Током теренских истраживања паштровске традиције, на пример, успаванке је извело неколико мушкараца (Марјановић 2013: пр. 789–792, 794), сведочећи тиме колико им је важан и овај део њиховог наслеђа.

Док се мало дете *шика* (љуља), најчешће се пева песма у којој је главни јунак *кокош* (петао коме се у народним веровањима придаје велики значај јер се сматра пријатељем људи, а непријатељем демона):

Пример 19

Иш, ко - ко - те ша - ре - ни, што те мај - ка не же - ни,
 не о - ће ме пип - ли - ца, из - је - ла је ли - си - ца.
 – Иш, кокоше шарени,
 Што те мајка не жени?
 – Неће ме пиплици,
 Изјела је лисица...

Даре Лазовић (1935), Маине,
 Марјановић 2013: пр. 432

Пример 20

Иш, ко - ко - те, ба - ла - ба - не, што на ку - ћу спиш,
 не бу - ди ми мо - га Вла - да ко - ји сла - тко си.
 Иш, кокоше, балабане, што на кућу спиш,
 Не буди ми моја Влада који слајко си.

Владо Кентера (1937),
 Марјановић 2013: пр. 790

Успаванке се певају и по мелодијским моделима песама другачијег жанра. Осим наведених, постоје и успаванке-молитве, које се изводе скоро речитативно, а њихов християнизовани садржај треба да заштити дете:

Пример 21

Буљарица/Петровац

И - демспа-ти, Бо-га зва-ти и ан-ђе-ле при-зи-ва-ти,
крстме чу-ва до по-но-ћи, ан-ди-јо до сви-је-та, а сан Бог
до-ви-је-ка.

*Идем сјајни, Боја звајни,
И анђеле љризивајни,
Крст ме чува до љноћи,
Андијо* до свијећа,
А сан** Бој довијека.*

* анђео

** сам

Анђелика Греговић (1920),
Мрјановић 2013: пр. 795

Према традицији које се мештани строго придржавају, за покојником се сме *љужити* само током погребa. Из тог разлога није било могуће звучно забележити ниједан такав пример. Чак су и подаци о посмртним обичајима добијени с тешком муком. Ипак, сви казивачи знају да *љужбарице* оплакују покојника (Паштровићи), тј. да жене *ђеркају* (Грбаљ), *ђекају* (Маини, Побори, Брајићи), *наричу*, *љуже* (Паштровићи) или *љребрају* (тј. наводе све познате претке приликом тужења), док мушкарци *лелечу* (тј. на нарочит начин и нарочитим речима жале), али само за мушкарцем. То чине када се приближавају кући покојника:

- *Леле мене за љобом* (нпр.) *мој добри куме*, а на исти начин им укућани одговарају:
- *Леле мене, љајна* (или, *брајне, ђеде*) *за љобом, данас, за навијек!*

Музичка традиција насеља будванске општине губи свој некадашњи обредни значај, а наслеђени поетски текстови све чешће уступају место темама из свакодневног живота. На то су највише утицала два битна историјска догађаја: увођење новог друштвеног уређења после 1945. и земљотрес 1979. године. У другој половини 20. века људи су почели да напуштају своја родна села и да се окрећу животу у градовима (Котор, Будва, Петровац на Мору...). Млађе генерације престало је да занима старо музичко наслеђе, што је нарочито приметно у Маинама, Поборима, Брајићима и Паштровићима. О томе сведочи и чињеница да су казивачи који су певали, свирали и причали о својој музичкој

традицији углавном старији људи, свесни да њихово наслеђено знање припада другом, прошлом времену. Или, као што сами кажу, *што је лијејо било, али је йасало*.

Инспирисан том сменом старог и новог начина живота, суд о новој, не само музичкој моди, песмом је дао и маински гуслар. Он је користећи наслеђен мелодијски образац извео поетски текст који говори о разликама у девојачком размишљању и васпитању у првој половини 20. века и у новије време:

Пример 22

♩ = cca 80

Maине

gusle

бе-вој - ке су не - кад друг - че би - ле,

и ни - је - су о - не љу-ба - ви - ле,

нит гу - би - ле вре - ме у се - де - њу,

но у ста' - ну пле-ту и ве - зе - њу.

о.ф.

Ђевојке су некад друк'че биле,
И нијесу оне љубавиле,
Ни љубиле време у седењу,
Но у сја'ну илећу и везењу.
Па су себе дивно одјевале
Да јошово не би кујовале.
Тако су се оне васијијале,
Да су вазда свакој јоштовале.
Данас ћери ширје родићеле,
Да би модне исјуниле жеље,
А не знају ни кућу измесији,
А камоли илесији или весији.
Тако оцу чијав ириход оде
Од ћеркине савремене моде:
За сукњице свиленоја скуја,
Он јадан иде без кајуја.
Жена ја је све на то најнала,
Да би ћери рухо кујовала.
Када јутиро иразнично осване,
Тада ћерка раније усјане.
Не усјане да јо кући ради,
Већ усјане да се ујаради,
Па зашвара од собице враја,
Ђе се сјрема јо чешири саја.
Лице црја, обрве јодиже,
Мини-сукњу шја више уздиже.
У врх само вјежба куковима,
Да с на корзу дојадне момцима.
Дође мајка да јој моде види,
Да се ћерка у ирад не засјиди,
Кад с момцима шад у шетињу јође.
Еј, шешко оном коме кући дође!

Пјевао уз јусле Љубо Дулетић (1948),
Марјановић 2013: пр. 436

Тиме је замишљена музичка разгледница с почетка употпуњена, а њено следеће „слање“ из ових приморских крајева зависиће искључиво од њених аутора, тј. мештана сеоских насеља будванске општине.



Сїичанке у Суїомору крајем 19. или йочейком 20. века
(приватна колекција)

ПЈЕВАЊЕ ИЗ ГЛАСА

Из ѝласа (Грбаљ, Маине, Паштровићи, Спич), *иза ѝласа* (Бока Которска) или *из ѝласа великоја* (Паштровићи) народни су термини под којима се на Црногорском приморју подразумева специфичан начин извођења. Како сам народ својим називима предочава, реч је о гласном певању, оном које се изводи *јако, кол'ко ѝод човек може* (Маине), које *изискују јаче ѝрло* (Спич), када певач треба да *исѝањи ѝлас* (Маине), а које се отуда, *на далеко чује* (Грбаљ).¹

Архетипско у певању из ѝласа

Пјевање из ѝласа је део традиције Црногорског приморја од давнина, којим се она културно повезује с другим, првенствено околним континенталним крајевима,² одакле је пореклом и већина становништва.³ То је *ѝјевање* у којем се могу препознати многи

¹ За тихо певање користи се термин *ѝјевање исѝод ѝласа* (Грбаљ), када се на пример, изводе успаванке. Слично наведеном, у традицији делова подручја, попут Будве је забележено и *sotto voce* певање (*иѝиал*, тихо певање, а у буквалном преводу – испод гласа) *серенада* које се тихо изводе зато што су, објашњавају Будвани, *ѝио ѝјесме које ѝјеваш гјевојци коју волиш* (Јелушић 2002). О оваквом начину извођења широм Хрватског приморја в. у: Bezić 1975: 307; Buble 1988: 70; Čaleta, Bošković 2011: 12 итд.).

² Певање *из ѝласа* бележено је почев од краја 19. века у многим деловима континенталне Црне Горе. На пример, чешки етномузиколог Лудвик Куба бележи у Катунској нахији певање *из ѝласа*, уз драгоцен коментар да „Бјелопавлићи гордо кажу да су они у таквом извођењу били учитељи осталим дјеловима Црне Горе“ (Куба 1996: 124). Велимир Вујовић, описујући игру у Црмници, бележи како је у том крају „омиљено [...] и радо слушање пјевање на глас или из гласа“ (Вујовић: 1933: 36). Вујовић чак, певање *из ѝласа* у Црмници илуструје песмом „Свиле преде лијепа ђевојка“ (Вујовић 1933: 38), која је половином 20. века, такође уз објашњење да се пева *из ѝласа*, забележена и у Спичу (Марјановић 2013: пр. 567 и 568). Певање *из ѝласа* у Црмници констатује и Никола Херцигоња. О томе му казује његов ратни друг, историчар умјетности Павле Мијовић (1914–1996), указујући да му је ђед певао „утакнувши прсте у оба уха стално вибрирајући прстима и подрхтавајући гласом“ и то у тренуцима када је претпостављао да га нико неће чути (Марјановић 2011: 194).

³ У доба истраживања Јована Цвијића, Боку Которску насељава мање „старица“ (староседелаца), чије се време насељавања не памти, па им је и порекло нејасно (Накићеновић 1913: 96), а Црногорско приморје насељава више „старица“ и досељеника из Црне Горе, а мање из Херцеговине (Цвијић 1991: 396).

елементи архетипског, уколико се оно схвати као категорија која обухвата и људско искуство, а не само музичке елементе *пјевања из њаса*. Архетип се односи на праузор, односно модел, према Јунгу, потекао из колективно несвесног (Puhal 1992: 50), а према тумачењу Александре Јовић Милетић, представља „утиснуте форме“ које одувек постоје у нашем духу. Архетип је сам по себи невидљив, несазнатљив и непроменљив, али су његове манифестације и представе разнолике, опазиве и променљиве. Архетипови су генетски наслеђени, универзални обрасци не само мишљења већ и опажаја, осећања и понашања. Архетипови су урођени и невидљиви оквири целокупног искуства, а испољавају се у виду симболичких слика набијених емоцијама (Јовић Милетић 2011а: 221).

Пјевање из њаса је током 20. века констатовано у разним приликама: док су чобани боравили на пашњацима чувајући своја стада, или *ишли љућ њанине* (кад су одлазили у планину са стадима на испашу, Паштровићи итд.), током прославе крсне славе, а такође и на разним окупљањима уприличеним без неког посебног разлога, *кад је велико весело друштво* (Дулетић 2004) итд. Међутим, овакво је певање највероватније потекло из обредног начина размишљања, те је самим тим и првобитно везивано за обреде.

О томе најбоље сведочи његово извођење на свадбама,⁴ и то у веома значајним моментима.⁵ Најпре се пева на отвореном простору, док се диже барјак у четвртак ујутро на младожењиној кући, као знак заједници да је свадба почела (Бока Которска), затим, у прошлости се тако певало док су сватови ишли по девојку и доводили је до цркве, а потом и до њеног новог дома прелазећи тај пут на коњима.⁶ *Пјевање из њаса* се током свадбе могло чути и у домовима, док су сватови за трпезом, а девојка већ доведена у свој нови дом, па је и тиме овај битан моменат увеличаван, о чему сазнајемо не само захваљујући личним истраживањима почев од 1987. године него и истраживањима Матије Мурка у Грбљу 1936. године, према којима „један пјевач на свадби пјева из гласа здравицу куму, барјактару, старом свату...“ (Murko 1951: 261).

Да је *пјевање из њаса* вероватно потекло из обредне традиције сведочи и народно казивање по којем се *из њаса* жали за покојником. Грбљани кажу да је *ђеркање* (тужење за покојником) такође *из њаса* (Марјановић 2013: пр. 349). Овај специфичан начин изражавања бола за покојником примећен је и раније на проучаваном подручју. На пример, у приповеци „Поп Андоровић нови Обилић“, Стефана Митрова Љубише, једна од његових јунакиња, „Шчепћева домаћица, поче из гласа да тужи“ (Љубиша 1924: 152).⁷

⁴ Свадба је један од најсвечанијих догађаја у животу сваког човека. У далекој прошлости народа Црногорског приморја заснивала се на жељи да се одржи континуирани ток свеколиког живота. Попут многих других крајева, и у традицији Црногорског приморја забележено је да се то чини низом радњи обредног карактера, заснованих на веровању у учинковитост магије (најпре оне хомеопатске), која ће људе сачувати од зла и омогућити им вечно кружење живота.

⁵ Певање *из њаса* половином 20. века полако нестаје у залеђу, чији се житељи све више приклањају животу уз море. Отуда се, на пример, према казивању једне Маињанке (рођене 1935, Лази), може чути: *ја сам њо засћала ријешко* (односно, у њеном детињству је ретко ко певао *из њаса*, Лазовић 2002).

⁶ Највероватније је зато народ овај начин певања означавао и као *љућинички*, што се, према истраживањима Лудвика Кубе по Далмацији, везује за певање појединца, док је на неком путу или док је у неком послу (Куба 1898: 5, 6).

⁷ Такође, у неким другим крајевима, на пример у деловима источне Херцеговине, за покојником се жали *великијем њасом* (Симић 1963: 67). Овај термин је подсећа на једно од паштровских означавања *пјевања из њаса* (*из њаса великоја*).

Иако свадбено певање и жаљење за покојником потичу из два потпуно различита обичаја, повезује их *йевање из њаса*. Ту појаву научно тумачи Изалиј Земцовски, на шта се у свом истраживању позива и Димитрије О. Големовић, када проучава српско народно обредно певање. Реч је о времену када човек још није имао јасно дефинисан однос према природи (који Земцовски означава као „период неиздиференциране функционалности“), па самим тим ни према обредима. Отуда се у разним приликама изводи само једна песма или више њих, али сродних, у само једном обреду (у: Golemović 1997a: 24; Големовић 2014: 389). У прилог повезаности свадбеног певања и жаљења за преминулим, напоследку, сведочи и то да су обреди у нашем народу најчешће потекли из поштовања култа предака и култа плодности, који се међусобно и прожимају (Толстој 2001a: XIII–XXIV).

У вези са овим начином народног доживљаја и исказивања из далеке прошлости иду и многе особине песама које се певају *из њаса*. Већ саме музичке особине ових песама, које су ужег амбитуса, најчешће засноване на мелодијској линији силазног покрета и нетемперованог тонског низа сведоче о њиховој старости. То потврђује и музички облик већине *йјесама из њаса*, који је веома устаљен, а по својој макроформи вишеделан.

Према томе, на нивоу макроформе у *йрвом* делу певања *из њаса* мелизматично се изводе слогови или вокали (*ој, еј, ај, а* итд.), често нејасног изговора (тако да звуче између *о* и *а*, на пример), за разлику од свих осталих песама овог подручја. Певачу на тим местима, народ вели, *њас мора да йодрхѣава – ох-хо* (Митровић 2002в). Реч је о посебној техници коју не може свако лако да савлада (Марјановић 2013: пр. 815, 902).⁸ Тада глас треба да подрхтава, у виду тремола, који се често још више истиче покретањем прста којим певач, приликом извођења, непрекидано притиска спољни део шкољке увета (у медицини се тај део увета назива *tragus*). Иако овакав начин извођења свакако изазива дивљење у заједници, јер то не може свако, па се надарени појединац „издиже“ од осталих, у контексту старих, давно прошлих времена, онај који потреса гласом можда има и улогу „посредника“ између његових савременика и неких божанстава којима се овим певањем обраћа ради заштите и жељеног континуитета. Тремола, који је тада доминантан може се схватити и као вид понављања, звучна осцилација на два тона, која се према истраживањима тумачи као једна од најважнијих особина архетипског музичког извођења уопште (Јаковљевић 2007: 36, 37).

Такође, потресање гласом може се схватити и као вид „звучног оружја“, које ће произвести жељени ефекат међу свадбарима. Овако, по много чему посебно а уз то и веома гласно певање упућује на помисао да је управо реч о старом обреду, насталом из веровања да ће, уколико извођење буде довољно гласно и посебно, стићи до жељеног „уха“ (неког божанства, на пример).⁹ Напоследку, а можда и најважније, описана вокална техника се може схватити као један од архетипова, као *маскирање* гласа посредника

⁸ Техника потресања гласом приликом певања среће се и у непосредном окружењу проучаваног подручја, али и у удаљенијим крајевима, попут Хрватске (приморје), Србије, Албаније, Бугарске, Грчке, Турске итд. (Куба 1899: 8–9; Безић 1967–1968: 176–185; Ćaleta 2008b: 167; Marošević 2004: 419, 420; Големовић 2003: 292, 293).

⁹ На такво размишљање нарочито наводи историјски податак о Јеврејима из претхришћанског периода, који су певали што су јаче могли, „да их Божје ухо чује“ (Pejović 1979: 17).

(Јаковљевић 2007: 36, 37), који се свакако разликује од гласова којим се певају све друге песме с проучаваног подручја (односно приликом њиховог певања се не потреса гласом).

Други део *йјесама из іласа* је, за разлику од првог, силабичан. Тада се, најчешће десетерачким стихом са цезуром после четвртог слога, наздравља онима које народ на свадби посебно уважава: сватовима, али и домаћину. Силабички изведеним поетским текстом изражавају се благослов и заштита, обично у веома краткој, сажетој форми – тек у једној реченици. Попут *йеваних здравица*,¹⁰ у том делу се речитативно наздравља неком од присутних (Марјановић 2013: пр. 87–90, 287–291):

– *Сйанко Крсйов, 'ајд ойали, да-Боі-га' йи зарђали; или: Домаћине све йи здраво и весело било; или Јово Нйков (или сйарц свайце, йй. било ко од званичника йрема рану), на йвоје йошйење!* (Марјановић 2013: пр. 398).

Оваква недвосмисленост и директност указују на то колико је важна *йорука йо-средника* која се у датим моментима шаље. Она није само жеља него и непобитна тврдња која тако исказана постаје истина – средство којим се постиже жељено (заштита од зла и продужетак живота). Навођење сватова и домаћина је, затим, организовано у *виду својеврсној кружења*, које би требало да се пренесе и на наставак живота, јер у неким деловима подручја онај коме се наздравља треба да устане, да се поклони, а затим да преузме извођење, наздрављајући следећем. Тако се може претпоставити да су у далекој прошлости претхришћанског периода не само онај који изводи из *іласа* већ и остали учесници који му благословом „одговарају“ из *іласа* имали улогу важних чланова заједнице – некадашњих посредника (свештеника) између осталих људи и оностаних бића.

Трећи део *йјесама из іласа* је, као и први, осмишљен да се у њему потреса гласом на вокалима или слоговима. Тиме се на нивоу макроформе постиже опет ефекат заштите и кружења, тако потребних и толико наглашених у овој врсти певања. Оваква макроформа указује на још један архетип, на жељу за контрастом, па је тако у мелизматичне, истоветно осмишљене оквирне делове, традицијом „утиснут“ силабички део.

Иако не припада музици, као део *йјесема из іласа* можда се може сматрати и пуцањ из ватреног оружја (пиштоља или пушке), којим, према народном веровању, свако *йјевање из іласа* мора да се заврши. На пример, у прошлости је пуцано након песме када су сватови традиционално чинили станку, на путу до девојачког дома, затим приликом довођења младе до цркве, а потом и приликом пута до њеног новог дома (у Паштровићима, на пример, Миковић 1998: 107). Почетком 20. века Матија Мурко не само да на проучаваном подручју бележи певање из *іласа* него и закључује да, док су у дому, онај ко пева из *іласа* неком од сватова „на крају пуца кроз прозор...“ (Murko 1951: 261).

Пуцањем се постиже гласан и продоран звук, попут оног маскираног *йјевања из іласа*, што се може тумачити двојако: 1) као један од начина да се окупљени заштите, јер ће зло њиме бити отерано и 2) сама „ватра“ која из оружја „излази“ можда има и лустративно значење (Бандић 2004: 70, 71).

¹⁰ Реч је о певању које народ проучаваног подручја везује само за један део свадбе, када су сватови за трпезом. Тада се нарочитим речима, а потом и нарочитим песмама наздравља окупљенима за трпезом.

Временом је пуцање на Црногорском приморју толико постало значајно, чак можда више од самог певања из *џласа*, па казивачи истичу да се *џјесме из џласа* изводе највише због пуцања (Грбаљ). Без тога, кажу, песма нема никакву вредност, тј. као и да није отпевана (пример 1):

Из џласа џушке џуцају одмах, зајо се и џјева (да би се џуцало); џо на свадби али и кад је велико весело друштво (Дулетић 2004).

Пример 1

Grbalj

A, bar-jak-ta - re , na va - še

po (ho ho...) - nj(o)e, haj!

"To the honour of the banner barer!"

A, барјакџаре, на џвоје џошџење!

Марко Симун (рођен 1912, Кубаси),
необјављени тонски записи Миодрага
А. Васиљевића из 1953. године, нотни запис З. Марјановић

Пјевање из *џласа* у литератури

У доступној литератури која се односи на традицију Боке Которске и Црногорског приморја од 19. века наомамо постоје записи о *џјевању из џласа*. Као што то на једном месту обједињује и расветљава Јакша Приморац (Primorac, у: Primorac, Marjanović 2015: 74), Вук Поповић је у Рисну сакупио податке које је Вук Караџић објавио у *Ковчежићу* 1849. године (Караџић 1849: 43–98). Уз неке измене, то је потом публиковао и Вук Врчевић (Врчевић 1883: 147–223).¹¹ Овом начину певања у Боки Которској пажњу посвећују и Стојан Лазаревић (Лазаревић 1953: 238, 244) и Јошко Ћалета (Ћалета 2012).

Најстарији познати нотни запис *џјевања из џласа* забележен је 1907. године у Боки Которској, захваљујући Лудвику Куби. За разлику од многих његових савременика и следбеника који су се бавили нотним бележењем музичке традиције, који тек од друге половине 20. века посебну пажњу посвећују певању из *џласа*, Лудвик Куба акценује и високо вреднује овај вид музицирања. Колико је Куба био свестан значаја оваквог начина певања показује његов опис једног далматинског пастира: „пјевање је пастирово

¹¹ Сасвим је могуће да се и Матија Мурко тридесетих година 20. века приликом истраживања гусларске традиције Грбљана, наишао на *џјевање из џласа*, јер певање неких гуслара описује као *џраскаво* (Murko 1951: 225 и 555).

маћин куће уз чашу вина, обраћајући се *засједи* (једном иод сватова) речима: „Здрави, на зајседи!“

Тада *засједи* и сват који је крај ње треба да устану и да заједно, из *іласа*, каже Миковић, певају *вељу йойијевку*:

Пример 4

Ој, йомози, йомози и овесели,
 Мој једини, јаки Боже,
 Вазда ње молимо,
 Ће се данас веселимо,
 Чесїа љейіа и йо... – *охо, хо, хо* и йогине –
 їа, -а, ха, ха, ха!
 Ко ми найїїї’ вели здравицу,
 И у чије добро здравље, Боже му йомози!
 Све му здраво и весело
 Ђурђевданак дочекало итд!

(подвукла З. М.)

Миковић 1998: 65–71¹³

Записи Миковића, пре свега, сведоче да се *веља йойијевка* изводи из *іласа*, односно гласно. Делови поетског текста састављени од поновљених слогова (*охо, хо, хо* итд.) указују на могућност да су на тим местима извођачи користили првенствено технику потресања гласом. То Миковић не само да сматра важним, у супротном би те делове изоставио из свог записа, него и тумачи да: „ако је пошљедно слово *о*, онда је пошљедни слог у пјевању *хо*; а ако је *е*, онда: *хе*, ако *и*, онда: *хи*“ (Миковић 1998: напомена 2, страна 65).

Можда је дужина извођења наведеног паштровског певања из *іласа* разлог зашто Паштровићи пореклом из залеђа¹⁴ памте да је у њиховом завичају такво певање чешће

¹³ Познато је да је Миковић свој текст о паштровској свадби и *вељу йойијевку* објавио 1891. године у сарајевком часопису *Босанска вила*. Исте године је у загребачком листу *Виенац* објављен део описа паштровске свадбе, управо онај који садржи и запис *веље йойијевке* (в. у Međin 2016). Потписује га дон Срећко Вуловић, сарадник Валтазара Богишића (овај текст се налази у Богишићевој библиотеци у Цавтату, кутија I, број 194, 2ц; према: Вукмановић 1960: 327). Из доступне литературе сазнаје се да је уредништво босанског часописа протестовало, сматрајући да је Вуловић објавио Миковићев текст (Трајковић 2004: 361–362). Међутим, ако се упореде Миковићев и Вуловићев запис, упркос непобитној чињеници да је реч о једној песми, приметне су мање разлике (попут четвртог мелостиха који је код Миковића: *Чесїа љейіа и йо (охо, хо, хо), и йогине – їа* а код Вуловића *исїа љейіа и йо (охо, хо, хо), йогииїа* итд.). Стога, иако нема докумената који би у потпуности расветлили наведено, највероватније је да су Миковић и Вуловић забележили *вељу йойијевку*, показавши на тај начин да је она, за разлику од периода крајем 19. века, не само била у паштровској традицији него је и доследно поштована.

¹⁴ Паштровићи из Петровца на Мору који више генерација (а неки и столећима) унатраг обитавају у овом месту, изричито тврде да певања из *іласа* (као и *йјевање уз йусле*) у Паштровићима никад није било, и да је то карактеристика становништва континенталног дела Црне Горе. Ова тврдња може се односити на традицију Петровца на Мору, али не и на околна паштровска села смештена у залеђу, о чему сведоче казивања да је из *іласа* певано у селима повише обале, па се тога још сећају,

називано *йјевање веље йойијевке на велики йлас*, а ређе само *из йласа*. Дужина извођења можда потиче од некадашњег обредног начина размишљања, јер се, према принципима хомеопатске магије, директно може повезати са жељеним континуитетом (трајањем). Томе сведочи и народни критеријум, према којем се добри певачи приликом певања *из йласа* не истичу само по гласном извођењу и потресању гласа него и по трајању свог извођења. Многи у Грбљу, на пример, и даље памте да је почетком 20. века један од њих, с презименом Батута, *држао из йласа (йјевао из йласа)* равнајући се према времену које је потребно да се напуни старинска пушка *кремењача*: почињао је пре пуњења пушке, и за време док се узима прах који се потом мери, а онда и сабија, завршавајући своје извођење тек након пуцања из оружја. Својом формом ови примери спичанског и паштровског певања *из йласа* наводе још и на могућност да су осмишљени не више као пратња кружне линије живота која повезује прошлост и будућност у описаном троделном облику њихове макрофроне (мелизматични–силабични–мелизматични део) него као пратња спиралног „простирања“ (силабични–мелизматични делови у дугачком низу).

За разлику од свих других констатованих и наведених песама *из йласа* са проучаваног подручја, у веома дугом поетском тексту паштровске *веље йойијевке*, осим молбе за здравље, заштиту и продужетак живота, опеван је и један од догађаја из паштровске историје (сукоб турског вазала Висовића из Херцег Новог с Радом Митровићем са Светог Стефана). Дионисије Миковић препознаје важност таквог текста, и стога описује како паштровски сватови „пјевају *иза йласа* један по један по коју јуначку народну пјесму, и пуцају из пушака“ (Миковић 1998: 107). Њихова је песма подељена на двадесет строфа, од којих се од друге надаље у прва два стиха опева епски догађај, а у остала два или три од строфе до строфе наздравља присутнима.

Реч је о једном од начина изражавања који сведочи о деловима старог паштровског наслеђа, повезујући истовремено то наслеђе с традицијом старијег слоја бокељског становништва.¹⁵ Према истраживањима Јакше Приморца (Primorac, у: Primorac, Marjanović 2015: 73–75), у другој половини 18. века Пераштанин Андрија Баловић (1721–1784), први, колико је познато, у литератури наводи *найийинице (йеване здравице)* уз свадбену *софру*, намењене слави Божјој, слави крсног имена, жељама да домаћин и кум буду здрави, изведене још и у част свих званица по реду, а посебно у част старог свата. Уз наведено, бележи Баловић, наздрављање присутнима комбинује се с епским садржајима, односно „међу сваком напитуком пјева се по која китица какве јуначке пјесме, а та се мора односити на особу којој је напитука учињена“ (Balović 1882 [пре 1771]: 2, видети Primorac, у: Primorac, Marjanović 2015: 71) – управо онако како је током 19. века забележено у Паштровићима. То је део традиције и других бокељских места, констатије Приморац, на пример, према записима с краја 19. века, у свадбеним поворкама Горње Ластве, када су певане такође јуначке песме попут песме „Кад се Јанко на војску

на пример, Крсто Зеновић (рођен око 1904. године) из Крсца (из села Крстац) или Јово Јовановић из Тудоровића. Да је крајем 19. и почетком 20. века певања *из йласа* ипак било и у паштровским селима која су ближа обали мора, потврђује и податак о Јови Андрићу (рођеном око 1870. године), из Буљарица, који је *из йласа великоја йјевао код оваца и на свадби* (Греговић 2002).

¹⁵ Под наведеним се подразумева становништво које и Боку Которску и Паштровиће насељава од 15. века (Кулишић 1953: 195–197; Вукмановић 1960: 141–143).

справљаше, своју љубу на двор остављаше“. Напоследку, Приморац указује на то колико је овај део традиције заправо део једног ширег подручја, које Паштровићи и Бокељи свакако столећима унатраг деле најпре са Јужном Далмацијом (Primorac, у: Primorac, Marjanović 2015: 74).

Ко њјева из њласа?

Током наших истраживања од 1987. године забележено је да песме из њласа на Црногорском приморју најчешће изводи само један мушкарац. Да то раније није увек био обичај сведоче писани извори. На пример, већ је наведено, Миковић описује да *вељу њојијевку* изводе двојица мушкараца (*засједа* и један од његових пратилаца; Миковић 1998: 65), управо онако како је констатовано према записима Вука Караџића, Вука Врчевића, у Рисну и Горњој Ластви, а такође и у деловима Јужне Далмације (Primorac, у: Primorac, Marjanović 2015: 74), што поново показује да је ово певање део културе једног ширег подручја.

Певање из њласа је забележено и као скупно и као вишегласно. Без потребних звучних или нотних записа, тешко је одредити којег је типа то скупно певање, али је у Горњој Ластви, на пример, забележена традиција по којој су по три мушкарца знала да „у акорду саставе мелодију“ (Čaleta 2012: 46). Највероватније се овај опис односи на извођење које је забележено 1980. године, по којем је реч о хетерофоном свадбеном *иза њласа* певању:

Пример 5



– Еј, на њуџ нама добра срећа била.

Тонски запис Друштва њријашеља Горње Ластве
Марјановић Крстић 1998: пр. 214, стр. 195

За разлику од житеља Горње Ластве, када певају заједно и из њласа, Грбљани то чине унисоно. О томе, као прво, сведоче звучни записи Миодрага А. Васиљевића. На Духове, ујутро, 24. маја 1953. године у Дому културе у Радановићима окупио се ради снимања велики број Грбљана, међу њима и Марко Симун (рођен 1912, Кубаси), Александар Вујовић (рођен 1896, Пелиново), Љубо Рађеновић (рођен 1903, Пелиново) и Саво Тетковић (рођен 1903, Братешићи) који су Васиљевићу певали из њласа песму за *ошварење кола* (за почетак игре, која је у међувремену престала да буде део њихове праксе) (Марјановић 2008: 182). Неколико деценија касније, телевизијском камером је

такође забележено заједничко унисоно певање из *џласа* тројице Грбљана (документарни филм Радио телевизије Црне Горе 1971. године, [S. n.]. 1971).

Према доступним подацима, песме из *џласа* некада су певане не само групно, већ су биле и део традиције поверене женама. Проучавања музичке традиције с аспекта поделе музицирања према половима Димитрија О. Големовића показују да је жена стожер вокалне традиције, јер на њој почива неговање и практиковање (нај)старије, обредне традиције (Golemović 2006a: 6–22), а мушкарац се поред веома честе улоге свирача (приликама забаве ради), у певање упушта тек када се то певање „ослобађа“ обрета (Golemović 2006a: 21).

Можда су тај део традиције из давних времена сачували, на пример, Грбљани, који још причају о женама које су такође знале да *џјевају* из *џласа*. Таква је била Маре Баћина из Пелинова, која је у једној прилици из *џласа*, али шаљивим поетским текстом, критиковала сватове, који су се успут заустављали због здравица,¹⁶ и с младом дошли не поподне, као што налаже традиција, него тек предвече: *’Оди, дођи, сџари сватје, срећо весела, и краве су дома дошле, вријеме ви је*. Затим, Маре Ђура Лазовића из Загоре, описују Грбљани, памти се по свом певању из *џласа* које је изводила *љетше нећо било који мушкарац*. Такође, једна од жена из Маина умела је за потребе теренског истраживања да *џјева* из *џласа*, онако како су ту чинили мушкарци:

Пример 6



Охој, домаћине, све ти здраво и весело било!

Пјевала из *џласа* Даре Лазовић (1935),
Марјановић 2013: пр. 398

Чини се да су Спичани више сачували те старе начине женског *џјевања* из *џласа* него у другим крајевима. Тако су половином 20. века забележени и аудио и визуелно. Мисли се на магнетофонске снимке композитора Николе Херцигоње, настале у Сутомору 31. јануара 1954. године (ови тонски записи налазе се у фоноархиви Факултета музичке уметности у Београду, а као нотни записи, објављени су 2002. године) (Марјановић: 2002), и на филму *Сјичанска свадба* режисера Живана Чукулића из 1952. године (Čukulić 1952). Овакво певање у познијим деценијама 20. века више нико не практикује, али је захваљујући наведе-

¹⁶ Реч је о делу свадбеног обичаја када свадбена поворка на путу до младиног дома, а после и на повратку до младожењиног, треба да застане крај сваке куће поред које пролази, како би домаћин наздравио сватовима неким пићем (ракијом или вином).



Спичанско ѿјевање из ѿласа (Чукулић 1952)

ним записима, од заборава сачувано певање једне од последњих Спичанки, Ане Урниковић која је изводила ову специфичну технику архаичног спичанског певања (Марјановић 2002: пр. 152, 183, 185, 186). Из ових се докумената сазнаје да су Спичанке из ѿласа певале када би млада дошла у свој нови дом, а сватови поседали за трпезу.

За разлику од наведеног певања из ѿласа које бележи Вуксановић, али и од свих других песама из ѿласа на проучаваном подручју, спичанско женско певање из ѿласа нема троделни облик, већ је састављено од два пута поновљеног материјала, насталог од кратких мотива силазне линије, попут мотива констатованог у ѿсмама молићвама овог подручја.¹⁷ Реч је о једном мелодијском моделу, који су, према постојећим тонским записима Николе Херцигоње, Спичанке користиле за извођење текстова различитих жанрова, пре свега свадбених (Марјановић 2013: пр. 545, 567, 568), али и песама љубавне садржине (Марјановић 2013: пр. 569–572).

Оно што посебно указује на старост ових песама јесте антифоно извођење: изводе их по две певачице, које таквим певањем потенцирају старо веровање да ће се на тај начин обезбедити заштита и продужетак живота.¹⁸ Њихово певање је и унисоно, што такође иде у прилог већ наведеној претпоставци да се томе тежи приликом заједничког певања.¹⁹

Спичанке у описаним моментима треба још и да интензивно и унисоно потресају гласом, држећи руке крај уста, како би своје гласове усмериле ка трпези и, самим тим, својим маскираним гласом и својим поетским текстом заштитиле оне који су заслужни за успешно обављену свадбу:

¹⁷ Више о ѿеваним молићвама в. у Марјановић 2007б: 115–138.

¹⁸ Више о значају антифоног певања у обредима в. у Марјановић 1992: 130–132.

¹⁹ Могуће је да је антифоно извођено и приликом наведеног жаљења за покојником у Грбљу, а према казивању Драге Илић (рођена 1916, Кримице), тужи се након сахране на гробљу, код цркве. То чини неколико жена, „окожених“ свим присутнима који седе, док оне непрестано ходају унутар тог круга и тује тако што прво изводи она која је највештија, док остале понављају њену деоницу (Minić 2000: 103).

Пример 7

81. $\text{♩} = \text{ска } 69$

Га - рон - фе - ле,
бе - ру л' те ђе -
вој ке, га -
рон фе ле(и), е,
бе - ру л' те ђе -
вој ке(и).

f.o.f.

Гаронфеле, беру л' ше ђевојке,
Гаронфеле(и), е, беру л' ше ђевојке(и).

Гаронфеле, беру л' ше ђевојке,
..... не беру ђевојке,
Веј од мене јора мирисала...

Ане Урниковић,
тонски запис Николе Херцигоње из 1954. године,
Марјановић 2002: пр. 186

Да је, напослетку, унисоно певање из *џласа* највероватније у даљој прошлости било поверено (и) женама сведочи наведени запис из рукописа Лудвика Кубе, у којем он бележи да жене из Тивта, као и Грбљани, с једне стране, певају из *џласа* пратећи свој плес, а такође, с друге стране, да жене из Тивта певају унисоно (иако не и антифоно), попут Спичанки (Primorac, Marjanović 2015: пр. 154, у овом раду пример 2).

Временом су ту важну улогу преузели мушкарци, који су у певање унели нове, епске садржаје примереније мушкарцима, попут оних забележених у паштровској и бокељској традицији. Можда је стога и паштровско певање *веље љојијевке* некада било поверено само женама, које су поетским текстом наздрављале (као што је Матија Вуксановић забележио у Спичу, пример 3), а да је потом, када су ово певање преузели мушкарци, уз наздрављање придодат и, у нашој патријархално обликованој традицији, мушкарцима примеренији епски садржај.

Пјевање из *џласа* – постојана форма?

Претпоставке по којима је *пјевање из џласа* могло бити и нешто другачије него што је забележено приликом новијих истраживања намећу још једно питање: да ли је *пјевање из џласа* на примеру традиције Црногорског приморја константа, „утиснута у камен“, строго утврђена традицијом, или је форма која, као и све што наш живот окружује, неминовно еволуира. Томе у прилог не иду само евентуално мењање жанра (од здравице до епике) и скраћивање поетског текста, као и евентуално преузимање женског дела традиције од мушкараца, већ и пример *пјевања иза џласа* забележеног у традицији једног од бококоторских *џриморских малих мјестиа*, у Бијелој.²⁰

Наиме, овакво певање је у првом делу поверено мушкарцима. Оно је једногласно, троделне макроформе, по чему се умногоме не разликује од певања забележеног на пример у Грбљу (уп. примере 1 и 4). Једина је разлика што је поверено извођењу двојице солиста, чија се наздрављања надовезују једно на друго (Марјановић Крстић 1998: пр. 214).

Међутим, у Бијелој се након оваквог дела без застанка изводи још један, потпуно другачији део, не по својим поетскотекстуалним особинама, већ по музичким. Наиме, исти поетски текст се излаже распеваном и „меканом“ мелодијском линијом смештеном у троделну тактовну поделу, обогашену још и хомофним двогласјем, местимично и трогласјем. Завршетак овог дела је у сазвуку квинте, који се такође сматра једним од музичких архетипова (Јаковљевић 2007: 43).²¹

Овај други део највероватније се може тумачити као облик узрокован традицијом примораца, оних који су истовремено сачували и своје старо, пре много векова донето наслеђе, симболично га (о)стављајући да буде на првом месту, а потом су му додали и други део песме, којим су недвосмислено доказали да су од давнина део живота и културе приморја:

²⁰ О култури и музицирању *џриморских малих мјестиа* в. у: Марјановић 2013: 135–139.

²¹ Више о историјату сазвука квинте у нашој традицији и традицији других народа, такође, више о сазвуку квинте и њеном значењу у вертикалном али и хоризонталном смислу в. у Јовић Милетић 2011а: 56–58.

Пример 8

Bijela (Boka Kotorska)

I singer
 ♩ = cca 92
 8 O, sta - ri sva-te, na tvo-je po-šte - nje!
 "To the honour of the bride's groom's guest!"

II singer
 8 O, po-šten bi-o i ko te ro-di-o!

tutti
 ♩ = 132
 8 Sta - ri sva - te, sta - ri sva - te, na tvo -
 je po - šte - nje, sta - ri sva - te, sta - ri
 sva - te, na tvo - je po - šte - nje.
 "To the honour of the bride's groom's guest!"

o.f.

Марјановић 2013: пр. 902

Напоследку, да је *ијевање из њласа* архетипско, део најстаријег слоја традиције, најбоље сведочи реакција појединих савремених етномузиколога музички стасалих на основама западноевропске музике, који, за разлику од Лудвика Кубе, *ијевање из њласа* уопште не сматрају певањем.²²

22

Описано се десило током међународног скупа етномузиколога и музиколога у Београду, јуна 2001. године, када је један аустријски колега изјавио како он *ијевање из њласа* не сматра певањем. За њега се под певањем подразумева, на пример, хомофони четвругласно извођење које се практикује у разним аустријским местима.



Вилијам Милер, Грбаљски кнез (1804)
([S. n. a.]. Grbalj)

ЉУБО ДУЛЕТИЋ: МОДУЛАЦИЈОМ ОД ДИПАЛА ДО ХАРМОНИКЕ

Љубо Дулетић је рођен 1948. године у засеоку Дулетићима у Маинама, у непосредном залеђу приморја.¹ Један је од многих који су се услед социолошких, демографских и економских процеса у другој половини 20. века, као што сам каже, *одбацили од села* (тј. напустио је село), заменивши живот на планинским обронцима залеђа животом на обали Јадранског мора.² У потрази за бољим животом, изабрао је Будву, град најближи његовим Маинама.³ Разлог за то је једноставан, разумљив, и за многе из околног простора, попут Љуба, уобичајен: ни он није желео да привређује онако како су то чинили његови преци, тј. да се бави сточарством и земљорадњом.

Тако Љубо стасаву у другачијој средини, односно својим начином живота и својом музичком праксом – *модулира*. Под овим термином се не подразумева један од композиционих поступака, уобичајен у класичној музици (Kos 1974: 597, 598). То-

¹ *Кнежина* Маине је насељена од давнина те се многи с разлогом сматрају староседеоцима (Накићеновић 1913: 96, 412–416). Они вековима унатраг деле своју прошлост, садашњост са становницима приморског града Будве (а заједно с друге две *кнежине*, Поборима и Брајићима; Накићеновић 1913: 403–422; в. и у: Duletić, Vlado Đ. [s. a.]. *Tragom prošlosti Duletića*. Montenegrina). То се може приметити у многим обичајима карактеристичним за музицирање залеђа, а у којима учествују и Будвани и људи из три *кнежине* (током свадбе, за Тројичиндан, који славе на будванској зеленој пијаци, за Ђурђевдански уранак, који сви заједно славе код маинске цркве Свете Петке итд.) (Јелушић 2002). Истовремено, житељи ове три *кнежине* су у прошлости веома били повезани и са становништвом континенталног дела Црне Горе (сматрани су стога петом црногорском нахијом), борећи се с њима заједно против, на пример, Млетака и Турака, како Стефан Митров Љубиша описује у својим приповеткама (Љубиша 1924: 119, 166). Према казивању Љуба Дулетића, поред његових Дулетића, Маине чине засеоци: Лапчићи, Марковићи, Мажићи, Станишићи, Ивановићи и Борети.

² На наведено посебно утичу установљење новог друштвеног уређења након 1946. године, као и катастрофални земљотрес из 1979. године, након којег људи готово у потпуности напуштају свој сеоски завичај.

³ Становништво непосредног залеђа, па и из Маина, настањује се пре свега на будванском пољу, тј. простору између камених зидина Старе Будве и маинског насеља Подострог, које је до тада било ненасељено – *од тамо до Будве није било ни једне куће* (Јелушић 2002; в. и у: Накићеновић 1913: 408–417).

ком теренског истраживања 2000. године, десило се да је Љубов „колега“ по свирци, Грбљанин Иво Крстичевић (рођен 1939, Шишићи),⁴ употребио овај термин желећи да објасни један од начина на који је Љубо свирао (о чему ће касније бити више речи). Иако је тада погрешно употребљен, испоставило се да је изразом *модулација* веома добро описати и Љубов начин живота, као и начин на који он поима и практикује своје музичко наслеђе.

Живот у приморском граду Љубу отвара многе могућности, у којима се он испољава као многостран и веома талентован индивидуа. То се првенствено може сагледати са аспекта музичке традиције. Већина његових сународника, који су прошли исти пут, од села у залеђу до приморског града, више не практикују рурално музичко наслеђе свога завичаја. Томе је пресудило управо пресељење у Будву, у којој се не само живи другачије него на селу већ је могуће и доћи у контакт с потпуно другачијим стилем музицирања.⁵ Већина Љубових завичајаца нити је музички активна, нити прихвата традиционално урбаном музицирање Будвана, али пасивно усваја стилове попут тзв. поп или новокомпоноване народне музике, која се нуди у разним електронским медијима – само их слуша/гледа (Лазовић 2002; Рацановић 2002). Свесни стилских разлика између музицирања залеђа и, за многе скоро непремостиве препреке, урбаног стила музицирања Приморја, „нови“ становници Будве наведеним стилима налазе „соломонско решење“, којим се неће превише издвајати и којим ће такође „постати Будвани“.

Диплар-гуслар

За разлику од већине својих Маињана, Љубо је музички веома активан. Он препознаје снагу и лепоту свог музичког наслеђа, те га и даље негује, поштује, али и практикује. Попут свога оца Ђура (1914–1997), Љубо диплоу диплоу и *удара у гусле*.

Реч је о два органолошка различита инструмента. Дипле су аерофони музички инструмент кларинетског типа (с једноструким ударним језичком), а гусле су кордофони музички инструмент с једном жицом преко које се превлачи гудалом. Гусле и диплоу су два најзаступљенија традиционална музичка инструмента потекла из праксе динарског патријархалног становништва (Rihtman 1977: 229, 230; Вукичевић 1990; Burton 2000; Sugerman 2000: 996; Čaleta 2004a: 143–159; Закић 2007: 29; Големовић 2008: 13–15), у које се убраја и становништво залеђа Црногорског приморја (Марјановић 2005б: 103–130; Марјановић 2006: 135–143).

Стога се за Љубу Дулетића не може казати да је само диплар, или да је само гуслар, из његове праксе спонтано произилази да се Љубо може уврстити у посебну и до сада од етномузиколога необрађивану категорију народних свирача у музичкој традицији Црногорског приморја, према којој је Љубо, како ће у редовима који следе бити означа-

⁴ Више о Иву Крстичевићу и његовој пракси в. у: Марјановић 2005б: 103–130.

⁵ Рурални стил музицирања залеђа Црногорског приморја уопштено карактерише певање и свирање повезано с неким обичајем (попут свадбе, крсне славе итд.), чији су тонски низови ужег амбитуса, често с односима тонова ужим од темперованог, а урбани стил музицирања градова Црногорског приморја заснован је на широким, распеваним мелодијама песама у дур-мол систему, које се често изводе вишегласно (тзв. клапско певање).

вано, *диџлар-џуслар*. Потребно је такође нагласити да назив *диџлар-џуслар* није потекао из народне праксе, већ је осмишљен не само ради практичнијег начина тумачења већ и због жеље да се ова посебна категорија свирача нарочито издвоји.⁶

У доступној литератури о традицији црногорског подручја нема трага о дипларској пракси,⁷ иако новија проучавања, почев од 1987. године, показују да Љубо Дулетић није једини диплар, а такође и да није једини *диџлар-џуслар*. То су, на пример, и поменути Грбљанин Иво Крстичевић (рођ. 1939, Шишићи), као и Стеван Чавор, рођ. у Чаворима (1963; Марјановић 2005б: 110, 126; Марјановић 2012: 53–61) итд., који најчешће наводе да су учили да свирају од својих очева, као што је то Љубо чинио од свог оца Ђура, или од старијих људи из непосредног окружења.⁸

Разлози зашто сви они најчешће негују традицију инструментима различитих органолошких особина свакако су бројни, али се међу њима као најважније издваја поштовање традиције старијих генерација, међу којима такође има *диџлара-џулара*, а којима је, очигледно, инструмент веома добро средство да се негује и даље пренесе музичко наслеђе.

Љубо се, међутим, не зауставља само на прихватању музичког наслеђа својих претходника и својих Маина, он својим наслеђем *модулира*, јер безмало четири деценије живота у приморском граду свакако остављају трага на њему. Стога он, поред Маина, и Будву сматра својим завичајем, и на свој начин је утискује у своју музичку праксу. Тако његов музички идентитет остаје базиран на руралном стилу залеђа који активно и постепено дограђује, на свој начин учествујући у многим деловима урбаног будванског музичког живота.

Љубо Дулетић се настањује у Будви 1973. године, и попут већине Будвана преко лета се бави и туризмом.⁹ То, међутим, није главни разлог његовог пресељења у Будву, већ могућност да у овом граду изучи столарски занат у једном од будванских предузећа (у тзв. Комуналном занатском). Из жеље да свој професионални живот посвети обради дрвета, он школовањем прелази пут од ученика, преко приправника, до мајстора са сопственом радионицом. У њој настају уобичајени предмети (врата, прозори, кревети),

⁶ У етномузиколошким проучавањима су констатовани многи талентовани свирачи који су своје умеће презентовали свирањем на различитим инструментима, међу којима се свакако посебно истиче Крстивоје Суботић из Осеченице крај Ваљева, којем се посвећује Димитије О. Големовић (Големовић 2009), а такође и Војислав Станковић из села Бабина Пољана (околина Врања), који је своје музичко умеће исказивао на двогласним гајдама и *ћеманеџу* (троструним гуслама) и други.

⁷ Овде би изузетак био само податак који публикује крајем 19. века Вук Врчевић, када описује ђурђевданске обичаје, пре којих се „не чује свирала (дудук) ни дипли“, али који, нажалост, не прецизира да ли се овај податак односи на традицију Херцеговине, Црне Горе или Боке Которске (Врчевић 1888: 27).

⁸ То је најуобичајенија пракса у подручју Црногорског приморја, а често диплари и/или гуслари сматрају да су њихови очеви били бољи познаваоци ових инструмената, попут, на пример, Ива Крстичевића, који као бољег диплара помиње свога оца Божа (1912–1983).

⁹ Овим сезонским занимањем се лети баве скоро сви житељи Црногорског приморја било које доби, па чак и Љубова мајка Василка Дулетић, рођена 1929. године (девојачко презиме Борета). Он је и с тог аспекта активан у презентовању традиције својих Маина, па је неке две деценије (од отприлике 1975. до 1991. године) још с неким Будванима организовано, под називом „Излет на село“, приказивао туристима музичку традицију и начин живота у селима будванског залеђа.



Љубо Дулетић, *дипле без мјешине*
(фото З. Марјановић, јули 2011. године)

који Љубу не испуњавају и не задовољавају у потпуности. Он самоук, или како сам каже, онако, по сопственом нахођењу, успешно гради и брод од десет метара, или барку од пет метара. Бави се такође и дуборезом, показујући тако и своју уметничку црту, најчешће обликујући фигуре домаћих животиња или људи, не према стварним моделима, већ осмишљене у својој машти.¹⁰

Градња инструмената

Захваљујући свом дрводељском умећу, али и великом поштовању према свом маинском наслеђу, *диплар-јуслар* Љубо израђује дипле и гусле. Његова умешност и вештина пре свега се могу сагледати у изгледу делова и основном изгледу његових гусала и дипала. Прве гусле и прве дипле на којима свира, Љубо наслеђује од оца Ђура. Ове је инструменте израдио и продао његовом оцу Маињанин Лука Франета (умро око 1940–1950. године, а Љубо га не памти). Реч је о инструментима који му служе као узор по којем гради не само своје прве гусле и своје прве дипле већ и све остале инструменте.

По узору на те наслеђене гусле, за *вајан* (корпус) *јусала* које прве гради изабрао је јаворово дрво. Преко *вајана* разапиње јарећу кожу, а *крчало* (чивија) му служи да натеже струне од длаке коњског репа.

Дипле потекле из радионице Љуба Дулетића имају на врху *кују* (дрвени левак), а граде се из једног комада, у којем се дубе два *јролаза* (две цеви). На Љубовом типу дипала свира се онако како је традиционално у осталим деловима залеђа Црногорског приморја,

¹⁰

Тиме Љубо украшава и окућницу у својим родним Маинама, поносећи се приказом волова који вуку рало (који су један од делова некадашњег живота у Маинама, а њему је веома стало да што више тих делова остане забележено).



Љубо Дулеџић, звижје у куџили дигјала
(фото З. Марјановић, јули 2011. године)

једногласно (Марјановић 2005: 121–130; Марјановић 2006: 135–143).¹¹ Опет у складу с традицијом свога завичаја, Љубо буши на својим диплама по шест отвора. На по пет свира, затварајући их у пару чланцима прстију, а последњи, најудаљенији од уста пар рупица има улогу *јласница*, тј., како каже Љубо, *јуу излази јлас*. Ако би се, додаје, прстима затворило свих шест пари, *јлас* (звук) би на диплама био *мали*, односно *умукао* (тих, пригушен).

Приликом бушења рупа, Љубо води рачуна да раздаљина између њих буде *јлолика* колико моћу *јрсџи да сјану да се не би јриликом дигјалања сударали*.

У *куџу* или *куџао* Љубо традиционално поставља две *звизје* (тј. писка, једнострука језичка), од *јиџоме јрске*, нагласивши, као добар познавалац дипала, да *дивља јрска* није квалитетна. Пре него што почне с диплањем, Љубо пискове мора да *сложи*, тј. да их наштимује тако да свирају *исџим јласом* (унисоно). Уколико се то не деси, дипле *шкрије*, па се онда пискови морају подесити: ако се мало извуку из дрвеног левка, тада свирају *дебљим јласом*, тј. дубље, а ако се сабију надолу, у *куџао*, тада свирају *јанџим јласом*, тј. више.

Једним од видова његове *модулације* везане за изградњу инструмената свакако би се могли сматрати и материјали од којих Љубо гради гусле и дипле. У новије време за своје гусле и своје дипле најрадије користи материјале који нису толико типични за залеђе, али јесу за приморје, те их гради од маслиновог дрвета.¹² Сматра да је ова врста

¹¹ Тип дипала на којима Љубо свира – двоцевне, с дрвеним левком, на којима се свира једногласно – заједнички је традицијама делова источне Херцеговине, делова западне Црне Горе (Закић 2007: 35), југозападних делова централне Црне Горе (Његуши, Цетиње) (Чавор 2008), као и осталих делова залеђа Црногорског приморја (Марјановић 2006: 135). Осим описаног типа, у традицији сточара динарске зоне Балканског полуострва дипле могу бити и једноцевне, с рогом, с мехом и такође двогласне (Čaleta 2004a: 143, 144; Rihtman 1977: 229, 230; Sugerman 2000: 996; Вукичевић 1990; Закић 2007: 29; Марјановић 2006: 135).

¹² Уобичајена пракса градитеља музичких инструмената из народа јесте да посегну за материјалом који им је „при руци“, тј. око њих. Тако се, на пример, *дигјље* (једногласне, с крављим рогом и без



Љубо Дулејић ијева уз ђусле,
(фото З. Марјановић, јули 2011. године)

дрвета *ѿврђа* и *чвршића* од јаворовог и да због тога његови инструменти много боље звуче. Дешава се, такође, да преко *вајана* гусала Љубо више не разапиње само јарећу кожу, јер, како каже, уместо ње подједнако добро могу послужити и коже јагњета или зеца, па чак и неке морске рибе (*морске раже* или *морској ѿлуба*).¹³

Љубова *модулација* се може сагледати и у његовом одабиру приказа које резбари на својим гуслама. Већ је наведено да су прве гусле које гради, биле реконструкција очевих. Стога и на својим првим гуслама резбари исти приказ, како сам каже – *сѿару срѿску круну Краљевине Јуѿославије*. Ове гусле замењује следећим које гради, а на чијем врату резбари приказе двоглавог орла, а позади, на *вајану*, приказе Ловћена и поново круну Краљевине Југославије. То су политички симболи које он виђа на гуслама других гуслара, а који му се, осамдесетих година 20. века, у тренутку када их гради, допадају.¹⁴ На овим гуслама свира до почетка 2010. године, када их замењује новим, на којима је сада грб града Будве, показујући тиме да је постао део културе овога града. Такође, на гуслама на којима свира 2011. године, резбари на врату приказ орла који дави аждају, испод којег се нижу прикази краља Николе, Марка Миљанова, Његоша и Карађорђа; на полеђини корпуса изрезбарена је стара Његошева капела с Ловћена, а гудало му је у облику змије.

меха) у околини Скадарског језера праве од материјала који се налазе уз ово језеро: традиционално их граде од трске, али су од њих још цењеније оне од ногу чапље (Марковић 1987: 72–72).

¹³ Више о томе в. у Марјановић 20056: 121.

¹⁴ Код гуслара далматинског залеђа је такође примећено да су им на гуслама много чешћи симболи политичке моћи, из ближе или даље прошлости (Čaleta 2004a: 154).

Учење традиције

Према традицији његовог родног краја и залеђа уопште, први Љубов учитељ био је његов отац Ђуро. За живота, отац Ђуро је био веома поносан што му се син посветио инструментима који су цењени у локалној заједници: *оџац је волио да ја научим*. Ова породична традиција, међутим, није толико дуга у његовој породици, јер се Љубов деда није бавио ни гусларском ни дипларском традицијом (као ни Љубов рођени брат, а поврх свега, и нажалост, Љубо нема деце, тј. евентуалних наследника када је у питању музичка традиција коју практикује).

Не баш дуго породично музичко наслеђе очигледно није било толико пресудно за Љубу колико његово детињство у Маинама. О томе сведоче постојећи документи, али не, како је већ наведено, посвећени дипломању, већ *ијевању уз љусле*.

Према њима, почетком 20. века Маине су биле познати расадник чувених и добрих гуслара. То потврђују веома драгоцене истраживања словеначког етномузиколога Матије Мурка. Овај је врсни научник боравио у Маинама 28. и 29. септембра 1932. године, када му Јоко Машов Радоњић (рођ. 1871) изводи уз гусле песму „Смрт Ђулук-бега бана“, а Симо Милић (?) „Бој на Мишару“. Из казивања Маињана Мурко сазнаје да је Јоко међу њима веома цењен гуслар, чак је, као млад, био позван да наступа на Цетињу, пред црногорским краљем Николом I Петровићем Његошем.¹⁵ Ништа мање успешан није ни Симо Милић, који се такмичио у Сарајеву 1927. године (Murko 1951: 187, 188). Сима Милића је и сам Љубо познавао, а слушао је и његово гусларско извођење. Закључује да је Симо добро свирао, али је Љубо у то време био сувише мали да би се могао сетити његовог репертоара.¹⁶

Прилике за свирање

Да су Маине биле чувене по гусларима потврђује и сам Љубо. У периоду његовог детињства, педесетих година 20. века, није било *званичној чињења* (скупа), било породичног, било ван породице, на којем није учествовао и гуслар. Он сазнаје од старијих људи још и то да је током прве половине 20. века свака маинска кућа имала гуслара, чија су извођења најчешће била везана за приватна породична окупљања у затвореном простору. То је нарочито била пракса током Бадње вечери или приликом обележавања крсне славе (после свечаног ручка, или увече), поготово у већим породицама. У последње време гуслари се врло ретко позивају у наведеним приликама, каже Љубо, *џо изумире*.

¹⁵ Познато је да се поред уобичајених државничких дужности, црногорски краљ Никола бавио и уметничким радом, заснованим на црногорској традицији. Његова су књижевна дела надахнута патриотизмом и слављењем јуначке борбе црногорског народа, а посебно се истичу драма у стиховима *Балканска царица*, као и спев *Пјесник и вила* ([S. n.]. 1980: 26). Тако је његов двор свакако био једно од места на којем су веома били добродошли цењени гуслари попут Маињанина Јока Радоњића.

¹⁶ Иако Љубо нема никаквих сазнања о томе, свакако не треба пренебрегнути чињеницу да је у доба Мурковог боравка у Маинама Љубов отац Ђуро већ имао 18 година, и да му је евентуални сусрет с овим врсним словеначким научником могао био својеврсна потврда да је *ударање у љусле* високо вредновано не само у његовој локалној заједници већ и много шире.

Током друге половине 20. века многи маински гуслари су позивани и суботом увече, када су се у затвореном простору, али на окупљањима јавног карактера, међусобно посећивали кумови и пријатељи. Људи су тада разговарали, али свака прича би морала престати за време наступа гуслара, коме је придавана посебна важност, па, тумачи Љубо, *срамотија је било ако неко њројовори док он њјева*.

Током друге половине 20. века јавна окупљања у маинском дому културе одржавала су се и ради обележавања 13. јула, који се у Црној Гори слави као дан устанка против фашизма. Тада су најчешће наступали гуслари, али се скупови овим поводом, због све мање актуелности, у протеклих неколико деценија организују све ређе.

До отприлике 1975. године, и простори на отвореном, попут маинских гумана (има их око петнаест), или простори испред цркава, такође су представљали важна места за окупљања, на којима су мештани певали и играли и на којима су обавезно наступали диплари и гуслари.¹⁷ Повод за ова окупљања је такође могло бити било које званично чињење, попут свадбе, веридбе, славе или рођендана.¹⁸ Овим окупљањима су обавезно присуствовала и деца, па и мали Љубо, упијајући знање старијих.

Поред наступа на овим званичним чињењима, памти Љубо да је његов отац Ђуро, попут многих других диплара, диплоа најчешће као пастир, на планинским обронцима маинског окружја. Такав звук му је остао као најлепши, омиљен не само њему већ и осталим мештанима:

Дијле се љејше чују када су најољу, и када се одалека чује, и када неко од чобана ићаше свирај, ко јод ради у баишћине одма одморе и слушају.

Љубо је свестан да су дипле део традиције села у залеђу, а не у самој Будви: *јо није обичајно доље, у јрад, нејо на село, било и остало*. И сам је као младић, док је још живео у Маинама, поштовао традиционални дипларски простор, онај, како је већ наведено, отворени, који окружује његово село:

Сјећам се ја, 'ћах изаћ' у лов, као младић, и онда носим дијле са собом, јојнем се на неко брдо, доље наше село, људи раде, којају баишћине, и ја јочнем да свирам на брдо, они кад чују, сви сједну и слушају, уживају, свак' је јо волио да чује.

У вези с приликама на којима диплоа, може се сагледати још једна *модулација*, везана за зараду. Свестан је да од гусларских и дипларских наступа не може да живи, јер за његове самосталне наступе нема довољно интересовања. Мада веома ретко, Љубо понекад и заради, пре свега, диплоањем. Ту, међутим, има посебан став, у зависности од оних који га позивају: наплатиће само онима који ће зарадити од његовог свирања, или, како објашњава, *ако му је јо неки бизнис, онда је јо и мени бизнис*. Такође, раније

¹⁷ Тако се још увек памте диплари Косто и Божо Марковић из Побора (Марковић 2002), један од последњих диплара кога памте старије генерације из Брајића, Васо Милов Мартиновић (Мартиновић 2002), а такође и диплари Перо и Љубо Рацановић из Маина (Руцовић 2002).

¹⁸ Гумно је простор кружног облика, поплочан и ограђен каменом. Често му је у прошлости намена била да се ту врше жито, па се отуда у литератури назива и *жијно јумно* (Накићеновић 1913: 19, 57), али гумно је и место од посебног значаја за локалну заједницу, на којем се људи окупљају у разним приликама невезаним за неки рад, попут наведених.

су диплари најчешће сами израђивали своје инструменте, а како за дипле које Љубо израђује постоји интересовање, он их и продаје. Мисли да је људима који држе до традиције продао око сто дипала, истовремено разликујући оне који његове дипле купују као сувенир (а њих мање цени), и оне који купују дипле како би на њима *диглали*.

Понџи у традицији дипала и гусала

Љубо и на гуслама и на диплома изводи посебне мелодијске моделе, које, у складу с породичном традицијом и традицијом Маина, али и ширег залеђа, назива *јонџима*, објашњавајући да су то *мелодије јусала или дигала* (Марјановић 2005: 118, 125, 137, 142; Марјановић 2006: 137, 138). Ови су модели најчешће засновани на нетемперованом тонском низу мањег опсега (најчешће кварте).

Љубо сматра да сваки гуслар има своје, посебне *јонџе*, попут његовог оца. У почетку Љубо *иде јо очевим јусларским јонџима*, тј. учи мотиве слушајући свога оца, а онда се то – *дојуња* (допуњује новим *јонџима*). У ранијој младости је најчешће свој опус *јонаџа*, или, како сам каже, *знање*, допуњавао слушајући друге гусларе:

Ја имам у мом свирању и очевих јонџова а имам и џуђих, кад неко свира, ја јо зајамџим. То сам радио док сам млад био – а лако оном ко зна да свира, да „украде“, сад кажу „скине“ њејово знање!

Познавање већег броја *јонаџа* је веома битно за избегавање монотоније, због дугог текста који гуслар прати већином унисоно, али и због особина дипала, на којима се само може свирати *јласно и лејајо*. Допуна *јонаџа* је, објашњава Љубо, важна, јер је и то један од квалитета по којем се свирачи вреднују у заједници:

Неко зна један, неко два, ко зна више јонаџа, више ја цијене.

Љубо не крије да нове гусларске *јонџе* прихвата и од гуслара из разних крајева; сматра да *некоји је јонаџ лијеј, неки мање*. Преузимање *јонаџа* од других свирача позитивно вреднује јер тако не само да сам напредује као гуслар већ доказује и да је, према његовим мерилима, талентован:

Ухвајџиј нови јонаџ је лако – ако је добар јуслар.

Сваки диплар има своје *јонџе*, али Љубо се ту пре свега придржава традиције свога оца. Потом се с тог аспекта даље развија, тако да изводи и своје *јонџе*. Сматра, такође, да извођења два гуслара не могу бити никада потпуно иста, не само због одабраних поната већ и због особина извођења:

Мелос свој имам, а не ко џаџа, мало је различијо, а немам ни њејов јлас!

Мишљења је и да је већина *јонаџа* које и он познаје позната свим дипларима, али додаје, нико не зна све *јонџе*, па тако, на пример, Стеван Чавор, диплар пореклом из Чавора, зна неке Љубине *јонџе*, и обрнуто, Љубо зна Чаворове, али обојица свирају и, како каже Љубо, сваки своје *јонџе*. Такође, разлику између *јусларских* и *дигларских јонаџа* сматра великом, јер је то за њега *друји звук, друјачије ишаран* (тј. украшен).

Љубо разликује две врсте гуслара, оне који су вештији, и оне који то нису.¹⁹ Цење-нији гуслари су они које су Маињани позивали на наведене јавне скупове, а више су вредновани у заједници јер умеју, објашњава Љубо, да изводе више *йонаџа* и умеју да унисоно прате своје певање свирањем гусала:

Добар љуслар је онај који зна шџо више йонџова [йонаџа], ко има боље ѣрло, не мора ѣласно да ѣјева, али ѣреба да зна мелодију, да усклади ѣрло и ѣусле, и ѣреба и ѣрло са ѣим да сложи – да изувија.

Слично томе, добар је диплар – а себе сматра таквим – онај који такође зна већи број различитих *йонџова*. То је разлог због којег посебно цени Стевана Чавора, који има *добре йонџе*, али које, за разлику од гусларске праксе, Љубо не користи у свом диплоњу.²⁰ Сматра да је његово познавање *йонаџа* задовољавајуће, али да је нарочито познат у овом делу Приморја по умећу *йредуџивања* (циркуларна техника која омогућава дуготрајно непрекинуто свирање узимањем ваздуха на нос, а издисањем на уста). Он зна да је по томе и посебно цењен у својој локалној заједници, јер сви остали диплари залеђа Црногорског приморја, па и поменути Стеван Чавор, имају дипле *са мијехом*. Открива да је *мијех* на диплома заправо једна врста помагала, својеврсни помоћни део, који користе диплари који не умеју да *йредуџују*, и који су због тога *у народу мање цијењени* (тј. слабије вредновани у локалној заједници).²¹ Из тог разлога Љубу његови Маињани и даље зову да *дџила*, јер га високо цене управо због описане технике, а такође истиче да је, док је наступао са КУД „Кањош“, добијао велике аплаузе јер је његова публика (ширег подручја), без обзира на то што није имала много представе о каквом је инструменту реч, била фасцинирана његовим умећем *йредуџивања*.

Дипларски и гусларски репертоар

Са аспекта репертоара, а захваљујући наведеним традиционалним местима за наступање, Љубо пре свега познаје, поштује традицију његових Маина коју сматра старом.²² Под тиме подразумева опус свадбених песама, у којем се својом старином посебно истиче нарочита техника потресања гласом. Као и у другим крајевима овог дела Приморја, и у Маинама се такво извођење назива *из ѣласа*.²³ Љубо добро зна да се тада изводе само један или два мелостиха којима се наздравља окупљенима, а такође и да овакво извођење обавезно треба да прати пуцањ из неког ватреног оружја, што се тумачи као подршка и захвалност људима који тако умеју да певају:

¹⁹ Такође истиче и неке разлике између традиције његовог завичаја и других крајева, попут, на пример, начина седења док се изводи, па тако, истиче, прекрштених ногу у Маинама није *обичајно*, *нејо их (гусле) сџисне између кољена*.

²⁰ Више о диплоњу Стевана Чавора в. у: Марјановић 2005б: 142; Marjanović 2012: 53–61.

²¹ Његови Маињани су и у прошлости по томе били познати, па се по техници *йредуџивања* још памте већ наведени диплари Перо и Љубо Рацановић (Руцовић 2002).

²² Више о музичкој традицији Маина в. у: Марјановић 2013: 118–121, 122, 123.

²³ Више о *йјевању из ѣласа* в. у: Марјановић 2013: 65–69.

Знало се ко умије да држи из ѿласа, на свадбама, славама, ѿо је само једна реченица, двије, и онда се ѿуца, из захвалности ѿом човјеку, ѿреко њејовој ѿласа!

Такође, он познаје, поштује, али и примењује традиционални гусларски и дипларски репертоар. Под тим се пре свега подразумевају гусларске ратне пјесме, како их Љубо назива, тј. епске песме. То су поетски текстови које гусларска публика, примењује Љубо, воли, и то не због мелодије, већ управо због садржаја који гуслар излаже:

Баи ѿа бриѿа за мелодију, неѿо слуша ријечи!

То су песме које учи од свог оца, али и из разних публикованих књига (тзв. песмарица). Под тим називом он обухвата све оне песме тематски везане најпре за догађаје релативно новије историје, односно из Првог и Другог светског рата. Посебно се сећа једне такве збирке, коју више не поседује, а која је старинским словима црвене боје имала исписано на корицама „Народне епске пјесме“ (пример 1):

И ѿада, у ѿрошлости, ѿгслари су већином изводили јуначке ѿјесме, и ѿо оне сѿаре, рајине ѿјесме.

Пример 1

Музички примерак (Пример 1) приказује мелодију и текст песме. Мелодија је записана на гусларском инструменте (gusle) у 3/4 такта, са темпом од 60 удараца по минути (cca 60). Текст песме је:

Маине
 Ра - њен ју - нак мај - ци
 пи - смо пи - ше:
 -Мај-ко мо - ја, не на - дај се ви - ше,
 го - ди - не ће и вје - ко - ви про - ѿи,



Рањен јунак мајци њисмо њише
 Мајко моја не надај се више,
 Године ће и вјекови њроћи,
 Ја њи кући никад нећу доћи,
 Њемачки ме шарац њојодио,
 И у њруди њиешко ме ранио,
 Уморан сам, издала ме снаја,
 Ал' њи, ево њишем, мајко драја.
 Малакс'о сам и једва удишем,
 Ал' њи мајко са Суњјеске њишем,
 Ноћ се сњушња, када ли ће њроћи,
 Дан бијели да ли ће ми доћи,
 Чекам минуњи њосле њеја сања,
 Реци сесњри да не чека брања,
 Јер ме више неће сачекањи,
 Младосњи моја више се не врањи,
 Знам да ће ме сесњра жалињи јако,
 Ти јој реци да ради овако:
 Нек' одреже своје косе младе...

Приморски живот у урбаној средини попут његове Будве Љубу омогућава да на разним јавним наступима не само презентује традиционални репертоар већ и да тај репертоар *модулира*.

Иако јавни наступи донекле за његове претходнике нису новина (већ наведени наступи гуслара на двору краља Николе), време и начин живота Љубове генерације омогућавају му да своје умеће презентује не само у локалној заједници већ и много изван ње. Тако Љубо има прилику да као *дињлар-њуслар модулира*, тј. да наступа по свим земљама које окружују Црну Гору, али и по Немачкој, Француској, Данској, Чешкој, Италији итд. Он редовно учествује на свим скуповима у Црној Гори на којима наступају народни свирачи. То су, на пример, скуп диплара, који се, почев од 2009, одржава на Његошима, крајем августа, или Републичка ревија фрулаша, диплара и двојница у селу Дучићи (Куч), која је први пут одржана 23. јануара 2011. године.

Током протеклих година, Љубо наступа и са својим „суседима“ – Грбљанима. Разлози за то су двојаки: 1) грбљанска и маињанска традиција имају сродне особине; и 2) за

разлику од Маињана, на пример, Грбљани наступају организовано.²⁴ Притом, Грбљани су свесни вредности дипларског свирања приликом презентовања свог наслеђа, а будући да немају увек могућност да с њима наступа диплар баш из Грбља, они „посежу“ за Љубом. Међутим, то Љубу не одговара увек, јер су наступи с Грбљанима засновани на организацији чланова групе, који на својим наступима не зарађују довољно средстава којима би подмирили бар основне трошкове (превоз и преноћиште), и стога Љубо с њима ређе наступа (јер се од њега такође очекује да сам финансира те трошкове).

Живот у Будви такође омогућава Љубу да скоро 35 година буде члан будванског Културно-уметничког друштва „Кањош“, и то од првог дана његовог оснивања (почетком седамдесетих година прошлог века).²⁵ На репертоару „Кањоша“ су доскоро биле игре и песме из целе некадашње СФР Југославије, које су приказиване широм те државе, као и у многим европским земљама. Љубо наступа након неколико играчких нумера (тзв. кореографија), како би својим музицирањем обезбедио време потребно играчима да се пресвуку из једне ношње у другу. То је на концертима најчешће потребно у два маха, па тако Љубо наступа и као диплар и као гуслар.

Захваљујући наведеним приликама за наступ, на Љубином *модулираном* гусларском репертоару су уместо *рајиних њјесама* (пример 1), чешће две врсте *лирских* песама, љубавног (пример 2), или шаљивог садржаја (пример 3), које Љубо управо тако и означава, као *шаљиве њјесме*. Извори су му за те песме разни, често су то снимци гуслара из других крајева с грамофонских плоча (не памти којих), или песме преузете из вокалне традиције његових родних Маина. Тако је, на пример, неке од ових песама чуо од других гуслара, па од њих затражио да му испишу поетски текст (као што се то десило за пример 2), али је једну од њих научио управо од свог оца (*кад сам био мали, џајџа ми њјевао*, пример 3).

Пример 2.

The image shows a musical score for a piece titled 'Пример 2'. It consists of two systems of music. The first system is for a guitar (gusle) and a vocal line. The tempo is marked as '♩ = oca 60'. The second system is for a vocal line, with the tempo marked as '♩ = oca 80'. The lyrics are 'Ко ти ко - се'.

²⁴ Видети више у: Марјановић 20056; Марјановић 2008.

²⁵ Ово друштво је названо по Паштровићу Кањошу Мацедонићу, трговцу, авантуристи и јунаку из 15. века, кога је у својој приповеци 1870. године овековечио чувени политичар и писац Стефан Митров Љубиша (Љубиша 1924).

Пример 2

по-мр-си-о Је - ло, ко ти ли - це об-љу-би-о
 бје - ло, ко ти ко - се по-мр-си-о Је - ло,
 ко ти ли - це об-љу-би-о бје - ло?

о.ф.

*Ко тши косе йомрсио Јело,
 Ко тши лице обљубио бјело?*

*Ко тши косе йомрсио Јело,
 Ко тши лице обљубио бјело?
 'Ајд на извор, освежи се Јело,
 Уми' лице и йрло бијело.
 Шйио тши йламен низ образе бије,
 Млада Јело кад врућина није...*

Иако извођење лирских песама није новина у гусларској традицији уопште, поготово у деловима Црногорског приморја (Бока Которска), али и у деловима далматинског залеђа, у Истри, Славонији, источној и јужној Србији итд.,²⁶ и упркос наведеној чињеници да је једну од песама шаливог жанра научио од свог оца, Љубо истиче да је у његовој младости пре свега уз гусле извођен епски репертоар:

26

Ову врсту гусларских песама патријархалног динарског становништва бележе многи аутори, почев од Вука Караџића, Матије Мурка, Фрање Кухача, Тихомира Ђорђевића, Луке Грђића-Бјелокосића (више у: Големовић 2008: 86–92), Јерка Безића (Bezić 1967–68: 188) и других. Садржаји гусларских песама у деловима Боке Которске (поготово у околини Херцег Новог) почетком 20. века били су не само љубавни или шаливи већ и обредно-обичајни. О томе сведоче редови оца Саве Накићеновића, Јове, с краја 1908. године, у којима је описано певање уз гусле – божићних песама. Обичај је био да на божићно јутро такво извођење започне сам йолазник, поготово ако „добро гусли и пјева“, а да му се укућани придруже (Накићеновић 1913: 136, 138, 139). Ове песме су и даље у бокељској пракси, али само вокалној (Марјановић Крстић 1998: пр. 5 итд.). О певању песама уз гусле које немају епски садржај више у: Големовић 2008: 118–125.

*То није раније њостојало, оцац је изводио јуначке њјесме, а ово је новије, одскора,
од њрије њејнаест њодина.*

Садржаји прве групе Љубових лирских песама, као што је примећено у другим крајевима, описују различите аспекте савременог начина живота, с којим се публика може идентификовати. По извођењу ове групе песама Љубо је тренутно једини гуслар на подручју Црногорског приморја, јер се остали гуслари пре свега придржавају епског садржаја. Разлог што их изводи Љубо веома јасно наводи. Како је с Културно-уметничким друштвом „Кањош“ из Будве веома често путовао по ширем подручју, није, сматра он, био ред да поетским текстом неке јуначке песме увреди неког од домаћина из земље у којој се налази (пример за то му је често опевање борбе с Турцима у многим епским песама).

Са аспекта мелодијских особина ове групе лирских песама, и по свом начину извођења, песме шаљивог садржаја се не разликују од Љубових песама епског садржаја:

Пример 3:²⁷

Maинe

cca 80

gusle

Кад сам био пред же-нид - бу мом - че,

све ме цу-ре ми - о бра-те зва - ху,

а не - ве - сте бра - јо и ђе - ве - ре.

²⁷

Варијанту поетског текста ове песме публикује Вук Караџић („Кад сам био младо момче“) не означаивши из ког је краја (Караџић 1969а: пр. 693).



Кад сам био на женидбу момче,
 Све ме цуре мио браћо зваху,
 А невестје брајо и ђевере,
 Удовице наша ђерјанице,
 Старе бабе наш миљени сине,
 А ђедови вина ми даваху.
 Од кад сам се у јад оженио,
 Већ ме цуре браћом не називљу,
 Ниј' невестје брајо ни ђевере,
 Удовице наша кукавице,
 Старе бабе ти ђавољи сине,
 А ђедови вина не даваху.
 Јад узео кад сам с оженио
 Свакоју сам сџиму* изјубио.

* поштење, част, „образ“

Другу групу гусларских *лирских* песама Љубо не изводи традиционално, солистички, већ респонзоријално. То су песме преузете из опуса вокалне праксе црногорског залеђа, приликом чијег извођења најпре Љубо изводи уз гусле један мелостих, а окупљени тај исти мелостих понављају, а то све уз његову гусларску пратњу.²⁸ Описани начин гусларског извођења *лирских* садржаја практикују и неки други гуслари црногорског залеђа (из Грбља, на пример), па се дешава да на сцени певају у различитим „комбинацијама“: гуслар с групом певача, гуслар с групом певача и гуслара, или гуслар с групом певача, групом гуслара па чак и са – публиком у сали која веома радо прихвата такво извођење.

²⁸

Овакав начин извођења није стран ни осталим црногорским гусларима. Као пример за то може послужити снимак гуслара Изворне групе „Црна Гора“, из 1983, која изводи песму „Чувам овце по планини сама“ ([S. n. a.]. Crna Gora – Čuvam ovce po planini sama).

Респонзоријалним гусларским извођењем Љубо (као и неки други гуслари) мења уобичајене принципе гусларског извођења залеђа, у којем је гуслар солиста, „звезда вечери“, неко посебан, са аспекта музичке традиције талентованији од већине, и кога са уживањем окупљени само слушају (имајући могућност да свој суд о његовом извођењу најчешће изразе аплаузом).

До тога је највероватније у гусларској пракси Црногорског приморја дошло спонтано, а потекло је из Љубине жеље да и својим гуслањем буде део локалне заједнице. Тако он своје гуслање доводи на нов ниво, веома промишљено бирајући лирске песме преузете из вокалне традиције краја. Ове песме су не само познате његовој публици већ својим особинама омогућавају заједничко извођење.²⁹ За разлику од гусларских епских песама, у којима гуслар традиционално примењује различите *йонџе*, условљене садржајем који излаже или тренутном инспирацијом (које је свакако немогуће испратити у групном певању), извођење лирских песама потеклих из вокалне праксе применљиво је и уз гуслара, јер се њихова мелодија (*йонаџи*) не мења од мелострофе до мелострофе.

Оваквим приступом Љубо не само да развија бољу и чвршћу комуникацију с публиком већ и окупљене, који су одавно престали да практикују своју руралну музичку традицију, бар током извођења, уводи у гусларски свет музицирања (тј. оживљава га):

Сви моју да ђејају ову врсиу ђјесама, јуначке само ја ђјевам, а ове су ђјесме друшћвеније. И кад их ђјевам, некако смо сви исти. И сви су ѿада – ђуслари.

Употреба лирских садржаја преузетих из вокалне праксе у Љубовом гусларском извођењу донекле се може схватити и као утицај диплоња на гуслање: на диплома се традиционално изводе мелодије лирских песама, доскора је чак и певано уз свирку диплара, па Љубо тај део праксе преноси и у своје гуслање.³⁰

Томе у прилог иде и извођење још једне песме, коју је компоновао црногорски композитор и песник Божидар Иванишевић, „Под Ловћеном зелени се трава“:³¹

Пример 4

Музички примерак за песму „Под Ловћеном зелени се трава“ (Под Ловћеном зелени се трава). Музика је у 2/4 такта, једногласна, са једним блатом (D мажор/Б минар). Темпо је означен као 60 удараца по минути. Вокална линија и линија гусле (gusle) садрже нотацију и словену. Текст песме је: Под Ловћеном зелени се трава, под Ловћеном зелени се трава.

²⁹ Више о музичкој традицији проучаваног подручја в. у: Марјановић 2005б: 84, 118, 144; Марјановић 2006: 136.

³⁰ О певању уз свирку дипала в. у: Марјановић 2005б: 130; Марјановић 2006: 139.

³¹ Више о томе в. у: Ivanišević 2007: 14, 16; о стваралаштву Божицара Иванишевића у Marjanović 2007а: 14, 16.



*Под Ловћеном зелени се шрава,
Под Ловћеном зелени се шрава.*

*Под Ловћеном зелени се шрава,
На њој сјаго од сјајину брава.
Дијле јече, брда одјекују,
Њих се двоје крадом поједују
Ој, Ловћене, ће си браве скрио,
Зар не видиш ко је коме мио?*

Мелодију ове песме Љубо веома често изводи и на диплама. Међутим, тада такође уводи једну новину, тј. *модулацију*. Већ је наведено да је реч о поступку који није *модулација* онаква какву је познајемо у свету тзв. класичне (западноевропске) музике, већ је реч о транспозицији. Приликом диплања мелодија песама преузетих из вокалне праксе, након неколико пута одсвиране мелодије, Љубо ту мелодију транспонује *височије* (за неколико тонова више, тј. најпре затвара све рупе, а онда, како би транспоновао, све прсте помера за једну рупу надолу, пример 5, такт 9). Љубо то чак назива изведбом у два *јласа*, мислећи на изведбу једне мелодије у две различите висине: *да изведем два јласа, да буде ниски јлас и већи, височији*. Поменути грбальски *јуслар-дијлар* Иво Крстичевић не само да даје назив овом поступку већ га, иако старији, прихвата и примењује, тако да се с тог аспекта Љубо може сматрати и зачетником једног новог начина диплања (пример 5):

Пример 5



Питање да ли може на гулама да изведе дипларски чисто инструментални *йонаѝ* (а не само мелодију неке песме) Љуба испрва и накратко збуњује, да би онда објаснио да је то немогуће не само због мелодијских особина већ и због технике извођења – ти су звуци другачији, јер се на дипле свира са двије руке, а гусле само са четири прста.

Љубова музичка *модулација* је свакако настала због живота у граду, због наступа у „Кањошу“ (слушајући примену транспозиције, на пример, у музичкој пратњи неких кореографија), али и зато што, како сам Љубо објашњава, имам смисла за музику, и то је нешто – моје, то сам сам измислио, и то како би, према његовим мерилима, дипларска свирка била што занимљивија, а не, као што је већ наведено, монотона у понављању поната, чега је и он свестан: то је уљепшано, није монотono. Стога он модулира, односно „искорачује“ из музичког света залеђа, па традиционално дипларско понављање *йонаѝа* обогаћује на свој начин.

Фрула, гајде, хармоника, кларинет

У том свом „искорачењу“, Љубо прихвата и музички стил других крајева, па музицира и на свирали, односно, како он каже, фрули (инструмент типа народне флауте, с прорезом и бридом), али само када јавно наступа с оркестром КУД „Будо Томовић“ из Подгорице. Тада свира основну мелодију у колима српског порекла, попут *Моравца*, *Ужичкој кола*, али и неког влашког кола. Поред фруле, Љубо свира и народни инструмент органолошки веома сродан диплома, двогласне гајде. Купио их је крајем 80-их година прошлог века у Прилепу, и то из жеље да научи да свира и овај инструмент да би могао да прати македонске игре које су тада биле део репертоара КУД „Кањош“. „Учитељ“ су му снимци разних македонских ора, с две аудио-касете, на пример, према гајдашкој свирци Коче Поповског.

Иако јасно повезује да је реч о сродним, аерофоним инструментима, који су с тог аспекта везани инструменти, Љубо уочава и разлике. Дипле, фрулу и гајде пре свега, како истиче, разликују њихове органолошке особине (пре свега, свирале на којој се изводи мелодија, затим постојање, односно непостојање мијеха), као и различит репертоар, јер је Љубово наслеђе које поштује одавно „одредило“ и „поставило“ да се на диплома пре свега изводе понти:

На гајде се свира македонски мелос, дочим на диџлама не може ѝај мелос. На диџле не може коло да се изведе као на фрулу и на гајде. Гајде имају једну руйу [свиралу, прим. З. М.], и ѝу можеш да изведеш све оне ѝонове, а на диџлама имаш два ѝласа – ѝеже је ѝо, не ѝаше, не ѝиѝима!

Љубо такође прихвата и урбани стил, заснован на дур–мол систему, тј. на потпуно другачијим тонским основама од оних које примењује као *диџлар-џуслар*. То испољава свирањем на ручној хармоници хроматског типа, која се у пракси делова Црногорског приморја масовније појавила у другој половини 20. века. У његовим Маинама нико није имао овај инструмент, премда је он сам од ране младости имао велику жељу да на њему музицира. Тако је са неких петнаестак година купио малу, пластичну, дечију играчку, а потом једну сасвим малу хармонику, опет намењену више дечјој игри (могло је само



*Љубо Дилежић,
ручна хармоника хроматској шииа,
(фото З. Марјановић, јули 2011. године)*

пар мелодија да се одсвира, каже). С двадесет пет година од своје зараде купује чешку „Делицију“. У овладавању овог инструмента од велике помоћи били су му слушање и посматрање хармоникаша који су својевремено били ангажовани у будванском Културно-уметничком друштву „Кањош“. Како Љубо има добар слух, он је памтио њихову свирку и онда на својој хармоници „тражио“ те исте мелодије.

На хармоници Љубо свира на свадбама у Маинама, а такође и на мањим окупљањима, а на свако весеље, када иде неће у својту, на рођендан, или када се окупе пријатељи. Тада свира, како сам каже, модерну музику, тј. песме урбаног стила (познате и као тзв. новокомпоноване, а које изводе певачи попут Предрага Живковића Тозовца, Мирослава Илића и других). Једна од оних које често изводи јесте песма настала половином 20. века (1958), композитора, текстописца, аранжера и певача, Крушевљанина Драгана Токовића, „Зорице, Зоруле“.

Објашњење за идеју да у дипларску свирку уведе *модулацију* (тј. да транспонује мелодију навише), напослетку, могуће је наћи и у утицајима Љубовог свирања на још једном инструменту. Од осамдесетих година 20. века он у своју праксу увршћује још један инструмент органолошки сродан диплома, кларинет. На њему је музицирао као члан будванске *Градске музике*, или, како је још зову Будвани, плех-музике (Јелушић 2002), оркестра већином састављеног од лимених дувачких инструмената (попут истоимених оркестара многих других градова јадранског приморја).³² У овај оркестар Љубо улази захваљујући свом дипларском умећу:

³²

Оркестри под називом *Градска музика* постојали су у многим градовима Јадранског приморја (више, у, на пример: Buble: 1985: 31). У деловима Црногорског приморја је забележено да је такав оркестар у многим местима, па и у Будви 1906. године (Лукетић 1966: 229) итд. Будвански оркестар је својом

Људи су знали да сам њалениован са дилама, слушали су ме.

С њима је углавном свирао разне маршеве или мелодије песама. То је најчешће било о разним државним празницима, попут Празника рада, 1. маја, Дана општине Будве, 22. новембра итд., а овај оркестар је својом свирком „пратио“ и сахране.

Ипак, у поређењу са свим наведеним инструментима, па и гуслама, Љубо на прво место ставља и највише воли – диле. Њихова је мелодија, каже, много лепа, и све ове инструменте, и фрулу, и хармонику, и гајде, и кларинет, и најпосле, гусле, сваки свира – а диле – поготово без мијеха, мало ко зна. Такав однос, на пример, показује и његово извођење песме „Под Ловћеном зелени се трава“, коју изводи и на гуслама и на дилама (пример 4 и 5). Дипларска верзија има много више украса, бржег је темпа, и још је обогаћена лажним ритмизованим бордуном. Укратко, занимљивија и богатија музички, за његову публику свакако ефектнија:

Диље највише волим да свирам, волим њај звук, њо ми је мноо милије! Гусле, није ми инјересанјно, ја њо свирам али не уживам у њоме! И да чујем волим диље!

Отуда је Љубо Дулетић, већ је наведено, *диллар-јуслар*, а не обрнуто, *јуслар-диллар*, који не *модулира* само у поштовању своје традиције, односно у свом дилању, већ, колико је могуће, то поштовање испољава и свирањем на другим инструментима. Својим свирањем он се и на још један скроман али доследан начин намеће и другима као узор: отуда се чини да би израз једног од његових следбеника, Ива Крстичевића, *модулација*, али према начелима западноевропске музике, могао бити примењен и на његову музичку праксу. Тако се *модулација* Љуба Дулетића креће од „полазног тоналитета“, умећа наслеђеног од оца Ђуре и Маињана с којима одраста, преко „прелаза“ – искуства које стиче у Будви, у којој свој гусларски и дипларски свет још допуњује и фрулашким, хармоникашким, гајдашким и кларинетским искуством, и у којој, напослетку, долази до „циљног тоналитета“ – до руралног стила, обогаћеног а неокрњеног елементима урбаног стила, а све то у истој „композицији“ – свирци Љуба Дулетића, који, једноставно, воли свеколику музику и бави се њоме и развија је онако како може и, напослетку, сам жели. Без оптерећења, комплекса и предрасуда, овај *диллар-јуслар* савршено показује један од начина којим је могуће поштовати, чувати, оживљавати и презентовати и своје музичко наслеђе, али и, истовремено, искреним односом према свом наслеђу, наћи истакнуто место у музичком свету нове средине. Укратко, *диллар-јуслар* Љубо Дулетић јесте *модулирани* Маињан из Будве.

свирком учествовао у сваком делу живота не само људи из града већ и Маина, на пример, за већ наведену прославу Ђурђевданског уранка код цркве Свете Петке (Јелушић 2002).



Лудвик Салватор, *Човјек из Рисна* (1870–1878)
([S. n. a.]. Ludwig Salvator-Society)

ДИПЛЕ ЧАВОРОВЕ

Дипле су музички инструмент типа кларинета (с једноструким ударним језичком). Део су традиције сточара динарске зоне Балканског полуострва. На том простору су забележене у различитим облицима, као једноцевне или двоцевне, с рогом, с дрвеним левком (у народу познатијим као *куџао*, *куџилић*, *куџа*, *куџила* итд.), са мехом или без меха, а са аспекта свирке, постоје као једногласне или двогласне (Čaleta 2004a: 143, 144; Rihtman 1977: 229, 230; Burton 2000; Sugerman 2000: 996; Вукичевић 1990; Закић 2007: 29).

Један од наведених облика дипала заједнички је деловима источне Херцеговине, западне Црне Горе (тзв. црногорска Херцеговина) (Закић 2007: 35), југозападним деловима централне Црне Горе (Његуши, Цетиње...) (Чавор 2008), као и деловима залеђа Црногорског приморја (Марјановић 2006: 135; Марјановић 2013: 168–181).

Дипле с дрвеним левком и мехом, на којима је свирање једногласно, биће описане кроз праксу делова залеђа Црногорског приморја. На овом подручју дипле се састоје од комада дрвета (најчешће јаворовог, али и маслиновог, ораховог или крушковог) у којем су издубљене две свирале (*два њролаза*). У сваку свиралу је утакнут по један писак од трске – *свичак* или *џиска*, множина *свичке*, *џиске* (Чавори), *звижке* или *звижје од џирсџије* (Грбаљ, Маине), који је заштићен дрвеним левком – *куџао* (Чавори), *куџилић*, *џрло*, (Грбаљ) *куџа*, *чаишица* (Маине) (Марјановић 2006: 135).

На свакој свирали се налази по пет симетричних рупица. Диплање почиње удубљавањем ваздуха у цеви, тако да рупице на обе свирале остану непокривене. На тај начин се контролише да ли је инструмент наштамован, односно да ли обе свирале дају унисони звук. Ако то није случај, пискови се увлаче или извлаче све док се то не постигне. Тек онда се почиње са свирањем, и то тако што се рупице у пару затварају и отварају. За свирање се користе други и трећи прст једне руке (који су уз дрвени левак), и други, трећи и четврти прст друге руке. На свиралама су избушене још две доње, такође симетричне рупице, које имају функцију гласница. Дуже и непрекидно свирање на диплома могуће

* Ово је прерађена верзија рада који је под истим насловом публикован у зборнику радова са међународног научног скупа *Трајом црнојорске музичке баштине*, одржаног у Подгорици 25. марта 2010. године (Marjanović 2012: 53–61).



Стеван Чавор, *дијле* с *мијехом*
([S. n. a.] Images for Stevan Čavor)

је захваљујући меху (*мјешина*; Чавори 2008).¹ Мех у који кроз дуваљку удувава ваздух диплар држи испод леве мишице.

На описаним диплома свира и Стеван Чавор рођен 1963. године у Чаворима (део залеђа Црногорског приморја). То место припада которској општини (Бока Которска), а смештено је у Његушком подвршју, или, како Стеван каже, *исјод Ловћен њланине*. У Чаворе се половином 19. века са Његуша досељава његов предак Јово Чавор, бежећи од крвне освете. Стеван истиче да су сви његови преци из Чавора били пастири и да су сви свирали дипле. Посебно је поносан на музичко знање које су му пренели отац Васо (1930), ђед Машо (1892–1976) и ђед Перо (? – 1992).

Према породичној традицији, Стеван је почео да дипло на ђедовим диплома са седам година. У учењу му је помагао старији брат Војислав (1954), такође диплар, и то онда када му је то било најпотребније:

Кад сам био клинац, браћи ми је њувао у мијех, а ја бих свирао, нисам знао да језиком зачејим ону ружу ђе њувам (Чавор 2008).

Стеван памти да је његов отац у свом детињству и младости, половином 20. века, најчешће диплоао на истим, ђедовим диплома док је чувао овце. Колико је дипларска свирка била омиљена не само у Чаворима него и у осталим деловима залеђа Црногорског приморја сведочи и казивање диплара из Маина, према којем:

Кад неко од чобана шћаше свираи' дијле, ко јод ради у баићине, одма' њресћане са радом, да се одмори (Дулетић 2004).

Из тог разлога је Васо Чавор био позиван да дипло и на разним весељима, игранкама и славама, поготово на дане црквених празника, односно – *када су свечеви*, објашњава Стеван.

¹ О диплома с дрвеним левком без меча из залеђа Црногорског приморја в. у: Марјановић 2006: 135.

Током друге половине 20. века у залеђу Црногорског приморја начин живота постепено „склања“ чобане попут Васа Чавора и њихове дипле са пашњака.² Као добри учитељи, они ипак иза себе „остављају“ дипларе који, као рецимо Стеван Чавор, живе другачије и баве се другим занимањима, али и даље диплање схватају и одговорно прихватају као битан део наслеђа (Марјановић 2006: 136, 137).

Тако је Стеванов живот више „окренут ка мору“ а мање залеђу, па он већ двадесет пет година живи у Доброти (у близини цркве Светог Стасија), а као возач ради у грбаљском насељу Радановићи. Упркос томе, своје музичко наслеђе Стеван Чавор и даље током многих народних прослава презентује традиционално, али за разлику од свог оца и на једном новом простору – на сцени.³

Први јавни дипларски наступ Стеван је имао већ са десет година, 1973. године, у Грбљу, код основне школе у Радановићима. То је овековечено у дневном листу *Вечерње новосици*, у којем је објављена и његова фотографија док дипло. Између бројних наступа, Стеван посебно истиче оне с Грбљанима (на концертима који публици представљају грбаљску традицију, почев од 2001. године у Котору),⁴ наступ у лето 2009. године на скупу диплоара уприличеном на Његушима (од 2008. године у организацији Лаза Божовића из Тивта, [S. p. a.]. Pod Lovćenom [dokumentarna emisija RTCG-a]) и наступ 24. новембра 2010. на којем Стеван представља Црну Гору на скупу министарстава за културу Југоисточне Европе (у организацији Unesco Office in Venice).⁵

Стеван ужива у свом дипларском умећу и сматра да га треба чешће јавно презентовати, и то пред што већим бројем људи:

Кад нема много љубике, онда немам инспирацију, кад има љуно људи, онда се човек шруди да што одради (Чавор 2008).

Стеван наступа и као гуслар, што га сврстава у посебну категорију извођача који традиционално свирају и дипле и гусле⁶. Он јасно разликује шта су предности а шта

² Разлог томе је ново друштвено уређење уведено 1946. године, под којим становници села из залеђа најчешће због економских разлога постепено прелазе или у градове, или у села ближе морској обали.

³ Сличну дипларску праксу у далматинској Загори уочио је хрватски етномузиколог Јошко Ћалета (Čaleta 2004a: 150).

⁴ Више о томе у: Марјановић 2013: 20, 21.

⁵ На овај наступ Стеван Чавор је позван као представник црногорске музичке традиције захваљујући презентацији рада о њему који је излаган на поменутом скупу *Трајом црногорске музичке башићине* одржаном у Подгорици 25. марта 2010. године, а који је управо својим диплањем најбоље илустровао (Марјановић 2012: 53–61).

⁶ Део музичког наслеђа породице Чавор је и гусларска пракса. Тако су сви Стеванови прађедови, ђедови и отац били и гуслари. Стеван је научио да свира гусле од свог ђеда Пера у седмој години. Када објашњава свој гусларски репертоар, додаје да више воли *да њјева њјесме десетерачкој сѝиха, и како је у новије вријеме њочео да се јавља осмерац, неђе 1974, 1975. године, њјевам и ја осмерац, али није ми нешѝо њосебно, не инсѝирише ме. У жељи да што више поштује традицију, гусле на којима свира сам је направио 2002. године, и то од јаворовог дрвета којѝ сам нашао на Ловћен, уз њих најбоље њјевам, немају никаквој обележја, значи њошѝуно сам ишао на оне класичне, сѝаре, без резбарења, само имају ѝлаву од козе, и ѝо је ѝо (ѝрије сам имао ѝусле које сам куйио од Мишовића из Берана). Више о извођачима који на Црногорском приморју свирају и дипле и гусле у: Марјановић 2013: 179–181.*

мане гусларских и дипларских јавних наступа, али с обзиром на данашњи начин размишљања предност даје диплоау.⁷

*Сад мораиш да се ијесмом не замјериш иублици, нији једној, нији друјој, кад ијевам уз иусле, ијевам сйаре ијесме (најчешће из иериода Првој и Друјој светској рати), сйра' ме да не одаберем неку иоирешну ијесму, а са дијлама немам ишај ироирам, ио је универзално (Чавор 2008).*⁸

Такође, примећује да се, за разлику од гуслања које је незаобилазни део скоро сваког скупа код Црногораца, *дијле ријетко чују*, па је њему, у жељи да га што више вреднују у заједници, много битније да се представи као диплар.

Стеван је такође свестан да традицију, али и себе као диплара, треба да представи на нов, модеран начин и изван свог родног краја. Осим тога „покреће“ га и стицање репутације. Зато он не само да јавно наступа него и снима своје диплоае – *данас мораиш да снимиш да би сйекао реиуиацију* (Чавор 2008). Један од његових значајнијих успеха је учествовање у снимању компакт-диска шведског етномузиколога Стена Сандала, намењеног светском тржишту, на којем је представљена музичка традиција Црне Горе (Sandahl 2004: 22).⁹

Да му је репутација циљ јасно је и из Стевановог става према заради од јавних наступа. Он је свестан да од њих не би могао да живи (наступи су или веома слабо плаћени, или уопште нису плаћени), али сматра да:

Зарада није ириориитет, мени је лично важније да чују људи за мене као дијлара (Чавор 2008).

Стеван свакако улаже у себе, такође због репутације, па купује ношњу у којој наступа, а и нове дипле, истог облика, и то од градитеља Ђока Кашћелана (1950–2006) с Миратца, места које се такође налази у залеђу Црногорског приморја, близу његових Чавора.¹⁰

⁷ Мишљење да су дипле важнији део њихове праксе деле и други свирачи пручаваног подручја, попут Љуба Дулетића, или Јова Кулуђеровића, по којем је звук дипала оно *ишо ми је мило чути* (Калуђеровић 2014).

⁸ Чавор посебно описује своје гусларске прве наступе: *када су ме звали у Поборе, за мене је ио био ирви настйуј, можда сам имао десет и година, 1973. или 1974. иодине, мене су ии људи звали да ијевам уз иусле, када сам се ја иојавио на врати, они су се скоро сви дили на ноће – које је ио одушевљење било. Послије би ме звали обично на славу, или онако, лично су хйјели да орианизују иусларску вечер. Тада би звали обично увече, у свој дом, и ио, на иримјер, на Светиој Јована (20. јануар). Послије иусала, увијек се у Поборе иира коло и ијевају ијесме – ја лично Поборе смайрам најиосиољубивије на ови иросйор (Чавор 2008).*

⁹ На том компакт-диску Стеван Чавор је „припојен“ Грбљанима, грешком аутора пројекта, која је опростива јер Стеван често наступа с Грбљанима, познаје њихову традицију – која се уосталом и не разликује превише од традиције његових родних Чавора – па је и овом приликом, осим своје дипларске нумере, с Грбљанима отпевао једну грбљанску песму.

¹⁰ Стеван Чавор, такође, као познатог диплара и градитеља дипала наводи и Влада Правилковића из Бијелица (централни део Црне Горе, део Катунске нахије). Како је већ наведено, дипле нису толико заступљене у пракси проучаваног подручја, па диплари једни другима позајмљују дипле. Тако је Стеван, док није набавио дипле Ђока Кашћелана, за неку посебну прилику позајмљивао дипле од Љуба Оташевића (пореклом с Његуша, рођен око 1938), јер његове дипле сматра најквалитетнијим.

Диплањем Стеван Чавор показује колико поштује своје наслеђе, без обзира на то што су наступи са пашњака родних Чавора одавно премештени на бину или у тонски студио. Отуда и он на својим диплома изводи *чистје њонџе*.¹¹ Реч је мелодијским мотивима, потеклим из инструменталне праксе. *Чистји њонџи* се уче од других, најчешће старијих диплара, али их искусни и талентовани свирачи и сами смишљају. Колико је диплар поштован у свом крају, зависи од његове способности да импровизује и варира наслеђени музички материјал, али и да смишља нов, јер, према традицији, квалитетно диплоње треба да буде испуњено различитим *чистјим њонџима*. Стеван Чавор је веома поносан на своје *њонџе*, који су, према његовом мишљењу, у оквирима традиције, а опет посебни, и као такви међу становницима залеђа Црногорског приморја познати као *Чаворови њонџи*:

И сада Побори, Грбљани, Мирчани (сѣановници села Мирац) кажу – Чаворови њонџи. Ја имам њонаџа које не знају неки друџи, ако си зајазила све оне њонџе да их врло мало ко зна кол’ко их ја знам, они можда знају неке, али не знају све, е, њако остало – Чаворови њонџи (Чавор 2008).

Захваљујући различитом мотивском раду (варирање, секвентно понављање, дељење мотива или комбинација наведених поступака), сваки се *чистји њонаџ* понавља онолико пута колико то сам диплар жели и, напослетку, може. Приликом извођења *чистјих њонаџа*, диплари поштују традицијом одређене законитости, па се по наступу следећег и новог материјала (*њонџа*), диплар не сме враћати на већ излаган, тј. стари *њонаџ*.¹²

Рангирање и поштовање диплара у народу зависиће и од његовог техничког умећа: излагање првог *чистјој њонџи* је с почетка у нешто споријем темпу, а онда се, што се више различитих *њонаџа* смењује, темпо извођења све више убрзава.

Како се на диплома Црногорског приморја свира само *legato* и *forte* (управо и зато што су део пастирске традиције настале на отвореном простору),¹³ и Чавор, као и остали диплари залеђа Црногорског приморја, своју свирку чини занимљивом разним

На тим истим диплома Љуба Оташевића 2000. године је, такође, свирао и грбљски диплар Иво Крстичевић, за потребе истраживања музичке традиције Грбља (снимљено јула 2000. године).

¹¹ Исти романизован назив, *њонџи* (једнина *њонаџ*, вен. *њонџо*; итал. *џунџо*) користе старији Грбљани за мелодијске моделе помоћу којих испевају различите текстове песама. То је реч романског порекла, која у Грбљу често означава и бод приликом неког ручног рада (нпр. „покажи ми тај понат да оплетем џемпер“; Липовац Радуловић 1981: 272). Слично томе, а захваљујући истраживањима хрватског етномузиколога Јошке Ђалете, запосленог на Институту за етнологију и фолклористику у Загребу, могуће је било сазнати да диплари из далматинске Загоре, поред назива *веле* (једн. *вела*), своје мелодијске моделе такође називају и *џунџима* (једн. *Пунаџ*) (Čaleta 2006).

¹² Извођење различитих *њонаџа* некада је било још једно од мерила по којима су диплари међусобно ранжирани: ко зна више различитих целина, истичу диплари, *више ја цијене* (Дулетић 2004). О томе колико је било популарно излагање што већег броја различитих *чистјих њонаџа*, говори и податак о грбљским петровданским такмичењима диплара која су одржавана сваке године до почетка Другог светског рата. Тако Грбљани још памте да је најбољи међу њима био Нико Вукوف Оца из Шишића, који је знао чак дванаест потпуно различитих *чистјих њонаџа* (Донковић 2000).

¹³ Народ проучаваног подручја веома је свестан јачине дипларске свирке и звука који оригинално настаје на отвореном простору, тако да је то чак и опевано стиховима *диџле јече, брда одјекују*.



Стеван Чавор, дијле с мијехом (Ћавор 2013)

традиционалним поступцима. Тако се пажња слушалаца стиче не само инвентивношћу и виртуозношћу у наизглед бесконачном низању *чистијих йонайша* већ и својеврсним контрастним деловима.

Један од њих је употреба различитих украса. Осим оних уобичајених за инструменталну праксу уопште (пралтрилера и мордента), посебно се истичу предудари и постудари на тоновима f^1 , c^2 , или d^2 (уколико се тонски низ дипала транспонује тако да се дипло заврши тоном g^1). При брзом темпу извођења, ови тонови (поготово c^2 и d^2) стварају привидни ритмизовани бордун, дајући утисак двогласја. Тада се, осим основне легато-мелодије *йонайша*, који се наизглед вртоглаво и веома виртуозно понављају, јасно чује још једна контрастна скоро стакато-мелодија, која се, опет, не јавља константно, већ повремено и за слушаоце скоро неочекивано.

Контраст се код Чаворовог диплоња традиционално постиже и комбинацијом *чистијих йонайша* са *йонйиша* преузетим из вокалне праксе. Реч је о мелодијама најчешће свадбених или љубавних песама („Под оном гором зеленом“, „Ој, ђевојко, Милијана“, „Јеси л’ жећен дели-Радивоје“ итд.). Стеван их изводи након највиртуознијих *чистијих йонайша*, прелазећи нагло на спорији темпо. Овим поступком као да смирује своје диплоње, припремајући слушаоце на завршетак. *Понйи* преузети из вокалне праксе немају у народу неки посебан назив, али је могуће да је њихова употреба у дипларској пракси управо разлог због којег су они други и већ описани *йонйи* названи „чистим“: *чистиј* *йонйи*, или како Стеван каже још и *слободни йонйи*, потичу из инструменталне праксе, зато су и „чисти“ и „слободни“, за разлику од оних других *йонайша*, „везаних“ за мелодије песама. То прожимање дипларске и вокалне праксе је могуће јер ова два вида народног музичког исказивања имају у традицији Црногорског приморја много

заједничког: почев од стила извођења, преко сазвучних особина, до особина тонских основа.¹⁴ Тако је Стеван, седамдесетих и осамдесетих година прошлог века, док је још живео у Чаворима, диплао мелодије песама, заједно музицирајући са певањем момака и девојака, који су унисоно изводили сваку песму коју би он „најавио“ својом свирком.¹⁵

Дипле Чаворове нису јединствене по свом облику, дипле Чаворове се ни по свом репертоару ни по местима на којима се тај репертоар може чути не издвајају превише од репертоара осталих савремених диплара ширег подручја (Čaleta 2004a). Оно што их чини посебним, тј. *Чаворовим*, јесте сам Стеван, тренутно један од најмлађих диплара Црногорског приморја, који иако живи у складу са временом, не одустаје од традиције, како породичне, тако и свог родног краја. Стеван ту традицију презентује брижљиво, и са великим задовољством, желећи да надахне својом свирком и млађе, а већ самом чињеницом да и даље дипла ту традицију чини савременом. И није само због тога Стеван Чавор једини. Као што то чине многи гуслари, и он издаје компакт-диск на којем изводи пратећи се гуслама песме „Круна Петровића“ Момира Зиндовића, „Сан Вука Мандушића“ из Његошевог *Горској Вијенца*, „Његушког и цетињског кола“ – инсерата из дела Краља Николе, као и песму „Грбаљ“ коју је 1930. године испевао његов прађед, Милан П. Чавор, али на том компакт-диску објављује још и своју свирку на диплома, „Чаворове понте“ *йонџе* и мелодије,¹⁶ по његовом мишљењу, чувених песама из Црне Горе, уз које, како сам каже, *може и да се њјева* (Čavog 2013; Комненић 2014). Није познато да је још неки диплар из Црне Горе тако нешто урадио, и, када се све наведено сабере, дипле у Стевановим „рукама“ су свакако посебне, па се отуда могу посебно означити и као – *дигиле Чаворове*.

¹⁴ Стеваново је тумачење да приликом изградње дипала удаљеност између рупа одмерава тако да *размак између љисџију не буде ни љредалеко, ни љреблизу* (Марјановић 2005: 122), али се чини да у народу постоје још нека мерила приликом израде, јер се на диплома добија тонски низ који је доста уједначен са тонским низом забележеним у вокалној пракси подручја (више у: Марјановић 2005б: 83, 84; Марјановић 2008: 179).

¹⁵ Више о сличном вокално-инструменталном извођењу залеђа Црногорског приморја у: Марјановић 2006: 139, 140.

¹⁶ Диплање *йонаџа* траје око 5 минута, а диплање већег броја песама, попут „Под оном гором зеленом“ или „Је си л’ жењен, дели-Радивоје“ траје више од 6 минута.



Вилијам Милер, Жена їрбальскої кнеза (1804)
([S. n. a.]. Grbalj)

ГУСЛЕ МОЈЕ, ГЛАСОВИТА СВИРКО: ПЈЕВАЊЕ УЗ ГУСЛЕ

*П*јевање уз гусле је део традиције континентално-планинског културног простора,¹ које недвосмислено показује некадашње порекло већине становништва Црногорског приморја (Марјановић 2013: 115–129).

Гуслање је некада било заступљено на скоро целом Црногорском приморју. О томе сведоче постојећи историјски извори и казивања сакупљена током наших теренских истраживања почев од 1987. године (Марјановић 2013: 14–23).

Историјски извори

Према доступним писаним изворима, гусларско извођење је најчешће у прошлости било део божићних и свадбених обичаја, а текстови гусларских песама испевани у тзв. јуначком десетерцу, најчешће су се односили на историјске догађаје из ближе или даље прошлости.

Половином 19. века Вук Врчевић (1811–1882), сарађујући с Вуком Караџићем (1878–1864), бележи текстове чак двадесетак грбљских епских песама уз гусле (Пешић 1967: 70, 82). У својим писмима упућеним Вуку Караџићу 1846. године, Вук Врчевић примећује да у Грбљу има још епских песама, али их, највероватније следећи начин размишљања Вука Караџића, оцењује као варијанте, односно „копије од вашије пјесама“. На лето идуће, 1847. године, ова два вредна сакупљача срела су се у Трсту. Том приликом је Караџић од Врчевића ипак узео наведене текстове грбљских епских песама (Pešić 1967: 71). Међутим, Караџић их у својој збирци не штампа у оригиналу (попут оних, уз које је напоменуто да су из Црне Горе или из Сиња), већ их, заједно са многим другим сличним песмама из осталих крајева, заиста сматра варијантама, које је „поредио и наштампвао ону која се најбоља учинила“ (Караџић 1969г: 11). Из тог разлога је листањем Вукових записа могуће

¹ О гусларској традицији околних и даљих крајева в. у: Bjelovučić 1907: 213; Јовићевић 1922: 146 и 147; Bezić 1967–68: 185; Čaleta 2004a: 143; 2004b: 427; Вукмановић 1980: 287–301; Големовић 2008: 13, 14, Марјановић 2013: 151–168 итд.

уочити многе песме сличне оним забележеним приликом новијих истраживања, али је, истовремено, немогуће разлучити која од њих потиче управо из Грбља и Врчевићевог пера.

О традиционалном *ијевању уз гусле* у Паштровићима такође је могуће наћи податке у постојећој литератури с краја 19. и почетка 20. века.²

У неким крајевима гусларево извођење најчешће је изазивало снажне емоције код слушаалаца. Архимандрит Дионисије Миковић (1861–1942) из Паштровића обелодањује да у оквиру свадбених обичаја, конкретно, на *улави* (дану одабраном да се утврди датум свадбе), Паштровићи играју и певају, али и свирају уз гусле:

Кад ко прихвати гусле, па му испод прстију стане одјекивати онај тајанствени звук, настане свечана тишина. Пјесма о Косовском боју:

*Куји војску српски цар Лазаре
од Србије и'јеле јосјодаре*

свагда изазове суза (Миковић 1998: 35).

Крајем 19. и почетком 20. века у Бокопоторском заливу *ијевање уз гусле* има прилике да види и чује свештеник Саво Накићеновић (1882–1926). Бокељи тако музицирају у различитим приликама. На пример, на божићно јутро *јолазник*, који треба да буде и гуслар, долази у кућу да потакне бадњаке, а затим седа са укућанима да ужина, а потом му укућани дају гусле да:

Погусли и запева пјесму од Божића. Сви га слушају. Ко добро гусли и пјева, онда га домаћи прате пјевањем (Накићеновић 1913: 138).

Осим кућних окупљања око гуслара, Накићеновић бележи и она на којима учествују мештани. Опет током божићних празника, али на Бадње вече, Накићеновић примећује како у Доброти кметови поред ватре у кухињи свирају и певају уз гусле. Он чак запажа да су њихове гусле тако подешене, односно саглашене, да уз њих окупљени могу заједно да певају, можда наговештавајући тиме да добротски кметови понављају мелостихове које прво солистички изводи гуслар:³

Донесу гусле, добро урешене, да кметови пјевају. Тад би кметови испјевали по неколико божићних пјесама, а и народних (Накићеновић 1913: 141).

Накићеновић уочава окупљања мештана око гуслара и приликом прославе храмовне славе манастира Савине крај Херцег Новог. Том приликом обавезно учествују гуслари, и то не само старији људи из народа, највероватније и они највиђенији, већ и калуђери. Они испред манастира уз гусле певају увече уочи и на сам дан празника, након свечаног ручка (Накићеновић 1913: 164–166).

² Овде треба нагласити да, према резултатима новијих истраживања (од 2002. године надаље), Паштровићи рођени и одрасли у местима уз саму обалу Јадранског мора (пре свега у Петровцу на Мору), за разлику од оних који потичу из насеља у непосредном залеђу, гусле не сматрају својим традиционалним инструментом.

³ Према теренским истраживањима један од текстова песама који Накићеновић тада публикује, „Божић зове с оне банде, преведите ме“ (Накићеновић 1913: 138) забележен је и у деловима Бокопоторског залива, али само као део вокалне праксе – „Божић зове с оне стране, превезите ме“ (Марјановић Крстић 1998: пр. 5).

Забележено је и да је у Спичу некада скоро свака кућа имала гусле. Колико је познато, последњи забележени спичански гуслари били су пореклом из насеља у непосредном спичанском залеђу: Секула Никлан из Ђурмана, Радета Станишић из Мишића и Петар Ђуришић из Маровића. Они су у другој половини 20. века уз гусле изводили јуначке песме, опевајући борбу својих предака против Турака (у периоду када им млетачки дужд шаље сердара Јелића да сазида Нехај-град), али и борбу са својим најближим суседима Црмничанима и Паштровићима – око драгоцене испаше. У песмама уз гусле опевани су и многи спичански „приморски главари“ Занковић Иво,⁴ Ђурановић Перо, Маровић Стјепан, Башић Андрија, Никлановић Мило и други (Младеновић 1981: 10 и 19).

Засад једина јавности доступна звучна илустрација спичанског гусларског извођења јесте снимак гуслара Петра Ђуришића, који је начињен 1952. године приликом израде документарног филма *Спичанска свадба* режисера Живана Чукулића и сценаристе Миливоја Михаиловића о спичанској свадби у Сутомору и Брци (Чукулић 1952).⁵ Према резултатима истраживања од 2001. године, у Спичу није више било активних гуслара.

Многобројни су разлози за нестанак ове традиције, а један од њих је можда и однос људи из Спича према гусларском извођењу, који примећује Спичанин Матија Вуксановић (1889–1974), према пракси с краја 19. и почетка 20. века. За разлику од наведене свечане тишине која, према Миковићу, прати гусларско извођење у Паштровићима, Матија Вуксановић описује да се у Спичу, у недељу увече (дан пред венчање), код младожење окупља велики број сватова. Након утврђеног свадбеног церемонијала, пише даље Вуксановић, обавезно следи и весеље на које понеки Спичани:

Донесу и наше старе гусле. Но говор и пјевање наткрили гусле и гуслара, само наше коло игра на свадби главну улогу (Vuksanović, Lukšić 2006: 39).

Осим наведених, за проучавање гусала на Црногорском приморју доступни су и извори из истог периода, између друге половине 19. и прве половине 20. века, који не садрже само текстуалне описе него и нотне и звучне записе. За разлику од претходно изложених, ово су записи етномузиколога који нису из Црне Горе. Они сведоче о томе да је гусларска традиција неких делова Црногорског приморја у периоду њиховог настанка била веома актуелна и да је гусларско музичко умеће традиционално преношено с оца на сина, као и да су, попут у новије време забележених гусларских мелодија, и тада мелодије биле засноване на нетемперованој тонској основи а песме певане на нарочит, гусларима овог подручја својствен начин.

Најстаријим сачуваним и науци познатим нотним записима из Црногорског приморја могу се сматрати две гусларске песме које је 1869. године (Marošević 1989: 112) у Бечићима (Паштровићи) забележио хрватски етномузиколог Фрањо Кухач (1834–1911): „Јуре Кастиротић“ (Kuhač 1881: пр. 1507, стр. 302–304) и „Смиљанић Илија“ (Kuhač

⁴ Иво П. Занковић је 1877. године стао испред Спичана приликом последње борбе са Турцима, који су потом и напустили ове крајеве.

⁵ Нажалост, овај аудио-визелни снимак није употребљив за детаљнија музичка истраживања и озбиљније закључке, јер је преко већег дела извођења наснимљен коментар спикера. Тај снимак је ипак драгоцен јер показује да се спичанско гусларско извођење не разликује од гусларских извођења у околним областима, ни од оних забележених у континенталним деловима Црне Горе.

1881: пр. 1520, стр. 318–320). Кухач констатује да му песму „Смиљанић Илија“ изводи извесни гуслар Шимун Грубач,⁶ а примећује и да је његов „напјев прастар“, вероватно због тонског низа ужег обима (можда изведеног и нетемперовано).⁷ Поређење Кухачевих нотних записа с паштровским гуслањем забележеним током наших истраживања је отежано јер Кухач, у складу с праксом времена у коме живи и ради, у својој збирци обрађује свирку гуслара, намењујући свој запис не гусларској, већ клавирској пратњи.⁸

Посебну пажњу гусларском певању и свирању посвећује и словеначки етномузиколог Матија Мурко (1861–1952). Он у првим деценијама 20. века путује по многим крајевима који су насељени Јужним Словенима а својствена им је гусларска традиција, укључујући и Грбаљ и Маине. Та истраживања и данас представљају велику драгоценост, не само због текстуалних и за оно време више него ретких звучних записа него и због чињенице да се, према доступним документима, све до новијих истраживања, која су почела 2000. године, нико од истраживача није озбиљније бавио инструменталном и вокално-инструменталном традицијом Грбља и Маина.

У свом истраживању, које је резултирало и драгоценим публикованим делом, Мурко велику пажњу поклања гулама и њиховим органолошким особинама, односу гуслара према традицији и њиховом начину извођења. Он осветљава тадашњу гусларску праксу, наводећи одговарајуће и конкретне примере, и дајући свој суд о њиховој песми и свирци. Још тада он снима не само гусларе чије је извођење везано искључиво за традицију и крај из ког гуслар потиче него и гусларе који наступају на јавним местима, укључујући ту и гусларска такмичења. Притом, Мурко коментарише и начин извођења гуслара које истражује, додајући га уз наслове песама које снима. Тако, скоро свако певање (уз свирку гусала) доживљава као *ѣраскаво*, вероватно мислећи на грлено извођење (Murko 1951: 554, 555). Из истог разлога, највероватније, Мурко примећује и везу између грбљског нетемперованог и *a cappella* певања из *ѣласа* и начина певања уз гусле, па стога, осим гусларске традиције, звучно бележи и певање из *ѣласа* (које је, према речима Мурка, такође *ѣраскаво*) које изводе гуслари с којима се среће.

Са аспекта стила извођења Мурко препознаје две врсте гуслара. Он о њима даје и свој суд: за маинске гусларе, на пример, сматра да певају изврсно, красно, аутентично. За разлику од таквих гуслара, Мурко, на пример у Бару снима гусларе који такође певају гласно, *ѣраскаво*, али је њихово извођење за Мурка „сувишно, ново пјевање [...] и, све у свему: обичан искварени начин Црногораца такмичара“.

У Грбљу Мурко борави 25. септембра 1932, где примећује да је у горњем делу ове области „занимање за народну епiku још увијек велико, али да има све мање добрих пјевача и гуслара“. Он такође констатује да се по грбљским селима чува још много гусала, али све више само као успомена (Murko 1951: 53 и 335): према Грбљанима, његовим казивачима с којима се Мурко среће, „њих тројица-четворица вреде као пјевачи

⁶ Није лако одгонетнути порекло овог гуслара, јер не постоје његови потомци у Паштровићима, као ни неки помени о припадницима ове породице у релативно новијој паштровској историји.

⁷ Више о Кухачевим записима из Паштровића в. у Марјановић 2016.

⁸ Обе гусларске песме, као и све остале песме које на терену мелографише, а потом и публикује за живота, Кухач поима као исходиште и темељ из којег би се развијао национални правац у уметничкој музици (Marošević 1989: 109).



Саво Ђетковић и Стјеве Мршуља,
Грбаљ, 1932. године (Murko 1951: 845)

(пored њих су певачки талентовани још двадесет гуслара), правих гуслара има педесет, а оних, који се баве пјевањем (тј. по народној изреци, 'за своју душу') између двеста и двеста педесет" (Murko 1951: 53).

Приликом свог боравка у Грбљу, Матија Мурко на ваљцима од воска звучно бележи извођење двојице Грбљана: Сава Ђетковића (рођеног 1903. године) из Братешића и Стева Мршуље (рођеног 1879. године) из Наљежића.⁹ Обојица су, документује Мурко, рано научили да певају уз гусле.

Саво Ђетковић Мурку изводи само старије текстове. Оне новије (на пример, „Погибија Фердинанда“ и „Почетак рата Аустрије са Србијом“) познаје, јер их је чуо од гуслара из других крајева, али их не изводи. Разлог томе је, објашњава Мурку овај грбаљски гуслар, да што је старији, све ређе узима гусле у руке, па се, управо због тога, придржава само традиционалних садржаја (Murko 1951: 187).¹⁰

Песме, према Мурку, грбаљски гуслари пре свега уче од својих старијих: „Др Вукотић је пјевао, када му је било 10 година. Сви смо знали нешто пјесама, а и учили су нас“ (Murko 1951: 53).

⁹ Мурко наводи да се овај грбаљски гуслар презива Мршула, али је ово презиме не само данас него и у време Саве Накићеновића, забележено као Мршуља (Накићеновић 1913: 402).

¹⁰ За разлику од наведеног грбаљског гуслара, гуслари из других крајева изводили су тада Матији Мурку и песме с актуелнијим садржајима (на пример, Петровић Радован из Подгорице тада за Мурка снима управо „Погибију Фердинандову“ итд.; Murko 1951: 187 и 542).



Слева надесно: Раде Гијовић (земљорадник), Јоко Машов Радоњић (зидар), Марко Ивов Гијовић (земљорадник) Саво Милић (земљорадник) и Матија Мурко, Мајини Средњи, 1932. године (Murko 1951: сл. 126–1, стр. 876)

Многе песме, бележи Матија Мурко, Грбљани уче и из постојећих штампаних медија тог доба. Тако му Грбљанин др Лазаревић објашњава „да је његов отац знао скоро сваку јуначку пјесму из Вука, умио је читати те пјевао дјеци док су била млађа“ (Murko 1951: 53). Затим од Грбљанина Стева Мршуље сазнаје да овај гуслар познаје и пева песме *на народну*,¹¹ као што су „Освета косовска“ Максима Шобајића из 1879. године и „Јуначки споменик“ извесног М. Петровића из 1864. године (Murko 1951: 187).

Боравећи у Грбљу, Матија Мурко снима како Стево Мршуља изводи песму „Женидба Смиљанић Илије са Златијом, кћерком од Удбине Рудан Мехмет-аге“, а потом и како Саво Ђетковић изводи песму посвећену локалном грбљском јунаку насловљену „О Бајковићу Раду“.¹²

Након боравка у Грбљу, Матија Мурко је посетио и суседне Маине, 28. и 29. септембра 1932. године. Тамо је снимао гусларе који такође изводе традиционалне епске садржаје из даље историје: Јоко Машов Радоњић, рођен 1871. године, извео је „Смрт Ђулук-бега бана“, а Симо Милић (рођен ?) „Бој на Мишару“.

Из њихових казивања Мурко сазнаје још и да је Јоко Машов Радоњић био веома цењен гуслар, па је као веома млад позван да наступа на Цетињу пред црногорским

¹¹ Када се каже *на народну* мисли се на песме познатих аутора које су настале по угледу на усмена дела из народа, у којима се користе исти мотиви, дескрипције, начин изражавања и врста стиха (Nedić 1992: 590).

¹² Песму „О Бајковићу Раду“ спевао је прота Никола Берберовић, Бокељ из Мориња, према једном од истинитих доживљаја веома познатог грбљског јунака Радета Бајковића (из Ковача): Раде Бајковић је приликом свог боравка у турском граду Трапезунту убио двојицу турских официра јер су увредљиво говорили о црногорском кнезу Николи, а затим се спасао бекством у једном руском чамцу који се одмах прикључио свом броду и отпловио за Русију (Милиновић 1974: 38).

краљем Николом Петровићем Његошем (1841–1921). Веома је успешан и маински гуслар Симо Милић, који учествује на гусларском такмичењу у Сарајеву 1927. године (Murko 1951: 187 и 188).

Пјевање уз гусле у Паштровићима, Маинама и Грбљу

У другој половини 20. века, највише због измењеног начина живота који доноси увођење новог друштвеног уређења од 1946. године, као и због земљотреса 1979. године, што све утиче на то да се становништво из залеђа премести ближе обали мора (Марјановић 2013: 12), *пјевање уз гусле* је забележено само у пракси Грбља, Маина и делу Паштровића.

Гусле се у пракси наведених делова Црногорског приморја користе у различитим приликама: током обичаја који се традиционално поштују, и то и даље најчешће на Божић и око Божића, али и приликом локалних окупљања која немају везе с обредно-обичајном праксом. Колико су некада гусле биле важан део живота, постоје многа сведочанства, рецимо следећа два. Оба се везују за ратни период и 1942. годину када су окупаторски италијански војници тражили сакривено оружје по паштровским кућама.

Према првој причи, војници су приликом потраге редом палили сеоске куће. Укућани су у кућама остављали многе вредне предмете (на пример, чак и скупочену сингерицу – машину за шивење), али не и гусле (Митровић 20026).

У другој причи један Паштровић казује:

И сјећам се ја једној дејџаља из рајџа. Ми смо гусле сџјално имали од кад ја себе знам. Оне су јоре биле, у Тудоровићима, замоџане у црнојорску ношњу, и Иџијалијан је дошао, он је мислио да је џушка била, и како је џреснуо, сломио је једно уво на коњу (имале су изрезбарени приказ коња на врату), исџале су му доље на џод и сломили се, а ја сам џа изиџо за ноју (тј. бранећи гусле, ујео је војника за ногу) (Кентера 2002).

Гусле припадају групи кордофоних инструмената код којих се тон добија превлачењем гудала преко једне струне. Попут гусала из осталих крајева, и у наведеним деловима приморја праве се од неког дрвета: најчешће јавора (или, како кажу у Грбљу, *џеџер* или *биџели јавор*), али и ораха, маслине (Маине) или *кумовој дрвеџа* (Паштровићи).

Гусле се састоје од корпуса (*карлице* у Грбљу, *ваџана* у Маинама, *кориџа* у Паштровићима) преко чије је предње стране разапета јагњећа (Грбаљ), јарећа (Маине, Паштровићи) или чак и зечија (Паштровићи) кожа. У новија времена, под утицајем живота у приморју, уместо наведених кожа, могу да послуже и коже од морске рибе, од којих се по квалитету издвајају кожа *морске рађе* (раже) или рибе која је у овим крајевима позната као *морски јолуб* (Маине). По разапетој кожи гусала избушено је неколико рупа. Корпус гусала се наставља на дугачак врат који се завршава главом. На доњој страни главе гусала је чивија (*јрчало* у Грбљу, *крчало* у Маинама, *ручка* у Паштровићима). Чивијом се затеже струна (или како кажу у Грбљу, *длака*), од длака из коњског репа (паштровски гуслари кажу да су *сџруне од коњчеџа*). Струне се понегде израђују и од танког конца од најлона, попут оног који се користи за риболов (Грбаљ). На предњој страни гусала је и коњић (*кобилица*, Грбаљ, Паштровићи), који струну одваја од разапете коже. Гудало



Гумно Медина, Пејироваци на Мору
(фото З. Марјановић 2013. године)



Иво Крстићевевић, ђусле
(фото Петар Декић 2000. године)

је лучног облика и такође најчешће израђено од јаворовог дрвета, са струнама од длака из коњског репа (Грбаљ, Паштровићи).

За разлику од уобичајеног и традиционалног начина изградње, у Паштровићима су запамћене и нешто другачије гусле. Један од мештана, извесни Јово, направио је гусле од алуминијумске *цице* (чутуре),¹³ па су га остали задиркивали посебним двостихом, како нема више из чега да пије:

*Гусле моје, од Јовове цице,
сад ће Јово ђији из ђузице* (Зеновић 2002).

Гусларска окупљања

Окупљање око гуслара може се сагледати са различитих аспеката, рецимо према простору у којем се свира.

Тако, на Црногорском приморју гусла се у затвореном простору – најчешће у кући (Грбаљ, Маине, Паштровићи). Према неким казивањима, у Паштровићима је окупљање око гуслара одређено својеврсном строгом забраном да се на гуслама никад не свира изван куће (*ђусле су – за у кућу*; Кентера 2002).

¹³ Ово је израз за чутуру забележен и у другим деловима Црне Горе, на пример, у Катунској нахији (Pavićević 1935: 171).



Стеван Чавор, гусле (Čavor 2013)

За разлику од таквих гуслара из Паштровића, гуслари из Грбља и Маина изводе и на отвореном простору, тј. традиционално свирају и изван куће.¹⁴ До 1975. године, на пример, важна места на којима су се окупљали мештани била су маинска гумна, на којима се играло и певало, уз обавезно наступање гуслара. Повод за оваква окупљања могли су да буду свадба, веридба, слава или рођендан.¹⁵

У Грбљу је до Другог светског рата приликом прославе разних црквених празника обавезно учествовао и гуслар, али је ова традиција после 1945. године прекинута. Нека врста поновног „оживљавања“ тог дела традиције почела је 2000. године, откада један од грбљских гуслара приликом свечаног пађења заједничког бадњака на Бадњи дан код манастира Подластва обавезно свира и пева.

Окупљања око гуслара могу се сагледати и у односу на то да ли су приватног или јавног карактера.¹⁶ У новије време, у народу се јављају посебни називи за наведене врсте гусларског окупљања, па се разликују *гуслање за ојњишће* и *гуслање за бину* (Крстичевић 1996).

С обзиром на то да су окупљања изван куће у проучаваној области увек јавног карактера, ова се подела односи на гусларска извођења у кући. Овде се издвајају приватна окупљања на којима гуслар изводи само за себе и приватна окупљања када гуслар изводи

¹⁴ Могуће је и да су гуслари из Спича такође гуслали изван куће, на отвореном простору, на пример, за време свадбе, уз трпезу или након довођења младе у нови дом. На то наводи податак из документарног филма (Чукулић 1952), који опет, не мора бити поуздан, уколико је таква „сцена“ осмишљена за потребе филма.

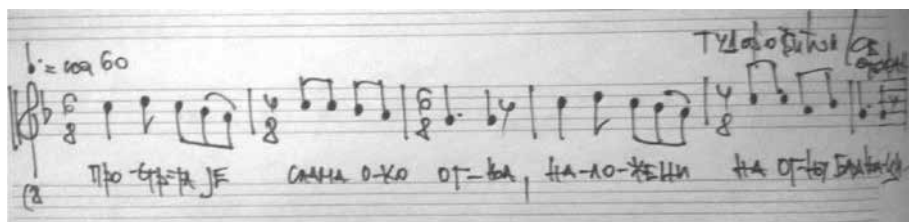
¹⁵ Гумно је простор у близини куће кружног облика, ограђен блоковима фино притесаног камена. Гумна су имала посебан значај за заједницу, на њима су обављани разни пољопривредни послови, ту се народ окупљао и поводом разних друштвених догађања итд.

¹⁶ Више о сличним окупљањима на ширем подручју земаља у региону у: Големовић 2008: 35.

само за своје укућане. Под тиме се најчешће подразумевају породична окупљања поводом прославе неког празника обредно-обичајног карактера или нека друга прилика. Некада су се у кући окупљали углавном око отвореног огњишта (отуда и *јуслање за ојњишије*).

На пример, без гуслара није могло да се замисли ниједно скупљање „под кућним кровом“: ни Бадње вече док укућани чекају да прегори бадњак (Грбаљ, Маине, Паштровићи), ни свадба, кад сватови доводе младу у нови дом (Марјановић 2013: пр. 361), ни вече пред венчање (Грбаљ), ни прослава рођења детета (Грбаљ). Гуслало се чак и због веридбе, таман толико *да се расиоложе сѣтарији људи*. На пример, у Тудоровићима (Паштровићи) током прве половине 20. века за бадње вече извођен је део Његошевог *Горској вијенца*, којим су Паштровићи посебно обележавали овај важан празник:

Пример 1



*Просѣра је слама око ојња,
Наложени на ојњу бадњаца,
Гусле југе, врше се ђецива,
Коло иџра, а ђјесме ђјевају
С унучађу ђегови иџрају
По иџри ђаса врше се у коло,
Све би реко, једнооџишњаца,
Све радоиђу дивном накићено
А шџо ми се највише доџада
Шџо свачему иџреба наздравити...*

*То се ђјевало у Тудоровиће, шџо је мој Јово ђјевао
(Јовановић 2014)¹⁷*

Стево Ј. Јовановић (1949), Свети Стефан,
снимљено 4. јула 2014. године, из фоноархиве З. Марјановић

Нису се само укућани окупљали у затвореном простору него и суседи и пријатељи. На пример, тако се гуслало *на сједницима* (поселима) у Грбљу и Паштровићима. У дугим зимским паштровским ноћима, казују Паштровићи, кад се скупи младост:

*Као дијетџе сам имао вођу да слушам јуслара Сџева Дивановића из Каменова,
који је своје слушаоце окујљао увече око ојњишија: Гусле моје, од јавора сува, вас
Србин ђеиџ векова чува... (Зеновић 2002).*

¹⁷

Ова је песма изведена без пратње гусала, као илустрација како је то чинио отац Стева Ј. Јовановића (Јовановић 2014).

Сличних окупљања било је и у домовима културе. На пример, Стеван Чавор из Чавора описује своје прве гусларске наступе у суседним Поборима:

Када су ме звали у Поборе, за мене је то био први наступ, можда сам имао десет година, 1973. или 1974. године, мене су ти људи звали да ијевам уз гусле, када сам се ја јојавио на врати, они су се скоро сви дијели на ноће – које је то одушевљење било. После би ме звали обично на славу, или онако, лично су хијели да организују гусларску вечер. Тада би звали обично увече, у свој дом, и то, на примјер, на Светиој Јована (20. јануар). После гусала, увјек се у Поборе ира коло и ијевају ијесме – ја, лично, Поборе сматрам најистинљивије на ови простор (Чавор 2008).

Некада су се скоро сваке суботње вечери међусобно посећивали пријатељи и кумови – обавезно се некад ишло у кумове, у иријашеље (Дулетић 2004), а домаћин је редовно звао и гуслара да забавља госте. Према традицији, док је гуслар певао и свирао, прекидао се сваки разговор – *срамота је било ако неко иројовори док он ијева* (Дулетић 2004).

Слична окупљања памти и Иво Крстичевић из Грбља, и то у доба када још није било струје по насељима. Тада је породици Крстичевић често у госте долазио ујак с Мирца (насеља смештеног поврх Горњег Грбља, на обронцима Ловћена) Душан Кашћелан, у народу цењен гуслар, што је био довољно добар разлог да се увече у Ивовој кући уз огњиште окупе не само укућани него и суседи да би га слушали дубоко у ноћ (Крстичевић 2000).

У Паштровићима се памти да су шездесетих година 20. века окупљања око гуслара такође била у домовима, уз огњиште:

Гусле – јес', Војов иаија је свирао, иеиак Ђуро (Срзентић, Брда) је свирао уз гусле мноо добро. Ми би, као дјеца ишла код њих иада. Тада су имали оињишће иоре, они су имали стиоку, живјели бојаио и само иако, и онда увече, ми вечерамо, иеиака нам сиреми вечеру а иеиак уз гусле, уз оињишће, то је било слушати, ма љеиоиа Божија! (Андрић 2014).

Породична окупљања око гуслара практикована су након Другог светског рата све ређе, пре свега због другачијег начина живота који је од тада почео да се устаљује. У том периоду је забележено окупљање око гуслара такође у затвореном простору, али на тада актуелним приредбама, најчешће у тзв. домовима културе, како би се обележио 13. јули (Дан устанка против фашизма у Црној Гори). Тако је Јово Матов Јовановић из Тудоровића обично *[би] гуслао у кући, али и на ириредбама*.¹⁸

Током друге половине 20. века овај празник је све мање обележаван на такав начин (Дулетић 2004). Једини обичај приликом којег се и даље, као и у прошлости, у кућама могу чути и видети гуслари јесте прослава славе у Грбљу. Некада су они наступали после свечаног ручка и увече (на пример, у домовима с већим бројем укућана, често је неко од укућана знао да свира и пева уз гусле), што је у новије време сведено само на вечерње извођење.¹⁹

¹⁸ Казивање Данице Јовановић, девојачки Грегровић (рођене 1922. године), у: Пантић, Ивановић, Зеновић 1998: 146.

¹⁹ Постоји податак да се за време славе уз гусле певало и у источној Херцеговини (Шаренац 1986), из које се, према доступним подацима, одређен број људи доселио у Грбаљ (Цвијић 1991: 396).

Типови гуслара

Према једном од народних мерила, добар гуслар је онај гуслар који уме да изводи дуге текстове традиционалних епских песама на што више различитих мелодијских мотива, да сам смишља нове текстове епских песама у традиционалном маниру, да, такође у традиционалном маниру, изводи или импровизује епске текстове других аутора настале у новијем периоду и да усклади грло и гусле, тј. да му свирање и певање буду унисони током извођења (Дулетић 2004). У односу на то, на Црногорском приморју је могуће издвојити два типа гуслара,²⁰ које и народ као такве препознаје, они који су, према већ наведеним народним изразима, за *јуслање за ојњишће* и они који су за *јуслање за бину* (Крстичевић 1996).

Гуслари из прве групе мање су талентовани, па своје извођење ограничавају на кућни амбијент. На овом подручју то су углавном старији људи, који музицирају „за своју душу“ (Паштровићи, Грбаљ). Такви гуслари су све ређи, поготово у Паштровићима, где нема ниједног гуслара из (релативно) млађе генерације. Разлог је можда и то што је наступ традицијом ограничен само на кућни простор, што на неки начин „затвара“ даљи живот паштровске гусларске традиције.

Пример 2

Братешићи

352. *gusle* *glas*

Ср - бин не - ђе са - кри - вен у го - ри

стра - шно чу - до из - ми - сли и ство - ри... итд.

simile *o.f.*

20

Овим проблемом детаљније су се бавили и хрватски етномузиколози Јерко Безић и Јошко Ђалета, који, истражујући музичку традицију Синеке крајине и Далматинског залеђа, такође уочавају два типа гуслара (Čaleta 2004a: 143–159).

Србин неће сакривен у їори,
Сїрашино чудо измисли и сївори,
Научи їа вила са небеса
Јаворово дрво їе оїјеса,
Искоїа їа и кожом їодаїе,
Па на њему коњску глаку заїе,
И још дрво јадиково сави,
Па на њему коњску глаку сави.
Па кад једно їо друїом їовуче,
То заїрмље, ко да муња їуче,
Цио свијетї зачуди се їіоме,
Еј, шїіо измисли Србин роду своме!

Гуслар Марко Вуксановић (1940),
Марјановић 2013: пр. 352

Гуслари из друге групе су талентованији, па често свирају за шири аудиторијум. То су обично млађи људи који не музицирају само на традиционалним окупљањима него и у приликама и местима на којима њихови претходници нису раније певали и свирали. На пример, маински гуслар Љубо Дулетић више од тридесет година наступа на сцени, на концертима КУД-а „Кањош“ из Будве (чији је члан од самог оснивања друштва), а



Војо Ђ. Срзенїїћ, їусле,
(фото З. Марјановић,
октобра 2013. године)



Владо Ђ. Кенїїера, їусле,
(фото З. Марјановић,
јануара 2002. године)

грбаљски гуслар Васко Дољаница свира на прославама, које су понекад уприличене у локалним кафанама (уколико не познаје људе који га позову, Васко чак и наплаћује свој наступ). Стога се и један и други могу назвати професионалним гусларима, тј. припојити се категорији која је забележена и у гусларској пракси других крајева (Големовић 2008: 39). То представља новину у грбаљској гусларској традицији, јер је раније на кућним окупљањима уз гусле свирао и певао неко од укућана, а сада се позивају гуслари изван породице, који наступају, као што је већ речено, и за новац.²¹

Осим што се наступи наплаћују, у гусларској пракси се примећују новине и на другим пољима. Као што гуслар Иво Крстичевић објашњава, добар гуслар *мора имати више но једне гусле* (он има два инструмента, а Васко Дољаница, на пример, чак три), специјално наручену и сашивену ношњу, бројне снимљене песме на разним тзв. носачима звука (аудио-касете, грамофонске плоче, компакт-дискови). Даље, он се мора представити као добар гуслар и изван свог родног краја, мора знати како да се понаша на сцени, колико дуго треба да му траје извођење (да буде примерено свакој прилици), такође, треба и да обави тонску пробу, уколико је сцена озвучена (што се све чешће практикује) итд.

Изградња и набавка гусала

Новине у гусларској традицији односе се и на изградњу и набавку овог музичког инструмента. По традицији, гуслар или сам гради свој инструмент или га наслеђује од својих предака.

На гуслама које су сами изградили свирали су многи, рецимо Паштровић Јово Андрић (рођен око 1870, Ђуровићи, Буљарица) (Греговић 2002), Стево Боговић (рођен око 1920, Катун, Режевићи) (Боговић 2002) или Иво С. Митровић (рођен ?, Челобрдо) (Митровић 2002а).

Гуслари често свирају и на наслеђеним гуслама, попут Грбљанина Марка Вуксановића (1940), који свира на гуслама које је направио његов отац (Вуксановић 2000) или Паштровића: Ника Ђурашевића (1926), који свира на гуслама наслеђеним још од свог *прадеда* (Ђурашевић 2002), Воја Ђ. Срзентића (1944), који свира на гуслама свога оца Ђура Никова (Срзентић 2013), Јова М. Митровића (1952) итд.

Љубо Дулетић (1948, Дулетићи, Маине), такође од оца наслеђује своје прве гусле, али се ту не зауставља. Године 1973. Љубо напушта родне Маине и насељава се у Будви. Разлози за пресељење су били уобичајени (социолошки, демографски, економски), али се међу њима посебно издваја његова жеља да се бави столарским занатом. Пресељење му је то и омогућило, те он постаје столар. У својој радионици, између осталог, израђује, али и продаје гусле. Будући да веома поштује традицију, своје прве гусле прави по узору на очеве (Ђуро Дулетић, 1914–1997), које је својевремено за његовог оца израдио Маињанин Лука Франета.

²¹ Према доступним подацима, у првој половини 20. века кафана као јавно место извођења гуслара није традиционална за Грбљане, али је, на пример, таква пракса констатована у неким континенталним деловима Црне Горе (у Андријевици), као и у Босни и Херцеговини (Murko 1951: 354).

За разлику од њих, с новим приступом традицији, неки гуслари купују гусле од познатих градитеља гусала из других крајева. На пример, Грбљани Васко Дољаница и Иво Крстичевић своје инструменте купују од чувеног градитеља гусала и гуслара Бранка Баје Берилажића из Подгорице. То се најчешће ради због могућности да се одабере инструмент провереног квалитета, што се на најбољи начин демонстрира на скуповима гуслара. Уколико се неки градитељ гусала прочује, жеље купаца приликом наручивања гусала односе се искључиво на спољашњи изглед, тј. на изрезбарене фигуре које жели да има на својим гуслама. Тако Иво Крстичевић од Бранка Берилажића 1981. године наручује гусле с представом орла.²²

Постоје и гуслари који се приликом набавке гусала враћају традицији. Рецимо, Стеван Чавор (1963, Чавори), из жеље да остане што доследнији традицији, сам прави гусле (на којима свира од 2002), и то од јаворовог дрвета, објашњава Стеван, *којеј сам нашао на Ловћен, уз њих најбоље њевам, а њије сам имао гусле које сам купио од Мишковића из Берана* (Чавор 2008).

Некада су гуслари правили или имали гусле које су биле без орнаментике: такве су биле гусле поменутог Јова Андрића из Буљарице (Греговић 2002), гусле које је Васко Дољаница затекао у својој кући (Дољаница 2002), али и гусле које је себи направио Стеван Чавор, које:

Немају никаквој обиљежја, значи њојуно сам ишао на оне класичне, сџаре, без резбарења, само имају љаву од козе и њо је – њо (Чавор 2008).

За разлику од старих, нови инструменти се обавезно украшавају. Орнаменти на гуслама документују и својеврстан развој гуслара, односно „одговор“ на пресељење из залеђа у приморски град. Тако је Љубо Дулетић на доњем делу корпуса једних од својих гусала изрезбарио приказ Ловћена и, према његовим речима, *српске круне* Краљевине Југославије, а на горњем делу врата гусала приказе аждаје и орла (подражавајући орнаменте са гусала које је наследио од оца). Од 2010. године, Љубо на наредним гуслама које гради ове симболе замењује новим и, идентификујући се с градом у којем живи више од три деценије, резбари грб Будве. Код Грбљана и Паштровића се на том месту најчешће налазе представе орла или дивојарца, али често и историјски ликови из националне прошлости (Карађорђе, Његош, Гаврило Принцип и др.).

22

Бранко Бајо Берилажић (рођен 1941, Љешкопоље) од детињства је учио да израђује гусле, а један од његових најбољих учитеља био је Блажо Поповић с Његуша, међу најбољима у Црној Гори. Бранко већ неколико деценија живи и ради у Подгорици, па чак и свира и пева уз гусле (има и неколико снимљених грамофонских плоча). Он нема своју продавницу у којој би продавао своје гусле, али се као градитељ оглашава на различите начине: осим препоруке задовољних купаца гуслара, оглашава се у локалним новинама, а након телевизијске емисије снимљене о њему и његовој делатности на РТ Црне Горе, постаје још познатији. Стога код куће увек има готове гусле по које долазе гуслари или љубитељи гусала из разних крајева света (чак и из Америке, Русије итд.), а ако треба, инструменте шаље и поштом. Његове се гусле могу наћи и у црквеним продавницама, на пример у манастиру Острог, или у Котору и Будви, Цетињу у Народном музеју Црне Горе (Берилажић 2005) итд.

Репертоар гуслара

Репертоар гуслара са проучаваног подручја и даље је најчешће традиционално испуњен епским садржајима.²³ Попут њихових претходника које Матија Мурко снима почетком 20. века, они своје традиционалне епске садржаје „убацују“ у неримовани десетерац (X: 4, 6). Ове песме гуслари из Црногорског приморја често називају *јуначким* (Маине), а уче их на различите начине.

Један од традиционалних начина јесте учење од старијих гуслара, и то најчешће од укућана. Тако паштровски гуслар Владо Кентера каже:

Био сам дјечак, а ђед ме је зашваро у собу да ирам и да свирам гусле докле јод не научим, а он је показивао (Кентера 2002).²⁴

Владо је тада научио многе песме (некад их је знао више од десет, са тематиком из косовког циклуса, на пример о кнезу Лазару итд.), али будући да није често свирао и певао уз гусле, сада једва може да се сети понеке од тих песама:

Пример број 3

Свети Стефан

♩ = cca 92

gusle

²³ Више о сличном гусларском репертоару са ширег подручја у: Големовић 2008: 63.

²⁴ Владов *ђед* је био Томо П. Кентера, рођен 1867. године у Тудоровићима; живео је у Америци три деценије, а када се вратио у своје родно село, време је углавном посвећивао васпитавању свог унука у духу традиције, идући у томе дотле да га је, иако је био веома млад, учио пушењу дувана (Кентера 2002).



Црна Гора, мила мајко наша,
 Колијевко српских великаша
 Ти си наша од старице мајка
 А расадник људи и јунака.
 Пећар Друи владар црногорски
 Ойлеће ти у Вијенац Горски
 И обасја луча Микрокозма
 Да ти цео свијет ујозна.
 Твоја брда и стијене суре...

Владо Кентера (1937), одломак песме „Горски престо“,
 песника и гуслара Хади Радована Бећиревића Требјешког,
 Марјановић 2013: пр. 633

На своја прва гусларска сазнања добијена на овај начин гуслари Црногорског приморја посебно су поносни. Љубу Дулетићу је први учитељ био његов отац Ђуро (1914–1997), а Стевану Чавору не само отац Васо (1930) него и ђедови Машо (1892–1976) и Перо (? – 1992). Слично је и с Грбљанином Ивом Крстичевићем, који је *ијевање уз јуслање* учио делимично од ђедова, али *највише ђо ујаку* (тј. слушајући ујака), и то одмалена, већ у нижим разредима основне школе.

Старији казивачи су традиционално многе своје текстове учили не само усменим путем од старијих него и из разних штампаних извора.²⁵ Народ је ценио текстуалне изворе, отуда су гуслари који их користе били нарочито поштовани.²⁶ На пример, Грбљанин Блажо Дулетић (рођен 1908, Ластва Грбаљска) већину песама *уз јусле* учио је из *ијесмарица*, и то најчешће од Вука Караџића. Такође, Љубо Дулетић је епске песме које изводи научио из истих извора, или, како каже, *књиџа*. Посебно се сећа такве збирке песама, коју није сачувао, на чијој је корици црвеним словима било исписано *Народне ејске ијесме* (Дулетић 2004).

²⁵ Та пракса је забележена и код гуслара у другим крајевима, рецимо у Сињској крајини (Bezić 1967–1968: 188).

²⁶ Више о томе код гуслара из других крајева у: Големовић 2008: 123.

Паштровски гуслари у свој репертоар укључују и дела краља Николе I (нпр. „Ситна књига на жалости“, Марјановић 2013: пр. 754; „Вазда кад је српска војска“, Марјановић 2013: пр. 764, 765), његовог претка, Петра II Петровића Његоша („Тужбалица сестре Батрићеве“, или како гуслар Јово М. Митровић, рођен 1952, Подличак, каже *йужбалица* „Куда си ми улетио“) итд.

Невезано за извор из којег гуслари уче епске песме, оне се најчешће везују за не-пресушну инспирацију – вековну борбу против Турака, приказивање косовских јунака и набрајање тадашњих српских земаља, градова и задужбина, јер, сматрају неки гуслари, *за Грбљане највећи одјек има йо Косово* (Крстичевић 2002). И у текстовима спичанских гуслара које бележи Живомир Младеновић такође је опевана борба Спичана против Турака (на пример, у периоду када им млетачки дужд шаље сердара Јелића да сазида Нехај-град), или се помињу историјски јунаци попут Старог (Старине) Новака или Радивоја и Грујице Новаковића (Марјановић 2013: пр. 605). Осим тога, у епским песмама из овог краја опевана је борба Спичана с најближим суседима Црмничанима и Паштровићима – око драгоцене испаше (Младеновић 1981: 19).

Грбљски гуслари се својом песмом уз гусле (Марјановић 2013: пр. 350) обраћају песнику Бранку Радичевићу (1824–1853), чији су преци, сматра се, пореклом из Грбља (Шовран 1998: 13). За разлику од песама чија је тематика везана за историјске догађаје, у песми посвећеној овом песнику нема много сцена, али се и даље жали за Косовом.

Пример број 4

♩ = cca 60

350. *gusle* Шишићи

(а) Гдје си да-нас Ра-ди - че - вић

Бран - ко, ће су гус-ле, ће гу - да-ло тан-ко.

ђе је те-бе тво-је Стра-жи - ло -

во, еј, те-бе зо-ву Ср -

би на Ко - со-во... itd.

o.f.

Гдје си данас, Радичевић Бранко,
 Ђе су јусле, ђе јудало шанко,
 Ђе је шебе твоје Спјражилово,
 Еј, шебе зову Срби на Косово.
 Ој, Косово, рано над ранама,
 Пјевај душо славноја Душана,
 шресише се Ђурђеви Спуйови,
 Зајјевајмо браћо и друјови.
 Косово се црвени и црни,
 Боже један, на добро обрни,
 Да добију Срби Азијатје,
 Земље срјске да Србима враише:
 Бијлољ, Велес, Скојље, Куманово,
 Охрид и Срјско Косово,
 И Сибиње Сибињанин Јанка,
 И јрад Прилеј Краљевића Марка,
 И лијеве обале Вардара,
 И кључеве од Новој Пазара,
 И Качаник јдје је Муса био,
 И Вучијирн јдје је Марко био.
 Хвала шебе, о велики Боже,
 Како Срби бију кад се сложе,
 Па сад нама јохишайи ваља,
 На бедеме Вукашина краља,
 Која краси из јрси ојока,

Вјерне љубе Мрњачевић Гојка,
 Ако изда и образ окаља,
 И уради оно што не ваља,
 Тешка казна за њеја се сјрема,
 Ојстјанка му међу људе нема,
 За њеја се сјрема име ново,
 Ка' за Вука некад на Косово.
 Ој, Косово, хоћеш ли се
 Зеленићи икад више,
 Кад над њобом сјране силе
 Лучу мржње ујалише?
 Ој, какво си, јројало се,
 Над њобом се надзидало,
 Кад у њебе среће нема
 Оно Срба што је остјало.
 Не, јјесниче за Косово,
 Не изреци ријеч лошу,
 Укојница што је славна,
 И Лазару и Милошу.
 Ма сад здраво, дружино и крило,
 домаћине, наздравље њи било,
 весеље њи у добар час било,
 док је свијетља и док је вијека,
 јо' шљеме њи мушка колијевка!

Гуслар Иво Крстичевић (1939), јули 2000. године,
 Марјановић 2013: пр. 350

Уз гусле се често традиционално преносе и локална предања из прошлости (Грбаљ). Тако диван јунак Грбљичић Зано успева да победи лукаве Латине, которску властелу и поморске капетане и ожени се ћерком Гргурине бана, дивном Маријаном из Котора (Марјановић 2005б: пр. 351). У селу Пелинову, затим, и данас постоји бијела кула Рада Љепавића, јунака који је уз помоћ својих Грбљана не само одбио турску опсаду него је и убио Суљовића, турског бега од Новог (Марјановић 2005б: пр. 354). Напослетку, песма „О Бајковићу Раду“, коју је својевремено звучно забележио Матија Мурко и даље се изводи, па се чак налази и на једној од аудио-касета гуслара Васка Дољанице (Дољаница [s. a.]).²⁷

У зависности од прилике и умећа самог гуслара, на наведене гусларске песме се често надовезују припеви у виду традиционалних *јеваних здравица* праћених свирком гусала упућених укућанима,²⁸ јер би, сматра се, *без њих било и јрехотја и срамотја да јуслар јрескочи дио којим наздрави домаћину и јородици* (Крстичевић 2000; Марјановић

²⁷ Локална предања су веома битна за гусларе из наведених делова приморја, па су Грбљани, пошто сматрају да је цар Лазар родом из Грбља, своје гусларско друштво назвали његовим именом.

²⁸ Гусларске песме из разних крајева често су имале овакав припев, нпр. у Купресу у Босни (Murko 1951: 231; или у источној Србији; Големовић 2008: 85).



Васко Дољаница, *гусле*
(Дољаница [s. a.]

2013: пр. 11, 350). Ови припеви могу да се изводе и самостално, као посебна песма, у зависности од прилике (Марјановић 2013: пр. 361).

Осим наведених садржаја, на проучаваном подручју постоје и гуслари чији је репертоар епски, али је настао у новије време. На пример, гуслар Љубо Дулетић своје епске песме „везује“ само за догађаје из Другог светског рата, називајући их *рајним њесмама* (Марјановић 2013: пр. 437).

За садржаје из ближе историјске прошлости на Црногорском приморју постоји велико интересовање и стога Грбљани и мештани из суседних Маина најчешће зову гуслара Васка Дољаницу. Разлог за то је његов репертоар, испуњен не само епским песмама које је, на пример, записао Вук Караџић, или којима су опевани неки догађаји који се односе на грбальску даљу прошлост, него и песмама које пишу савремени песници.²⁹ Под овим се подразумевају песме савремених песника Ивана Крговића („Ноћ ђенерала“, по роману Вука Драшковића, „Грбальска јуначка свитања“, „Хајдучица осветница“ итд.), Милице Мићовић („Краљ Никола“ и „Есад-паша“, „Црногорац и вила“) и других.³⁰ Васко

се упознаје са њиховим делима слушајући извођења других гуслара које среће на разним гусларским фестивалима. Иван Крговић текстове најчешће саставља по наруџбини самих гуслара (то им и наплаћује), па је за песму „Грбальска јуначка свитања“ податке о дешавањима у Грбљу у Другом светском рату добио од Васковог оца, Вука Дољанице (Дољаница 2002). Такви садржаји не само да се и Васку више свиђају него их и његова публика више тражи. Разлог за то је што је у новијим текстовима испоштована традиција утолико што је тематика историјска, али је истовремено и подмирен укус публике која је жељна актуелнијих, локалних и, самим тим, њиховом идентитету ближих тема.

На репертоару гуслара из једног дела проучавање области заступљене су и лирске и љубавне песме или песме шaljиве садржине (Марјановић 2013: пр. 433–436).³¹ То је, према казивањима, релативно новија пракса забележена на Црногорском приморју:³²

²⁹ Више о сличностима са новијим гусларским извођењем на ширем подручју у: Големовић 2008: 109.

³⁰ За разлику од већине гуслара који су учили да свирају гусле од старијих укућана, Грбљанин Васко Дољаница одрастао је у породици у којој у доба његовог детињства нико није свирао гусле. Сам је научио да пева и свира, а већ са дванаест година имао је први јавни наступ. Након тога је наступао на многим гусларским скуповима (на пример, на Савезном фестивалу у Никшићу са четрнаест година, где је заузео шесто место, али у и многим местима широм Војводине, Србије и Црне Горе).

³¹ Без обзира на то што гусле представљају симбол епског извођења тзв. динарског подручја, у многим крајевима су уз пратњу гусала забележени и лирски садржаји (више о томе у: Murko 1951: 228; Bezić 1967–1968: 188; Големовић 2008: 86–92).

³² Више о оваквој пракси забележеној на ширем подручју у: Големовић 2008: 86.

То није раније ђосџојало, оџац је изводио само јуначке ђјесме, а ове новије су одскора, од ђрије ђеџинаесџџ ђодина (Дулетић 2004).

У пракси су забележена два типа лирских песама. Први тип песама прославио је гуслара Љуба Дулетића, јер једини на Црногорском приморју изводи песме у којима је критички описан савремени начин живота (песма о слободнијем понашању девојака, на пример).³³ Мелодијске особине и начин извођења ових песама не разликују се од епских песама (Марјановић 2013: пр. 436).

Други тип лирских песама забележен је у пракси и код осталих гуслара из наведене области, попут Грбљана Драгана Драшковића или Ива Крстичевића. Оне се уз гусле не изводе традиционално, солистички, већ респонзоријално, тако да мелостих који најпре изводи гуслар, дословно понављају остали певачи, али уз пратњу гусала (Марјановић 2013: пр. 433, 437).³⁴ Наведени тип лирских песама Дулетић налази или на снимцима гуслара из других крајева (најчешће са грамофонских плоча),³⁵ или их „преузима“ из вокалне традиције његовог маинског завичаја.³⁶ Респонзоријалним начином гусларског извођења лирских песама преузетих из вокалне праксе гуслари мењају уобичајено гусларско извођење у којем је гуслар солиста и, као такав, посебан, вреднован, „звезда вечери“.

Дулетићев пример показује да су гусларски новитети настали из жеље да се буде део локалне заједнице. Тако он своје гуслање сасвим ненадано доводи на нов ниво, јер, пре свега, развија чвршћу и бољу комуникацију са слушаоцима. Његова публика је већином престала да практикује своју музичку традицију из залеђа када се преселила у Будву,³⁷ али то Дулетић својим респонзоријалним гуслањем мења. Он не само да их уводи у свет гуслара и гусала у који многи не би могли ући због недовољно талента (или жеље) него својим гуслањем међу сународницима оживљава скоро заборављену вокалну традицију:

Сви моју да ђјевају ову врсћу ђјесама, јуначке само ја ђјевам, а ове су ђјесме друшћивеније, и кад их ђјевам, некако смо сви исћи, и сви су ђјада – ђуслари (Дулетић 2004).

³³ Сличну тематику има и једна спичанска песма коју почетком 20. века бележи Матија Вуксановић (за коју се не зна да ли је само певана, или је певана и уз пратњу гусала), у којој се из сличних разлога критикује понашање девојака (Марјановић 2013: пр. 602).

³⁴ О групном певању лирских песама уз гусле других крајева више у: Големовић 2008: 118–125.

³⁵ Као пример за то може да послужи снимак „Изворне групе Црна Гора“ из 1983. године, која изводи песму „Чувам овце по планини сама“, на коме уз гусле пева Саво Контић, а прате га песмом Богдан Зимонић, Драшко Магдаленић и Војислав Станишић ([S. n.], 2010 [1983]).

³⁶ Могуће је да је оваква пракса потекла и из Љубовог маинског музичког наслеђа, јер Матија Мурко у првој половини 20. века баш у Маинама запажа како Раде Гиговић изводи *џоскочнице* у групама и у ору, али не наводи да ли је то пратило свирање гуслара (Murko 1951: 188). Више о епским песмама динараца у колу у: Големовић 2008: 93–97).

³⁷ Под овим називом се не подразумева Стара Будва, односно старо градско језгро омеђено зидинама.

Начин извођења на гулама

По начину извођења гуслари се међусобно разликују. Они у основи негују једну традицију, али се с њеним захтевима носе свако на свој начин, у зависности од талента који поседују.

Стил певања гуслара у проучаваној области и даље, као и у време Матије Мурка, умногоме подсећа на вокалну праксу: пева се нетемперовано, гласно, продорно и веома експресивно, тако да нема тог слушаоца који не би с пажњом саслушао извођача. Такво извођење је веома цењено и тражено. Грбаљски гуслар Васко Дољаница истиче да се он „не штеди“ док пева, и да своје песме увек изводи на такав начин, за разлику од старијих извођача које је слушао на разним гусларским скуповима, који певају мање експресивно и много тише.³⁸ Такође, грбаљски гуслар старије генерације *удара у љусле мирнијим ѿемјом*, тј. свира спорије, а када Васко свира, чини му се да *своје љусле не може да смири*.

Гусларском стилу извођења свакако доприноси и тонски низ који гуслари из проучаване области користе. Тако, своје певане мелодије грбаљски и паштровски гуслари најчешће заснивају на следећем тонском низу (Марјановић 2013: пр. 11, 350, 633, 634):



У Маинама је забележен следећи тонски низ, мање нетемперован него претходни (Марјановић 2013: пр. 435–437):



Песме праћене гулама у залеђу Црногорског приморја на својеврсном макроплану не разликују се од гусларског извођења забележеног у многим другим крајевима.

Већина гуслара за инструментални почетак каже да се *удара уз љусле*, и да се тада јагодицама леве руке *удара о сѿруну* (Грбаљ, Паштровићи). Свирање почиње тоновима дужег трајања изведеним на празној струни, иза чега следи мелодија богата украсима, којом гуслар показује своје техничко умеће и таленат за музичку импровизацију.

Након тога се *ѿјева* или *ѿје уз љусле*, односно нижу се мелостихови најчешће на један мелодијски модел, који гуслари називају – *ѿгусларским ѿонѿом* (Грбаљ, Маине, Чавори).³⁹ Тај тзв. монотематски принцип углавном се не примењује доследно на проучаваном подручју.⁴⁰ Како би и музиком „акцентовао“ текст који изводи, гуслар Иво Крстичевић, на пример, најпре користи *ѿонаѿи* који започиње „напетост“ *ces*² (највишим тоном свог тонског низа), затим, према потреби текста, неколико пута користи *ѿонаѿи* који одржава ту напетост, али не тако интензивно јер почиње тоном *as*¹ а завршава

³⁸ О сличним карактеристикама гусларског извођења забележеног на ширем подручју у: Големовић 2008: 165.

³⁹ У Грбљу се за мелодијске моделе који се користе за испевање песама такође каже да су *ѿонѿи* (Марјановић 2013: 64, 65).

⁴⁰ Видети више о том принципу у: Големовић 2008: 139.



Анђе и Љубо Краљевић са унуцима
(фото П. Декић, августа 2000. године)

йонийом чији је први тон *heses*¹ (Марјановић 2013: пр. 11), који донекле заокружује мисао, али спуштање певачеве мелодије на хипофиналис, тј. *f*¹, упућује да то није потпуни завршетак његовог извођења. Слично изводи и маински гуслар, Љубо Дулетић, и то песму шаљивог садржаја (Марјановић 2013: пр. 437). Иво Крстичевић, затим, песме не мора почети највишим тоном, и може одмах кренути са коришћењем *йонийа* који и иначе најчешће користи (од тона *as*¹), али ће опет завршетак његове мисли бити изведен на описани начин (од тона *heses*¹).⁴¹

Гуслари из Црногорског приморја сматрају да сваки гуслар има своје *йонийе*, односно, да сваки гуслар има свој начин ударања (Грбаљ). У почетку, најчешће иду по очевим гусларским *йонийима*, тј. уче мотиве од оца, а онда се та свирка *дойуња*, тј. допуњава новим *йонийима* (Маине). „Допуна“ *йонийа* је веома важна, јер се употреба већег броја *йонийа* више вреднује у заједници:

Неко зна један, неко два, ко зна више йонийа, више ја цијене (Дулетић 2004).

Неки гуслари из Црногорског приморја сматрају да свако треба да има своје *йонийе* и да према традицији неће *да иду један другом у мелодију* (Чавор 2008). Други, опет, да би заслужили поштовање заједнице, прихватају *йонийе* од других гуслара, сматрајући да је битно не само да се напредује него и да се покаже таленат гуслара:

Ухвайиши нови йоний је лако – ако је добар гуслар (Дулетић 2004).

Чини се да је за многе гусларе важнија умешност извођења од порекла *йонийа*, јер њихова употреба треба да буде условљена текстом песме:

Понийе сам комйонујеш из мелодије (Дољаница 2002).

⁴¹

Више о таквом начину обликовања гусларских песама на ширем подручју у: Големовић 2008: 139–141.

Тако млађи гуслар, Васко Дољаница, када свира чешће користи *йонѿе* којима старији гуслар, Иво Крстичевић, „обележава“ почетне и завршне мелостихове (Марјановић 2013: пр. 351).

У Грбљу постоји и својеврсна подела гусларских *йонаѿа* на старије и новије. Тако, према тумачењу Васка Дољанице, један од његових узора, Иво Крстичевић, зна старе гусларске *йонѿе* које је, према његовом мишљењу, *ѿешико савладаѿи*. Да то и није тако тешко показује управо Васково извођење које је местимично веома мотивски слично извођењу Ива Крстичевића: упоредити мелостихове *ђе су ѿусле* (Марјановић 2013: пр. 350) и *овђе ѿи се ваздан* (Марјановић 2013: пр. 361), или мелостихове *Ех, ѿусле моје* (Марјановић 2013: пр. 11), *Е, домаѿине* (Марјановић 2013: пр. 361) итд.

Васко Дољаница даје још једну димензију гусларском извођењу. Он је приликом наручивања текста од Ивана Крговића, песника из Мојковца, инсистирао да једна од песама не буде у традиционалном десетерцу, већ у тзв. симетричном осмерцу. Према речима овог гуслара, желео је да публика садржај песме не памти само текстуално, као што је уобичајено, него и мелодијски (тј. да и с тог аспекта, како каже Васков отац Вуко Дољаница, *буде ѿримамљива у сваком друшѿву*). Тако је Васко свесно у гусларско епско извођење унео мелодијске линије које су карактеристичније за испевање грбаљских лирских песама, а нехотично је посегнуо за стихом који се сматра претечом уобичајеног гусларског десетерца (Матицки 1992: 507 и 508).

Постојања симетричног осмерца у гусларском извођењу свесни су и други гуслари из проучаване области. На пример, Стеван Чавор више воли да пева „старе“ песме – односно песме десетерачког стиха, и тек је, истиче, у *новије вријеме йочео да се јавља осмерац, не ѿе 1974, 1975. йодине* (Чавор 2008). Њему није страна ни та врста стиха, али сматра да му је извођење боље и квалитетније уколико су песме у десетерцу:

Пјевам и ја осмерац, али није ми нешѿио йосебно, не инсирише ме (Чавор 2008).

Гуслари велику пажњу посвећују спрези њиховог гласа с мелодијом којом се прате на гулама. То се најчешће одвија у осминском ритмичком покрету, прекиданом тоновима дужег трајања једино на почетку и на завршетку мелостиха. Као специјални вид изражавања, у тренутку кад гуслар излаже неки садржајно важнији део песме, мелодија почиње од највишег тона низа, а затим чини силазни покрет.

Према наслеђеним мерилима гуслара, *йон се мора сложѿиѿи* с певачевим гласом; тога је свестан и гуслар Марко Вуксановић (рођен 1940, Братешићи), који каже да му се *ѿлас не слаже са ѿулама*. Стога је однос гласа и инструмента углавном унисон: хетерофони секундни двоглас је редак и јавља се углавном у каденцирајућим деловима, када се мелодија инструмента задржава на основном тону (g¹), а глас певача само накратко спушта на хипофиналис (f¹) (Марјановић 2013: пр. 351, 433, такт 7; пр. 435, такт 17; пр. 437, такт 11 итд.).

За разлику од наведеног, код гуслара који су према свом умећу разврстани у прву групу (тзв. мање умешних *ѿуслара за оѿњишиѿе*), уместо да њихов инструмент традиционално углавном унисоно прати испевану мелодију, у њиховом извођењу је забележен својеврстан бордун, који је лакши за извођење (Марјановић 2013: пр. 352, 634).

Завршни део пјевања уз гусле је, попут увода и интермеца, такође инструменталан, и у односу на вокално-инструментални део, најчешће и несразмерно краћег трајања.

„ЗВУЧНИМ КОРАЦИМА“
МИОДРАГА А. ВАСИЉЕВИЋА:
О КОНТИНУИТЕТУ И РАЗВОЈУ ГРБАЉСКОГ ПЕВАЊА

Евој препород Грбљани у највећој мери дугују управо људима који потичу из Грбља, а окупљеним у Друштву за обнову манастира Подластва (Грбаљ). Од тренутка када су одлучили да темељно истраже свој родни крај са многих научних аспеката, до публиковања зборника *Грбаљ кроз вијекове*, који садржи радове групе еминентних научника, није прошло много времена.¹ Без обзира на потпуно неоправдане и већ „излизане“ тврдње о њиховој немужикалности, у које су и сами донекле веровали, Грбљани посебну пажњу поклањају истраживању своје музичке традиције.

Наш боравак међу Грбљанима, који су се јула 2000. године окупили ради снимања њиховог казивања, певања и свирања, покренуо је даљи ток проучавања и поимања грбаљске музичке праксе. Схватили су да њихова музичка традиција није значајна и занимљива само њима него и онима који поштују, истражују и/или познају музичку традицију руралног стила, а нису Грбљани. Инспирисани и с правом понесени успехом на концерту одржаном у Котору 12. октобра 2001, исте године оснивају своју групу певача, гуслара и диплара.² Тако окупљени, излазе из анонимности и одржавају бројне концерте у Црној Гори и Србији. Да би боље прихватили и разумели своју музичку традицију и сагледали њено место у данашњим околностима, ангажовали су музичког педагога Александру Јовић Милетић, да „у духу“ грбаљског певања обради неколико песама, не би ли модернија концепција аутентичног музичког израза заинтересовала млађе генерације Грбљана. С тим циљем је публикована и књига *Народна музика Грбља*

* Ово је прерађена верзија рада првобитно публикованог под насловом „Континуитет и развој музичке традиције Црногорског приморја са залеђем, на примеру грбаљског певања, али и Миодраг Васиљевић је ипак био у Грбљу!“ у *Зборнику радова са научној скупи Дани Владе С. Милошевића у Бањалуци*, 10–11. априла 2008. године (Марјановић 2008: 179–196).

¹ Научни скуп *Грбаљ кроз вијекове* одржан је у Грбљу и Котору, 11–13. октобра 2001, а радови су објављени у пратећем зборнику *Грбаљ кроз вијекове* (Пантић, Вучинић 2005).

² Реч је о концерту којег сам организовала у току научног скупа *Грбаљ кроз вијекове*, на којем су Грбљани представили значајне делове своје музичке традиције (од успаванки, преко свадбених и љубавних песама, до пјевања уз гусле и диплања).

(Марјановић: 2005б). Усмено у оригиналу, а током теренског истраживања на касетофонску траку утиснуто грбаљско музичко знање, преточено је у један попримично конкретан и коначан облик, у речи и ноте, на чијој се задњој корици налази компакт-диск са снимцима њиховог певања, гуслања и диплоња.

На несрећу, а опет срећном игром случаја, када је књига већ изашла из штампе „на светло дана излазе“ и тонски записи грбаљског певања које је половином прошлог века сачинио етномузиколог Миодраг А. Васиљевић (1903–1963).³ У књизи је наведено да Грбаљ између истраживања словеначког етномузиколога Матије Мурка 25. септембра 1932. и телевизијског снимања документарног филма почетком седамдесетих година 20. века „заобилазе било каква озбиљнија етномузиколошка истраживања“ (Марјановић 2005б: 7),⁴ те ће овај рад бити прилика да се коригује тврдња из књиге и да се Грбљанима пружи свако, а посебно овако значајно сазнање о свим истраживањима њихове традиције. Такође, захваљујући Васиљевићевом боравку у Грбљу, добијамо прилику да прикажемо особине грбаљског певања, али и евентуалне промене у периоду од половине прошлог века наовамо.

Нажалост, на тонским записима који су нам доступни нема података када је тачно Миодраг Васиљевић снимао у Грбљу. Међутим, његовог се боравка сећају и сами казивачи: било је то 1953. године, на Духове, у Дому културе у Радановићима. Не памте му име, али га описују као духовитог човека, нижег раста, уз коментар да је био „пунашан“. Васиљевић их је тада снимао магнетофоном, што је за многе Грбљане било прво снимање којем су присуствовали: *нама је ђо, објашњава Васо Донковић (рођен 1924, Шишићи), било ново, зајшо ишо смо му ми ђјевали, а он ђријиисне дујме и – ђонавље.*⁵

Подаци којима Васиљевић документује грбаљске песме веома су драгоцени: пре свега, он прецизно наводи имена певача, место и годину њиховог рођења, тако да је с овог аспекта, могуће сагледати музичку традицију Грбља у континуитету, почев од тридесетих година прошлог века наовамо. Један од певача, Саво Ђетковић, (рођен 1903, Братешићи), певао је и њему 1953, али и Матији Мурку 1932. године (Murko 1951: 402). Многе од казивача, сада већ покојних, попут Милице Мартиновић (рођене 1918, Кубаси), помињу и саговорници снимани 2000. године, и то као велике чуваре традиције и познаваоце многих песама (Марјановић 2005б: 44). Напослетку, Васиљевић снима и Грбљане чија смо казивања и песме такође снимали почев од 2000. године: то су Васо Донковић, Томо Оца (рођен 1930, Шишићи), као и Анђе Куњарица (рођена 1929, Горовићи, удата Краљевић у Главатичићима). Поред певача које Миодраг Васиљевић наводи,

³ Ови тонски записи су се до тог периода налазили у приватној фонотеци Зориславе Васиљевић, ћерке Миодрага Васиљевића. Пре изласка књиге из штампе није се знало да они постоје јер су се налазили на истом компакт-диску с преснимцима са магнетофонских трака из многих других крајева (Паштровића, Ђићевца, Жупе Александровачке итд.).

⁴ Слично је наведено и у раду посвећеном грбаљској музичкој традицији који је излаган на научном скупу 2001. године у Котору (Марјановић 2005б: 473).

⁵ Година снимања је највероватније тачна, јер не само да не сумњам у сећање својих грбаљских казивача него је на истој траци снимљено и певање из суседних Паштровића из Петровца на Мору (које није публиковао у књизи *Народне мелодије Црне Горе*, Васиљевић 1965), уз напомену самог Васиљевића да је у Паштровићима био 15. јуна исте, 1953. године.

Грбљани памте да су овом окупљању присуствовали и многи други, као што су Саво Брдар (рођен 1926, Пријеради), Миња Крута (рођен ?, Главати), Душан Донковић (рођен 1893, Шишићи), Александар Вујовић (рођен 1896, Пелиново), Љубо Радановић (рођен 1903, Пелиново), Марко Симун (рођен 1912, Кубаси) и други.

Миодраг Васиљевић на свом тонском запису из 1953. године наводи када се која песма изводи, свестан важности коју за Грбљане има свадбени ритуал, као и редослед песама који се током ритуала поштује. Тонски бележи овим редоследом следеће:

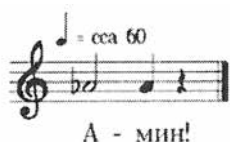
- 1) „Добру молитву, Добар човјече, добре ли рече“ (пример 1), чији почетни текст говори Душан Донковић (рођен 1893, Шишићи), а коју потом певају Васо Донковић, рођен 1924. године у Шишићима и Томо Оца:

Пример 1

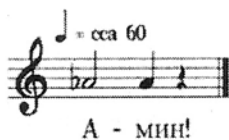
Ђевојко, ово ти чињење било у велики добри час!



Моја ђевојко, иош тијуј дом као ишћо си род, ишако ти иомој'о Бој!



Свака ти се срећа држала скућија као бршћиањ дуба!



"Живјели!"

Грбаљ

До - бар чо - вје - че, до - бре ми ре - че,
 мој ми - ли Бо - же, ско - ро се сте - че,
 у до - бре ча - се, по пу - не ча - ше, а њи на - ши - ма
 мла - ден - ци - ма мо - лит - ве на - ше, све - му ро - ду
 и пле - ме - ну на ве - ли - ку част, а њи на - ши - ма
 мла - ден - ци - ма све у до - бар час, све у до - бар час.

Добар човјече, добре ми рече,
 Мој мили Боже, скоро се сјече,
 У добре часе њо њуне чаје,
 А и нажима младенцима молићве наше,
 Свему роду и њлемену, на велику часѝ,
 А и нажима младенцима, све у добар час, све у добар час!

- 2) „Барјактаре, на ваше поштење“ (пример 2), певање из *іласа* које изводи Марко Симун:

Пример 2



A, барјактаре, на ваше по - (хо-хохо...) - њ(о)е, хај!

- 3) групно унисоно *іјевање* из *іласа*, намењено, према Васиљевићевим речима, за *ошваране кола*, изводе Марко Симун, Александар Вујовић, Љубо Рађеновић и Саво Ђетковић,⁶

- 4) „Од, излази, првијенче, срећо весела“ (пример 3), певају сватови младој када је изводе из куће да је воде на венчање, певале Милица Мартиновић и Анђе Куњерица:

Пример 3



Од, излази, ірвијенче, срећо весела, срећо весела.

*Од, излази, ірвијенче, срећо весела,
Суспрела ве добра срећа и сам Госіод Бої,
Ко ви сїио наудиїи, не дао му Бої,
А ако је ко до сада, убио іа Бої!*

⁶ Реч је о снимку на којем се мелизматични делови одлично чују, али се у речитативним деловима једва може разумети текст, тако да је овај пример остављен за публикавање на компакт-диску који је у изради.

- 5) „Првијенче, дико наша, дивна ли је снаха ваша“ (пример 4), певају сватови када доводе младу у младожењину кућу, певале Милица Мартиновић и Анђе Куњерица:

Пример 4

Пр - ви - јен - че, ди - ко на - ша, див - на ли је сна - ха ва - ша.

пр - ви - јен - че, ди - ко на - ша, див - на ли је сна - ха ва - ша.

с.г.

*Првијенче, дико наша,
Дивна ли је снаха ваша,
Првијенче, дико наша,
Дивна ли је снаха ваша.*

*Првијенче, дико наша.
Дивна ли је снаха ваша,
Ситари сватје, дико наша.
Дивна ли је снаха ваша,
Златни куме, дико наша.
Дивна ли је снаха ваша,
Два ђевера, дико наша.
Дивна ли је снаха ваша,
Сви сватови, дико наша.
Дивна ли је снаха ваша.*

- 6) „Оди, дођи, првијенче, срећо весела“ (пример 5), песма – поздрав сватовима код младожењине куће, певале Милица Мартиновић, Анђе Куњерица и Јованка Кашћелан (рођена 1924, Мирац, удата Донковић, Шишићи):

Пример 5



Оди, дођи, њрвијенче, срећо весела, срећо весела.

*Оди, дођи, њрвијенче, срећо весела,
Сусрела ве добра срећа и сам Госџод Бої,
Ко ви сџио наудџиџи, не дао му Бої!*

Грбљани се сећају да су те, 1953. године, певали Миодрагу Васиљевићу и ускршњи, тј. црквени тропар „Христос воскрес из мртвију“, чак и да је Александар Вујовић *џужџио мјесџио женске, и џио на свої џријайџеља Сџиџеџа Иџанџиовиџа* (рођеног ?, Побрђе), уместо тада главне грбљаске *џужбариџе* Манде Јова Рашковић (рођена крајем 19. века, Шишићи) која *није доџшла на снимање* (Оџа 2007). Снимци тропара и тужења се, нажалост, не налазе уз снимке наведених грбљаских свадбених песама.⁷

Захваљујући Васиљевићевим снимцима грбљаског певања, могуће је констатовати да се у Грбљу већ пола века:

- 1) и даље изводе свадбени обичаји праћени пригодним песмама, као и да се веома води рачуна о редоследу извођења песама током свадбе, уз недвосмислену жељу Грбљана да се ти обичаји испоштују у потпуности, онако како су научени од старијих генерација;
- 2) поштује принцип употребе устаљених мелодијских модела, који се, према прилици у којој се изводе, спајају с различитим и пригодним текстовима;
- 3) мелодија заснива на тонском низу најчешће квартног опсега (f–g–a–b), али у којем се размак велике секунде у каденционим одсечима између хипофиналиса и финалиса (a–g) смењује, те се јавља размак мале секунде (a–g, пример број 1, тактови 1 и 3 итд.);⁸ и

⁷ Додуше, на другом компакт-диску је нађен снимак тужења сестре за братом („О мој брате, добро моје“) у мушком извођењу, које би се, према особинама мелодије и текста, могло приписати грбљаској традицији. Међутим, овај снимак Васиљевић не документује било каквим податком, осим што је назначио да је реч о женском тужењу које изводи мушкарац, а ни Грбљани, после више од пола века, не могу са сигурношћу да потврде да ли је то заиста снимљено у Грбљу или није (кажу да личи, могло би бити итд.).

⁸ Сигурно је да описано „комбиновање“ наведених тонова на месту хипофиналиса није случајно, и оно се релативно често јавља у грбљаском певању (али и у певању многих других крајева), те заслужује посебну пажњу у будућим истраживањима (Марјановић 2005б: 87).

- 4) нарочито поштује певање из *џласа*, као посебна техника извођења, по којој се Грбљани међусобно вреднују у зависности од вокалног умећа и по којој се несумњиво препознаје некадашње грбљско тзв. динарско порекло.⁹

За разлику од изложеног, захваљујући Васиљевићевим снимцима грбљског певања, може се приметити да се током последњих педесетак година у Грбљу:

- 1) све ређе јављају секундни сазвуци којима се у каденционим одсецима мелостиха и мелострофе прекида унисони звук приликом групног певања. Ти секундни сазвуци 1953. године настају скоро редовно на последњем слогу речи којима се заокружује нека смисаона целина, и то четвртинским покретом или обрнуто пунктираном четвртином, тј. израженији су управо дужим трајањем овог сазвука (може се чак сматрати и да су тим трајањем акцентовани). У новије време, према снимцима почев од 2000. године наовамо, секундни сазвук је много ређи, скоро да га и нема, а уколико се појави, краће траје, најчешће осмину или шеснаестину (упоредити пример 5 и 6);

Пример 6



Соко леџи, да љрелеџи, љреко љланине, љреко љланине.

Соко леџи да љрелеџи, љреко љланине...

Даница Марковић (1957) и Милка Иветић (1951),
Марјановић 2005б: пр. 92

- 2) изобичајило певање којим се *оџвара коло*, па тако млађи Грбљани и не знају за овај део њихове традиције. Томо Оџа, појашњава да се коло некада *оџварало* песмом из *џласа*, коју треба да изводе два певача, након чега се пуца из неког ватреног оружја, па се тек онда уз игру и песму наставља весеље,¹⁰ и

⁹ Више о томе у: Марјановић 2005б: 13, 14.

¹⁰ Остали Грбљани, на пример, казују да се коло *оџвара* песмом „Хватајте се бјеле руке“ (Крстичевић 2007).

3) више не пева мелодија свадбене песме „Првијенче, дико наша, дивна ли је снаха ваша“ (пример 4).¹¹ За разлику од поменуте мелодије, овај текст је забележен и 2000. године, када га је певала само једна Грбљанка, али с другачијом, фрагментарно осмишљеном мелодијом (пример 7).

Пример 7



*Стари сваше, дико наша,
Дивна ли је војска ваша...*

Десе Антовић (1955),
Марјановић 2005б: пр. 182

Разлози за све ређе секундно двогласје, заборављање певања приликом *ошварана кола*, као и наведене мелодије из грбљаске праксе не могу се прецизно одредити, али су том забраву свакако допринели другачији начин живота после 1945. године, а након тога и разорни земљотрес 1979. године.¹² Та два догађаја узроковала су да Грбљани имају све мање прилика и разлога да певају и свирају, па старији практично немају када да своје наслеђе пренесу на млађе генерације.¹³

Стога је веома могуће да је и поменута мелодија једноставно заборављена управо зато што није било прилика да је „користе“ и Грбљанке млађе од оних које је Васиљевић снимао. У прилог томе управо сведочи и снимак из 1953. године, када је, изгледа, овај модел већ био мање у пракси, на којем су се певачице, након грешке једне од њих, певачки усагласиле од друге мелострофе (и тек тада на исти начин извеле преостале мелострофе).¹⁴

¹¹ То је, вероватно, и судбина мелодијског модела забележеног 2000. године само у Шишићима, када су певале Зорка Уличевић (рођена 1955, девојачко Оца), и њена мајка, Илинка Оца (рођена 1938), који не користе остале грбљаске певачице (Марјановић 2005б: 92).

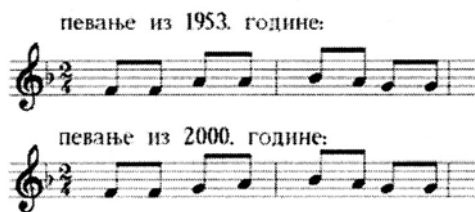
¹² Након Другог светског рата је уведено потпуно другачије друштвено-политичко уређење, чији су принципи, заједно с последицама земљотреса, утицали на масовно напуштање села у залеђу и прихватање живота и начина привређивања карактеристичних за приморје и приморске градове.

¹³ Тадашња власт, установљена 1946. године није била благонаклона према многим традиционалним грбљаским обичајима, као што су *машкаре* на пример, које су се и због тога изобичајиле.

¹⁴ Реч је о мелодији која је у свом првом делу заснована на осминском покрету (тактови 1 и 2), иза ког следи својеврсни застанак на четвртинама (такт 3), који је накратко „пореметила“ једна од певачица наставивши и даље осмински покрет (код Грбљана је у новије време такав осмински покрет током целе мелострофе најзаступљенији). Оваква врста ритмичког осмишљавања мелодија (осмински покрет „успорен“ тоновима дужег трајања) постојала је у грбљаској пракси још седамдесетих го-

Међутим, постојање ове, сад већ заборављене мелодије показује да је у грбаљском певању могуће издвојити један мотив, тј. генетско језгро којим почиње неколико мелодијских модела традиционално намењених женском певању на свадби. То генетско језгро је од 1953. године наовамо доживело мање мелодијске промене, тако да се, уместо чешћег скока велике терце навише, као што је забележио Васиљевић, у новије време пева по мелодији која се креће поступно навише (пример 8).

Пример 8



Приликом певања заборављене песме из 1953. године, прве две мелострофе такође започињу поступним покретом навише, али од треће па до последње мелострофе тај покрет постаје – терцни скок (пример 4). Та „недоследност“ певачица, чини се, није намерна, нити је свесна, и могуће је да су тада у традицији подједнако „коришћени“ и поступни покрет и терцни скок, а да је временом овај други начин извођења превагнуо.

Ово генетско језгро не може се приписати само музичкој традицији Грбља, јер се јавља и у свадбеним песмама делова Боке Которске (Марјановић Крстић 1998), Маина, Побора, Брајића и Паштровића (Марјановић 2013: 74–79), код којих живот на приморју није потпуно „обрисао“ свест о некадашњем динарском пореклу.

Из тог језгра су у грбаљској традицији настали различити мелодијски модели: мелодијски модел коришћен за певање песама забележених 1953. године (примери 3 и 5),¹⁵ који је и даље незаобилазан део грбаљске праксе (пример 9) и мелодијски модели које Васиљевић додуше не бележи, али који, према снимцима из 2000. године, такође служе за испевање свадбених песама у датом тренутку (један од њих је приказан у примеру 10).¹⁶

дина 20. века, али је приликом нашег истраживања 2000. године забележена у малом броју песама (Марјановић 2005б: пр. 85, снимљен 2000. године и пр. 315, снимљен 1971. године, [s. n]. 1971). На то је, највероватније, утицала све ређа пракса.

¹⁵ Територијална распрострањеност овог модела иде у прилог претпоставци да је потекао у традицији континентално-планинског културног простора, јер се може констатовати и у неким континенталним деловима Црне Горе (Васиљевић 1965: пр. 15, 38; Милошевић 2000: пр. 11, 17), или крајевима које насељавају Црногорци из континенталних делова (Лајић-Михајловић 2004: пр. 6, 32). Такође, реч је о делу традиције старијег слоја становништва овог дела приморја, па је овај мелодијски модел је половином 20. века забележен у једној песми из Горње Ластве (Марјановић 2002: пр. 200), места које је, као прво, територијално близу Грбља, а као друго, које је попут Грбља, насељено старијим слојем становништва (Кулишић 1953: 195–197), затим у Грбљу суседним Маинама, али и у географски нешто удаљенијим Паштровићима (Марјановић 2013: 74–79), чије се становништво досељава пре 15. века (Накићеновић 1913: 412–416; Вукмановић 1960: 141–143).

¹⁶ Више о томе у: Марјановић 2005б.

Пример 9



Пример 10



Из тог језгра, напослетку, произилази и заборављена мелодија, која је својевремено такође могла да буде мелодијски модел, а судећи према наведеним грешкама певачице већ се тада све ређе практиковала (пример 4).

Захваљујући снимцима Миодрaга Васиљевића могуће је закључити да народно грбaљско певање у континуитету од више од шест деценија и даље функционише на традиционалан, патријархално-динарски начин: поштују се обичаји карактеристични за традицију континентално-планинског културног простора¹⁷ у којима обредно-обичајне песме имају значајно место, песме се певају из *џаса* и групно, по мелодијским моделима устаљеним традицијом.

Од великог значаја је и то што нам снимци Миодрaга Васиљевића помажу и да евидентирамо промене настале у грбaљском певању до нашег истраживања 2000. године. Ове промене свакако утичу на целокупну слику грбaљске музичке праксе. С једне стране, у периоду између 1953. и 2000. године Грбљани све ређе певају, што условљава својеврсно осиромашење које се манифестује кроз мањи број певача услед незаинтересованости млађих Грбљана за певање и свирање. Такође, све је ређе групно певање, и све је мање мелодијских модела помоћу којих Грбљани испевају своје текстове. С друге стране, од 2000. године грбaљска музичка пракса добија и нове квалитете, јер креће новим путевима, доскора непознатим традиционалном начину размишљања: као прво, наступима на сцени (а не више на свадбама или сијелима) намењеним ширем аудиторијуму и, као друго, јавља се потреба да њихова традиција добије и ново музичко „рухо“, тј. да се обради.

Вредност грбaљске музике потврђује не само интересовање двојице чувених етномузиколога Матије Мурка и Миодрaга Васиљевића него и одабир шведског етномузиколога Стена Сандала да на компакт-диску намењеном светској музичкој сцени, поред осталих, и Грбљани представе црногорску музичку традицију (Sandahl 2005: 3, 5, 11, 23).

Напослетку, можда би звучни записи Миодрaга Васиљевића из 1953. године могли да на мање уобичајен начин утичу на грбaљску праксу забележену 2000. године. Налик

17

Под континентално-планинским културним простором подразумева се подручје обједињено традицијом тзв. динарских, односно континентално-руралних и патријархалних области делова Црне Горе, Херцеговине, Далматинског залеђа и тако даље.

својеврсног повратка у будућност, ови тонски записи омогућавају оним млађим да науче, а оним старијим да се подсети заборављеног уколико:

- почну да чешће и дуже убацују секундни сазвук приликом групног певања,
- поново почну да *ошћарају* кола певањем из *јласа*, и
- науче да певају песме по мелодијском моделу који су у међувремену заборавили.

Живимо у времену у којем је певање руралног стила постало популарно.¹⁸ Најчешће се до тог „старог звука“ долази управо из доступних записа, па би ови тонски записи из 1953. године могли да послуже баш онима који су, уз њиховог творца Миодрага Васиљевића, за њихов настанак најзаслужнији – Грбљанима. Њима би био премошћен јаз између Грбља 1953. и Грбља 2015. године, а у праксу би било враћено оно што Грбљанима традиционално припада.¹⁹ Тонски записи Миодрага Васиљевића помоћи ће Грбљанима да као достојни носиоци сачувају најважније аспекте традиције – поштовање наслеђа, постојање праксе и њено континуирано трајање. А све то са жељом да се, према речима академика Мирослава Пантића, „Грбаљ препороди и пође у сусрет својој судбини, достојној њихове славне прошлости“ (Пантић 2005: 1).

¹⁸ У новије време певање и свирање руралног стила често су на репертоару разних извођача (обрађене или необрађене), као и обавезни део програма намењен ученицима етномузиколошког одсека при средњим музичким школама итд.

¹⁹ Таква „интервенција“ не би била прва, слично је, наиме, већ поступио етномузиколог Дарио Марушић, када је мештане црногорског порекла из истарског места Перој, научио да по записима никог другог до Миодрага Васиљевића (Васиљевић 1965) певају песме које су током друге половине 20. века изобичајиле.

ПАШТРОВСКА МУЗИЧКА БАШТИНА
У СВЕТУ МИОДРАГА А. ВАСИЉЕВИЋА:
УМЕЋЕ, УМЕТНОСТ, НАДАХНУЋЕ

Нотни и звучни записи народних песама у Црној Гори од средине 19. века бележе разни истраживачи.¹ Сваки од њих, према свом нахођењу и могућностима, сакупља и бележи стилски и жанровски различите записе. Поједини истраживачи само мелографишу и публикују народне песме, попут Дионисија де Сарно-Сан Ђорђа (De Sarno-San Giorgio 1896), неки народне песме сматрају базом из које ће црпсти своје композиторске идеје, као Никола Херцигоња (Марјановић 2002) и Јован Милошевић (Милошевић 2000), други сагледавају музичке особености записа и/или описују прилике у којима се изводе, као што то чине Фрањо Кухач (Кућаћ: 1878; 1897; 1880; 1881; 1941), Лудвик Куба (Kuba 1890, 1892; 1996; и 1907, у: Primorac, Marjanović 2015), Владимир Ђорђевић (Ђорђевић 1929), Велимир Вујовић (Вујовић 1933), Никола Греговић (Gregović 2006) и други. Многим ауторима песме које бележе на тлу Црне Горе служе и као предмет научног проучавања углавном, према речима Јакше Приморца, кроз позитивистичку теорију и методологију (Primorac 2015: 35, у: Primorac, Marjanović 2015), па су тако настали мање или више опсежни радови Стојана Лазаревића (Лазаревић 1953), Гордане Ћетковић (Ћетковић 2002), Јошка Ћалете (Ćaleta 2012), Слободана Јеркова (Jerkov 2013), Злате Марјановић (Марјановић 2013), Јакше Приморца (Primorac, Marjanović 2015: 33–184) и других.

Будући да се музичка баштина Црне Горе и даље преноси углавном усмено и да још није систематичније ни сакупљана ни проучавана, сваки вид презентовања записа народних песама представља драгоцен документ. То се посебно односи на збирку *Народне мелодије Црне Горе* етномузиколога и мелографа Миодрага А. Васиљевића (1903–1963),

* Овај рад је на посебан начин обликован и вођен драгоценим сугестијама историчара др Мирослава Лукетића, дипл. инж. арх. Слободана Боба Митровића, дипл. археолога и мастер менаџера у култури и медијима Душана Медина и рецензента др Александре Јовић Милетић, којима неизмерно захваљујем.

¹ Под наведеним називом (Црна Гора) подразумева се данашња територија Црне Горе, којој у наведеном периоду нису административно припадали Бока Которска и Црногорско приморје (више о историјским збивањима, због којих ови делови Јадранског приморја припадају разним страним владарима, од Млетака преко Турака до Аустроугарског царства у: [S. n.]. 1977: 238).



Миодраг А. Васиљевић⁴

која је за свако озбиљно проучавање незаобилазна (Васиљевић 1965). Реч је о до сада јединој публикацији којом су, на основу теренског истраживања, у географском смислу најшире обухваћени црногорски крајеви.² Васиљевићева збирка песама из Црне Горе, такође, сведочи и о посебном и непоновљивом тренутку, у којем ново искуство обогаћује и казиваче/певаче чија се традиција истражује (укључујући и њихове потомке) и истраживача те традиције, у овом случају, Миодрага А. Васиљевића.³

Као пример наведеном послужиће музичка баштина Паштровића⁵ у којима Васиљевић борави половином 20. века. О једном њеном делу могуће је сазнати управо из његове збирке *Народне мелодије Црне Горе* (1965), у којој од 568 публикованих записа народног певања Црне Горе, 14 потиче из паштровске традиције (пр.

345–357). То су *материјали*, како сам Васиљевић воли да напомене (Васиљевић 1973: 16), којима не само да је могуће тумачити музичку традицију Паштровића већ је могуће и спознати какав је као етномузиколог и мелограф био Миодраг А. Васиљевић.

² Васиљевић посвећује чак једанаест година (од 1948. до 1959) теренском истраживању Црне Горе. У овој земљи борави 1948. године (у Цетињу, Никшићу, Жабљаку, Колашину, Даниловграду, Андријевици, Пљевљима, Боки Которској), 1949. године (у тадашњем Титограду [данас Подгорица], Никшићу са околином, Кривошијама, Боки Которској), 1950, 1951. године (у Колашину), 1952, 1953. и 1954. године (у Андријевици, Мурину, Плаву, Гусињу). Између 1951. и 1954. истражује и делове Црногорског приморја (Грбаль, на пример, истражује 1953; в. у: Марјановић 2008). Подједнако га занима и традиција Црногораца исељених у друге крајеве, па 1952. борави у Пероју, а 1959. у Петровом Селу (код Кладова, североисточна Србија; в. у Ђурић-Клајн 1965: IX, Васиљевић 1973: 16).

³ Више о животу и раду Миодрага А. Васиљевића у: Недељковић [ур]. 1973; Љубинковић, Васиљевић [ур]. 2006.

⁴ Фотографија преузета са [S. n. a.]. Images for Miodrag Vasiljević.

⁵ Под називом Паштровићи подразумева се област коју с југа омеђује Јадранско море, са запада Будва (од рта Завале), Маине и Брајићи, са севера Црмница и са истока Спич. Истовремено, назив Паштровићи се односи и на људе који насељавају ову област. О њима, њиховом животу, обичајима, али и текстовима песама које се изводе током тих обичаја пишу Вук Караџић (Караџић 1969а; 1969б; 1965в), Вук Врчевић (Врчевић 1883; 1888; 1986), Саво Накићеновић (Накићеновић 1913), Јован Вукмановић (Вукмановић 1960), Предраг Ковачевић (Ковачевић 1976) итд., а вредне документе о традицији Паштровића потписују и истраживачи родом из Паштровића: архимандрит Дионисије Миковић (Миковић 1998) и књижевник и политичар Стефан Митров Љубиша (Љубиша 1924; 1975) итд. Паштровићи се могу похвалити и нотним записима насталим још у 19. веку и током 20. века. Први засад познати нотни записи из Паштровића штампани су крајем 19. века заслугом поменутог Фрање Кухача (Кућац 1878; 1880; 1881; 1941). Између 1936. и 1955. Јован Милошевић такође бележи и неке паштровске песме (Милошевић 2000), а средином прошлог века народно певање Паштровића занима не само Васиљевића него и Николу Херцигоњу, који иза себе оставља драгоцене тонске записе (Марјановић 2002).

Паштровићи: *йриморско йевачко йодручје*

Иако Васиљевић не стиже да обухватније и детаљније изнесе научно мишљење о паштровској вокалној традицији (као што то чини након својих ранијих истраживања),⁶ он веома зналачки препознаје њену вредност и посебност. Отуда је означава као *варијетет*,⁷ припајајући је ширем, *йриморском йевачком йодручју* (Јерков 2006: 69).⁸ Потврду да је Васиљевић добро схватио паштровску песму могуће је наћи у теренским истраживањима почев од 2002. године, према којима је паштровска музичка традиција управо таква, посебна – потекла у једном делу Јадранског приморја, вековима обликована међусобним преплитањем утицаја старијег (словенског) наслеђа некадашњег завичаја и животних прилика које доносе културно-историјска дешавања приморја и његовог залеђа.⁹

⁶ Мисли се на предговоре које публикује у својим збиркама: као истраживач-научник, у прве три се посвећује формалним и донекле естетским особинама сакупљених песама (проблемима ритма, тоналних основа и музичке терминологије) (Васиљевић 1950; 1953а; 1953б), а у четвртој (Васиљевић 1960), својим приступом у разматрању грађе поставља темеље српске етномузикологије. Пета по реду збирка у којој су народне песме из Црне Горе штампана је постхумно (Марковић 2006: 9–11), и требало је да има и студију о стиху коју је Васиљевић већ скицирао, али га је у томе претекла смрт (Љубинковић 2003: 404).

⁷ Не треба много замерити Васиљевићу што овај варијетет погрешно назива *йашићровичким* (Јерков 2003: 69) а не *йашићровским*, јер највероватније нема могућности да проведе довољно времена међу Паштровићима, како би усвојио народну терминологију.

⁸ Овакво дефинисање паштровске музичке традиције највероватније је и разлог што се у збирци *Народне мелодије Црне Горе* (Васиљевић 1965) паштровске песме налазе одвојене од бокељских, иако су и Бока и Паштровићи у протеклим вековима били делови исте административне области – Бока Которска, при Млетачкој републици, Аустријској, односно Аустроугарској монархији итд. (Лукетић 2000: 7, 77). Отуда Васиљевић збирку публикује у пет делова: у првом су записи из континенталних делова Црне Горе, у другом записи из бококоторског залива, у трећем делу записи из источних делова Црне Горе, као и записи из делова Црногорског приморја, где су сврстани и Паштровићи, у четвртм записи црногорског певања забележени у крајевима изван Црне Горе, у Пероју и Петровом Селу и у петом записи партизанских песама (уз назнаку да се под партизанским песмама подразумевају и песме испеване током изградње земље по завршетку рата 1945).

⁹ Иако је за истраживања особина музичке традиције која се, попут паштровске, преноси усменим путем релевантан период насељавања до три столећа уназад, ова временска граница се код Паштровића можда може и померити. Разлог томе су историјски подаци, према којима је реч о аметанастазичкој области, у склопу наведених различитих владавина (Лукетић 2000: 7, 77), пре 15. века насељеној староседеоцима, Паштровићима (више у Вукмановић 1960: 141–143). Реч је о становништву које се испрва настанује на обронцима Паштровске горе, углавном из континенталних делова Црне Горе (Накићеновић 1913: 122, 123; Ердељановић 1920: 47; [S. n]. 1925: 154, 437 и 441; Вукмановић 1960: 69; Ковачевић 1976: 22) али и из удаљенијих крајева, попут *Сйаре Србије* или суседних приморских крајева, као што је Бока Которска (Накићеновић 1913: 122, 123; Вукмановић 1960: 141–143). Музичирање Паштровића је стога, као део наслеђа некадашњег завичаја, већином руралног стила, потекло са континентално-планинског културног простора. Истовремено, паштровско музичирање се једним делом разликује од музичирања руралног стила суседних приморских крајева, показујући тиме своју припадност и култури ширег приморског подручја (више у Марјановић 2013: 115–142).

Траговима Васиљевићевих записа

Од 14 паштровских песама објављених у Васиљевићевој збирци,¹⁰ 11 је обједињено насловом *Пашићровска свадба*, уз податак да су забележене у Петровцу на Мору (Васиљевић 1965: стр. 263). Иако у збирци није наведено када је Васиљевић боравио у овом паштровском месту, нити ко му је те песме обједињене насловом *Пашићровска свадба* певао, трагове за одгонетање тих података ипак је могуће пратити, и то с две стране.

Први траг су Васиљевићеви необјављени тонски записи (видети у Прилогу), добијени на коришћење љубазношћу његових потомака, др Зориславе Васиљевић, Мирославе Васиљевић, др Иване Дробни, Татјане Дробни, Тијане Верига Стојановић, Александре Верига и Бојане Васиљевић, којима неизмерно и најискреније на томе захваљујемо. На њима Васиљевић јасно звучно бележи да је у Паштровићима боравио 15. јула 1953. године.

Други траг у одгонетању ове паштровске музичке приче пружа поново сам Васиљевић, али у својој збирци. Тамо је публиковано да две песме изводи његов тадашњи студент, композитор и диригент, такође и Паштровић, Бранко Зеновић (1935–2005), родом из села Крстац (Васиљевић 1965: пр. 345 и 347).



Миодраг А. Васиљевић
са њородицом¹¹

¹⁰ Овде треба напоменути да је у збирци, као паштровска, публикована *чобанска* песма „Ој, Врсуто, горо веља“, коју Васиљевићу пева Которанин, професор музике и композитор Никола Чучић (1936–2014) (Васиљевић 1965: пр. 346). Према сведочењима Паштровића, теренским истраживањима спичанске традиције и поетском тексту ове песме, којим је опеана планина Врсуто, којом је Спич с једне стране омеђен, а на којој *овце чува чобаница, ња сичанска љејошница* (Марјановић 20013: пр. 580–582), ова песма највероватније није пореклом паштровска, већ је потекла са ширег подручја којем припадају Спич и Црмница. Такво порекло не потири веродостојност певања професора Чучића, односно могућност да су неки Паштровићи својевремено, па и у Васиљевићево доба певали ову песму, поимајући је тада делом своје традиције, али је у овој студији она изостављена, понајпре због резултата новијих истраживања (од 2002. године наовамо), према којима је паштровски казивачи не сматрају својом. Одабрани став је последица непостојања адекватних писаних извора који би недвосмислено указали на порекло песме, а и поштовања уобичајене методе истраживања, према којој је један од задатака етномузиколога да се грађа, по прикупљању, констатује, синтетизује и објективно протумачи, али тако да добијено знање буде доказиво и провериво, те да се из њега могу извући одређене претпоставке.

¹¹ Фотографија преузета са [S. n. a.]. Images for Miodrag Vasiljević.

Иако је о Бранку Зеновићу и његовом значају за паштровску музичку традицију већ публикован рад (Марјановић 2014: 357–370), удаљићемо се накратко од теме и искористити ове редове да се тај значај поново истакне. Чини се да га његови савременици нису сагледавали и схватили у том контексту, јер је по природи био повучен и ненаметљив.¹² С гледишта етномузикологије, међутим, Бранко Зеновић је веома битан за развој паштровске музичке традиције, а обрадом најкарактеристичнијих паштровских песама обредног порекла (посебно свадбених) омогућио им је даљи континуитет.¹³ Даље, Зеновић развија и практикује музику приморско-урбаног стила музицирања (нарочито тзв. шлагере), ништа мање значајну од музике обредно-обичајног порекла. Тиме Паштровићима, а посебно онима из Петровца на Мору, Зеновић омогућава да буду актуелни и модерни на пољу музике до те мере да им такав однос према музици (односно тежња да буду модерни) постане – традиционалан,¹⁴ као и у другим деловима приморја (што, на пример, својим нотним записима констатује Лудвик Куба 1907. године у Бококоторском заливу; Primorac, Marjanović 2015). Напоследку, у прилог томе колико је Бранко Зеновић значајан за традицију својих Паштровића (што је свакако вредно пажње етномузиколошког истраживања), можда је најбоље цитирати руског етномузиколога Изалија Земцовског који, парафразирајући Јурија Тићанова, у својој студији закључује: „етномузикологија иде многим путевима истовремено – и истовремено везује многе чворове. Она није воз који стиже на место опредељења. Научник није шеф станице. Много наруџбина је било дато нашој етномузикологији, али је њој беспредметно наручивати: наручиће јој се Индија, а она ће открити Америку. Перспективе етномузикологије су несагледиве“ (Земцовски 1987: 28).

Било како било, постоје мишљења да се мало тога дешава случајно, а то би се са аспекта паштровске музичке традиције могло применити и на однос између Зеновића и Васиљевића. Приликом одгонетања Васиљевићевог боравка и рада у Паштровићима резултати њихове повезаности, уз наведна два трага (тонске записе с терена и нотне записе из збирке), међусобно се преплићу и надопуњују, пружајући истовремено многе одговоре.

Према казивању Бранка Зеновића, у својој неуморној жељи за сакупљањем и бележењем песама из што више крајева тадашње земље (Федеративне Народне Републике Југославије), пракса његовог професора Васиљевића била је да у оквиру предавања на Музичкој академији у Београду (данас Факултету музичке уметности) тражи од својих студената да мелографишу народне песме (Бранко је најчешће мелографисао песме са најближе територије, из околине Београда). Осим тога, сваки студент је свом професору дао списак наслова (односно првих мелостихова) традиционалних песама из свог завичаја (Зеновић 2004). На његовој години је, сећа се Бранко, било студената

¹² Наведено је изведено на основу теренског истраживања Паштровића и Будве, почев до 2002. године.

¹³ Зеновићева дела се и даље користе у пракси, нарочито обраде оних песама које је Васиљевић публиковао у збирци, што посебно негују Бранкови потомци, син Игор (клавир) и унуке Каћа (глас) и Миља Зеновић (флаута) (в.: „Ој, jelova goro“ [s. a.]; о композицијама Бранка Зеновића инспирисаним паштровском музичком традицијом, в. у: Зечевић 1999: 63–74; Зечевић 2012: 182–199; Зечевић 2014: 371–381).

¹⁴ Према тумачењу етномузиколога Јерка Безића, традиционалним се сматра све оно што негују бар две генерације (в. у: Špoljarić 2000).

$\text{♩} = 168 (\text{♩} = 56)$ ПАШТРОВИЋИ

— Ој, јелова горо,
Сва у јеле расла,
У трави зеленој,
У ружи руменој,

Нико те не мога’
Од мириса проћи,
А данас те прође
Паштровка ђевојка.

Зайис ђесме ђрема ђевању Бранка Зеновића ђрофесору Васиљевићу
(Васиљевић 1965: пр. 347)

из Македоније, који су професору Васиљевићу поднели веома дугачак списак наслова песама, док је Бранков, опет, био веома кратак. Професор Васиљевић је прво почео да чита наглас његов списак, са извесном дозом подсмешљивости због „дужине“ списка, али је убрзо наставио да га чита у себи. Схвативши само на основу првих мелостихова о каквој је традицији реч, односно, како је волео да истакне, схвативши да је пронашао прави *фолклорни мајдан* (Васиљевић 1973: 16), Васиљевић је одмах замолио Бранка да му отпева неке од песама са списка.¹⁵

Све наведено, публиковани нотни записи из збирке (Васиљевић 1965: пр. 345–357), необјављени звучни записи из Петровца на Мору од 15. јула 1953. и казивање Бранка Зеновића, сажима се на један нарочит начин у једној тачки – Васиљевићевом осветљавању дела паштровске музичке традиције половином 20. века.¹⁶

¹⁵ Треба напоменути да се певање Бранка Зеновића не налази на снимцима из Петровца на Мору, односно, за сада још нема података када је тачно Васиљевић забележио његово певање публиковано у збирци, тако да се то највероватније догодило управо на предавањима током Зеновићевих студија.

¹⁶ Из разговора са Бранком Зеновићем сазнаје се да је он, као студент Музичке академије, позвао професора Васиљевића да присуствује свадби његовог брата, највероватније Уроша Зеновића (Бранко Зеновић 2004). Захваљујући великој помоћи и ангаживању Илије Д. Медина, матичара из Петровца на Мору, долази се до податка да се Бранков брат Урош оженио Марицом (девојачки Франићевић) 19. јула 1953. године. Ови подаци потврђују 1953. као годину Васиљевићевог боравака у Петровцу на Мору. Међутим, ту се јавља одређена недоследност јер се, према документима, Бранко на студије уписао 1957, а музички фолклор је похађао 1959, па се казивање Бранка Зеновића и године из ове документације не подударaju. Наведено никако не доводи у сумњу боравак професора Васиљевића 1953. године у Петровцу на Мору, а још мање доводе у сумњу казивање Бранка Зеновића, који му је, ако никако другачије, музичку традицију свог завичаја представио током студирања у Београду.



*Моћив са свадбе у Петровцу на Мору,
иридесетје године 20. века (из приватне колекције)*

Паштровски терен

Захваљујући Васиљевићевим записима, можемо закључити да је реч о прекаљеном зналцу у теренском истраживању. Квалитет тог умећа најбоље документују његови звучни записи на којима јасно уз датум наводи и место снимања, али и име, презиме и годину рођења извођача, често и њихову професију. Тако сазнајемо да 15. јула 1953. у Петровцу на Мору делове паштровске свадбе песмом дочаравају Лука Душанов Суђић (1902), Нико Лукин Перазић (1885), Злата Перазић (1922) из Петровца на Мору, као и Петар Васов Рађеновић (1914) са Светог Стефана. Највероватније је да су му као музикалне и добре познаваоце музичке традиције ове Паштровиће препоручили њихови сународници.

Свакако да у неколико дана није могуће забележити све песме и казивања којима би се на систематичан начин и детаљно осветлила и протумачила традиција једног краја. Тога је свестан и Васиљевић, те иако терен базира пре свега на казивању и певању наведених Паштровића, од којих је већина из Петровца на Мору – он успева да забележи есенцију паштровског музичког наслеђа. Његови звучни записи показују колико јасно уочава најважније особине паштровске вокалне традиције, почев од принципа обредно-обичајне традиције да се један текст изводи помоћу различитих мелодијских модела, и обрнуто, да се различити текстови могу изводити помоћу једног мелодијског модела, преко поимања да је са аспекта музике свадба и у његово доба била најзначајнија за Паштровиће, до препознавања слојевитости у тој традицији.



Злата Перазић, Пејтровоц на Мору
(фото З. Марјановић, октобар 2013)¹⁷

„Ситан камен до камена“: слојевитост традиције

Васиљевић током свог боравка у Паштровићима бележи песму „Ситан камен до камена“. Њен поетски текст се јавља и у варијантама многих других, најчешће сточарских крајева, али и као део ђурђевданског обичаја (Галичник, Македонија, Јанковић 1948: пр. 32, стр. 238; околина Сокобање, Марјановић 1989: пр. 2 и 6; околина Ужица, Големовић 1990: пр. 38; Закић 2011: 61–90 итд.). Према научним тумачењима, ђурђевданске песме, највероватније и ова, настале су у далекој прошлости, из народних веровања у култ биља, конкретније, у неко божанство. Примањем хришћанства, место тог божанства преузима Свети Ђорђе, с којим се и даље комуницира посредством сточарско-аграрне и бајаличко-љубавне магије (Милошевић-Ђорђевић 1984: 73).

Постоји могућност да је некада давно ова песма у Паштровићима била део ђурђевданског обичаја, јер су се и они у прошлости бавили сточарством (Лукетић 1966: 19).¹⁸ Половином 20. века Јован Вукмановић констатује низ радњи обредно-обичајног порекла којима паштровски пастири желе да обезбеде добробит и заштиту, пре свега, својој

¹⁷ Злата Перазић (1922) из Петровца на Мору (фотографија из архиве Злате Марјановић), чије је певање забележено на снимцима Миодрага А. Васиљевића, била је у дубокој старости када је интервјуисана 2013, те није била у стању да конкретно опише Васиљевићев боравак у Петровцу на Мору. „Нешто се сјећам да јест, не могу да вас лажем“, истакла је Злата, нејасно се присетивши снимања магнетофоном и тога да је снимању присуствовао неки мушкарац, чијег се имена ни изгледа није могла сетити. Можда Васиљевић није ни присуствовао снимању Петровчана, или бар Златином певању, те она није ни могла да га се сети. То потврђују и снимци на којима Злату најављује женски глас (који не говори паштровским дијалектом), а не Миодраг А. Васиљевић. Није лако одгонетнути ко је са Васиљевићем 1953. године боравао у Петровцу на Мору: могла је то да буде једна од његових ћерки, јер их је често водио са собом на терен, или етнокореолог Милица Илијин, која је баш у том периоду истраживала бокељску орску традицију (Илијин 1953: 247–255).

¹⁸ Трагови таквих и сличних обичаја и даље се могу пратити; Паштровићи, на пример, казују: „први марча смо китили обор са млијечером“ (првог марта су китили оборе наведеном биљком) (Lipovac Radulović 1997: 183; Зорка Медин 2014).

стоци: на Ђурђевдан се стадо пуштало у рано јутро, затим се пуцало преко стада, пазило се да кроз стадо не прође жена с празним ведром или ситом итд. Из истих разлога (добробит и заштита) посебна пажња посвећивала се и деци, коју мајка на Ђурђевдан (као и на Цвијети) треба да удара *дубовом* (храстовом) гранчицом (Вукмановић 1960: 292, 363). Тај чин може се схватити као ритуалан, а његов главни актер – мајка, добија улогу посредника између овоземљаског и хтоничног света, те овим поступком симболично буди плодност и животну снагу, истовремено истерујући зло.¹⁹

Описани ђурђевдански обичаји више се не изводе, а према резултатима новијих истраживања у Паштровићима се Ђурђевдан обележава најчешће као крсно име неке породице. Самим тим је и функција песме „Ситан камен до камена“ десакрализована: изводи се најчешће уз игру, у делу свадбене свечаности када се окупљени веселе јер је млада доведена у нови дом, као и приликом других необавезних окупљања.²⁰ Разлози за то су многи, али је један од најзначајнијих другачији начин живота, нарочито од половине 20. века наовамо. Данас, не само да више нема паштровских пастира и њихових стада, већ нема ни Паштровића у селима залеђа: у наведеном периоду они су се интензивно селили из села залеђа ближе обали мора или уз саму обалу. Значај Ђурђевдана постепено је бледео и потпуно се изгубио, али је остала песма која је из овог обичаја потекла.

Наведено могу да поткрепе и снимци Миодрага А. Васиљевића, на којима су две мелодијске варијанте овог поетског текста. Оне нису значајне само зато што постоје него и зато што су добар показатељ слојевитости паштровске традиције, односно повезаности једног њеног дела с разним традицијама, понајпре оним из околних крајева: црмничком (руралног стила) и будванском (урбаног стила).

Прва мелодијска варијанта својим особинама показује да је потекла из обредно-обичајног начина размишљања. Посебно о томе сведочи њена тетракордална тонска основа, која самим тим, није део тзв. западног тоналног система.²¹ Ова варијанта је четвороредног музичког облика базираног на излагању једностиха. Према проучавањима др Димитрија О. Големовића, такав се облик одређује као „крњи“, јер на његовом самом

¹⁹ Наведено се вероватно може повезати и са старим обичајем који у Боки Которској бележи Вук Врчевић а односи се на четврти дан Божића, на Младијенце. Тада мајка лиснатом граном ловора, маслине или шимшира треба да ишиба децу, а затим и да их утеши изјављујући да је то по наредби Бога и Божића. Речи које тада изговара (*йушйи зло, а узми добро, йушйи болест и јаде а йрифайи здравље, йушйи лењосй а йрифайи крейосй*) иду у прилог претпоставци да она у том моменту посредује између старих божанстава, касније и Бога, истерујући и шибанем и речима зло које је могло да обузме децу (Врчевић 1883: 17). Више о ритуалном ударању и код нас и код других народа (на месојеђе, Ускрс, Ђурђевдан, Божић итд., в. у: Чајкановић 1973: 13–19).

²⁰ Такође, забележено је да се уз овај текст игра у Паштровићима и Будви (Шумић 2014), као и у Црмници (Вујовић 1933: пр. 24), што указује на некадашње обредно-обичајно порекло (Младеновић 1973: 151–157, 165–172). О томе у обе варијанте посебно сведочи тенденција ка изразито силабичном метро-ритмичком основом.

²¹ О стварању лествичног језгра – националног музичког нуклеуса и формирања првих облика лествичних низова до и од тетракорда, више у: Јовић Милетић 2011а: 35–42. О тетракордалним оквирима, као једној од особености ђурђевданских песама југоисточне Србије у: Закић 2011: 73. О тоналитетима на којима се базира „западна“ музика, који се развојем хармонског мишљења јављају тек од 17. века в. у: Kuntarić 1977: 586.

цирању које је потекло из обредно-обичајне традиције,²³ али не искључиво паштровске. Наиме, иако Васиљевић на самом снимку коментарише да је то начин на који се ова песма *пева у Пашићровићима*, у који не треба ни мало сумњати јер му то највероватније сугеришу Паштровићи (а свакако Петар Васов Рађеновић са Светог Стефана, који је пева), овај мелодијски модел забележен је и у традицији других крајева (спојен уз различите поетске текстове).²⁴

Ову, прву варијанту Васиљевић снима, али је не публикује у својој збирци. Зашто тако чини није јасно, јер о томе не постоје никакви подаци, али је можда не објављује намењујући је неким својим каснијим истраживањима, а препознавши је као део традиције једног много ширег, континентално-планинског подручја,²⁵ коме с тог аспекта припада и већи део паштровске традиције (Марјановић 2013: 115–125). Могући разлог може бити и то што је Васиљевић преминуо пре објављивања ове збирке народних песама из Црне Горе, а поуздано се зна да је припремао студију о формалној организацији народне музичке целине (како је док је био жив уз сваку збирку прилагао и студију, тако је планирао и за ову). Стога је сасвим могуће да је (и) ова песма задржана у његовој архиви да би је проучио управо с формалног аспекта. Томе у прилог говоре и његове ознаке у збирци за фразе, везиване за број стихова, као и ознаке за тонове завршетка (Ђурић-Клајн, у: Васиљевић 1965: X; Јовић Милетић 2015).

Уместо описане, Васиљевић публикује другу мелодијску варијанту песме „Ситан камен до камена“. За разлику од прве варијанте, друга варијанта има мелодију тоналне основе која потиче из урбаног стила музицирања. Њена линија се најчешће креће по тоновима дурског квинтакорда (условно речено на првом ступњу, тактови 1, 2, 6), потенцирајући у каденционим деловима завршетак на доминанти (тактови 4, 5, 8, 9):

²³ Мисли се на принцип музицирања забележен у многим крајевима, па и паштровском, по којем се одређен број мелодијских модела користи за испевање различитих поетских текстова (Golemović 1997a: 23; Марјановић 2013: 72–87).

²⁴ Овај мелодијски модел је варијанта модела помоћу којег се, на пример, у другим крајевима најчешће пева и текст „Вишњицица род родила“ (у Црмници, в. у Вујовић 1933: пр. 14; у околини Руме, Јанковић 1949. пр. 16а, стр. 356, 357; Пецка, Селенић, у Јанковић 1964: пр. 38, стр. 263; у Боки Которској, Марјановић Крстић 1998: пр. 258; почетни мелостих, без рефрена, у Грбљу, у: Марјановић 2005: пр. 132 итд.). Отуда се овај мелодијски модел може сврстати у групу модела за које до сада у народу нису забележни посебни називи, попут оног помоћу којег се у многим крајевима певају додолске, крстоношке, божићне, славске и (поново) ђурђевданске песме, а који због широке примене у различитим обредним песмама, али и ради лакшег сналажења у свом истраживању, Димитрије О. Големовић назива *обредним ђласом* (Големовић 1997a: 26, 27).

²⁵ У прилог наведеној претпоставци говори и Васиљевићево излагање на конгресу Савеза фолклориста Југославије одржаном 1960. у Охриду, у којем посебну пажњу посвећује употреби мелодијских модела у музичкој традицији разних крајева (Васиљевић 1964: 375–380).

♩ = 100 ПАШТРОВИЊИ

357

Ситан камен до ка- ме- на, Си- тан камен

до: ка- ме- на, до ка- ме- на,

си- тан ка- мен до ка- ме- на,

Сиџан камен до камена,
 Сиџан камен до камена,
 До камена, сиџан камен до камена.

Сиџан камен до камена,
 Росно цвеће до кољена,
 Послаше ме да ја берем,
 И у киџу да ја киџим...²⁶

Злата Перазић (1922),
 Васиљевић 1965: пр. 357

Наведеном селекцијом Васиљевић можда жели да у својој збирци првенствено прикаже најкарактеристичније примере певања сваког краја, и стога публикује ову а не прву варијанту песме „Ситан камена до камена“ – као доказ његовој, већ наведеној одредници да је паштровска традиција део *јриморској њевачкој њодручја*. Такође, према тумачењу Александре Јовић Милетић, „можда му је било занимљиво и на који се начин народна лествична организација проширује наниже, јер без обзира на почетак који звучи 'дурски', скок 'ре-сол' и завршетак на финалису доказ су припадности народној тоналности. Можда му је била занимљива и та комбинација *њодсећања на дур, односно уџицаја јриморској њевања, са јаком народном, жилавом основом која њобеђује на крају*“ (Јовић Милетић 2011а: 105; 2015).

Казивања да је друга варијанта паштровска не бележи само Васиљевић него и Јован Милошевић. Отприлике у исто доба када Васиљевић борави у овим деловима приморја (половином 20. века), Милорад Перазић, родом из Петровца на Мору (1907–1972), пева Јовану Милошевићу управо ову, другу наведену варијанту – напомињући да је *џашијровска* (Милошевић 2000: пр. 169). Да је Милорад дао праву одредницу сведоче и казивања забележена током новијих истраживања од 2002. године (Марјановић 2013: пр. 671), према којима је у Паштровићима друга варијанта чак познатија и заступљенија од прве.

26

Овде само треба напоменути да је у Васиљевићевој збирци текст Златиног певања нешто другачији: *Сиџан камен до камена / зелен здравац до кољена / џаиџише ме да ја берем...*, а да је у овој студији, испод скенираног нотног записа Миодрага Васиљевића приложен поетски текст са самог снимка.

Међутим, другу варијанту и Будвани²⁷ сматрају својом.²⁸ На могућност да је то тако, а и да је она настала баш у Будви (или можда у неком другом приморском граду) указују већ описане особине њене мелодије. По својим музичким карактеристикама њена мелодија чак асоцира на „звук“ Градске музике, дувачког блех-оркестра који у Будви постоји од 1906. године (Лукетић 1966: 229).²⁹ Да је друга варијанта ове песме део будванске традиције сведоче и казивања самих Будвана:

Сићан камен до камена: њо је наша, овдје су у Будви – њо је будванска, овако се овдје њевала, и њако, кад смо одрасли и чекали Нове године, њо је свак' ирао!
(Шумић 2013).

С обзиром на непостојање адекватних докумената који би потврдили или оповргли порекло ове песме, није лако разлучити чија је ова варијанта, али је могуће објаснити разлог зашто ову другу варијанту Паштровићи и Будвани међусобно „деле“. Они, с једне стране, вековима деле социокултурни живот на овом делу приморја, те и музичку традицију,³⁰ нарочито од оног тренутка када први Паштровићи почињу да насељавају у Будву (Накићеновић 1913: 406, 407). С друге стране, постојање ове друге варијанте у паштровској традицији показује да су Паштровићи „отворени“ за нове музичке садржаје и стилове, односно да имају жељу да буду модерни и када је музика у питању. Та „отвореност“ или „модерност“ не односи се само на будванске Паштровиће³¹ него и на

²⁷ Под овим називом мисли се на житеље тзв. старе Будве, који су пореклом из Старог града (омеђеног каменим зидинама), а не и дела града насталог током друге половине 20. века. Они себе често означавају и *Сићаробудванима*, јасно препознајући разлику између њиховог порекла, културе и музике урбаног стила и порекла, културе и музике новијег слоја будванског становништва (Марјановић 2013: 115–135).

²⁸ Више о музичкој традицији Будве у: Марјановић 2013: 126, 129–133, 138, 139.

²⁹ *Градска музика* и њено постојање у Будви само је један од показатеља културе овог приморског града, коју с тог аспекта дели са многим, такође приморским градовима дуж јадранског приморја (Каштел-Нови, Buble 1985: 31; Трогир, Buble, 2007; Котор од 1842. године, Херцег Нови; од 1886. године; Ђеновићи од 1929. године итд.). Реч је о традицији потеклој из медитеранско-приморског и средњоевропског културног простора, развијаној посебно у 19. веку међу грађанским staleжом ширег подручја, који се и помоћу музике борио за политичко и културно осамостаљење и ширио национална и политичка стремљења. Са музичког аспекта, на инструментима потеклим или из занатских радионица или из специјализованих фабрика свира се у дур-мол систему, хомофоно и вишегласно. Композиције које изводе ови ансамбли заснивају се на стилским особинама музичке традиције тадашњих градова широм Хрватске (Марошевић 2004: 412). Од оснивања, будванска *Градска музика* је део јавног живота Будвана, они сами казују да је *од њага (је) цио њад ишао за њом*. Свирка *Градске музике* могла се чути у време извођења обичаја у једној календарској години, на сахранама, приликом разних државних празника (попут Празника рада, 1. маја), за Дан општине Будве (22. новембар) (Јелушић 2002).

³⁰ У Будви је забележен урбани стил музицирања, потекао из медитеранско-приморског и западно-европског културног простора, који је временом прожет деловима паштровског музицирања, тако да, према истрживањима почев од 2002. године, многи Паштровићи знају будванске песме и обрнуто, многи Будвани (мисли се на оне који нису родом из Паштровића), изводе паштровске песме (Марјановић 2013: 138, 139; Јелушић 2002; Шумић 2013).

³¹ Под овим називом подразумевају се, на пример, они Паштровићи који живе у Будви и негују музичку традицију овог града. То су на пример, Милорад Перазић, рођен у Петровцу на Мору, који целог живота негује и практикује музику урбаног стила, или Бисерка Боговић која као паштровску, пева

оне из Петровца на Мору,³² иначе најбројније међу Васиљевићевим казивачима/певачима. Према постојећим документима, они се поготово од 19. века наовамо другачије културно развијају од осталих Паштровића (пореклом из села залеђа), обликујући своју музику пре свега у оквиру урбаног стила музицирања.³³

Напоследку, све наведено, указује на још једну претпоставку – стилски различите варијанте на које се везује поетски текст „Ситан камен до камена“ можда су замениле неку стару, можда и само паштровску (ђурђевданску?) мелодију руралног стила којом је у селима залеђа овај текст певан приликом прославе Ђурђевдана, а потом, када је овај обичај престао да буде важан за Паштровиће и њихово поимање овог обреда, текст песме „Ситан камен до камена“ ипак је наставио да „живи лутајући“, односно не везујући се у усменој предаји само за једну мелодију.³⁴

„Што у дворе, што пред дворе, што ’но говоре“:
променљиви рефрен

Своју пажњу Васиљевић посвећује и другим битним особинама свадбених паштровских песама, попут оних у којима народ тачно назначаваш коме је песма намењена. Тако испод записа песме „Што у дворе, што пред дворе, што ’но говоре“, Васиљевић напомиње да се на одређеном месту у песми оставља певачима да у датом моменту наведу актуелне и најважније учеснике свадбе. Ово је место намењено навођењу младожењи-

управо ову другу варијанту песме „Ситан камен до камена“ (Марјановић 2013: 671) која је веома активна у деловању будванске женске певачке групе „Хармонија“ (в. о групи на: [S. n. a.]. *Ženska vokalna grupa „Harmonija“*) итд.

³² Да је простор данашњег Петровца на Мору (некадашње Ластве, Кастел Ластве) и његове непосредне околине одавно насељен сведоче разни материјални трагови праисторијских и античких времена (Вукмановић 1960), као и писани извори. Више о касносредњовековним и нововековним утврђењима Кастело и Лазарет у Петровцу в. у Медин 2014: 432–452; у њиховој непосредној близини се крајем 18. и почетком 19. века део насеља формира уз саму морску обалу. Постепеним развојем трговине потом и занатства, до краја 19. века, Петровац на Мору (и при мору) све се више насељава и постаје једно од трговачких и културних средишта Паштровића. У њему на пример, већ почетком 20. века постоје „читаоница, поштарски и брзојавни уред, парохијални уред, а у Лазарету и Кашћелу војничка посада“ (Накићеновић 1913: 436). Култури, па и музици Петровца на Мору посебне урбане обриси даје и бављење туризмом, од 1926. године (са прекидом током Другог светског рата) (Вукмановић 1960: 44, 55; Медиговић Стефановић 2013, Медиговић Стефановић 2014: 353–356).

³³ На пример, према запису епископа Никанора Ружичића из 1893. године, у Кастел Ластви постоји и певачка дружина која највероватније негује урбани стил музицирања, свакако довољно квалитетна да је епископ Ружичић посебно помене (Давидовић 2014: 410).

³⁴ О томе можда сведоче и Васиљевићеве записи из других крајева, по којима је јасно да он добро познаје распрострањеност поетског текста песме „Ситан камен до камена“ и његове варијанте. На пример, уз другачији мелодијски модел га бележи у Старом Бару (Васиљевић 1965: пр. 375), у Никшићу (исти, 1965: пр. 68), Пљевљима (исти, 1953б: пр. 99) итд. Притом, колико је много тога у традицији Црмнице и Паштровића повезано документује и то да је овај други мелодијски модел, почетком 20. века забележен у Црмници, а уз песму „Свиљу преде лијепа девојка“, уз коју се игра (Вујовић 1936: пр. 15), а чије су препознатљиве варијанте половином 20. века забележене у Петровцу на Мору (Васиљевић 1965: пр. 356), и 2002. године у Пржном (Марјановић 2013: пр. 772) итд. Сходно томе, може се претпоставити да је некада у Паштровићима и поетски текст песме „Ситан камен до камена“ певан на овај мелодијски модел, као што је почетком 20. века певан у Црмници (Вујовић 1933: пр. 24).

них родитеља (пре свега, оца), али се, истиче Васиљевић, на том месту *ређају остали чланови породице које женик има*, или се, уместо навођења сина који се тада жени, на том месту може навести и *ићер* која се удаје (Васиљевић 1965: 259). Тиме Васиљевић даје драгоцен податак о једном од принципа народног изражавања обредног порекла, који под називом променљиви рефрен систематично и детаљније тумачи Димитрије О. Големовић (Големовић 2000: 43–47). Према народним веровањима, навођење учесника свадбе у оваквим песмама доприноси не само успешном обављању главних тренутака свадбе, већ и заштити именованих који ту свадбу реализују.

Паштровске ђеване здравице

Миодраг А. Васиљевић не бележи само тонски и нотни свадбено певање Паштровића. Он бележи и још један битан део традиције овог краја, а то су *здравице* (Васиљевић 1965: 260–262) – један од најважнијих делова паштровске свадбе (а и некадашњих прослава крсне славе, као и на *осталијем великијем јозбама*, Караџић 1969: 89). Особине *здравлица* такође сведоче о некадашњем обредном и прехришћанском пореклу делова паштровске традиције. С аспекта макроформе, сваку *здравлицу* чини својеврсни речитатив – *јоворна здравлица* и својеврсна арија, *ђевана здравлица* (у Прилогу).³⁵

Говорна здравлица је у својој суштини модел, у чијим се оквирима, а према способности онога који је изговара, износе жеље и молитве Богу и свецима (ради заштите) као и жеље за благостањем и добром срећом младеца, укућана и њихових гостију. *Говорну здравлицу држи*, односно *најија* виђенији појединац (стари сват, кум, барјактар итд.). Он тада благосиља окупљене, али и све битне људе њиховог доба онако као што свештеник чини током богослужења.³⁶ Отуда се намењују, како је забележено у литератури, *слави Божјој, слави свих свейих, здрављу и дујом живоју домаћиновом, здрављу (јирисујној) свешћеника, односно духовника, здрављу и дујом живоју сјарешина, односно наишћровске комунишадџи и ђемена, здрављу цара (ћесара) и здрављу софре* – свих окупљених око трпезе, Караџић 1969а: 89–93; Миковић 1998: 60–77; Вукмановић 1960: 314–320).

Речи из *јоворне здравлице* само се још више потврђују, односно добијају на важности *ђеваном здравлицом* (Марјановић 2013: 764–771). Колико су и *ђеване здравлице* важне све-

³⁵ Термин *здравлица* је народни и под њиме се подразумева наздрављање: 1) речима, 2) песмом и 3) и речима и песмом. Отуда се за потребе истраживања под називом *здравлица* сматра целокупна форма (наздрављање речима и песмом), коју чине *јоворна* (наздрављање речима) и *ђевана здравлица* (наздрављање песмом). Вук Караџић такође прво наводи термин „здравлица“, а потом према свом нахођењу, говорну назива „молитвом“, а песму „припјевом“ (Караџић 1969а: 89). Јован Вукмановић *здравлице* назива „почашницама“, не објашњавајући и да ли је то термин који је чуо од Паштровића током теренских истраживања, или их он тако назива аналогно називима за ову врсту народног стваралаштва у другим, приморским крајевима (Вукмановић 1960: 314).

³⁶ Иако се у забележеним *здравлицама* већином препознају мотиви хришћанског учења, оне су могле бити извођене и раније (из веровања у култ предака, сунца итд.). Аналогно постојећим проучавањима, Бог, сви свети, домаћин и свештеник свакако се могу сматрати и заменама предака-заштитника, односно оних божанстава у која се верује у прехришћанском периоду. Молбе изражене *здравлицама* биће услышене свима у Паштровићима, а посебно онима окупљеним око трпезе током славља.



Нико Лукин Перазиић
(Лукетић 2000: 160)

дочи посебно то што се, према народним правилима, могу само изводити везане за говорне. Такав, чврсти спој *јоворне и њеване здравице* веома подсећа на битематски начин музичког изражавања, који се иначе сматра једним од веома старих принципа формалне изградње традиције многих крајева (Големовић 2003: 289–309).

Важности *здравица* је очигледно свестан и сам Васиљевић, јер их снима и публикује, иако се оне изговарају а не певају и по томе се део његове збирке коју посвећује Паштровићима разликује од њених осталих делова. Својим снимцима паштровских *здравица* Васиљевић такође оставља могућност да се традиција овог краја сагледа много шире, не само кроз велики значај који има за културу заједнице у којој је потекла, већ и у оквиру једног ширег подручја, неомеђеног административним границама, а обједињеног припадношћу култури Јадранског приморја.³⁷

„Паде цвјетак неранче“: континуитет паштровског певања

Записи Миодрага А. Васиљевића омогућавају и сагледавање паштровске традиције у распону од неколико генерација. Један од „његових“ певача, Нико Лукин Перазиић (1885–1958),³⁸ пева Васиљевићу свадбену песму „Паде цвјетак неранче“, коју традиционално изводе жене на дан венчања, док су сватови за трпезом, а млада доведена у свој нови дом:³⁹

³⁷ Певање након свадбених *здравица* бележено је од краја 19. века на пример, у традицији Конавља (у којима је напијано пет *здравица*, у име Језусово, а за здравље домаћина и његова *ћврдогоја* сљемена, у име *свѣтої Тројсѣтва нераздијељеної*, у име оної који је јунак у *ћузи* и *невољи* и у име *софре* и *образа* (в. у Državni arhiv u Dubrovniku). О особинама ове врсте песама из Боке, јужне и средње Далмације посебно се бави Јакша Приморац (Primorac 2015: 69–73, у: Primorac, Marjanović 2015).

³⁸ Више о овом знаменитом Паштровићу из Петровца на Мору в. у: Лукетић 2000: 160, 161.

³⁹ Песма „Паде цвјетак неранче“ се према различитим изворима пева у различитим моментима, али је то увек када су сватови довели девојку у њен нови дом и сели за трпезу. Тако она може да се пева након треће *јоворне здравице* (Марјановић 2013: 1226), али и мимо дела када се излажу *јоворне здравице*, на пример, када се сватовима служи супа (Вукмановић 1960: 314), или се као последње јело износи сир (Марјановић 2013: 1226).



Према снимку Миодрага А. Васиљевића од 15. јула 1953. године,
запис З. Марјановић

Препознатљиве варијанте ове песме и даље су неизоставни део скоро сваке паштровске свадбе, иако је ова старија изведена са мање таласастом и мање украшеном мелодијом (можда и зато што је Нико Лукин Перазић у моменту снимања био већ у позној старости):



Паде цвјеџак неранче
Посред чаше јуначке,
Паде цвјеџак неранче
Посред чаше јуначке,
Посред чаше јуначке.

Паде цвјеџак неранче
Посред чаше јуначке.
Да је знала неранча
Да је чаша јуначка,
Све би їране савила
А чашу би їсїила.

Јово М. Митровић (1952),
Марјановић 2013: пр. 752

Паштровићи по Васиљевићу, уместо закључка

Дубоко свестан чињенице да традиција сваког краја има своје посебности, своје тајне, свој живот, Васиљевић коментарима, а понекад само и у назнакама, практично омогућава сваком ко слуша његове снимке или чита његове нотне записе визуализацију најважнијих делова паштровске свадбене традиције. Његови записи, нарочито они звучни, представљају једно од назаобилазних упоришта од којих полази сваки Васиљевићев наследник на пољу етномузикологије. На примеру музичке традиције Паштровића, која се и даље преноси усменим путем, Васиљевић својим звучним записима ствара један од ретких материјалних, а историјски и научно непобитних показатеља и доказа. Новија истраживања, почев од 2002, представљају само потврду да песме које је Васиљевић снимио, а потом и одабрао да публикује у својој збирци јесу срж паштровске музичке баштине (Марјановић 2013). Уз постојеће нотне записе других аутора насталих пре Васиљевићевих и након њих, они омогућавају да се развој и континуитет паштровског певања посматрају у распону већем од једног столећа.⁴⁰

Миодраг А. Васиљевић је, без обзира на контроверзне ставове према његовој етномузиколошкој заоставштини, оставио неоспорно велики и квалитетан фонд како за учење, тако и за проучавање. Захваљујући његовом начину размишљања, који се може сагледати конкретно, кроз његово завештање (нотне и звучне записе, као и научне радове), паштровска музичка традиција и све друге традиције којима Васиљевић посвећује пажњу добијају могућност да се и даље обнављају и развијају. Његово искуство и умеће не само да пулсирају из скоро сваког трага који нам оставља на толико великом географском простору него и покрећу – његов рад истомисленике (или бар оне који слично мисле) наводи на даља, посебно теренска истраживања, да се „микрофонским“ и/или нотним записом обухвати што више народног музицирања. Укратко, Миодраг А. Васиљевић, његов живот, његово дело, његова потрага за истином у оквиру науке, обавезују нас и мењају. Он не деља из интереса, него увек из убеђења, у једном сасвим посебном свету који он уметнички и надахнуто ствара и за Паштровиће и за све нас. И то га сврстава у ред оних великих људи који су захваљујући својим делима значајни, непролазни и непоновљиви не само у свом завичају него и на много ширем простору.

ПРИЛОГ:⁴¹

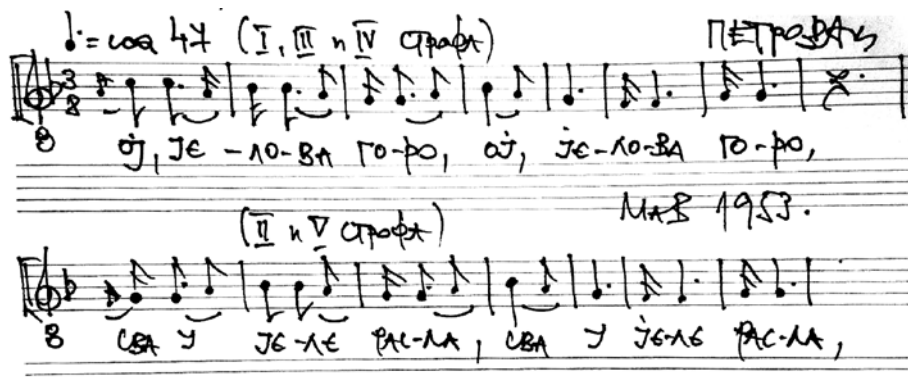
Тонски записи Миодрага А. Васиљевића од 15. јула 1953, Петровац, Паштровићи.

Казивачи наведени на звучним записима: Нико Л. Перазић (рођ. 1885, Катун, Режевићи), Лука Д. Суђић (рођ. 1902, Петровац на Мору), Злата Перазић (рођ. 1922, Петровац на Мору) и Петар В. Рађеновић (рођ. 1914, Врба, Близкикуће), изводе:

⁴⁰ С овим у вези скоро да и нема потребе истаћи колико су за потомке Паштровића драгоцени његови нотни, а поготово звучни записи снимљени половином 20. века.

⁴¹ У Прилогу су дати звучни записи Миодрага А. Васиљевића по оном редоследу по којем се налазе на компакт-диску добијеном од породице Васиљевић (односно, реч је о преснимцима са магнетофонске траке). Иако су већ наведени у самом раду, у Прилогу су поново дати и нотни записи само оних песама које нису публиковане у збирци *Народне мелодије Црне Горе* (Васиљевић 1965), како би се на једном месту стекао целовит увид у звучне записе Миодрага А. Васиљевића из Паштровића.

1. „Ој, јелова горо“ (Лука Суђић), у збирци *Народне мелодије Црне Горе* (Васиљевић 1965) није забележена ова варијанта песме, на звучном запису је најављена као *йашировско коло*:⁴²



2. „Паде цвјетак неранче“ (Нико Лукин Перазић), песма је на звучном запису најављена као *йочасница*, није публикована у збирци *Народне мелодије Црне Горе* (Васиљевић 1965):



3. „Што у дворе, што пред дворе, што 'но говоре“ (Злата Перазић), у збирци *Народне мелодије Црне Горе* (Васиљевић 1965) песма број 348,
4. „Лијепо ли је погледати“ (Злата Перазић), у збирци *Народне мелодије Црне Горе* (Васиљевић 1965) песма број 355,
5. „Пошли збогом, кићени сватови“ (Злата Перазић), у збирци *Народне мелодије Црне Горе* (Васиљевић 1965) песма број 349,
6. „Свилу преде лијепа ђевојка“ (Лука Суђић), у збирци *Народне мелодије Црне Горе* (Васиљевић 1965) песма број 356,
7. наставак горње песме, од стиха *Сајну лице да кайљу йойије* (Нико Лукин Перазић) у збирци *Народне мелодије Црне Горе* (Васиљевић 1965) песма број 356,

42

У збирци *Народне мелодије Црне Горе* (Васиљевић 1965) Миодраг А. Васиљевић даје верзију песме коју му је отпевао Бранко Зеновић (Васиљевић 1965: пр. 347), која се не разликује много од овде публиковане варијанте Луке Суђића.

8. „Ситан камен до камена“ (Злата Перазић), у збирци *Народне мелодије Црне Горе* (Васиљевић 1965) песма број 357,
9. „Ситан камен до камена“ (Петар Рађеновић), у збирци *Народне мелодије Црне Горе* (Васиљевић 1965) није забележена ова варијанта песме, Васиљевић на звучном запису даје коментар да је отпевана онако како се ђева у Пашићровићима:



10. Потом следи звучни запис Васиљевићевог гласа, којим најављује *седам свадбених здравица и за њима седам ђиријева*:

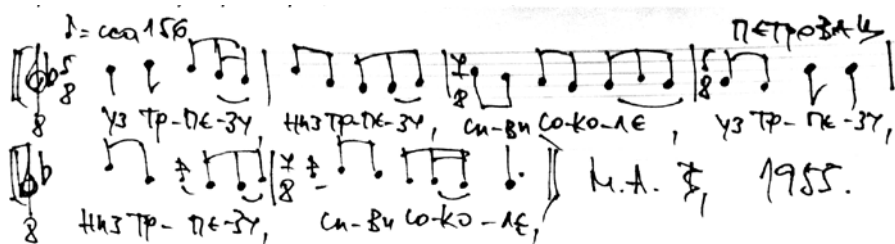
- Да ђијемо у велику Божију славу, да нам ђомојне Бој и Божија слава и Светија Неђеља, која је данас. Оба брајиа домаћина, и оно шјо данас радили, дај Боже да им буде са великом добром срећом. Амин! – у збирци *Народне мелодије Црне Горе* (Васиљевић 1965) нема записа ове здравице; потом следи песма „Ко винце пије у славу Божију“, у збирци *Народне мелодије Црне Горе* (Васиљевић 1965) песма број 350,
- Писмо у велику Божију славу, а сада ђијмо у славу свих светјих Божијих ујодника, Светје Пейке и Светје Неђеље и свеја двора небескоја, да нам Бој дадне и да-нашња Светија Неђеља да око чеја смо се сакујили буде с великом добром срећом и дујовјечно. Амин! Иза следи запис песме „Још Бога молим и/за⁴³ ову славу“, у збирци *Народне мелодије Црне Горе* (Васиљевић 1965) песма број 351,
- Чело, зачело и сва јосјодо свайјови с ђесјиром⁴⁴ Божијем (окујљени одјоварају – Божијем), уз сва ђлеменија и јосјодска здравља која ђисмо и најијасмо у овај брајјски бојаји дом, да ђомојне Бој! Ја најијем у здравље наша оба брајиа домаћина и шјо данас урадили да им буде срејно и дујовјечно, да Госјод Бој ђомојне њих, њихове синове, браћу, зетјове, кумове, ђобрајјиме, свайјове и све брајјске и драје ђријајшеље који на ово весеље дошли, да им ђомојне Бој. Амин (присутни одговарају: – Амин!); потом следи запис песме „Јунак јунака оком погледа“, у збирци *Народне мелодије Црне Горе* (Васиљевић 1965) песма број 352,
- Сјари свайје, један и друј куме, ђрвијенче, засједо и сва јосјодо свайјови с ђесјиром Божијем (присутни одговарају: – Божијем)! Ви мене дајосји здравицу, а вама

⁴³ Овде је певач недоследан, те на почетку пева молим и ову славу, а одмах потом, приликом понављања текста молим за ову славу.

⁴⁴ Тесјир – романизам, од итал. teste – сведок, в. у Вукмановић 1960: 315.

Бої дао јуџрос здравље и весеље и дуї њоживење и мир од Госїода Боїа! Ја ћу најиџи за здравље и дуї живої нашеїа оца духовника који је јуџрос њојао свеїу лиїиуриїу, који је њојао до јуџрос и који ће њојаїи њо јуџрос! Да нам Госїодини Бої њоможе њеїи њаїиријарха, да нам Госїодини Бої њоможе владике, архимандрїїе, ѡроїиојереје и ѡаконе и све свеїиїенике које служи од вјере и уздаїце! Амин (присутни одговарају: Амин)! Потом следи запис песме „Ово је данов дар“, у збирци Народне мелодије Црне Горе (Васиљевић 1965) песма број 353,

- Чело и зачело и сва їосїодо сваїиови с їесїишром Божијим, ја њијем у здравље, срећан и дуї живої наших младенаца, да их Бої њомоїне и да њихов брачни живої у који данас сїиуїају буде с великом добром срећом, на овом месту је на звучном запису напоменуто да је све до сада изговарао ѡрвијенац,
- а потом је на звучном запису забележено да даље здравицу изговара кум: Племенїїа устїа їосїодина који је до сада їоворио, који њиїе и најиїаїе у овај їосїодски дом, да њоможе Бої и услиїи са сваком добром срећом! Ја њијем у здравље моїа кума и куме и молим Боїа да им данаїињи Боїом блаїословена брачна веза буде срећна и дуїовјечна! Да на Госїодини Бої њоможе и све остїале кумове и ѡобраїиїе їдје їод који од вјере и уздаїце се намјерио! Амин! Присутни одговарају: Амин!
- затим је на тонском запису наведено да здравицу продужава даље било који од сватова: Чело и зачело и сва їосїодо сваїиови с їесїишром Божијим, ја ћу најиїиїи у здравље наше оїиїиїине, наших їлемена и нашеїа ѡиїиїеноїа збора, ѡаїиїровскоїа! Да нам Госїодини Бої њомоїне наше суђе и суд, дванаїсїи їлемена, начелника наше свеїиїиїске оїиїиїине, нашеїа вијећа и свакоїа браїиа Паїиїровиїа, їдје їод се налазио а ради о часїи ѡаїиїровској, да їа Госїодини Бої њомоїне! Коїи не ради, обраїиїи їа, Боже, да ради, ко неће никако – убила їа рђа свакако! Поїиом следи ноїиїи заїиїс їесме „Ој, соколићу, мој златни птићу“, у збирци Народне мелодије Црне Горе (Васиљевић 1965) песма број 354,
- „Уз трпезу, низ трпезу, сиви соколе“, песма није публикована у збирци Народне мелодије Црне Горе (Васиљевић 1965):





Лудвик Салватор, *Жена из Койора* (1870–1878)
(Salvator 1870–1878)

ДА СЕ КОРАЦИ НЕ ИЗГУБЕ: МЕДИТЕРАНСКО-ПАШТРОВСКА МУЗИКА БРАНКА Ј. ЗЕНОВИЋА

Вазда је њровлачио тај медитерански мелос, баш је био њрејознајљив њо њоме; вазда је њровлачио њу жицу Медитерана – односно Пашићровића, кроз композиције, кроз цинилове за радио и телевизију... (Игор Б. Зеновић, 2013)

Композитор, диригент и аранжер Бранко Зеновић (1935–2005)¹ један је од првих паштровских школованих музичара 20. века.² Његов животни пут је нераскидиво повезан с музиком,³ а обликован његовим талентом, пореклом, жељом да се музиком професионално бави, као и контактом и сарадњом с људима с којима се сусретао, а с којима је тај пут заједно прелазио.

Бранко потиче из старе паштровске породице Зеновић, из села Крстац (Режевићи).⁴ Попут многих других Паштровића тога доба, ота Јова је Бранко видео само неколико пута, јер је скоро целог свог живота радио у тадашњем Цариграду и у далеким крајевима, попут Америке и Аустралије.⁵ Бранка је подизала мајка Кате, која му је била *и мајка и отац* (Игор Б. Зеновић 2013).⁶

* Овај рад је под истим називом објављен у *Пашићровском алманаху I* (Марјановић 2014: 353–370).

¹ Приказу стваралачког опуса Бранка Зеновића се посебно посветила теоретичар музике мр Ана М. Зечевић (Зечевић 1999; иста, 1999: 63–74; иста, 2012: 182–199; Зечевић 2014: 371–381), као и Вукашин Влаховић (Влаховић 1994: 153, 154).

² Поред Бранка Зеновића, свакако не треба пренебрегнути ни професора музике из Котора, Николу Греговића (1926–2010), такође Паштровића пореклом, који се пре свега посветио компоновању и неговању тзв. класичке музике (Ковачевић 2015: 81–96).

³ Драгоцене податке и документа о Бранковом животу дају његови потомци, школовани музичари такође, син Игор и унуке Каћа и Миља, којима овим путем срдечно захваљујемо, као и Душану И. Медину, који пружа помоћ у изради ове теме.

⁴ Више о селу у: Накићеновић 1913: 123; Вукмановић 1960: 106.

⁵ Јово Зеновић је рођен 1894. године у селу Крстац, од ота Захарија и мајке Иванице (девојачко Рађеновић), а преминуо је 11. јануара 1958. године у Петровцу на Мору (Игор Б. Зеновић 2014).

⁶ Зеновић Кате (девојачко Вуковић) рођена је 15. августа 1902. године у Катуну (Режевићи), од ота Крста Вуковића и мајке Марије (девојачко Митровић), а преминула је 2. августа 1994. године у Будви. Венчала се с Јовом Зеновићем 20. новембра 1923. године у Режевићима (Игор Б. Зеновић 2014).



Карикаџура Бранка Зеновића⁷



Катица и Бранко Зеновић

Проводећи детињство у Крсцу Бранко је свакако имао прилике да упија прва музичка знања једног континентално-планинског културног простора. Ту се упознаје са старим паштровским руралним наслеђем обредно-обичајног порекла, посебно с *a cappella* и унисоним певањем пригодних песама.⁸

Основну школу похађа најпре недалеко од родног села, у Режевићима, а потом у нешто удаљенијем Петровцу на Мору.⁹ У Петровцу на Мору Бранко има прилике да и даље негује музичко наслеђе свога Крсаца, али и да истовремено види и чује мештане који још пре Другог светског рата певају мимо обичаја (свадбе на пример), окупљајући се у разним приликама, забаве ради. У првој половини 20. века у Петровцу на Мору постоји чак и хор при Друштву „Приморје“, на чијем су репертоару, на пример, Мокрањчеве *Руковети*:

⁷ Све илустрације Бранка Зеновића објављене у овом раду уступљене су љубазношћу Игорa Б. Зеновића, 2014. године.

⁸ По својим особинама, паштровска музичка традиција забележена у селима, било онима при морској обали, било у залеђу, носи обележја једног посебног стила континентално-планинског културног простора (стриктну везаност за обредно-обичајне свечаности, свадбу, најчешће), али истовремено, реч је о традицији која једним својим опусом песама показује припадност медитеранско-приморском културном простору (поготово у особинама мелодијских модела и поетских текстова) (Марјановић 2013: пр. 764–771).

⁹ Неки мештани су с Бранком ишли у основну школу у Петровцу на Мору. То је било доба када, казују, нисмо имали цирачке, нисмо имали радио, нисмо имали телевизију и ишло је било – да се њенираш по неким стаблима у јарку и да скачемо са зида – ко ће даље да скочи! Сјећам се једанпут да је Бранко скакао, скоро да њебризе језик, ударио се о кољено, а живјео је доста близу мене, ју му је мајка живјела, отац је био у Америци (Греговић 2013).

Само је Петровац имао хор, није ни Будва имала, у њој вријеме ми смо у Будву одили, добијали смо ајлаузе (Перaziћ 2013).

Петровац на Мору је приморско место у којем током прве половине 20. века летују многи туристи из разних крајева ондашње Краљевине Југославије (пре свега студенти-феријалци из Београда), али и из разних европских земаља (из Чешке, већином),¹⁰ са собом доносећи и с мештанима делећи музичке садржаје такође урбаног стила.¹¹

У Петровцу на Мору учитељице у школи уче паштровску децу тзв. популарним песмама урбаног стила,¹² како онима из Далмације (тзв. *далматинске*, попут народне песме „На брегу кућа мала“), тако и из континенталних крајева, понајпре из Војводине (тзв. *савароградске*; нпр. „Тихо ноћи“, настала у другој половини 19. века, стихови Јове Јовановића Змаја, мелодија Чеха Вацлава Хорејшека).¹³ Као једну од таквих учитељица, мештани памте једну *Бокезицу* (Бокелку родом), Инку Суђић, која их је у детињству учила таквим песмама:

Учила [нас је] у школу учитељица, Луке Суђића жена, Инка [Радонићић] из Доброше – у хору, у школу. Ту смо разне њесме њевали (Перaziћ 2013).

Описана средина, обликована животом својственим приморско-медитеранском културном простору, оставља неизбрисивог трага на Бранка.¹⁴ Можда се од њега нешто друго очекивало, али се он, највероватније управо упијајући такве музичке потицаје Петровчана, опредељује да му професија буде – музика.

Вођен тим опредељењем, своје школовање наставља у тада Паштровићима најближој, которској музичкој школи „Његош“.¹⁵ Поред осталих предавача, у њој су му велики узор били словеначки композитор, војни музичар и директор Антон Погачар (1913–1989)¹⁶ и Которанин, оргуљаш, хоровађа, педагог, диригент (чак и Градског забавног

¹⁰ В. у: Медиговић Стефановић 2013: 151–154; Медиговић 2014: 353–356.

¹¹ Мештанима је, на пример, остао у сећању Саво Суђић, који је певао одломак једне чешке песме у којима је наводио речи попут – *џо нису крофне...* (Греговић 2013).

¹² Више о особинама популарне музике, као и о карактеристикама песама урбаног стила в. у: Golemović 2006: 219–224, 245–251; Buble 2004: 26–31.

¹³ Више на: Batistić [s. a.].

¹⁴ Особинама овог културног простора су обухваћене традиције урбаних средина Боке Которске и Црногорског приморја, као и многих делова јадранског приобаља (пре свега Хрватског приморја). Начин живота на обали мора (развој трговине и поморства, на пример) и културно-историјска прошлост (нарочито она везана за Италију) доприносе развоју урбаних средина, у којима се традиционално музицира најчешће забаве ради (више у Марјановић 2013: 129–141).

¹⁵ У прилог томе колико је Бранкова жеља да се професионално бави музиком била јака иде и казивање једног од његових школских другова, Крста Вукотића из Петровца на Мору, с којим је након осмогодишњег школовања похађао неколико година Нижу гимназију у Старом Бару ([S. n. a.]. Гимназија „Нико Роловић“ Бар), а онда уписао музичку школу у Котору (Вукотић, 2014; видети скен дипломе средње музичке школе „Његош“ у Котору из 1956. године, у Прилогу).

¹⁶ О томе какав је професор био Антон Погачар сведочи и казивање виолинисте Трипа Симонутија, којем је поклонио не само виолину на крају школовања у цетињској музичкој школи „Његош“ већ и једно од своја два одела (јер је Трипо имао само кратке панталоне), а тамо, током школовања у школи „Мокрањац“ у Београду, подвлачи Трипо Симонути, захваљујући професору Погачару са Цетиња

оркестра у Котору) и композитор Антун Хомен (1906–1990),¹⁷ о којима касније често казује својим потомцима:¹⁸

У Коштору, Антун Појачар и Хомен – често их је помињао из кошторских дана...
(Игор Б. Зеновић 2013).

Следећи даље свој пут и усавршавајући се даље на пољу уметничке музике, 1957. године уписује студије наставничког одсека на Музичкој академији у Београду.¹⁹

Новца за школовање нема много, зарађује га понекад и на необичним местима, али то му не смета да се и даље бави музиком, да стиче све богатије искуство. Бранко Зеновић то не чини само теоретски већ и у пракси, стекавши истовремено и најлепша и најснажнија пријатељства:

Бранкови стипендијски дани су били тежи, није се имало, проишли су у раду са „рајним“ колеџама-музичарима (са којима је до краја свој живота остао у контакту) из бивше Југославије. Био је отприлике генерација Бокија Милошевића, те генерације тадашњих дириџера и композитора, Ранка Рихмана, Јулија Марића, Боре Таминџића, Цвјетка Ивановића, Ђоке Радовића, Будимира Бубија Симића... Био је одличан студент, јуно је аранжирао, компоновао, свирао са разним оркестрима, чак је три године био и у оркестру у цирку (Игор Б. Зеновић 2013).

Бранко се на студијама добро сналази, вођен предавањима врхунских професора, попут музиколога Стане Ђурић-Клајн, Властимира Перичића и дириџента Душана Сковрана. На предавањима среће и једног сасвим посебног професора, солфеџисту, етномузиколога и мелографа, Миодрага А. Васиљевића (1903–1963).²⁰

Према казивању самог Бранка Зеновића, професор Васиљевић своје студенте уводи у свет музичке традиције многих крајева (тадашње државе, Федеративне Народне Републике Југославије). Он то чини и теоретски, али и учећи их можда најважнијем – пракси. Прво шта тражи од њих јесте да записују народне песме, па Бранко, сећа се, мелографише најчешће песме из околине Београда, јер не мора далеко да путује „на терен“. Професор

много сам више знао... ([S. a. n.] Spavao sam s violinom, Политика online). В. више о А. Погачару у: Milošević, Đurović 1977: 100; Влаховић 1994: 129–135.

¹⁷ Професор Антун Хомен је такође остао у трајној успомени својим ученицима. На пример, Марина Дуловић, директорка которске Музичке школе „Вида Матјан“, сећа се *Хоменовој ведрој духа, његове енеричности и посебне сирејности у свирању. За нас је била велика радост када би сјео за клавир и иако одлучно и музикално одговарао оно што је нама тада изгледало недостижно. Дешавало се да, ако пропустимо само један час, закуца на наша врата са интересовањем због чега нисмо дошли* ([S. n.] Омаж Антуну Хомену, Радио Котор, 2010). В. више о А. Хомену у: Milošević 1982; Крајаčić 1974: 154; Влаховић 1994: 126, 127; Влаховић 1998: 4.

¹⁸ У которској музичкој школи предају још и професор психологије Милошевић (адмирал Бокељске морнарице), професор Мијушковић, професор клавира Шула и други ([S. a.] Золак).

¹⁹ Видети скен пријавног листа у Прилогу.

²⁰ Бранку Зеновићу професор Васиљевић, на пример, на првој и другој години студија предаје интонацију, методику музичке наставе и музички фолклор на трећој години студија, на четвртој години такође методику итд. (видети скенове семестралних листова у Прилогу).

Васиљевић своја предавања на Академији такође сагледава као „терен“, а своје студенте као казиваче. Отуда сваки од њих има обавезу да свом професору донесе списак наслова (односно првих мелостихова) традиционалних песама из завичаја. Казује Бранко да је било с њим на години студената из разних крајева, али су му посебно у сећању остали они из Македоније, који су професору Васиљевићу дали веома дугачак списак. За разлику од њиховог, Бранков „паштровски“ списак је био веома кратак. Читање ових спискова је било јавно, пред свима, и кад је професор Васиљевић почео да чита наглас његов списак, то је учинио са извесном дозом подсмеха због „дужине“ списка. Убрзо је наставио да га чита у себи, зналачки проценивши само на основу првих мелостихова да је реч о једној сасвим посебној традицији.

Након тога, професор Васиљевић моли Бранка да му отпева неке песме са списка (Зеновић 2004). Професор Васиљевић их бележи, а онда и бира за публикавање у збирци *Народне мелодије Црне Горе* (Васиљевић 1965: пр. 345 и 347):

$\text{♩} = 168 (\text{♩} = 56)$ ПАШТРОВИЋИ

347

Ој, је-ло-ва го-ро, Ој је-

ло-ва го-ро, Сва у је-ле

расла, Сва у је-ле расла,

Ој, јелова ђоро,
 Сва у јеле расла,
 У шрави зеленој,
 У ружи руменој,
 Нико ће не моћи'
 Од мириса ђроћи,
 А данас ће ђроће
 Пашћровка ђевојка.

Свадбена песма из Паштровића,
 певао Бранко Зеновић, Петровац на Мору,
 Васиљевић 1965: пр. 347



*Свадба Љубице Раговић и Марка И. Вуковића, Манасићир Режевић,
шридесетје јодине 20. века (из приватне колекције)*

Недуго потом, казује Бранко Зеновић, по његовој препоруци, професор Васиљевић долази у Петровац на Мору како би тонски и забележио неке од најбитнијих песама паштровске свадбе.²¹

Бранко опет, захваљујући професору Васиљевићу и његовом односу према свету музичке традиције, јасно сагледава оно што је већ свакако назирао: потврдну колико је снажна и инспиративна музичка традиција његових Паштровића.

Вративши се након студија 1962. у Црну Гору, тачније у Титоград (данас Подгорица),²² Бранко Зеновић већ наредне, 1963. године, наставља да се бави и изражава музиком.²³ Од тада па надаље, он развија своје посебно поље професионалног интересовања,

²¹ Овде се, нажалост, јавља једна нејасноћа: на снимцима које професор Васиљевић реализује у Петровцу на Мору, он сам јасно наводи да је датум његовог снимања 15. јули 1953. године. Затим, аутор ових редова из разговора с Бранком Зеновићем из 2004. године сазнаје како је Бранко током својих студентских дана позвао професора Васиљевића да присуствује свадби његовог брата, највероватније Уроша Зеновића. Захваљујући великој помоћи и ангажовању Илије Д. Медина, матичара из Петровца, долази се до податка да се брат Бранков, Урош, оженио Марицом (девојачко Франићевић), 19. јула 1953. године. Ови подаци потврђују годину 1953. као годину Васиљевићевог борака у Петровцу на Мору. Међутим, према документима, година Бранковог уписа на студије је 1957, а година на којој он похађа предмет музички фолклор је 1959, па се казивање Бранка Зеновића и године из ове документације не поклапају. Ово, међутим, не доводи у сумњу не само боравак професора Васиљевића у Петровцу на Мору већ ни казивање самог Бранка Зеновића, који је свакако свом професору „на терену“ омогућио драгоцен увид у део паштровске музичке традиције.

²² У Подгорици Бранко заснива и породицу, ожењивши се Лидијом Зеновић (девојачко Вучековић, родом са Цетиња).

²³ Иако је Бранко Зеновић 16. фебруара 1962. године положио дипломске испите (хармонију и контрапункт), није добио диплому Музичке академије у Београду, јер су му остали неположени испити из упоредног клавира (за прву, трећу и четврту годину студија, видети скен евиденције пријемног испита и положених испита током студија, у Прилогу). Отуда му је на Факултету музичке уметности

повезивањем различитих музичких стилова.²⁴ У пресеку тих стилова се као исходиште из којег црпи и ствара своју музику недвосмислено намеће управо традиција његових Паштровића: од оне обичајне, руралне, из његовог села Крстац, до уметничке музике (изучаване на предавањима у которској музичкој школи и на Музичкој академији).²⁵ Такође, посебну пажњу Бранко Зеновић посвећује и компоновању и аранжирању тзв. популарне музике,²⁶ поготово оне пореклом из медитеранско-приморског културног простора, коју је заволео и прихватио одрастајући у Петровцу на Мору.

Једна од његових популарних композиција јесте песма „Изгубљени кораци“ (из чијег је назива изведен и наслов овог рада), која је у извођењу Которанина Слободана Ристелића, првог црногорског представника на *Југовизији* – југословенском избору за песму *Еуровизије* у Београду, 1966. године, највероватније освојила друго место (поделивши га с песмом коју је отпевала Елда Вилер).²⁷

Поред наведене песме, Бранко Зеновић је компоновао и песму „Мома приморкиња“ – која већ самим својим називом алудира на то да је приликом компоновања посегао за богатом музичком баштином свог завичаја.²⁸ Ова песма је премијерно изведена на Данима југословенске музике у Опатији, 1974. године, једном од квалификационих такмичења за песму *Еуровизије*.²⁹ Песму „Мома приморкиња“ је на овом фестивалу извео, а потом, те исте 1974, на А страни сингл винил-плоче издао вокално-инструментални састав „Ентузијастички“. Колико је Бранко успешно повезао традицију свога завичаја с тада модерним „звучима“, показује популарност „Мома приморкиње“, која је била много популарније од песме „Изгубљени кораци“, па је *извођена њреко свих мојућих носача звука, живих настијуа, имала је најбољи аранжман на њадаињем фестивалу, снимљена је, као и*

у Београду (ФМУ) остала и средњошколска диплома и отуда у његовој заоставштини нема дипломе тадашње Музичке академије (данас ФМУ). О томе сведочи и Бранков син Игор, који појашњава да његов отац није добио диплому јер је био у конфликту с неким од професора (Игор Б. Зеновић, 2013).

²⁴ То му омогућава његово радно место: запошљава се на Радио Титограду, испрва као музички сарадник, убрзо као уредник забавног музичког програма, а потом као саветник главног и одговорног уредника. У богатој и плодној музичкој делатности Бранка Зеновића могуће је издвојити: оснивање првог фестивала забавне музике у Црној Гори (Подгорица 1965), на којем диригује Великим забавним оркестром Радио Титограда, оснивање првог цез (диксиленд) ансамбла у Црној Гори (1967. године), који води и чије деловање организује; био је, затим, директор Фестивала музичких уметника, под називом „Дани музике Св. Стефан – Будва“ (од 1976. до 1981. године), потпредседник Савеза музичких уметника Југославије, као и председник Удружења музичких уметника Црне Горе (Зечевић 1999: 63–74). Такође, Бранко Зеновић се посебно ангажује не би ли музички живот Црне Горе био што развијенији ([S. n.]. 1975: 9).

²⁵ Бранко Зеновић често диригује Симфонијским оркестром Радио Телевизије Титоград и хором Културно-умјетничког друштва „Станко Драгојевић“ (в. у: Ивановић 1973: 9), а такође, непрестано и компонује. У једном интервјуу посебно наводи да му је најомиљенија *Концертна скица за кларинет и ђудаче*, касније позната и по транскрипцији црногорског виолинисте Вилија Фердинандија названој *Игра за виолину и клавир* (више у: Нововић 1995: 9).

²⁶ Више о овој врсти музике в. у: Buble 2004: 26–29.

²⁷ В. у: Ивановић 1973: 9; Koler 1999; [s. a. n.] Yugoslavia 1966 ESC History; Миловић 2014.

²⁸ Реч је о веома уобичајеном поступку на пољу тзв. озбиљне музике (деталније и томе в. у: Зечевић 1999: 63–74; иста, 2012: 182–199).

²⁹ В. у: Миловић 2014; [S. n. a.]. Branko Zenović, kompozitor i dirigent.



*Фотографија са јошине скупштине Удружења композитора Црне Горе,
Титоград, 11. јул 1980. године*

остале композиције са њој фестивала, на ЛП-ју у инструменталном извођењу од стране ревијског оркестра РТВ Љубљане (диригент Јоже Прившек) (Игор Б. Зеновић 2014).

Међутим, на самом избору за песму Евровизије Бранко Зеновић се сусреће с великом неправдом. О томе, о фестивалу, али и о самој песми и музичарима који су учествовали у њеној изradi, најбоље сведоче управо његове речи:

Прво учешће Радио Титограда, односно Радио телевизије Титоград (РТВ Титоград) на Опатијском фестивалу, 1974. године. Опатијски фестивал добија нови програмски и организациони облик. У организацију се укључује Југословенска радио-телевизија (ЈРТ), а до тада самостални југословенски избор за евровизијско такмичење, спаја се са овим фестивалом. Настаје тако најрепрезентативнија смотра југословенског стваралаштва забавне музике. Заступљени су сви југословенски радио-телевизијски (РТВ) центри. РТВ Титоград заступа „Мома приморкиња“. Музика и аранжман: Бранко Зеновић, текст Никола Илин (Никола Станојевић, новинар), извођач ансамбл „Ентузијаста“.³⁰ Материјал се снима у Београду: прво оркестарска матрица (Ревиијски оркестар Радио телевизије Београд, диригент, Љубиша Бубиша Симић), а затим исто тамо, врши се синхронизација вокала и Продукција грамофонских плоча Радио телевизије Србије (ППП РТС) издаје сингл плочу. „Мома приморкиња“ дјелује свјеже, оригинално, ново...³¹ Успјела синтеза народног (паштровског) мелоса и савременог израза у забавној музици,

³⁰ В. више на: [S. n.a.]. Ентузијаста – Мома приморкиња / Врати је море.

³¹ Продукција ППП РТС S 52632, в. на: [S. n. a.]. Ентузијаста – Мома приморкиња / Врати је море.

затим добар аранжман, текст и извођење учинили су да пред почетак фестивала у Опатији и за вријеме полуфиналних вечери цијењена стручна мишљења „Приморкињи“ дају веома ласкаве оцјене и проричу јој побједничко мјесто и одлазак на Евровизију. Десило се супротно! Стручни жири није јој, чак, дозволио улазак ни у финале! Зашто? Јасно као дан. Јер, њена појава у финалу помрсила би конце и рачуне оних (знам их поименице) који би пресвисли од јада да први црногорски долазак на опатијски фестивал буде крунисан славом, а они моћни и свезнајући у запећку. У прилог томе и примјера ради: на прес-конференцији, коју је након полуфиналних вечери организовао Организациони одбор Фестивала, први учесник у расправи Бојан Адамич поставља следеће питање: „Молим да ми одговорите“ (обраћа се Организационом одбору, предсједава Миливој Марковић), „зашто композиција из Титограда није у финалу?“ Наравно, правог одговора није било, већ... „тако је одлучио стручни жири“. Побједничка композиција је Корнелија Ковача „Моја генерација“, у извођењу Корни групе (на Евровизији се пласирала на 12. мјесту). Након Опатијског фестивала, „Приморкињу“ прихватају све југословенске радио-станице. На неким, као на Радио Сплиту, била је пјесма (хит) љета '74! Према статистици СОКОЈ-а (организације музичких аутора Србије), дуже вријеме (неколико година) биљежила је велики број емитовања. Послужила и дала идеју организаторима Опатијског фестивала да већ наредне године – 1975, уведу посебну награду за мелодију која се ослања на народни мелос. Тако 1975, награду добија Никола Борота Радован с групом „Камен на камен“, за мелодију „Срце срцу“. Поводом обиљежавања 20 година фестивала у Опатији, оркестарска верзија „Приморкиње“ снимљена је на коктел ЛП-ју „Југотона“ и јавно изведена у Опатији (Ревиијски оркестар РТВ Љубљана, диригент Бојан Адамич) (Игор Б. Зеновић 2014).

Наведена музичка свестраност Бранка Зеновића, али и његова посвећеност музичкој традицији завичаја, огледа се, очигледно, на различитим нивоима његове делатности.

Он, на пример, веома доприноси развоју и очувању паштровске музичке традиције руралног стила. У жељи да песме које је научио у детињству не нестану из праксе, веома им промишљено даје медитеранско „рухо“: не само да компонује по узору на те песме већ их и аранжира на префињен начин, с јасном намером да и даље најважнија буде сама песма – онаква каква је вековима унатраг извођена у Паштровићима, али која ће, на пример, инструменталном пратњом бити обogaћена и осавремењена.³² Примери за то су и наведене две песме које професор Васиљевић публикује у збирци (Васиљевић

³² Као још једно од упоришта свог посебног односа према музичкој традицији у свом композиторском деловању Бранко Зеновић наводи и Трећи југословенски радио-фестивал народне музике, одржан 1956. године на Цетињу. Једна од последица овог фестивала било је и то да су се запослени у Радио Титограду, домаћину овог фестивала, посебно почели ангажовати прикупљајући, записујући и обрађујући народне песме Црне Горе, речи су Бранкове, *као новој звучној и индустријској облику народној ијеваној стваралаштва*. Тако Бранко наводи композиторе чија су дела значајно допринела развоју савременог црногорског стваралаштва, попут Илије Лакешића, Јована Милошевића, Цвјетка Ивановића, Борислава Таминцића или Ђорђија Радовића, (Нововић 1995: 9), а која су свакако утицала и на његово композиторско опредељење.

1965: пр. 345 и 347), а које аранжиране у Бранковом маниру посебно негују и Бранкови потомци, такође школовани музичари, син Игор (клавир) и унуке Каћа (глас) и Миља Зеновић (флаута).³³



*Каћа Зеновић (глас), Миља Зеновић (флаута)
и Андреа Медин (клавир)*³⁴

Слично се може приметити и у његовој сарадњи с још једним музичарем значајним за традицију Паштровића и Будве. Реч је о његовом истомишљенику када су у питању неговање и практиковање популарне музике, Милораду Ђ. Перазићу, који је, између осталог, у медитеранско-приморском духу компоновао две песме посвећене његовом родном Петровцу на Мору и Будви, у којој је живео у другом делу свог живота („Пјесма Петровцу на Мору“ и „Пјесма Будви“). Као један од првих црногорских музичара који се баве аранжирањем популарне музике,³⁵ Милорад Перазић очигледно високо вреднује Бранково музичко умеће, као и његов однос према музици родног краја, па му даје дозволу да аранжира „Пјесму Петровцу на Мору“ (Игор Б. Зеновић 2013).³⁶

³³ В. на: „Ој, jelova, goro“ [S. n. a.]. ЈУСД „Црвена комуна“, Петровац – Вече Зеновића, 22. 8. 2009. у 20.30 ч; [S. n.]. Petrovac – Muzičko veče Branka Zenovića итд.

³⁴ Наступ са скупа У *йочасї Љубиши: Пашићровске музичке шеме*, у организацији Удружења Паштровића и пријатеља Паштровића у Београду „Дробни пијесак“ и Етнографског музеја у Београду, 1. марта 2014. године. Фотографију снимии Владимир Милићевић.

³⁵ Више у: Ивановић 1973: 9.

³⁶ О томе колико је ова песма била омиљена, сведочи и податак да, поред аранжмана песме „Пјесма Петровцу на Мору“, који потписује Бранко Зеновић, постоје још неколико. Ову је песму још аранжирао и професор хармонике у ЈУ Центар за музику и балет „Васа Павић“ у Подгорици, Миодраг Мишко Кнезовић (двоструки кум Бранка Зеновића), као и пијанист, вибрафонист, композитор, аранжер и продуцент Игор Савин. Према речима Игора Зеновића, *сва шри су рађена за мање и веће ревијске саставе-оркестре. На једином забиљеженом снимку који ја имам, извођена је са малим ревијским оркестром у саставу: вокал – Владимир Мрачевић, бубањ – Мујко Лончаревић, титара*

Pjesma Petrovcu na moru
Izradio: Foto i muz. Milorad Perazić

1. PRA JE DAN GRADJE DU RUD MO-RA TO JE MJEŠTO MOJE NE-KE BAJ-KE SA SVIM DRAMA ZE-LE-NI-LU, MIL-ME,
IS-POD PALME TU NA MORSKOM JA-LU DVOJE MI-LIH SA PU-ĆU O SRE-CI A LA-ZA-RET GLE-DA-O IH ČE-STO
A U LU-CI MIR NO KJI ŠU BAN-KE A LI TAŠ NU NI JE HIL-O RE-CI ČIN SE SUD-CE SA-KRI-JE U MO-RE,
GI-TA-RE ČU-JE SE ZVUK DI VAN LI JE PETROVAC NA MO-RU UZ TA-LA-SA MORSKIH HUK UZ TALA-SA MORNŠIH HUK

Разгледница из 70-их година 20. века, са записом
„Пјесме Пејировцу на Мору“ Милорада Перацића³⁷

Љубав према неговању и преношењу свог комплексног музичког наслеђа Бранко испољава не само компоновањем и аранжирањем већ и извођењем тзв. популарне музике. Овакво музицирање се развија и примењује од друге половине 20. века у многим деловима региона, па и на Приморју. Иако још увек није високо вредновано (посебно у круговима музичара који негују тзв. озбиљну музику), не постоји неко весеље, поготово свадбено, које такво музицирање не употпуњава (уз извођење тзв. народне музике, новокомпоноване итд.).³⁸

Места за такво Бранково музицирање, као и широм јадранске обале, често се налазе на самом шеталишту уз море, у неком од угоститељских објеката, у Петровцу је то било место чувено као *јод бор*.³⁹ Многи мештани и даље имају у најлепшој успмени његово музицирање на ручној хроматској хармоници. Тим игранкама су присуствовали и старији и млађи, а на репертоару су биле управо *далмајинске* песме („Све птичице

– Шииро Зайушовић, хармоника Томислав Башић, кларинет – Пејтар Фајић и флауџа Мило Асић – најалоси, нико од њих више није жив (Игор Б. Зеновић 2014).

³⁷ Из приватне архиве Будванина Милорада Мика Драговића, уступљена љубазношћу Марије Шумић Душану И. Медину на коришћење 2013. године.

³⁸ Више о популарној, озбиљној, народној и новокомпонованој музици у: Buble 2004: 26–31.

³⁹ Термин *јод бор* (испод бора) односи се на својевремено култно место окупљања Петровчана, на отвореној тераси некадашњег хотела „Сутјеска“. Према речима мештана, *данас нема бора (јосјечен је), нији је јо више мјештинанима центар друштвеног живота* (Медин 2014).

из горе“ итд.),⁴⁰ оне војвођанске, односно *стјароградске*⁴¹ („Милкина кућа на крају“,⁴² „На крај села чађава механа“, „Ах, кад тебе љубит не смем“⁴³ итд.), али и *романсе*.⁴⁴

Маме и татје сједели су у један крај, а млади су ишли уз свирку хармонике Бранко Зеновића и осталих колега... То је био један вид забаве, највише је било ђјесама домаћих, из читаве Далмације и осталих ђјесама тога доба (Јово У. Зеновић 2013).

Бранко Зеновић своју хармонику на овим окупљањима некада замењује и пијанином, и тада музицира с другим мештанима и пријатељима (колегама по музици), као што су Зоран Бато Грегровић, Душко Лукић, Мишко Алабанда, понекад и Вељко Медин.⁴⁵

Они сједну у кафану испред „Суђјеске“, и ђјевају за свој ђеф, и ђјевали су далмаћинске ђјесме, ђнеку српску стјару ђјесму, иакође, али углавном далмаћинске. То је мојло да буде шездесетје, шездесетј прве, ја сам био баи клинац, баба ме водила до тјерасе хошела „Суђјеска“, и ту ме Бранко ђрихватио и ја сам на једној малој стјолици за клавиром сједио ђоред ђега. То су били углавном школовани музичари, и ту се свирало цез у то вријеме, шлајер... Бранко за клавиром, имали су класично за тје ђејтје ђрилике: бубњеви, ђитаре, саксофони. То су били музичари који нису Пашировићи, ја сам ту ђо сај-два седио и онда ојетј дође баба за мене да ме води кући, имао сам рецимо шестј иаг (Јово У. Зеновић 2013).

Део репертоара током наведених окупљања Бранко сабира на један сасвим нарочит начин. Шездесетих година 20. века је многим Паштровићима из Петровца, као и Бранку и ђеговим колегама музичарима, било веома важно да буду упућени у дешавања на пољу тадашње популарне музике, поготово је међу ђима било важно ко ће први засвирати неки најновији музички хит, односно, тзв. *шлајер*. Притом су се нарочито високо вредновали музички утицаји потекли из Италије, с фестивала у Сан Рему, или из емисија Радио Луксембурга, па је тих шездесетих година прошлог столећа:

Било ђуно свијетја, није било толико туризма, али је цијеле ђодине мјестјо живјело. Ми смо иада волели да слушамо шлајере, Ојатија, фесјивали, Сјилић, ђојам нам је био Иво Робић, Драјан Стјојнић, Вице Вуков, Тереза (Грегровић 2013).

⁴⁰ Ова је песма, на пример, публикована на тзв. сингл винил-плочи на [S. n.]. 1974. Opatijski Suveniri – Sve Ptice Iz Gore / Na Bijelom Zalu. Више о овој врсти песама у деловима Црногорског приморја и Црне Горе у: Марјановић 2013: 129, 130.

⁴¹ В. у: Марјановић 2013: 133–135.

⁴² Поетски текст ове песме, испеван према истинитом догађају, певао је владика пакрачки, књижевник, песник и црквени говорник Милутин Никанор Грујић (1810–1887), а мелодију компоновао први српски школовани композитор, мелограф, диригент, пијаниста и музички писац Корнелије Станковић (1831–1865).

⁴³ Мелодију за ову песму је компоновао Никола Ђурковић, а на стихове тада познатије под насловом „Моји јади“, Васе Живковића (1819–1891), из 1857. године.

⁴⁴ Под називом *романса* се овде подразумева облик који је нарочито популаран у 20. веку, често означаван и као *руска романса*, а забележен и као један од облика из уметничке музике, инспирисан управо народном музиком (в. у: Manasteriotti 1977: 223; Петрушанская [s. a.]).

⁴⁵ Некима од ђих (Лукићу и Алабанди) су, на пример, мајке и/или бабе Паштровке, али они не живе у Петровцу на Мору (Душан Медин 2014).



*Под бор, код хоћела „Сушјеска“, Пејровац на Мору,
група ђоловина 20. века⁴⁶*

С обзиром на то да се радијски и телевизијски таласи простиру и на територији Паштровића, а поготово су доступни на обронцима Паштровске горе, Бранко Зеновић одлази баш тамо и, слушајући премијерна извођења, односно директан пренос фестивала преко радио-апарата у свом аутомобилу, одмах мелографише песме, пре свега победничку.

Потом брзо, с нотним записом, одлази на пробе, да са својим колегама увежба нову песму, не би ли је што пре снимили у студију тадашњег Радио Титограда, а већ наредног дана и емитовали. То су све чинили јер се до снимака ових нових песама на носачима звука (тада на винил-плочама) веома тешко долазило. Тако је Бранко био један од музичара који су својим ангажовањем омогућавали многим генерацијама да буду модерне, *укорак* са тада актуелним музичким остварењима.

На сличан начин свој репертоар Бранко Зеновић испуњава и нумерама из тада популарних мјузикла. Њих има прилике да чује током пројекција у подгоричком биоскопу (који је порушен 2011. године).

Како је мелографисање током представе било веома напорно, он и његове колеге се тада наизменично смењују, улазећи један по један у биоскоп, а потом и те записе увежбавају и презентују на радио-таласима (Игор Б. Зеновић 2013).

И тако, *корацама* Бранка Зеновића могуће је сагледати и спознати не само његов однос према музици већ и један део културне баштине Паштровића у другој половини 20 века. Бранко својом музиком никада није ни отишао из родног краја,⁴⁷ истовремено

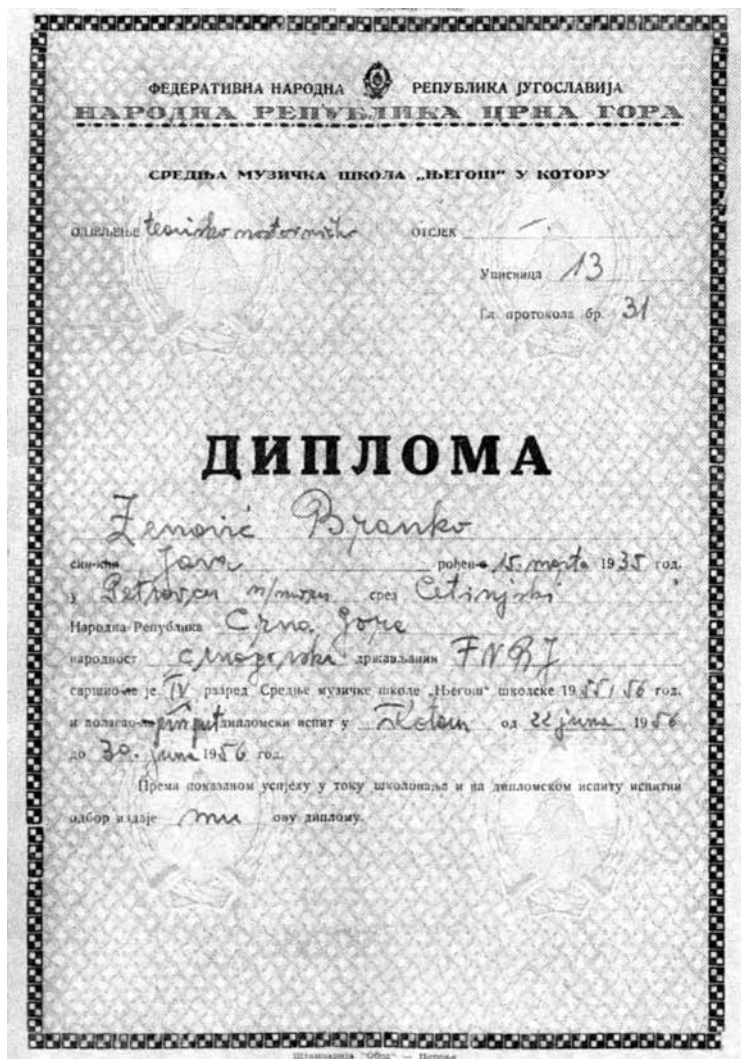
⁴⁶ Фотографија из архиве господина Слободана Боба Митровића.

⁴⁷ Као што је већ наведено, Бранко Зеновић је живео у Подгорици, са супругом Лидијом.

показујући да се Паштровићи традиционално приклањају не само музицирању руралног стила већ и музицирању урбаног стила једног ширег подручја, понајпре оног медитеранског. Паштровска музичка традиција је несумњиво непресушни извор Бранковог надахнућа, које он следи, обликује и приказује у својим делима препознатљивих компоненти (мелодија, поетски текст), а све у жељи и намери да се ти *кораци не изјубе*. Из исте жеље он се није заустављао само на аранжирању и компоновању паштровских народних песама, веома је ангажован и у практичном презентовању популарне музике свог доба, делећи најновија остварења с аудиторијумом у читавом домету тадашњег Радио Титограда. А оно што је можда најважније, чини се да Бранко Зеновић свакако бира добар пут, јер тај одабир пре свега препознају његови потомци, који, професионално се бавећи музиком, настављају традицију своје породице и свог приморског завичаја, једноставно и спонтано следећи његове музичке *кораке*.

ПРИЛОЗИ

1. Диплома Бранка Зеновића из средње музичке школе „Његош“ у Котору, јуни 1956. године.⁴⁸



2. Пријавни лист за студије наставничког одсека на Музичкој академији у Београду, од 1957. године.⁴⁹

СЕМЕСТРАЛНИ ЛИСТ

Музичка академија факултет

Семестар по реду III-IV / IV-ia iog.

Име и презиме (са именом оца и његовим занимањем) Бранко, син Јова Зеловски

Датум рођења 16. II. 1935 год. ; место Кејироваци ; држављанство ФРЈ

Стан учеников (улица и број) Свободарска 21 бгг.

Слушао је у ЗНАНСКОМ семестру 1958/1959 школске године као РЕДОВАН ученик:

[illegible]

Подпись учеников:

Бранко Зеровић

Уверио сам се из ученичке уписнице, да су му наставници својим потписима потврдили уредно похађање овак предавања и вежбања

Дискан факультета

49

Из архиве породице Зеновић, документ добијен из архиве Факултета музичке уметности у Београд, на захтев Каће Зеновић, јуна 2014. године.

Редни број	ПИТАЊА	ОДГОВОРИ
14	Којинко вам је семестара признато приликом прелазна (са истовишне високе школе из другог места, промене (са једне на другу врсту школе) или уписа (после дипломирања на некој високој школи).	
15	Коју групу-отсек уписујете (навести назив а не број)	Теоријско-касиновски
16	Коју специјализацију уписујете (навести специјализацију уколико је предвиђена Уредбом).	Теорија
17	Социјални положај родитеља: (одговорити према социјалном положају оца или мајке, ако нема оца. Ако нема ни мајке уписати бивши социјални положај оца. Унети један од следећих одговора: 1) пољопривредник приватни; 2) пољопривредник члан СРЗ; 3) радник активан; 4) радник пензионер; 5) службеник активан; 6) службеник пензионер; 7) запослени приватан; 8) запослени члан запослених задруге; 9) слободне професије; 10) остали.	Отац, пољопривредник приватни. Мајка, домаћица
18	Да ли примате стипендију (да, не) Ако примате, навести: а) даваоца: 1) државни орган; 2) школа; 3) установе које имају својство правног лица; 4) привредне организације; 5) задружне организације; 6) друштвене организације; 7) приватно правна лица и појединци. б) МЕСЕЧНИ ИЗНОС СТИПЕНДИЈЕ	не
19	Да ли ваш родитељ-старатељ прима децији додатак за вас (да, не). Ако прима, навести месечни износ	не
20	Да ли за време трајања прелазња станујете у место школовања или изван места школовања. Ако станујете у месту школовања, наведите један од следећих одговора: 1) код родитеља-родбине; 2) у студентском дому; 3) на другом месту.	У месту школовања
21	Где се храните за време трајања прелазња (наведите један од следећих одговора: 1) код родитеља-родбине; 2) у мези студентској, другој; 3) на другом месту.	У енглеској мези
22	МЕСТО СТАЛНОГ БОРАВКА (подразумева се место где живе родитељи, односно где студент стално живи).	Место Сред Народна Република
23	Да ли сте регулисали војну обавезу (да, не) (под регулисањем војне обавезе подразумева се отслужење војног рока, ослобођење због учествовања у НОБ-у или због сталне неспособости. Не сматра се регулисањем војне обавезе привремено одлагање због студија, болести или слично.	не

у Београду
Дана 19. IX 1952 г.

За тачност података одговара:

Бранко Јевоић
(својеручни потпис)

Адреса стана у месту школовања

Улица и број Свободарска
Београд

3. Семестрални листови за 1957, 1958. и 1959. годину.⁵⁰

[illegible]

Потпис учеников,

Братко Бекоев

Уверио сам се из ученикове уписнице, да су му наставници својим потписима потврдили уредно похађање ових предавања и вежбања

Декан факультета,

4. Евиденција пријемног испита и положених испита током студија:⁵¹

Зеновић Драго
 рођен 15 марта 1935. у Тешкову Примору, средината,
 НР Црна Гора
 Училишта: ФНРП
 Нормал: уметности
 Забринице школе: средња музичка школа
 Чини и пажљивост: Јован Петровић
 7 септембра 1957. године пријемни испит.
 убрзан класи: четврти
 оцена испита: врхуна
 уметност: Јован Петровић
 оцена: 100%
 Јуна 1958. године пријемни испит:
 ✓ Хармонија I: сеча (4) кл. Полит
 ✓ ритмичка анализа I: девет (9) кл. Василић
 ✓ историја музике I: сеча (4) кл. Петровић
 ✓ хор I: сеча (6) кл. Чинић
 ✓ основна логика: девет (9) кл. Чинић
 - преглед музике I: сеча (8) кл. Петровић
 Јуна 1959. године пријемни испит:
 - Хармонија II, девет (9) кл. Василић
 ✓ ритмичка анализа II: сеча (8) кл. Василић
 ✓ музичка анализа I: сеча (7) кл. Петровић
 ✓ аритметика I: девет (9) кл. Чинић
 ✓ историја музике II: сеча (8) кл. Василић
 ✓ хор II: сеча (6) кл. Чинић
 - преглед музике II: сеча (6) кл. Петровић
 Одлуком државне комисије од 15. VI. 1959. године
 издатом одлуком уметност I кл. уметност
 класи Хармонија

51

Из архиве породице Зеновић, документ добијен из архиве Факултета музичке уметности у Београд, на захтев Каће Зеновић, јуна 2014. године.

У ВОЈЕВАЊУ ЗА ФОЛКЛОР: ПСИХИЧКО ЗНОЈЕЊЕ НИКОЛЕ ХЕРЦИГОЊЕ

Тодина 1995, Београд, Баново брдо, зграда у Пожешкој улици. Врата ми отвара Никола Херцигоња, сувоњав и ситан, али живахан и расположен господин. Јутро је сунчано, летње, а ја нимало случајно долазим баш тад у посету, „јер ујутру ми је глава свежа“, каже, „а већ после поднева...“, одмахује руком уместо да заврши реченицу и осмехује се.

Објашњавам му опширно да сам мелографисала звучне записе са његових трака, из 1953, 1954. и 1955. године, оне које је забележио у околини Колашина, Боки Которској и у деловима Црногорског приморја, који се налазе у фоноархиви Факултета музичке уметности у Београду. Кажем му да сам срећна што такви записи постоје и да су важан део мојих истраживања. Додајем и то да су неки, поготово они настали у Паштровићима, сведочанство о једном посебном начину музицирања, за које вероватно нико не би ни знао да није његових снимака...

– А, мислио сам да *ћо никоћа неће занимаћи*, каже Херцигоња, и то тако недвосмислено, да ми се чини да ни њему ти снимци нису посебно битни, те да га мој „етномузиколошки“ ентузијазам не усхићује превише.

Јасно ми је да нас двоје, свако на свој начин, доживљавамо народну музику. Он се школовао за композитора (дипломирао 1935. године на Музичкој академији у Загребу; Kos 1974b: 115), а ја за етномузиколога, и све то у распону од више од пола века.¹ Уосталом, да су му ти снимци, на којима темељим своја истраживања, битни, били би у његовом дому, а не у подруму Академије (како је и даље многи зову, иако је још 1973. преименована у Факултет музичке уметности). А онда, заокрет:

– Када вас већ *ћо све ћолико инћересује*, *сћрем*о сам за вас још *неићо*.

И гле, у мојим се рукама нађе то *неићо*. Једна – некад вероватно жута, можда бела, а сада у боји типичној за стару хартију – фасцикла без предње корице, на којој је

* Овај рад је под истим називом публикован у зборнику радова *Никола Херцигоња (1911–200)*, *човек, дело, време*, поводом 100 година од његовог рођења (Марјановић 2011: 183–211).

¹ Композитори школовани као Никола Херцигоња, своја дела базирају на тоналитетима уметничке музике Запада, односно на дур-мол систему, који се разликује од тоналних основа српске народне музичке традиције (в. више у Јовић Милетић 2011a: 9).

Херцигоња пером забележио: из 1952, 1953, 1954, 1956, 1957, с подвученим годинама, а испод црте додао још и 1960. година.² Отварам је насумце и схватам да су то његове кратке импресије, које је наведених година бележио наливпером у нотесима, а које су му очигледно важне, јер на једном месту у том рукопису каже:

Бала – треба средити и прекуцати ове нотесе – злу не требало, а – неког ђавола има и ту, макар само било психичко знојење (а то и чини 19. фебруара 1961, рукопис: 20).

У њима су, опет на танкој и од година пожутелој хартији, на машини искуцани описи снова (које често сања у боји), делићи из одрастања његове деце, утисци с разних путовања по Европи и некадашњој Југославији, размишљања о композицијама других композитора, упутства које сам себи даје за даље компоновање. Наилази се и на лична размишљања о компоновању са нескривеном жељом да његово стваралаштво буде прихваћено. Да би у томе био још бољи, без знакова нарцисоидности или егоцентричности, он у томе потпуно „изгара“:

Што је заправо срећа? – Нешто врло релативно – субјективно узевши, а нешто апсолутно – узевши објективно: Стварати! А то је почетак среће. А она је потпуна, то је – осјетити да си користан и да то свијет око тебе увиђа и признаје. – И то је исто што и – вољети и осјетити да те због тога воле. Али – вољети, вољети без резерве, изгарати у томе (11. фебруар 1954. године, око Ускопоља, рукопис: 15).

Касније, читам рукописе неколико пута, све до последње, картонске корице која је сачувана. Схватам да ми је поверио своје мисли и виђења, исказане са много страсти, и да су оне не само део његовог бића него и драгоцено сведочанство о „партизанским“ и „постпартизанским“ временима.³

Према тим, прекуцаним редовима, Никола Херцигоња је уметник, али и партизан, који војује против *буржоазије* и *Шваба*. После 1945, још дуго, дуго ствара у том борбено-партизанском духу, али искрено и надахнуто, из најчистијих побуда. Никола Херцигоња је, према тим истим редовима, композитор једног минулог доба, оног социјалистичког, данас анахроног, многим генерацијама непојмљивог и веома далеког. Једино што је Никола Херцигоња у све то искрено и потпуно веровао, и у социјализам, и у комунизам, и у *партију* (комунистичку), што недвосмислено доказује садржај ове, некада жуте фасцикле:

Тврдити да стваралачки и научни рад није политички рад, то значи – стајати на буржоаским позицијама. То значи – признавати да тај рад смије и може бити без везе са политиком.

[...]

² У том периоду Никола Херцигоња компонује симфонијски плес *Линђо*, завршава балет *Рођендан инфанђин* (започет 1942. године), сценски ораторијум *Горски вијенац*, завршава музичко-сценску визију *Планетаријом*, за солисте, хор и оркестар *Три шире из Црне Горе и Боке и Ву клети*, ради на делима за глас и оркестар *Три њесме њосвећене Мусорџком*, *Пет њесама Гуйчевих њунђара*, *Задња њојевка*, *Три баладе Петрице Керемџуха*, *Шест Змајевих сајтиричних њесама*, и за глас и клавир пише циклус *О њајацу и буба Мари* (Kos 1974б: 115)

³ Део тих мисли публикујем, и то само оне које говоре о његовом боравку у Црној Гори, како у њеним планинским деловима, тако и на приморју. У нимало захвалној улози селектора, одабирам, према белешкама које ће на прави начин употпунити „слику“ о нотним записима његових снимака из делова Црне Горе (Марјановић 2002).

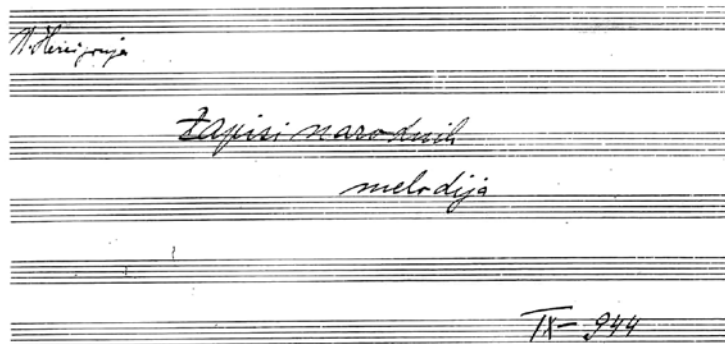
Никола Херцигоња⁴

Умјетност је политична и партијна, и умјетничка дјелатност се не може одвајати од политичке (27. март 1954, рукопис: 17).⁴

Испод те фасцикле је још једна, зелена, такође од картона. На њој, црвеним дебљим фломастером, пише: *Збирка (Бари)*. Унутра примерак новина *Народна армија*, од четвртка, 23. марта 1954, у којима је објављен Херцигоњин чланак „Фрагменти разговора о народној музици“. Наслов је уоквирен црвеном хемијском оловком, да би се разликовао од других чланака. Примерак је пожутео, а будући да су новине већег формата, много већег од свих данашњих, лист је пресавијен. Унутра налазим његову верзију овог чланка, откуцану на машини, коју је вероватно у тој форми својевремено однео у редакцију. Иза тога је и Херцигоњина верзија чланка „Живи фосили у музичком фолклору Црне Горе“, такође искуцана

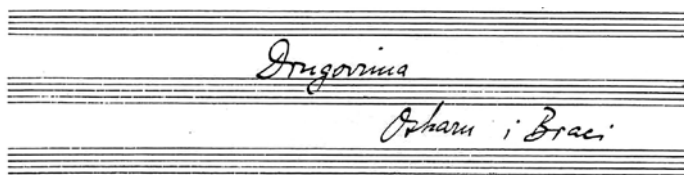
на машини, а објављена у *Полијици* 20. априла 1958. године.

Конечно, после листања ових чланака, схватам зашто зелена фасцикла има баш такав наслов. У њој Никола Херцигоња уредно, као и све остало, похрањује и своју рукописну збирку народних песама насталих у септембру 1944. године. Као што је било уобичајено у то време, попут, на пример, етномузиколога Миодрага Васиљевића, насловљава је *Зайиси народних мелодија, IX-944* (септембар 1944).



С друге стране листа, Херцигоња дописује да збирку намењује *грујовима Оскару и Браци*.

⁴ Преузето са: [S. n. a.]. Images for Nikola Hercigonja.



Мој једини сусрет са Николом Херцигоњом трајао је кратко. Он има много година, брзо се умара, па нема сврхе бити дуго у посети. Зато му не постављам многа питања која ми се врзају по глави. Одговоре на њих налазим изокола, читајући их у редовима његове зелене фасцикле и постојећим документима.

Тако откривам да се 1942. године придружио партизанима из, већ сам навела, чисте и искрене жеље да се бори против непријатеља, и то не само против окупатора већ и за успостављање новог и модерног социјалистичког друштвеног уређења. Откривам, такође, да и после рата живи са истим уверењима и идеалима с којима је пошао у партизане:

Заиста – степен социјалистичке свијести је један виши квалитет, виши степен који не може бити схватљив ономе тко га није доживио. То је као једна нова димензија (16. новембар 1953, рукопис: 11).

Све је то логично, али се и даље питам откуда Никола Херцигоња у „водама“ мелографије, тешко спајам њега, композитора, са збирком од педесет и шест народних песама региона која настаје током Другог светског рата.

Одговор на питање зашто су песме записиване током Другог светског рата налазим у литератури: новембра 1942. на слободној територији тзв. Бихаћке републике постављена је привремена управа позоришта *Народної ослобођења*, при којем је партизан Никола Херцигоња руководио музичком секцијом.⁵ У том позоришту делају и поменути *грујови Оскар и Брацо*, односно позоришни редитељ, сплићанин Браслав Брацо Борозан (1917–1988) и диригент и музиколог из Сарајева, Оскар Данон (1913–2009).⁶

Брацо Борозан и Оскар Данон засигурно су му важни, можда због њиховог образовања, стручности и начина размишљања, а можда и зато што их партија намеће као претпостављене. Било како било, њима посвећује своју збирку и њима, напоследку, тумачи своје анализе и закључке до којих је дошао проучавајући песме које је уврстио у збирку.⁷

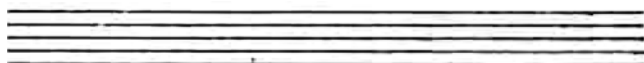
Одговор на питање зашто је збирка „нумерисана“ са 1944. годином такође налазим на истом месту, у литератури. Почев од јануара те, 1944. године, у јужној Италији, око

⁵ Ово позориште је неговало и развијало културни дух бораца, што је било и једно од задужења Николе Херцигоње. Тако он, новембра 1943, у Јајцу (тј. у време и на месту одржавања Другог заседања АВНОЈ-а) припрема за наступ групу сеоских девојчица и дечака из околине Јајца (в. на: [S. n. a.]. *La benevolenciја*).

⁶ Више о активностима Борозана и Данона на: [S. n. a.]. *Kulturni i prosvetni život na oslobođenim teritorijama*.

⁷ Касније се показало да Херцигоња нема позитивно мишљење о *грују Браци*, па тако у свом нотесу 21. маја 1961. бележи како је „Брацо нарцисоидан тип, а поред тога има страхан комплекс мање вриједности, још страшнији комплекс 'пјевања у мраку' и најстрашнији од свих – завидљивост промашеног Don Juana који то (Don Juan) није ни у браку. Зато – сиромас – увијек открива 'спасоносну мисао' – као заборављену кравату у ормару...“ (рукопис: 21).

Барија, основана је војна база тадашње Народноослободилачке војске Југославије. У њој се организују многи војни састанци, али током целе године у њу на опоравак пристиже и на хиљаде рањеника. Њима „у госте“ новембра 1944. године долазе и глумци из позоришта „Народно ослобођење“, који не изводе представе, него приредбе, и то на бини професионалног позоришта Teatro Piccinni ([S. n. a.]. La benevolencia; [S. n. a.]. Životna ispovijest muzičkog virtuozu. Oskar Danon, umjetnik koji je obilježio XX stoljeće [1]). И наравно, са њима је и Никола Херцигоња, који свој боравак у Барију очигледно користи не само да осмисли наступе за рањене борце (али и за грађане Барија и припаднике савезних војних јединица) него и да од њих неуморно прикупља песме, на основу којих настаје *Збирка 944*. Све песме Никола Херцигоња записује на нотној хартији *Premiata stamperia musicale fratelli de Marino – Napoli*, очигледно купљеној у Италији.



**Premiata stamperia musicale
fratelli de Marino - Napoli**

Не само својим делима него и својом *Збирком 944* композитор Никола Херцигоња без сумње доказује да је, као што је у стручној литератури с правом записано, следбеник националног музичког жанра (Kos 1974б: 115). За разлику од многих својих колега, он *народно* у музици не тражи у граду, већ се опредељује за музику руралног стила, која је углавном део традиције континентално-планинског културног простора.⁸ Оваквим приступом Херцигоња је себи поставио за циљ да уђе у „срж“ народних песама, смаatraјући да „међу њима има (његовим записима, прим. З. М.) правих драгуља и зрна бисера“ (Нешто као коментар мелодијама и текстовима: 1) јер:

Када се у хисторији умјетности нешто велико стварало, увијек се узимало са извора – из народа, из живота, из природе (објашњење текстова: 6).

Зато он себи намеће обвезу да сакупља песме током рата (када се већ стицајем околности нашао „на терену“),⁹ а после рата циљано одлази „на терен“, и то баш у руралне, најчешће црногорске крајеве,¹⁰ у потрази за *фолклором*, што је у његово доба био назив за музичку традицију.¹¹

⁸ Под музичком традицијом континентално-планинског културног простора подразумева се музицирање патријархалних области континенталних делова Црне Горе, Херцеговине, Далматинског залеђа и тако даље.

⁹ На пример, током партизанских дана, Херцигоња стиче и своја прва сазнања о музичкој традицији Црногораца (Радовић 2001: 104), из којих се рађа идеја о настанку сценског ораторијума *Горски вијенац*.

¹⁰ Тако, почетком децембра 1953, на позив тадашњег Савјета за просвјету и културу Црне Горе, Херцигоња има задатак да почне да истражује музичку и орску традицију Колашина и Бијелог Поља. Иако се на снимцима чује само његов глас, на основу чега се може закључити да он снима само у селу Блатина (околина Колашина), забележено је да је Херцигоња заједно с Вјером Дидић, тадашњим умјетничким руководиоцем некадашњег ансамбла Оро са Цетиња и Владимиром Шпиларом, в. д. директором наведеног ансамбла, „на терену“ окупљао људе из Колашина и Бијелог Поља, да од њих забележи одређен број песама (Мартиновић 2006: 178, 179, 211; в. које су песме забележене у Блатини у: Марјановић 2002).

¹¹ Више о томе у: Марјановић 2002: 3–36.

То није било нимало лако. Овакав одабир стила народног музицирања и препознавање његових квалитета не наилазе на одобравање међу многим његовим колегама композиторима, и веома су ниско вредновани (или уопште нису). Он се против таквог, као што често каже, малограђанског става ватрено борио, али је у тој тешкој борби био усамљен (и, неретко, у својим записима сам себе пореди са Дон Кихотом):

Мора се поћи у Црну Гору на фолклор, па ма шта било! О том сиротом фолклору и по њему, толике се будалаштине и гов...рије раде, да нема смисла ништа друго него се, свима уз инат, посветити њему, открити га и помоћи да се једном пронађе оно што свима од реда фали: посматрање фолклора као етике! Доста је тих Криловљевих свиња што поткопавају храст! [...] Па народна мелодија није готово јело, то је сировина, то је сјеме. Умјетник треба да га скуха, одгоји, одњиви, да се види у што ће се развити. То није користан предмет него сила којој клија сјеме (13. септембар 1957, рукопис: 3, 4)

У својим белешкама Херцигоња описује и сукобе с колегама не само због професионалног размимоилажења него и због актуелне политике, и то најчешће с композитором Михаилом Вукдраговићем (кога наводи као Вука) и музичким критичарем Бранком Драгутиновићем, јер:

Вук и Драгутиновић говоре о фолклору и забавној музици као о националној обојености, а ја као неисцрпном извору из земље (20. септембар 1957, рукопис: 4) – а, вероватно са тим у вези, додаје на другом приликом – примитивизам је – чудити се томе да фолклор може бити стална подлога стваралаштву (21. март 1960, рукопис: 13).

Очигледно је да неспоразуми и невоље с наведеним колегама проистичу из њихових закључака да је Херцигоња превише слободоуман. У рукопису често о њима не исказује позитивно мишљење, па су тако неке његове „биљешке (су) без датума, а односе се углавном на проблеме партијске организације М. А. (Музичке академије, прим. З. М.) и односе између (и према) појединаца“:

Драгутиновић – незналица и пакосник, а он држи дио Вукове позиције у критици и ствара монополисте у репродукцији, он, писац шаблонских и примитивних критика и неписмених концертних коментара (биљешке из нотеса 1955–1956, рукопис: 3).

Он у свом заносу и војевању за *фолклор* на моменте губи снагу, понекад и посустаје, али се ипак не предаје:¹²

¹² Случај, или нешто друго, хтео је да се 29. јула 2011, током Фестивала клапа у Перасту, а након међународног научног скупа посвећеног клапском певању *Црнојорско клайско ђевање: ђуџеви и ђуџокази*, упознам са гђом Смиљом Радоичић Краљевић, професорком музике у Сплиту, и једном од некадашњих студенткиња Николе Херцигоње (супругом композитора, диригента и аранжера Рајмира Краљевића). Она је с одушевљењем и дивљењем говорила да су предавања Николе Херцигоње била непоновљива, никад иста, са честим дигресијама, али тако ватреним и сликовитим, да су студенти стицали не само основна него и шира драгоцена знања. Херцигоња је, такође, заслужан што су многи његови студенти заволели предмете које им је предавао (попут музичких облика), јер их је инспирисао

Изгледа да су све те кризе због тога што се не борим и зарђао сам. Не борим се ни усмено, ни писмено, не борим се ни сам са собом – шта више, и са својим радом се хрвам лијено, ногу пред ногу. – Зато ми крв лијено тече, зато ме обузима сан с главобољом. Оступила је оштрица – а тупе оштрице се боји више онај који је носи, него противник. Бар чланак, дрски, ватрени чланак у новине! (9. јули 1954, Београд, рукопис: 20)

Из следа таквих околности и збивања, а без икаквих претензија, и само из жеље да што боље проникне у суштину народне песме (како би то применио на своје компоновање), Никола Херцигоња саставља своју *Збирку 944*. Уз одабране нотне записе он прилаже још и музиколошку анализу (према својој замисли и нахођењу), анализу текстова – *Текстџови забиљежених мелодија*, као и део насловљен *Нешто као коментар мелодијама и текстџовима*. Реч је заправо о некој врсти објашњења његовог проучавања и одабира народних песама које, највероватније, мора да уступи наведеним *друјовима Оскару и Браци*.

На самом почетку Херцигоња није велики љубитељ народне песме руралног порекла континентално-планинског културног простора. Иако се из његових редова записаних касније могу осетити велика љубав и одушевљење Црном Гором и Црногорцима, он испрва о овој земљи и њеној народној музици (за њега, нижег уметничког нивоа) има сасвим другачије мишљење:

Ово је шеснајст¹³ пјесама Црне Горе коју никада нисам волио, и помало заволио кроз наше другове којима је домовина, а још више кроз њене пјесме. Оне ми се чине као ливаде и шумарци по сивим и црним стијенама Дурмитора, око којег се увијек ковитлају олујни облаци. Ове пјесме сурове су и красне, страшне су и – њежне. Немојте их потцјењивати ни запустити! Оне су никле из наше земље (Нешто као коментар мелодијама и текстџовима: 4).

За разлику од првобитног утиска о црногорским песмама, Херцигоња велику инспирацију налази у песмама које је забележио током Другог светског рата. Њих назива *йарџизанским фолклором*, који је за њега као композитора и као човека био веома важан:¹⁴

[...] можда баш партизански фолклор потврђује важност фолклора уопште и његову повезаност са животом (23. мај 1961, Београд, рукопис: 21).

Временом, Херцигоња, вероватно ни сам не схватајући, постаје доживотно „инфициран” начином партизанског, црногорског и сличног музицирања осталих делова региона, које му није дато пореклом, и које је потпуно опречно музици на чијим је темељима поникао. Зато је у даљем обраћању *друјовима Оскару и Браци*, а очигледно

и мотивисао да, бавећи се својом професијом с подједнаком стручношћу и посвећеношћу, на исти начин и са истим квалитетом подучавају своје ученике (Радоичић Краљевић 2011).

¹³ У рукопису постоје речи, попут ове, које намерно нису исправљане, јер чине део Херцигоњиног дијалекта.

¹⁴ О Херцигоњиним делима инспирисаним *йарџизанским фолклором* више у: Веселиновић 1983: 333; Kos 1974б: 115.

приморан да им објашњава свој рад „на терену“ и своје проучавање, народну музику тумачи пре свега као вид уметности, која настаје из својеврсне равнотеже:

Све је у томе – равнотежа и склад међу различитим елементима изражавања – темељни принцип умјетничког стварања. У сликарству: склад и равнотежа међу бојама и темељним линијама, у архитектури – склад и равнотежа међу плохама и просторима, у литератури склад и равнотежа међу ријечима, реченицама и појмовима, у музици – склад и равнотежа између мелодије и ритма и између разних средстава изражавања која се увијек логично и природно проширују и скућавају у својим властитим могућностима.

Мишљење да тако настала народна песма има посебан и непредвидив даљи „живот“, умногоме је условљено приступом њених носилаца, али и неизбежном субјективношћу оних који је, попут Херцигоње, нотом бележе. Избегавање те субјективности он види у својеврсном типизирању свега што је детаљно проучавано (тј. сабирање многих варијаната једне песме). Искрено и скромно примећује да је далеко од таквих достигнућа, али је оптимиста јер сматра да „иде добрим путем“:

Народна пјесма живи и мјења се. Сваки је доживљава другачије. Нетко види у облаку профил пијанца, други види пароброд, трећи торзо Афродите. А једна запис народне мелодије то је само њен моментани дојам, то је „моментслика“ са „Јелачићплаца“ са једном ногом у зраку. Њена слика, њена карактеристична физиономија која садржаје више фаза покрета и расположења, то може бити једино низ записа мелодије и најкарактеристичнијих стихова, или, у једном сретнијем случају гдје се ради о њеном потпуном хватању и схватању – о њеном типизирању. А за ово треба много знања, разумијевања и осјећања на том подручју рада. Од тога смо далеко, али ствар није недостижна (нешто као коментар мелодијама и текстовима: 3).

„Осјећања“ која Херцигоња наводи уз знање и „разумијевање“ приликом проучавања народне музике у својим записима често казује отворено и снажно. У обраћању наведеним *друјовима*, он их назива и слабошћу, па чак и хистеричним заносом, али одмах нуди и разлоге за свој емотиван однос према музицирању које би, као композитору образованом на класичној музици, требало да му буде, ако ништа друго, оно бар неразумљиво:

У томе је ствар! Не чудите се мојој слабости и управо хистеричном заносу за ове и овакове мелодије. Али признајте ми сви ви, да ли је могуће не бити пијан од сазнања да ће у овој дивљачкој чобанској пјесмици са оног проклетог и дивног Дурмитора гдје се мјесто воде једе црвљиви снијег, гдје људи не говоре човечијим језиком, гдје се вјеђе упаљују од дима испод казана са хиљадугодишњим качамаком, да су у том планинском „завијању“ садржани и примијењени сви они принципи који су учинили великима и *Divini Comœdii* и *Посљедњи суд* и други ставак *Сегме* (нешто као коментар мелодијама и текстовима: 2).

Уз нескривено изражававање осећања, Херцигоња у народним песмама руралног стила тражи истину, и налази је у окружењу у којем те песме настају. То се препознаје

у његовом доживљају и опису Дурмитора из претходно наведеног пасуса, или у опису далматинских песама:

Погледајте само 33, 55 и 56 (далматинске песаме из његове збирке, прим. З. М.). Љепота, финоћа мелодије, основ и заматак једног *bellcanta*, али потпуно нашег – опет одраз свих могућих утицаја. Не смије се те мелодије схватити као отпатке запада које ћемо ми на малограђански начин примати или круто, бирократски одбијати. И то је мелодија као и оне 49. и 50. никнула у земљи. Јели она никнула ближе или даље од сплитске митнице, можда није ни важно. Важно је јели у њој истина! Немогу да прешутим једну импресију код пјевања једне друге пјесме од истих пјевача: „Колудрице млада, ћа си уранила“. Немојте ме сматрати шашавим музикантом или закашњелим романтиком! Криво ћете ми учинити. У тој пјесми видјеле су се јутарње улице далматинског града, уске, засјеђене, са рефлексом врхова фасада које су обасјане раним сунцем. Чула су се лагана клепетава јутарња звона, чиопе су цвркатале изнад кровова, на избочини старинских прозора гукали су голубови, а лијепа, црно-бијело обавијена „колудрица млада“ са спутаном младости у сиву у влажну самостанску дисциплину иде лагано према високом порталу катедрале. – Немојеш видјети, ма како шашав био, овакове слике из обичне далматинско-сплитске пјесме од неколико тонова, ако нешто није по сриједи. Држим да је 33. прави, аутентични и истински развој своје околине, средине и времена. И та средина, и та околина и то вријеме извршили су неке позитивне задатке, *ergo* – не заборавите на те и такве мелодије (нотни пример 33, Нешто као коментар мелодијама и текстовима: 6).



Историчар уметности Павле Мијовић, његов „ратни“ друг из партизана, предано сарађује са Херцигоњом не само певајући му него му и помажући да с многих аспеката сагледа музичку традицију Црне Горе. У зеленој фасцикли се чак налазе два листа на којима је Херцигоња машином откуцао „Примједбе друга Павла Мијовића након прегледања горњих текстова“ (тј. Херцигоњине анализе текстова сакупљених песама). Између осталих, ту се посебно издваја Павлов начин размишљања о улози и важности певача, као и окружења у којем песма настаје (а не само о важности њених музичких особина):

Подаци о лицима према чијем пјевању су створени записи мелодија и текстова по мом мишљењу потребни су због оцјене записаног материјала. Потребно је знати средину у којој су пјевачи живјели, њихов однос према тој пјесми, вријеме и прилике у којима су пјесму чули и даље је предали. Све је то потребно због

„вјеродостојности“ мелодије која је записана (Примједбе друга Павла Мијовића након прегледања горњих текстова: 18).

Захваљујући казивању Павла Мијовића, Херцигоња у свом рукопису бележи и певање песама *уз врећено* у (и даље неистраженој) традицији Црмнице, које је престало оног тренутка када су жене престале да предуду вуну:¹⁵

Друг Павле Мијовић описао ми је начин пјевања неке пјесме „уз вретено“:

Пјевачица стоји на високом зиду или стијени, откуда посматра стадо и преде. Вретено спушта низа зид и када вретено додирне земљу, пјевачица завршава фразу мелодије са ускликом (вриском) и тог момента тргне вретено увис. Није ли ту један од елемената тзв. дескриптивне музике? (Текстови забиљежених мелодија: 14).

Павле Мијовић открива Херцигоњи и посебно извођење, у црногорској музичкој традицији познато као *ијевање из њласа* или *иза њласа*:

Запис текста и реконструкција мелодије по пјевању друга Павла Мијовића. Он је ту пјесму слушао потајно од свог дједа који је никада није хтио пјевати у нечијем присуству. Старац је пјевао пјесму утакнувши прсте у оба уха стално вибрирајући прстима и подрхтавајући гласом.

Држим да је тај моменат (пјевање за себе и појачавање ефекта вибрације гласа помоћу прстију – што осјећа само пјевач) врло важан за схватање саме умјетности код народа (Текстови забиљежених мелодија: 6, 7).

Осим значајних података о контексту у којем се музичка традиција његовог доба налази и развија, Херцигоња своју *Збирку IX-944* темељи на музичкој традицији разних делова региона, почев од Црне Горе, преко Босне, Истре, Међимурја, до Далмације. Уз сваку песму даје и свој суд, у којем се препознаје онај његов „хистерични занос“ у којем и те како „изгара“, али и његов западноевропски музички темељ. Из тог разлога себи даје за право да субјективно изложи утиске о свакој песми, и с текстуалног, и с мелодијског аспекта.

Текстови песама *Збирке IX-944*, сматра Херцигоња, заправо представљају материјал сабран „на најсировијој бази“, било да су настали у „претпартизанским“ било у „партизанским“ данима. Међу њима има текстова „лоших, вулгарних, искварених, неукусних, наказно „модернизованих“, „политички заосталих“, који упркос свему служе као:

[...] путоказ у разним готовим и старијим збиркама, а такођер и у даљњем раду око сакупљања. Помоћу и једног познатог и утврђеног стиха моћи ћемо се оријентирати у анализу пјесама и њиховом сортирању, а помоћи ћемо и самим народним пјевачима да их потсећамо на заборављене пјесме и стихове (текстови забиљежених мелодија: 1). Такође, „кроз анализу рашчлањавања текста у народним пјесмама доћи ћемо (марљивим студијем) сигурно до неких нових принципа у

15

Херцигоња бележи не само податке битне за певање песама него и податке посвећене игри уз коју се пева. Тако на пример, он *црногорско* или *зејско коло*, као и *црмничко* или *шестјанско коло* описује речима, али прилаже и шеме, или како их назива, *фазе* игре (Текстови забиљежених мелодија: 14).

погледу форме, или ћемо моћи пронаћи и потврдити везу између неких правила више умјетничке пјесничке форме и народне поезије.

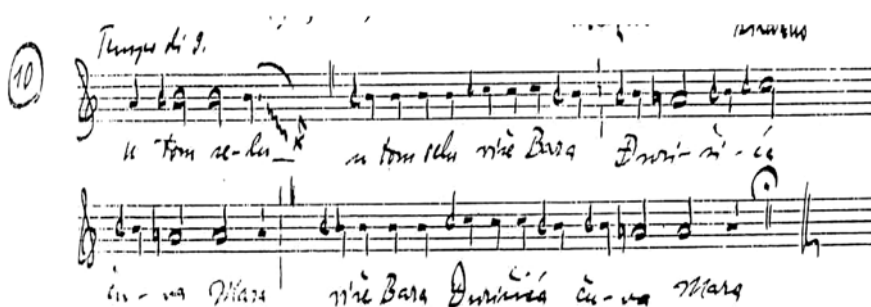
Особиту позорност обраћам на ову ствар! (Текстови забиљежених мелодија: 12).

Своју збирку почиње црногорским песмама које су, према његовом мишљењу, мелодијски и текстуално најједноставније:

Почети ћу тако одмах од реда, на школски начин, можда мало, а можда и јако досадно, али материјал је пред вама и до вас стоји да га за себе оживите. Распоред који је направљен на брзу руку има задаћу да барем површно градира пјесме према њиховом развоју, од нетемперираних и формом најједноставнијих до темперираних и развијенијих, затим да барем донекле повезује разне степене развитка мелодија са сродности њиховом према појединим географским подручјима (Нешто као коментар мелодијама и текстовима: 1).

Оштри, храбри, можда чак и груби описи црногорских песама („најпримитивнијих“, „дивљачки чобанских“) не подразумевају да их Херцигоња не цени, он их само назива онако како мисли да треба, али због њих и доследно „изгара“, описујући какве му емоције изазивају. Анализирајући текстове песама, он нимало није благ, али показује разумевање, које се рађа захваљујући боравку и комуникацији „на терену“:

Текст ове пјесме примјер је „језивог“ модернизирања народне пјесме, но ако промотримо услове под којима се то десило, видјећемо да је управо ова „језивост“ врло рјечита и документарна за оне односе у којима на ливадама и камењарима чувају овце сељачке дјевојке које живе физичким и духовним животом од пре двадест хиљада година, а поред њих аутострадом јури у својим лимузинама „пословни свијет“. Зар није ова пјесма гротескна сељачка варијанта „хوليوудских снова“ малограђанских шипарица? (уз песму број 10, Текстови забиљежених мелодија: 4).



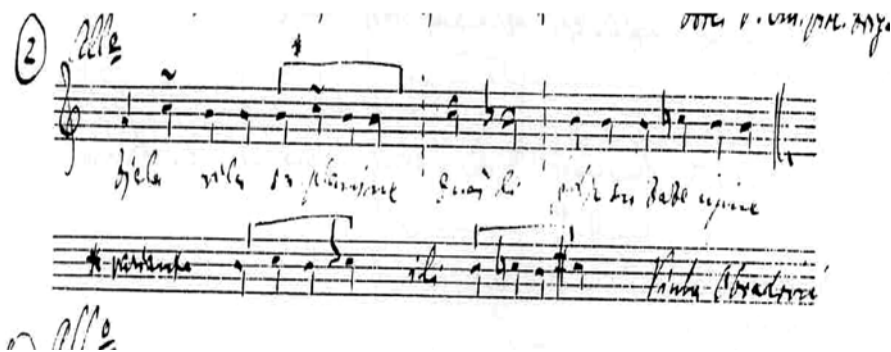
У њом селу више Бара
Ђуришића чува Мара
Чува овце брду њоме
Сушорману високоме
Па јој нешто на ум иаде
Сјави овце њо крај њаде

Сјави овце њо крај џаге
 И ауше бројиш сјаге (!)
 Седам-осам набројила
 Девејоја устави
 Устави сивој шића
 Баш Филија Малетића
 „Ој Филије, њихи ветар
 Пошто возиш километар?“
 „Километар два динара
 Тебе, Маро, без динара.
 Но ти Маро динар сивоје (?)
 На ауш' се њењи јоре!“

Текстови забиљежених мелодија: 4

Отуда, управо супротно од очекиваног, многе текстове црногорских песама сматра веома квалитетним, на пример песму „Полећела бјела вила“. Иако текстуално настала током Другог светског рата, та песма је:

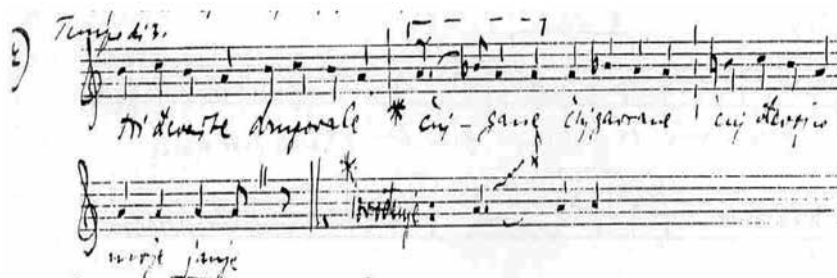
[...] аутентична (тј. неискварена разним неумјесним додацима) и прилично стара. Свршетак и ако се чини да је „монтиран“, могао би се с временом стопити са осталим дјеловима пјесме (Текстови забиљежених мелодија: 2).



„Бјела вила са њланине
 Знаш ли јдје су базе њине?“
 Одјовара бјела вила:
 „Ја сам синоћ с њима била
 На њланини Дурмићору
 Сједила сам код лојора,
 Гледала сам колективне
 И друћарски како живе,
 Слушала сам друћарицу
 Како збори за њравицу,
 И слушала час чићања
 Полићичкој васићчања.“

Текстови забиљежених мелодија: 2

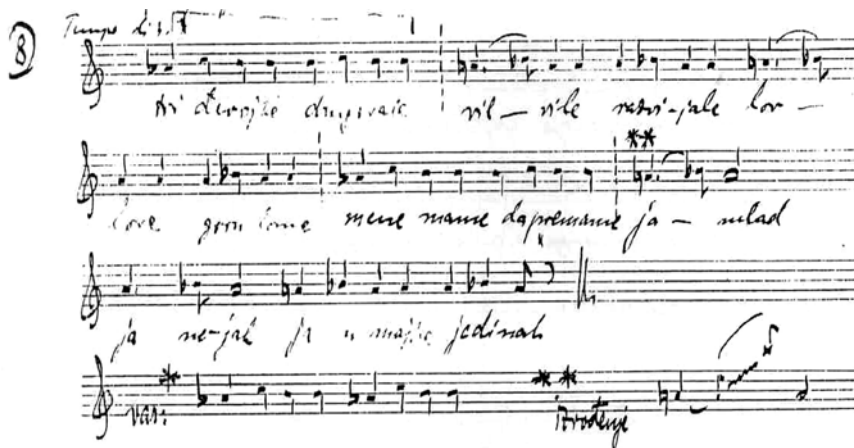
Бавећи се текстовима записаних песама, Херцигоња полако „прелази на другу (етномузиколошку?) страну“, па оштроумно запажа да неке од црногорских песама имају „припјев који наликује врачању или преклињању“, односно дугачак рефрен састављен од различитих речи без неког значења.



Три девојке друговале
Сој-нини-ној
Ој-нини-ној
Ленка-ленђу
Зеј-нини-неј
Мој лијеи неј-милени
Мој милане“ ишг.

Нотни пример 7,

Текстови забиљежених мелодија: 3, 4



Три девојке друговале
вил-виле развијале
Лов лове јору лове
Мене маме да иремаме
Ја млад

Ја нејак

Ја у мајке јединак ишћ.

Нотни пример 8,

Текстови забиљежених мелодија: 4

Посебан текст за њега има, на пример, и песма „Вишњицица род родила“. Тај је текст далеко од „дивљачко чобанског“, он је „драг, блистав и чист као кап росе, а израђен као брушени дијамант“:



Вишњицица род родила
 Од рода се саломила
 Нема вишњу ко да бере
 Само момче и девојче
 Сњиће момче но девојче.
 Исход сњида момче рече:
 „Дај девојко једно око!“
 „О ђеишћу, јадан бија,
 А шћиа ће ти једно око,
 Кад ти моју оба биши
 Оба ока и девојка!“

Нотни пример 14,

Текстови забиљежених мелодија: 6

Текст песме „Садих јелу на планину“ је „свакако веома стар, а сам мотив пјесме, чест и много употребљаван, што је због његове љепоте и разумљиво“:

(15) *Allo **

sa - di: jelu na hanem sa - di: jelu na hanem
 jelo jelo radu je - lu na hanem o' mja jelo
 * variante

partizani!

Сагих јелу на њланину
 Присагих јој жушу дуњу
 Жушу дуњу и неранцу
 Наврнух јој жумбер-воду ишг.

Нотни пример 15,
 Текстови забиљежених пјесама: 6

У својој збирци Херцигоња нарочито место одваја за текстове песама потекле из далматинске музичке традиције. Песму „Ој вијоло крај воде студене“, на пример, веомачени, а њене стихове повезује са стиховима далматинских, и посебно дубровачких песника:

Анализом ових стихова доћи ћемо до констатације да је „и прије нас било паметних људи“, а то су били далматински и дубровачки класици:

(18) *Andantino*

o' ri - jo - lo kraj vode stu - dese o' ri - jo - lo kraj vode stu -
 vode studene maza dušo ti se zeki
 dese
 melno

(45) do (18) Kaka Bolunici (Lena)

Ој вијоло крај воде студене
 Драга душо ти се сјећи мене

*Ти се сјети раг живога мога
Којега сан уживага мога.*

Нотни пример 48,
Текстови забиљежених мелодија: 15

Сматра да су великани, попут Марулића, Гундулића или Луцића, теме за своја дела налазили у народној баштини, тј. да су:

[...] проникли већ у ту „тајну“. Ипак имам велико задовољство у томе што сам у овим стиховима пронашао оне елементе из поезије хрватске даламтинско-дубровачке класичне књижевности. Ови стихови звуче као она гимназијалска чудовишта из вискошколских уџбеника „Хрватске књижевности“, на којима смо добивали слабе оцјене. Али ови стихови Кате са Хвара (Кате Бркушић из места Богомоље, Хвар, прим. З. М.) живи су и помоћу њих ће оживјети и та класика. А зар није лијепо спознати да је све оно што је хисторији умјетности било велико, имало свој коријен у народном умјетничком стваралаштву? (Нешто као коментар мелодијама и текстовима: 6).

Уз своје нескривено дивљење, Херцигоња мисли како је далматинским песмама могуће тумачити књижевна и архитектонска дела наведеног подручја, те учава синкретичку повезаност музике, књижевности и архитектуре, и жели да међу њима издвоји оне најстарије, не би ли проникао у суштину далматинског стваралаштва:

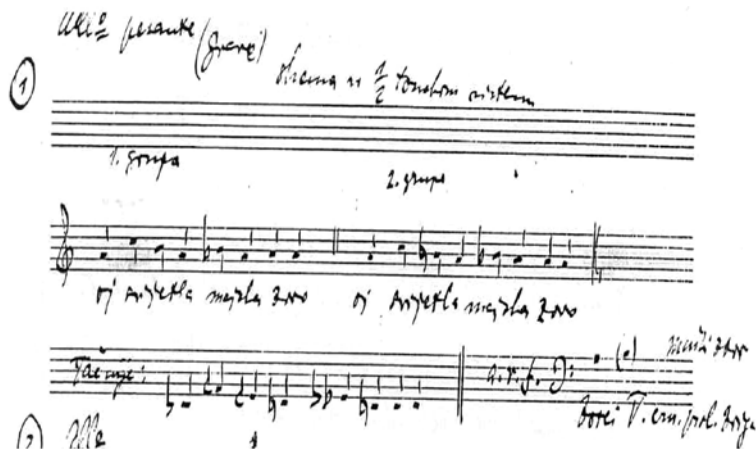
Како бих волио да ископамо и добро проучимо тај доњи слој далматинске народне пјесме! Како би другачије читали дубровачку класику и посматрали оне драгоцјене остатке далматинске архитектуре – ако иза овог пакла (рата, прим. З. М.) нешто остане. Но колико остане да остане, бити ће нам послје овога врједније и научити ћемо на томе више него што се научило стотинама година на недирнутим споменицима. Није то утјешна фраза, него чињеница, јер сада знамо извор из којег се црпла та силна духовна снага и енергија, које је била у стању да створи таква дјела. А за то сазнање није било скупо уз стотине хиљада људских жртава жртвовати и коју далматинску катедралу, па била то и шибенска (Нешто као коментар мелодијама и текстовима: 4).

Осим текстовима песама, Никола Херцигоња посебну пажњу посвећује мелодијама. Иако је школован на основама дур-мол система, проучавањем мелодијских особина записаних песама јасно увиђа да постоје и другачије тонске основе.

Тако у свом обраћању Оскару Данону (јер је школовани музичар, попут њега), открива зашто је одређена црногорска песма са музичког аспекта толико посебна да је у збирку увршћена као прва по реду. По том принципу, ова песма:

[...] стављена је на то мјесто као најпримитивнија. То је запис по прилично магловитом сјећању и унесен је као једна обична темперирана схема мелодијске линије. Сјетићеш се те мелодије јер ће те ова крута схема ипак успјети изазвати да се споменеш оне тешке и сурове „камене“ мелодије што се појављивала уз партизанске логорске ватре у свим офанзивама. Усјекла ми се упамет у Невесињу марта 1943, када сам је чуо на текст о Сави Ковачевићу. Нажалост, нисам никада

касније настојао да је „упијем“ ухом, како би могао учинити барем приближно точан запис (Нешто као коментар мелодијама и текстовима: 1, нотни пример 1).



У својој збирци Херцигоња недвосмислено препознаје и истиче важност секундног двогласја црногорске традиције, и то у време када скоро нико од етномузиколога региона не бележи ову врсту двогласја.¹⁶ У том послу му није нимало лако, јер записивање траје невероватно дуго. Међутим, ипак успева, без трунке сујете поштено признајући да његов запис:

[...] није „последња ријеч“ у установљавању другог гласа, но та чињеница да сам успио чути и забиљежити други глас, тако ме одушевила, да су сви у мојој околини тога дана мислили да самном нешто „није у реду“. А није чудо! Шест година хватам тај други глас! Ево га сада у овим записима, мало је плашљив и несигуран, али – истинит! Молим те, јеси ли икада мислио да тај други глас тако изгледа? (Нешто као коментар мелодијама и текстовима: 1, 2).

У свом даљем осврту Херцигоња покушава да повеже западноевропски начин музичког размишљања с народним, пониклим из црногорске обредно-обичајне традиције континентално-планинског културног простора, али притом не скрива своје одушевљење стилем музике који је не само у његово доба већ и данас многим музичарима стран:

Мене је управо збунио факт, да овај „други глас“ руши све појмове и принципе рјешавања дисонанце и кретања дисонанце у хармонији и контрапункту. Несмијемо ствар оставити на миру док то не доведемо у склад, док не пронађемо везу између тих момената. [...] Ево прилике – ишчепркајмо испод слоја земље, смећа,

¹⁶ Према постојећој литератури, хетерофоно двогласно певање педесетих година прошлог века, на пример у Грбљу (део залеђа Црногорског приморја), звучно бележи још само српски етномузиколог Миодраг Васиљевић (Марјановић 2008: 179–196, снимци су добијени на коришћење љубазношћу његових потомака, др Зориславе Васиљевић, Мирославе Васиљевић, др Иване Дробни, Татјане Дробни, Тијане Верига Стојановић, Александре Верига и Бојане Васиљевић, којима неизмерно и најискреније на томе захваљујемо).

муља и пијеска елементе природног допуњавања мелодије и можемо покушати да створим потпуно нови, свој израз. [...] У томе је ствар! (нотни пример 3, Нешто као коментар мелодијама и текстовима: 2).

③ *all^o*

aj d'vamo milice, nasa herciga me mon-tro-ja
aj d'vamo milice nasa herciga me mon-tro-ja
Tena fipira
Tondit rimej

Осим што критикује текстове неких песама, Херцигоња ни за понеке мелодије нема много лепих речи. То се, међутим, и супротно наведеном, не односи на мелодије настале у традицији континентално-планинског културног миљеа, него на мелодије преузете из традиције Западне Европе, као у песми „Топлички смо млади партизани“:

Мелодија је врло примитивна и са својим секвенцама у тоници смрди по швапским пјесмицама. Једино је исправља дометнут други финални тон, који јој придаје незнатно мало духа и народног карактера.

Иначе мелодија коју би требало елиминирати код сваког озбиљног посла, а и сам текст не вриједи много (нотни пример 44, Текстови забиљежених мелодија: 15).

④4 *Moderato*

Topli- di smo mladi partizani mi volimo svoj rodni kraj
Ispravljamo melodiju partizana i dajemo joj melodiju koja je zabavna

Међу записаним песамама, посебно га одушевљава песма „Играло је димно оро“ не само због мелодије и текста него и зато што постоје њене многобројне текстуалне, али и мелодијске варијанте на ширем подручју:

Пјесма (мелодија и текст) врло је достојанственог и свечаног карактера, изгледа готово као неки обред. Као и код мелодије, опажа се и у тексту сличност са далматинским елементима народне поезије. Сам први стих „Играло је димно оро“ (готово редовни увод у свечанија кола старије добе, нека врста „пролога“ сваком таквом колу) налази се у разним варијантама и у другим крајевима. Успореди „Заиграло дивно коло“ са Баније, а исто тако у далматинским колима (нотни пример 16, Текстови забиљежених мелодија: 6).

Мелодија 16. необично ме сјећа по својој главној линији и карактеру (без обзира на мелизме) на пјесме уз „Божићно коло“ из Пољица (Сплит) а донекле и на навалњанско пјевање” (Нешто као коментар мелодијама и текстовима: 4).

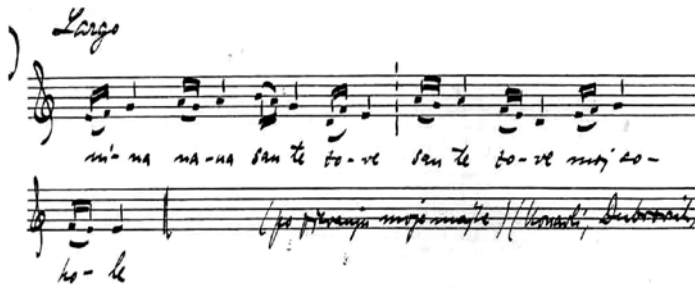


После црногорских песама, Херцигоња у својој збирци прилаже песме потекле из других крајева, за које сматра да су сложеније и на вишем уметничком нивоу. Међу њима посебну важност придаје породичним песмама, које су као и успаванке које бележи потекле из традиције медитеранско-приморског културног простора.¹⁷

[...] (према сјећању) по пјевању моје мајке. Она је ту успаванку слушала од своје дадиље жупљанке (околица Дубровника), а пјевала је ту успаванку успављујући мог брата Марка. Ту мелодију пјевала ми је једном пригодом 937. године (нотни запис 37, Текстови забиљежених мелодија: 13).

17

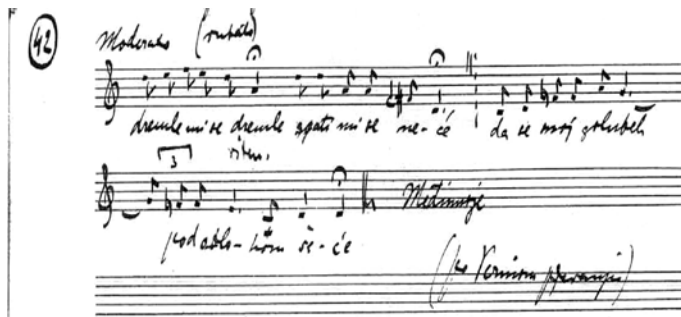
Под традицијом медитеранско-приморског културног простора подразумева се музицирање забележено у урбаним срединама приморске Хрватске, Боке Которске или делова Црногорског приморја.



Иако се чини да су му све песме из збирке неизмерно драге, посебан однос има према песми забележеној у Међимурју јер има најразвијенију и најпродубљенију мелодију:

Међимурске су мелодије управо моја слабост – но реците, гледајући ову једину међимурску мелодију међу толико других, ову једну „просјечну“ међимурску умјетнину, па реците да ли има негдје толико суптилности, финоће, дубине, непосредности, интимности, толико топлине, осјећаја и душе, и напосто – љепоте као у нашим међимурским пјесмама?

Неке од њих су као септембарско предвечерје у „горицама“, кад је запад још румен и наранчаст, када над Дрвом лебди лагана, прозирна маглица, на зеленкастом небу искре прве звијезде. Зрак мириши по увелом грождју и сијену, штурци пјевају. Високи tremollo првих виолина и далеки људски глас мек и дрхтав. А нису само те међимурске пјесме. Није овдје мјесто да говорим о њима, тек немогу да не кажем да ће из ове борбе произаћи таквих међимурских пјесама да ће бити могуће ставити их уз „Чапајевку“ и „Пољушку“. Не – него бити ће још веће снажније! (нотни пример 42, Нешто као коментар мелодијама и текстовима: 7).



Напослетку, да се он у својим коментарима обраћа *грујовима* Оскару и Браци, с којима војује, с којима пева, али и којима је, по политичкој „линији“, изгледа дужан да објашњава себе и свој рад, сведочи и пропратни текст уз једну македонску песму, која је оставила снажан утисак на сву тројицу још током њихових заједничких „партизанских“ дана, а коју, Оскар Данон бележи у погрешној тактовној подели:

Ову пјесму накнадно сам додао, заборавивши је прије. Мјесто сваког коментара о њој потсјећам вас на један наш разговор у Босанском Петровцу о овој мелодији. За њу смо рекли да ће једном са употребом њеног богатог тематског материјала

бити написани наши „Половјецки плесови“. Што да вам говорим? Пјевали сте је и осјетили како витла и носи, како хучи и грми, осјетили сте како се ваља, како лети! Касније сам чуо за примједбу другова из Македоније да ритам није шестодјелан, него седмодијелан (нотни пример 54, Текстови забиљежених мелодија: 16).

54) *Mod. 7/8 pesante*

samo se barame samo se barame i to va sui - bar je

samo se barame samo se barame i to va sui - bar je -

samo se barame samo se barame i to va sui - bar je -

ne li ti re-hof ne li ti ha - suf jureti boginica me ja - dis

ne li ti re-hof ne li ti ha - suf jureti boginica me ja - dis

ne li ti re-hof ne li ti ha - suf jureti boginica me ja - dis

boginica je ge - ni mamo mami boginica je ge - ni

boginica je ge - ni mamo mami nite te ja - mi - a

boginica je ge - ni mamo mami nite te ja - mi - a

Dajti Dajti Dajti

Dajti Dajti Dajti

Dajti Dajti Dajti

prena primordij: jednog makedonskog, da je to prena mamo biki i

Све што бележи, Херцигоња дубоко проживљава и помно проучава и повезује. Он у потпуности сазрева као музичар схватајући знања стечена током школских дана. Тако, кроз различите аспекте, на прави начин спознаје музичку традицију региона, што му омогућава да, као што каже, *фолклор употреби у свом композиторском стваралаштву*:

Када смо код Стражњицког учили хисторију грчке музике, тумачио нам је он, да је недостатак хармоније у грчком музицирању надокнађивало много елемената у самој мелодији који нама нису познати. Нисам разумио. А сада разумијем и могу утврдити да су ми ти елементи познати. Иако је ова мелодија богата својом латентном хармонијом (што сам и искусио јер сам је једном употребио у балету „Инфантин рођендан“ 942. у мало савременијем хармонијском систему) она може

да постоји и савршено „функционира“ и дјелује самом својом мелодиком, својом линијом, својим помацама, својим карактером. Она је богата, неисцрпна, дубока и интимна, снажна и велика. Погледајте је, прочитајте и доживите, видјећете да нису то синовске сентименталности (нотни пример 36, Нешто као коментар мелодијама и текстовима: 6).



И, напослетку, ко је заправо Никола Херцигоња, који себе првенствено види као композитора, сазнајемо када он недвосмислено истиче разлоге за настанак рукописа и збирке:

Има још ствари које радим, али највише су ми на срцу ове мелодије, ове пјесме из којих ћемо касније стварати и створити музичку умјетност какове код нас још није било. [...] Ми ходамо по благу, ми ходамо поред љепоте. Треба се само сагнути и узети их! (Нешто као коментар мелодијама и текстовима: 8).

А, опет, захваљујући рукопису и збирци, Никола Херцигоња се може читати и тумачити као човек који сакупља, снима, мелографише, тумачи и анализира песме из народа, као човек који све то у рукопису и даље деценијама помно чува, па чак и прекуцава. Другим речима, човек који у време док исписује и куца странице свог рукописа и своје Збирке IX-944, „отвореног срца“ схвата суштину народне песме. Он се за такву песму бори, импулсивно, и у тој га борби скоро праволинијски покрећу мисли да музика, и то баш она народна, и то баш она руралног стила, није само исконски лепа него је заправо духовна вертикала једног народа. Као неко ко је потекао из тзв. западне цивилизације он прелази дуг и „неутабан“ пут од пукe, скоро занатске потребе да пронађе оно „народно“ у тој врсти музике, до истинског поштовања и љубави, ни сам не схватајући да је у међувремену за ту врсту музике почео да се бори. У том војевању Херцигоња је у свом времену прилично усамљен, али, као што скоро увек код нас бива, после толико деценија показало се да је био потпуно у праву. И, како се да читати и певати из његовог рукописа и збирке, он се тој музици, иако му то није била намера, неусиљено, потпуно и заувек – предаје, „изгарајући“ исто онако ватрено, како се за њу и бори.

ЛИТЕРАТУРА

- Абовић, Миленко. 1996а. Интервју са Златом Марјановић. Горња Ластва, 29. септембар.
- Абовић, Миро. 1996б. Интервју са Златом Марјановић. Горња Ластва, 29. септембар.
- Ajdačić, Dejan. 2007. Čudesno drvo u narodnim pesmama balkanskih Slovena. *Projekat Rastko. Biblioteka srpske kulture*. <http://www.rastko.rs/rastko/delo/10043> (приступљено 10. марта 2011).
- Andreis, Josip. 1966. *Historija muzike*. Prva knjiga. Zagreb: Školska knjiga.
- Андрић, Вјера. 2014. Интервју са Златом Марјановић. Буљарица, 16. август.
- Ahmedaja, Ardian. 2012. Muzičke transformacije kao obilježja kulturnog identiteta: klapsko pjevanje u Crnoj Gori. *Zbornik radova sa međunarodnog skupa Tragom crnogorske muzičke baštine*. Urednik Anka Burić. CANU: Podgorica, 63–68.
- Ашковић, Драган. 2007. Два Анђела шеташе: прилог проучавању богомољачког певања у Босни и Херцеговини. *Зборник радова са научној скупи Дани Владе С. Милошевића, Бања Лука, 24–25. априла 2007. године*. Бања Лука: Академија умјетности Бања Лука; Музиколошко друштво Републике Српске, 95–113.
- Babić, Vanda. 2007. Usporedna analiza dvaju bokokotorskih s ostalim hrvatskim plačevima. *Croatica et Slavica Iadertina* III. Zadar: Odjel za kroatistiku Sveučilišta u Zadru, 199–229.
- Babić, Toma. [s. a]. *Gospin plač*. hr.wikisource.org/wiki/Gospin_plač (приступљено 21. фебруара 2016).
- Бајковић, Слободан. 2008. Интервју са Златом Марјановић. Котор, 2. мај.
- Бандић, Душан. 2004. *Народна религија Срба у 100 њојмова*. Београд: Нолит.
- Batišić Joseph. [s. a]. Tiho noći, moje zlato spava (V. Horejšek). Gramofonska ploča. <https://www.youtube.com/watch?v=p7lP0CBK32Y> (приступљено 22. маја 2014).
- Bezić, Jerko. 1967–1968. Muzički folklor Sinjske krajine. *Narodna umjetnost*, knj. 5 i 6. Zagreb.

- Bezić, Jerko. 1971. Glagoljaško pjevanje, *Muzička enciklopedija*, knj. I, Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod, 686, 687.
- Bezić, Jerko. 1973. *Razvoj glagoljaškog pjevanja na zadarskom području*. Zadar: JAZU (Dela JAZU u Zadru).
- Bezić, Jerko. 1975. Glazbeni svijet Bračana u predaji prve polovice 20. stoljeća. *Narodna umjetnost*, knj. 11–12, Zagreb.
- Берилажић, Бранко. 2005. Интервју са Златом Марјановић. Подгорица, 18. фебруар.
- Bersa, Vladoje. 1944. *Zbirka narodnih popievaka* (iz Dalmacije). Zagreb: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti.
- Бечић, Лука Н. 2003. *Мрвице прошлости*. Будва: Eurografic.
- Bingulac, Petar, Stefanović, Dimitrije 1971. Crkvena muzika u Jugoslaviji. *Muzička enciklopedija*, knj. I. Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod, 369–372.
- Bjelovučić, Nikola Zvonimir. 1907. *Poluostrvo Rat ili Pelješac*. Zagreb: Tisak braće Kralj.
- Богдановић, Коста. 1996. Интервју са Златом Марјановић. Росе (Луштица), 4. октобар.
- Бојовић, Злата. 2004. Прилог познавању спасовских песама из Будве. *Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор*, 70 (1–4). Београд: Филолошки факултет, 219–223.
- Bonifačić-Rožin, Nikola. 1965–65. Svadbena dramatika u Dubrovačkom primorju. *Narodna umjetnost* br. 3, sv. 1. Zagreb, 39–73.
- Buble, Nikola. 1985. *Vokalna folklorna glazba Trogira i Donjih Kaštela od 1875. do 1975*, sv. I, Omiš: Festival dalmatinskih klapa – Omiš.
- Buble, Nikola. 1988. *Glazbena kultura stanovnika trogirske općine*. Trogir: Muzej grada Trogira.
- Buble, Nikola. 2004. *Kulturološki pristup glazbi*. Split: Umjetnička akademija Sveučilišta u Splitu, Ogranak Matice hrvatske.
- Buble, Nikola. 2007. *Više od glazbe*. 180 godina Narodne glazbe u Trogiru. Trogir: Narodna glazba.
- Burton, Kim. 2000. The Eagle Has Landed, *World Music, Vol. 1: Africa, Europe and the Middle East*. Simon Broughton and Mark Ellingham (eds). London: Penguin Books, 1–6.
- Васиљевић, М. Зорислава. 1973. Живот и рад Миодрага А. Васиљевића. *Народно стваралаштво Фолклор*. In memoriam Миодрагу Васиљевићу. Београд: Савез удружења фолклориста Југославије, 1–19.
- Васиљевић, Миодраг А. 1940. *Нотно певање у теорији и пракси. 2. део. Комплетна метода за наставау школској певања у средњим и учитељским школама. За II разред*. Београд: Јован Фрајт.
- Васиљевић, Миодраг. 1950. *Народне мелодије које се певају на Космету*. Београд: Просвета.
- Васиљевић, Миодраг. 1953а. *Народне мелодије које се певају у Македонији*. Београд: Просвета.
- Васиљевић, Миодраг. 1953б. *Народне мелодије из Санџака*. Београд: САН, Музиколошки институт, „Научно дело“.

- Васиљевић, Миодраг. 1960. *Народне мелодије лесковачкој краја*. Београд: САН, Музиколошки институт, „Научно дело“.
- Васиљевић, Миодраг. 1964. Функције и врсте гласова у српском народном певању. *Рад VII конгреса Савеза фолклориста Југославије у Охриду 1960. године*. Охрид: СФЈ, 375–380.
- Васиљевић, Миодраг А. 1965. *Народне мелодије Црне Горе*. Београд: САН, Музиколошки институт, „Научно дело“.
- Васиљевић, Миодраг А. 2003. *Народне мелодије с Косова и Метихије*, ур. Зорислава М. Васиљевић. Београд: Београдска књига; Књажевац: „Нота“.
- Веселиновић, Мирјана. 1983. *Сјаваралачка љисушност европске авангарде у нас*. Београд: Фонд за издавачку делатност Универзитета уметности у Београду.
- Влаховић, Вукашин. 1994. *Фолклор као исходнишће умјетничкој сјаваралаштва у црнојорској музици*. Подгорица: ИТП; Никшић: Унирекс.
- Влаховић, Вукашин. 1998. Антун Хомен. *Музички љасник Удружења композитора Црне Горе*, број 5, јул–септембар, Подгорица: Удружење композитора Црне Горе, 4.
- Влаховић, Петар. 1972. *Обичаји, веровања и љразноверице народа Југославије*. Београд: Универзитет.
- Vlahović, Petar. 2009. Mit, religija, običaji. *Budvanska sela: biseri etno-turizma*. Budva: Copyright; Patent, 134–173.
- Врчевић, Вук С. Ришњанин. 1883. *Три љавне свечаности. Божић, крсно име и свадба [...] љо Боки–Којорској, Црној–јори и Ерцејовини*. Панчево: Наклада књижаре Браће Јовановића.
- Врчевић, Вук. 1888. *Помање српске свечаности уз мимољредне народне обичаје*. Панчево: Наклада Књижаре браће Јовановића.
- Vrčević, Vuk. 2011. *Tužbalice*. Podgorica: Institut za crnogorski jezik i književnost.
- Вујовић, Велимир. 1933. *Црнојорско оро у Црмници*. Београд: [Привредник].
- Vujović Sreten. 2008. Traganje za budvanskim identitetom. У: Јелушић, Божена и Мато Јелушић. 2008. *Kako je Budva sanjala Mediteran*. Budva: Argonaut, 9–16.
- Vukićević, Mirjana. 1990. *Diple Stare Crne Gore*. Beograd: Filozofski fakultet, Odeljenje za etnologiju.
- Вукмановић, Јован. 1960. *Пашићровићи. Анђројојеољрафско-ејнолошка исљиљивања*. Це-тиње: [б. и.].
- Вукмановић, Јован. 1980. *Конавли, анђројојеољрафска и ејнолошка исљиљивања*. Београд: Српска академија наука и уметности.
- Вуковић, Ново. 1996. Стефан Митров Љубиша. *Будва*. Данило Калезић, ур. Београд: Октоих, 102–105.
- Вукотић, Крсто. 2014. Интервју са Златом Марјановић. Петровац на Мору.
- Vuksanović, Matija. 1938. *Spičanska svadba*. Rukopis.

- Vuksanović, Matija M. i Vladimir A. Lukšić. 2006. *Svadbeni običaji u Spiču*. Sutomore: Vladimir A. Lukšić.
- Vučković, Nikola. 1966. *Iz stare Budve*. Budva: Turistički savez.
- Gavazzi, Milovan. 1988. *Godina dana hrvatskih narodnih običaja*. Zagreb: Kulturno-prosvjetni sabor Hrvatske.
- Gajić, Milica. 1984. *Elementi razvoja muzičke kulture na području Boke Kotorske do osnivanja S. C. P. D. „Jedinstvo“ (period od XI veka do prvih desetleća XIX veka)*. Beograd: Udruženje kompozitora Srbije.
- Големовић, Димитрије. 1990. *Народна музика шиповоужичкој краја*. Београд: Српска академија наука и уметности, Етнографски институт.
- Golemović, Dimitrije O. 1997a. Srpsko narodno pevanje u razvojnem procesu: od obredne do ljubavne lirike. *Etnomuzikološki ogledi*. Beograd: Biblioteka XX vek, 23–55.
- Големовић, Димитрије. 1997б. *Народна музика Југославије*. Београд: Музичка омладина Србије; Књажевац: „Нота“.
- Големовић, Димитрије. 1998. Народна музика области Тимок и Заглавак. *Гласник етнографског музеја у Београду*, број 62, 265–290.
- Големовић, Димитрије, О. 2000. *Рефрен у народном певању, од обреда до забаве*. Бијељина: Реноме, Бања Лука: Академија уметности.
- Големовић, Димитрије О. 2003. Исто то, само мало друкчије. 2003. *Човек и музика. Међународни симпозијум Београд, 20–23. јун 2001. Професору др Драгославу Девићу поводом 75–годишњице рођења и 50–годишњице рада*, ур. Димитрије Големовић. Београд: Vedes, 289–309.
- Golemović, Dimitrije O. 2006a. Žena kao stožer srpske vokalne tradicije. *Čovek kao muzičko biće*. Beograd: Biblioteka XX vek, 7–22.
- Golemović, Dimitrije O. 2006б. Novokomponovana narodna muzika i novokomponovana stvarnost. *Čovek kao muzičko biće*. Beograd: Biblioteka XX vek, 245–251.
- Golemović, Dimitrije O. 2006в. Narodna pesma od obreda do spektakla. *Čovek kao muzičko biće*. Beograd: Biblioteka XX vek, 219–224.
- Golemović, Dimitrije O 2006г. Tradicionalna narodna muzika u vreme Prvog srpskog ustanka. *Čovek kao muzičko biće*. Beograd: Biblioteka XX vek, 123–161.
- Големовић, Димитрије, О. 2008. *Певање уз тусле*. Београд: Српски генеалогски центар.
- Големовић, Димитрије. О. 2009. *Крстивоје*. Ваљево: Друштво за очување српског фолклора „Градац“.
- Големовић, Димитрије О. 2014. Променљиви рефрен. *Промишљања традиције, фолклорна и литерарна истраживања*. Зборник радова посвећен Ненаду Љубинковићу и Мирјани Дрндарски. Београд: Институт за књижевност и уметност, 385–390.
- Греговић, Анђелика. 2002. Интервју са Златом Марјановић. Петровац на Мору, 4. јануар.
- Греговић, Невенка. 2013. Интервју са Златом Марјановић. Петровац на Мору, 29. октобар.

Греговић, Никола. 1996. Интервју са Златом Марјановић. Котор, 1. октобар.

Gregović, Nikola. 2006. *Antologija klapskih pjesama*. Kotor: izdanje autora.

Давидовић, Стево. 2014. Друштвено-економски развој Паштровића. *Пашићровски алманах I*. Свети Стефан – Петровац: Марко Кентера, др Мирослав Лукетић, 391–421.

Дворниковић, Владимир. 1939. *Каракџеролоија Југословена*. Београд: Космос.

Dević, Dragoslav. 2010. Zapisi crnogorskih narodnih melodija u razdoblju vijekova. *Tragom crnogorske muzičke baštine*. Radovi sa naučnog skupa Podgorica, 25. mart 2010. Podgorica: Crnogorska akademija nauka i umjetnosti, 5–22.

De Sarno-San Giorgio, Dionisije. 1896. *Uspomena iz Perasta. Narodne pjesme za pjevanje i klavir*. Beograd: Izdanje D. M. Gjorića.

Doliner, Gorana, i Đ. Križman-Zorić. [s. a.]. Glagoljaško pjevanje. Istrapedia. <http://www.istrapedia.hr/hrv/785/ghagoljasko-pjevanje/istra-a-z/> (приступљено 17. новембра 2015).

Дољаница, Васко. 2002. *Инџервју са Златом Марјановић*. Ковачи, 7. јануар.

Дољаница, Васко. [s. a.]. *Раде Бајковић*. Аудио-касета. ММСК 9902. Београд: Master music company.

Донковић Васо. 2000. Интервју са Златом Марјановић. Радановићи, 30. јул.

Dopuđa, Jelena. 1963. Pregled narodnih igara Hercegovine. *Rad IX. kongresa Saveza folklorista Jugoslavije*. Mostar–Trebinje 1962. Sarajevo: Savez folklorista Jugoslavije: 83–98.

Драшковић, Драган. 2008. Интервју са Златом Марјановић. Панчево/Грбаљ, 3. мај.

Državni arhiv u Dubrovniku, A3 VIII, 22. 1971. У Стојановић, Миодраг В. 1971. Једна рукописна варијанта здравице из Конавља. *Народно стваралаштво Фолклор*, јул–октобар. Београд: Савез фолклориста Југославије, 241.

Dugan, Franjo. 1917. U se vrime godišta i Freskobaldi. *Sveta Cecilija XI. Smotra za crkvenu glazbu sa glazbenim prilogom*. Zagreb: „Cecilijino društvo“, 190, 191.

Duletić, Vlado Đ. [s. a.]. Budvanska plemićka porodica Bubić. *Portal Montenegrina, kulturna kapija Crne Gore*. <http://montenegrina.net/fokus/vlado-d-duletic-budvanska-plemicka-porodica-bubic/> (приступљено 6. јануара 2015).

Duletić, Vlado Đ. [s. a.]. Tragom prošlosti Duletića. *Montenegrina*. <http://montenegrina.net/fokus/vlado-d-duletic-tragom-proslosti-duletica-2/> (приступљено 24. фебруара 2016).

Дулетић, Љубо. 2001. Интервју са Златом Марјановић. Будва, 3. новембар.

Дулетић, Љубо. 2004. Интервју са Златом Марјановић. Будва, 12. мај.

Дулетић, Љубо. 2010. Интервју са Златом Марјановић. Будва, 14. новембар.

Дулетић, Љубо. 2011. Интервју са Златом Марјановић. Будва, 27. јул.

Ђорђевић, Владимир Р. 1929. Неколико речи о игрању и певању у Херцег Новоме. *Гласник етнографској музеја у Београду* 4: 18–28.

- Ђурановић, Шпиро. 1996. Интервју са Златом Марјановић. Бијела, 29. септембар.
- Ђурановић, Шпиро. 2008. Интервју са Златом Марјановић. Бијела, 10. новембар.
- Ђурашевић, Нико. 2002. Интервју са Златом Марјановић. Рафаиловићи, 10. јануар.
- Ђурашковић, Луција [ур.]. 2005. Стефан Митров Љубиша у контексту медитеранске културе. *Зборник радова са симпозијума одржаног у Будви 27. и 28. фебруара 2002. године*. Будва: Медитеран.
- Ђурић-Клајн, Стана. 1965. Миодраг Васиљевић и његов рад на прикупљању црногорског музичког фолклора. *Народне мелодије Црне Горе*. Београд: Музиколошки институт, VII–X.
- Ердељановић, Јован. 1920. Етничко сродство Бокеља и Црногораца. *Глас Српске краљевске академије* 96: 1–78.
- Закић, Мирјана. 2007. Контекстуални спецификум дипларских мелодија. *Зборник радова са научној скупштини Дани Владе С. Милошевића одржаног 24–25 априла 2007*. Бања Лука: Академија умјетности Бања Лука; Музиколошко друштво Републике Српске, 29.
- Закић, Мирјана. 2011. Ђурђевданске песме из југоисточне Србије. *Србија, музички и истраживачки дијалекти*. Београд: Катедра за етномузикологију, 61–90.
- Zaninović, Antonin. 1916. Nekoliko božićnih napjeva iz Dalmacije. *Sveta Cecilija, sjećanj–veljača*, sv. I. *Smotra za crkvenu glazbu sa glazbenim prilogom*. Zagreb: „Cecilijino društvo“, 4–12.
- Занковић, Иван. 2010. Интервју са Златом Марјановић. Панчево/Сутоморе, 5. април.
- Занковић, Петар. 2001. Интервју са Златом Марјановић. Сутоморе, 16 март.
- Земцовски, Изалиј. 1987. Етномузикологија – стогодишњи пут. *Народно стваралаштво Фолклор*, св. 1–4. Београд: Савез удружења фолклориста Југославије, 14–28.
- Зеновић, Бранко Ј. 2004. Интервју са Златом Марјановић. Панчево/Подгорица, 5. мај.
- Зеновић, Игор, Б. 2013. Интервју са Златом Марјановић. Петровац на Мору, 27. октобар.
- Зеновић, Игор, Б. 2014. Имејл поруке Злати Марјановић. Петровац на Мору / Панчево, 30. и 31. јул.
- Зеновић, Јово У. 2013. Интервју са Златом Марјановић. Петровац на Мору, 31. октобар.
- Зеновић, Миодраг Мијо. 2002. Интервју са Златом Марјановић. Петровац на Мору, 5. јануар.
- Зечевић, Ана М. 1999. Био-библиографија Бранка Зеновића. *Зборник Библиографски вјесник*, година XXVIII, број 1/2/3. Цетиње: Централна народна библиотека „Ђурђије Црнојевић“, 63–74.
- Зечевић, Ана М. 2012. Приморске мелодије у аранжманима Бранка Зеновића. *Зборник радова Пашићровића: језик и књижевност*. Београд: Удружење Пашићровића у Београду и пријатеља Пашићровића „Дробни пијесак“, 182–199.
- Зечевић, Ана М. 2014. Десет приморских песама у аранжманима Бранка Зеновића. *Пашићровски алманах I*. Свети Стефан – Петровац: Марко Кентера и др Мирослав Лукетић, 371–381.

- Золак, Триво. Загорка Радуловић, Музика је моја љубав. [S. a.] Чудесна моћ жене – снага породице. http://www.butua.com/portreti/09/zagorka_radulovic.html (приступљено 16. маја 2014).
- Ženska vokalna grupa „Harmonija“. 2001. *More ljubavi* (kompakt-disk). Budva: ŽVG Harmonija.
- Ivanišević, Goran. 2007. *Božidar Ivanišević: Kad prošetam Crnom gorom*. Zagreb: sopstvena naklada.
- Иванишевић, Марија. 2015. Интервју са Златом Марјановић. Столив, 26. јун.
- Ivanović, Krsto. 1650. *Ljetopis Budve*. Zadarski prepis prve knjige ljetopisa u prevodu Nikole Vučkovića sa neznatnim izmjenama priređivača ovog izdanja. <http://montenegrina.net/nauka/istorija/dokumenta-istorija/gradovi-i-podrucja/ljetopis-budve-krsto-ivanovic/> (приступљено 22. фебруара 2016).
- Ивановић, Цвјетко. 1973. Бранко Зеновић: савремени црногорски композитори. *Побједа*, XXIX/1973, број 3198, стр. 9.
- Иветић, Милка. 2008. Интервју са Златом Марјановић. Пријеради, 3. мај.
- Илијин, Милица. 1953. Народне игре у Боки Которској. *Сјоменик СШ*, Београд: САН, 247–255.
- Јаковљевић, Растко. 2007. *Електрофолклор: Археолошко музичко мишљење у техномузици*. Дипломски рад. Београд: Факултет музичке уметности.
- Jakovljević, Rastko. 2008. Encoding the Archetype: The Cases of Repetition and Contrast in Music. *Muzikos kompanionimo principai: muzikos archetipai, 8-oji tarptautine muzikos teorijos konferencija/Principles of music composing: Musical Archetypes, 8th Music Theory Conference*. Vilnius: Vilnius Lietuvos muzikos ir teatro akademija; Lietuvos kompozitoriu sajunga/Vilnius: Lithuanian Academy of Music and Theatre; Lithuanian Composers' Union, 10–17.
- Јанковић, Љубица и Даница. 1948. *Народне игре*, IV књига. Београд: Просвета, издавачко предузеће Србије.
- Јанковић, Љубица и Даница. 1949. *Народне игре*, V књига. Београд: Просвета, издавачко предузеће Србије.
- Јанковић, Љубица и Даница. 1964. *Народне игре*, VIII књига. Београд: Просвета.
- Јанковић Пивљанин, Станка. 2013. Промена парадигме: од обреда до спектакла – карневал. *Комуникације, медији, култура. Модернизација, културни идентитети и повезивање, разноликости*. Годишњак за културу и медије Мегатренд универзитета, бр. 5. Београд: Мегатренд универзитет, 527–541.
- Јелушић, Петар. 2002. Интервју са Златом Марјановић. Будва, 17. мај.
- Jelušić, Božena i Mato Jelušić. 2008. *Kako je Budva sanjala Mediteran*. Budva: Argonaut.
- Јерков, Слободан. 2006. Васиљевићева територијална подела Црне Горе. *Зборник радова Миодраг Васиљевић – Живо и дело*. Београд: Институт за књижевност и уметност, Удружење грађана „Миодраг А. Васиљевић“, 66–78.
- Jerkov Slobodan 2013. *Muzičko nasljeđe i muzikalnost Crnogoraca*. Podgorica: Pobjeda.
- Јовановић, Стево Ј. 2014. Интервју са Златом Марјановић. Свети Стефан, 4. јули.

- Јовић Милетић, Александра. 2010. Улога разумевања базичног тоналног језгра при интерпретацији музичке целине. *Покрећ у музичким и сценским уметностима. Зборник XII ђедајошкој форуму*, уредник Гордана Каран. Београд: Факултет музичке уметности, Катедра за солфеђо и музичку педагогију, 223–234.
- Јовић Милетић, Александра. 2011а. *Почетно музичко образовање на српском музичком језику*. Београд: Дијамант принт.
- Јовић Милетић, Александра. 2011б. Музичка мисао – Читање и писање музике. Александра Јовић Милетић. <http://muzickamisao.wordpress.com/%D0%BE-%D0%B0%D1%83%D1%82%D0%BE%D1%80%D1%83/> (приступљено 19. октобра 2014).
- Јовић Милетић, Александра. 2015. Имејл упућен Злати Марјановић, Краљево/Панчево, 28. август.
- Јовичевић, Андрија. 1922. Црногорско приморје и Крајина. *Српски етнографски зборник*, књ. XLIII, Београд: Етнографски музеј.
- Кажанегра, Јасна. 2014. Интервју са Златом Марјановић. Пржно, 14. август.
- Калуђеровић, Јово. 2014. Интервју са Златом Марјановић. Горовићи, 1. јул.
- Карацић, Вук Стефановић. 1969а. *Српске народне њесме*, књига I. Београд: Просвета.
- Карацић, Вук Стефановић. 1969б. *Црна Гора и Црнојорци*. Београд: Просвета.
- Карацић, Вук Стефановић. 1969в. *О Црној Гори*. Београд: Просвета.
- Карацић, Вук Стефановић. 1969г. *Српске народне њесме*, књига IV. Београд: Просвета.
- Кентера, Владо. 2002. Интервју са Златом Марјановић. Свети Стефан, 11. јануара.
- Клара Karampana. [s. a.]. Slavjo poje. <https://www.youtube.com/watch?v=R8bxmRwIVs> (приступљено 9. јануара 2016).
- Ковачевић, Milan. 2015. Nikola Gregović. *Lirica br. 3: klapska pjesma bokeljskih autora XX vijeka*. Perat: NVO Međunarodni festival klapa Perast, 81–96.
- Ковачевић, Предраг Б.: 1976. *Пашићровићи: културно-историјски њрејед*. Београд: Манастир Прасквице из Светог Стефана.
- Којовић, Антун. 1996. *Дјела*. Цетиње: Обод.
- Koler, Samo. 1999. *Former Yugoslavia (1961–1991)*, Preselections. Ljubljana: OGAE.
- Комненовић, Жељко. 2014. Први албум са дипларским пјесмама у Црној Гори. *Православна митрополија Црнојорско-јриморска*. <http://www.mitropolija.com/prvi-album-sa-diplarskim-pjesmama-u-crnoj-gori/> (приступљено 27. јануара 2016).
- Коњовић, Петар. 1947. *Књига о музици*. Нови Сад: Матица српска.
- Kos, Koraljka. 1974а. Modulacija. *Muzička enciklopedija*, knj. 2. Zagreb: Jugoslovenski leksikografski zavod, 597, 598.
- Kos, Koraljka. 1974б. Hercigonja, Nikola. *Muzička enciklopedija*, knj. 2. Zagreb: Jugoslovenski leksikografski, zavod: 115.

- Кошутин, Владета Р. 1969–1970. Грбаљ непознат и непризнат. *Расковник, зима*, бр. 68. Горњи Милановац: Културни центар.
- Крајаџић, Грдана. 1974. Homen, Antun, *Muzička enciklopedija Jugoslavenskog leksikografskog zavoda*, knj. II, Zagreb: JLZ, 154.
- Krnjević, Hatidža. 1992a. Verižna priča. *Rečnik književnih termina*. Beograd: Nolit, 913, 914.
- Krnjević, Hatidža. 1992b. Narodne lirske pesme. *Rečnik književnih termina*. Beograd: Nolit. 509–511.
- Крстичевић, Иво. 2000. Интервју са Златом Марјановић. Шишићи, 26. јул.
- Крстичевић, Иво. 2007. Интервју са Златом Марјановић. Шишићи, 5. март.
- Крстичевић, Иво. 2008. Интервју са Златом Марјановић. Шишићи. 3. мај.
- Kuba, Ludvik. 1890, 1892. *Pjesme iz Dalmacie. Бројева 1–249*. Rukopis u arhivu Odsjeka za povjest hrvatske glazbe Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti u Zagrebu.
- Kuba, Ljudevit. 1898. Narodna glazbena umjetnost u Dalmaciji: po stručnom svom putovanju iz g. 1890 i 1892. *Zbornik za narodni život i običaje* 3: 1–16, 167–182.
- Kuba, Ljudevit. 1899. Narodna glazbena umjetnost u Dalmaciji: po stručnom svom putovanju iz g. 1890. i 1892. *Zbornik za narodni život i običaje* 4: 1–33, 161–183.
- Kuba, Ludvik. 1984 [1893]. *Pjesme i napjevi iz Bosne i Hercegovine*, ur. Cvjetko Rihtman uz saradnju Ljube Simić, Miroslave Fulanović-Šošić i Dunje Rihtman-Šotrić. Sarajevo: Svjetlost.
- Kuba, Ludvik. 1996. *U Crnoj Gori*. Podgorica: CID.
- Кулишић, Шпиро. 1953. Етнолошка испитивања у Боки Которској: претходна саопштења. *Сјоменик* 103. Београд: Српска академија наука, 195–213.
- Куљача, Шпиро. 2014. Интервју са Златом Марјановић. Свети Стефан, 18. август.
- Kuntarić, Marija. 1974. Moresca. *Muzička enciklopedija*, knj. 2. Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod, 610.
- Kuntarić, Marija. 1977. Tonalitet. *Muzička enciklopedija*, knj. 3. Zagreb: Jugoslavenki leksikografski zavod, 586.
- Kuhač, Franjo Š. 1878–1881. *Južno-slovenske narodne popievke*, knj. I–IV. Zagreb: izdanja autora. [knj. I: 1878; knj. II: 1879; knj. III: 1880; knj. IV: 1881].
- Kuhač, Franjo Š. 1941. *Južno-slovenske narodne popievke*, knj. V. Ur. Božidar Širola i Vladoje Dukat. Zagreb: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti.
- Лазаревић, Стојан. 1953. Музички фолклор Боке Которске. *Сјоменик* 103. Београд: Српска академија наука 103: 235–245.
- Лазовић, Даре. 2002. Интервју са Златом Марјановић. Будва, 8. јануар.
- Лајић Михајловић, Данка. 2004. *Свадбени обичаји и њихове Црногораца у Бачкој*. Подгорица: Институт за музикологију и етномузикологију Црне Горе.
- Лијешевић, Бранислава. 1996. Поглед уназад. *Будва*. Београд: Октоих, КИЗ Култура, 118–122.

- Lipovac Radulović Vesna. 1981. *Romanizmi u Crnoj Gori*, Cetinje–Titograd: Obod–Pobjeda.
- Lipovac Radulović Vesna. 1997. *Romanizmi u Crnoj Gori: Budva i Patšrovići*. Novi Sad: MBM–pls.
- Латковић, Миливој. 2008. Интервју са Златом Марјановић. Радановићи, 3. мај.
- Lirica br. 1. 2013. *Klupske obrade narodnih pjesama iz Boke po zapisima Ludvika Kube iz 1907. godine*. Festivalska biblioteka Julije Balović Ur. Jakša Primorac, Zlata Marjanović. Izvršni ur. Milan Kovačević. Perast: NVO Međunarodni festival klapa.
- Lirica br. 2. 2014. *Nove klupske pjesme sa VIII–XIII Međunarodnog festivala klapa u Perastu*. Izvršni ur. Milan Kovačević. Perast: NVO Međunarodni festival klapa.
- Lirica br. 3. 2015. *Klupska pjesma bokeljskih autora XX vijeka*. Izvršni ur. Milan Kovačević. Perast: NVO Međunarodni festival klapa.
- Lozica, Ivan. 1986. Poklade u Zborniku za Narodni život i običaje Južnih Slavena i suvremeni Karneval u Hrvatskoj. *Narodna umjetnost: Croatian Journal of Ethnology and Folklore Research*, Vol 23, No. 1, March: 31–56.
- Luković, Niko. 1936. *Prčanj, historijsko-estetski prikaz*. Kotor: Glas Boke, V.
- Лукетић, Мирослав. 1966. *Будва, Свети Стефан, Петровац*. Цетиње: Обод, Будва: Туристички савез.
- Лукетић, Мирослав. 2000. *Поменик Пашићровића I*. Петровац: Банкада – збор Паштровића.
- Љубинковић, Ненад. 2003. Поводом књиге Миодрага А. Васиљевића Народне мелодије с Косова и Метохије, поговор. *Васиљевић Миодраг, Народне мелодије с Косова и Метохије*. Приредила Зорислава М. Васиљевић. Београд: Београдска књига; Књажевац: АД „Нота“, 403–407.
- Љубинковић, Ненад и Зорислава М. Васиљевић [ур]. 2006. Зборник радова *Миодраг Васиљевић – Живот и дело*. Београд: Институт за књижевност и уметност, Удружење грађана „Миодраг А. Васиљевић“.
- Љубиша, Стјепан Митров. 1888. *Сјиси Сјејана Мићрова Љубише*. Књ. 1. Издаје Митар С. Љубиша. Београд: Штампарија Краљевине Србије.
- Љубиша, Стефан Митров. 1924. *Пријовијесни црнојорске и приморске*. Београд: Српска књижевна задруга.
- Љубиша, Стефан Митров. 1989. *Мемоарска проза XVIII и XIX века*, књ. II. Приредио Душан Иванић. Београд: Нолит.
- Љубиша, Стефан Митров. 1975. *Најиси гјела*, књ. II и књ. III, Цетиње–Будва.
- Manasteriotti, Višnja, Romans, u: *Muzička enciklopedija*, knj. 3. Zagreb: JLZ, 1977, 223.
- Марјановић Крстић, Злата. 1998. *Вокална музичка традиција Боке Кошорске*. Подгорица: Удружење композитора Црне Горе.
- Марјановић, Злата. 1989. Два стила извођења ђурђевданских песама у селу Поружница. (Прилог проучавању народне традиције сокобањског краја). У *зборнику радова 36. конфереса СУФЈ у Сокобањи*. Београд, 70–78.

- Marjanović, Zlata. 1990. Novokomponovana narodna pesma u razvojnem procesu (na primeru dalmatinskog pevanja). *Zbornik radova XXXVII kongresa SUFJ, Plitvička jezera*. Zagreb: SUFJ, 214–223.
- Марјановић, Злата. 1992. Улога музике у традиционалним обредима села Брза (Прилог проучавању музичког стваралаштва Поречја у Јужној Србији). *Лесковачки зборник XXXII*. Лесковац: Народни музеј Лесковац. 121–152.
- Марјановић, Злата. 2002. *Народне њесме Црне Горе њо њонским зајњисима и одабраним белешкама Николе Херцићоње*. Институт за музикологију и етномузикологију Црне Горе.
- Марјановић, Злата. 2003. Вокална традиција Боке Которске и Црногорског приморја: од певања из њласа до клаје. *Зборник радова са међународној симѡозијума Човек и музика*, Београд 20–23. јун 2001. Београд: Ведес. 7–6.
- Марјановић, Злата. 2005а. Приморју на велико знамење. *Зборник радова са симѡозијума Сѡефан Миѡиров Љубишиа у конѡексију медѡиѡеранске кулѡуре одржаног у Будви 27. и 28. фебруара 2002. године*. Будва: ЈУ „Музеји, галерија и библиотека“, Музеји – Спомен дом „Стефан Митров Љубишиа“, 245–283.
- Марјановић, Злата. 2005б. *Народна музика Грбља*. Нови Сад: Друштво за обнову манастира Подластва (Грбаљ). Институт за музикологију и етномузикологију Црне Горе.
- Марјановић, Злата. 2006. *Неђу мајко, неђу мила, чобанин ме не занима*, Прилог пручавању инструменталне музичке традиције Црногорског приморја са залеђем. *Зборник радова са научној скуђа одржаног у часѡ Роксанде Пејовић*. Београд: Факултет музичке уметности, 135–143.
- Marjanović, Zlata. 2007а. *Kao spomen od starine: varoške pjesme Božidara Ivaniševića*. U: Ivanišević, Goran. 2007. *Božidar Ivanišević: Kad prošetam Crnom gorom*. Zagreb: sopstvena naklada, 129–135.
- Марјановић, Злата. 2007б. Прожимање црквеног и народног певања на Црногорском приморју са залеђем. *Зборник радова са научној скуђа Дани Владе С. Милошевића, Бања Лука, 24–25. ађрила 2007. ѡдине*. Бања Лука: Академија умјетности Бања Лука, Музиколошко друштво Републике Српске, 115–138.
- Марјановић, Злата. 2008. Континуитет и развој музичке традиције Црногорског приморја са залеђем, на примеру грбаљског певања, али и Миодраг Васиљевић је ипак био у Грбљу! *Зборник радова са научној скуђа Дани Владе С. Милошевића, Бања Лука*. Академија умјетности Бања Лука, Музиколошко друштво Републике Српске, 179–196.
- Marjanović, Zlata. 2009. Narodna muzika seoskih naselja Budvanske opštine. *Budvanska sela: biseri etno-turizma*. Budva: Copyright; Patent, 231–250.
- Марјановић, Злата. 2011. У војевању за фолклор: „психичко знојење“ Николе Херцићоње. *Зборник радова Никола Херцићоња (1911–2000), човек, дело, време, Поводом 100 ѡгодина од њеѡвој рођења*. Београд: Музиколошко друштво Србије, 183–211.
- Marjanović, Zlata. 2012. Diple Čavorove. *Tragom crnogorske muzičke baštine*. Radovi sa naučnog skupa Podgorica, 25. mart 2010. Podgorica: Crnogorska akademija nauka i umjetnosti, 53–61.
- Марјановић, Злата. 2013. *Народна музика Боке Коѡторске и Црноѡорској ѡриморја*, докторска дисертација одбрањена 2013. године на одеску за етномузикологију Факултета музичке уметности у Београду.

- Марјановић, Злата. 2014. Да се кораци не изгубе: медитеранско-паштровска музика Бранка Ј. Зеновића. *Пашићевски алманах I*. Свети Стефан – Петровац: Марко Кентера и др Мирослав Лукетић, 357–370.
- Marjanović, Zlata. 2015. Multipart Music. An Educated Outlander or Compariot-By-Music? *Individuals and Educated People in Traditional Multipart Music Practises. Proceedings of the Third Symposium of The ICTM Study Group for Multipart Music, Budapest, 2013*. Edited by Pál Richter and Lujza Tari. Budapest; Institute of Musicology RCH HAS; International Council for Traditional Music, ICTM Group for Multipart Music, 465–484.
- Marjanović, Zlata i Primorac Jakša, ur. 2013. *Lirica br. 1. Klapske obrade narodnih pjesama iz Boke. Po zapisima Ludvika Kube iz 1907.g.* Perast: NVO Međunarodni festival klapa Perast.
- Марјановић, Злата. 2016. Музичка традиција Паштровића кроз писане, нотне и тонске записе (XIX–XXI век). *У шћамји*.
- Марковић, Благоје, В. 1987. Дипле у околини Скадарског језера. *Расковник, јесен 1987*. Београд: Народна библиотека „Вук Караџић“, 72–74.
- Марковић, Иво. 2002. Интервју са Златом Марјановић. Побори/Будва, 18. мај.
- Марковић, Младен. 2006. Како је настао први српски етномузиколог. *Миограј Васиљевић – животи и дело 2006*. Београд: Институт за књижевност и уметност, Удружење грађана „Миодраг А. Васиљевић“, 7–11.
- Martinić, Jerko. 1981. *Glagoljaški napjevi srednje Dalmacije*. Svezak II (Note), objavljene uz Svezak I, pod naslovom Glagolitische Gesänge Mitteldalmatiens. Köln: Gustav Bosse Verlag Regensburg KBMF-Band 103.
- Marošević, Grozdana. 1989. Kuhačeva etnomuzikološka zadužbina. *Narodna umjetnost*, 26. Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku, 107–154.
- Marošević, Grozdana. 2004a Tradicijska glazba. *Etnografska monografija Hrvatska tradicijska kultura*. CD ROM. Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku, 409–422.
- Marošević, Grozdana. 2004b Folklorna glazba, Hrvatska tradicijska kultura, etnografska monografija Hrvatska tradicijska kultura, nastala povodom etnografske izložbe, DVD, Institut za etnologiju i folkloristiku. Zagreb.
- Мартиновић, Душан Ј. 2006. Пјевачка друштва Црне Горе са посебним освртом на КУД „Ње-гош“ Цетиње. Посебна издања, књ. 48, Одјељење друштвених наука, књ. 13. Подгорица: Црногорска академија наука и умјетности.
- Мартиновић, Маријана (прир.). 2014. Хронологија живота и рада Стефана Митрова Љубише. *Пашићевски алманах I*. Свети Стефан – Петровац: Марко Кентера и др Мирослав Лукетић, 235–243.
- Мартиновић, Томо. 2002. Интервју са Златом Марјановић. Брајићи. 10. јануар.
- Матјан, Вида. 1984. *Игре и ијесме Доброше и Шкаљара*. Титоград: Побједа, Цетиње: Обод.
- Медиговић Стефановић, Мила. 2012а. Љубишина писма [каталог], Будва: ЈУ „Музеји, галерија и библиотека“.

- Медиговић Стефановић, Мила [ур]. 20126. Паштровићи (језик и књижевност). *Зборник радова са научној скупи*. Београд: Удружење Паштровића и пријатеља Паштровића „Дробни пијесак“.
- Медиговић Стефановић, Мила. 2013. *Урамљена љеповања*. Прилог туристичкој историји Паштровића. Београд: Удружење Паштровића и пријатеља Паштровића у Београду „Дробни пијесак“.
- Медиговић Стефановић, Мила. 2014. Музичка култура Паштровића. *Пашићровски алманах I*. Свети Стефан – Петровац: Марко Кентера и др Мирослав Лукетић, 353–356.
- Медин, Вељко. 2013. Интервју са Златом Марјановић. Петровац на Мору, 31. октобар.
- Медин, Душан. 2012. Имејл послат Злати Марјановић. Петровац на Мору / Панчево, 1. јун.
- Медин, Душан. 2013а Интервју са Златом Марјановић. Петровац на Мору, 27. октобар.
- Медин, Душан. 2013б. Имејл послат Злати Марјановић. Петровац на Мору / Панчево, 24. децембар.
- Medin, Dušan. 2013в. Музичке традиције на пјену од мора. Приморске новине. <http://www.primorskenovine.me/index.php/tragovi/item/955-muzicke-tradicije-na-pjenu-od-mora> (приступљено 12. фебруара 2013).
- Медин, Душан И. 2014. Интервју са Златом Марјановић. Петровац на Мору, 4. јул.
- Медин, Душан. 2014. Кастело и Лазарет у Петровцу. *Пашићровски алманах I*. Свети Стефан – Петровац: Марко Кентера и др Мирослав Лукетић, 432–452.
- Медин Душан. 2015. Имејл послат Злати Марјановић. Петровац на Мору/Панчево, 27. јули.
- Medin, Dušan. 2016. *O tradicionalnoj i savremenoj svadbi u Paštrovićima: istorijat istraživanja i inspiracija tetom*. *Пашићровски алманах II*. Лукетић, М. (ур). Петровац – Свети Стефан: НВО Паштровски алманах (у штампи).
- Медин Зорка, 2014. Интервју са Златом Марјановић. Петровац на Мору, 4. јул.
- Миковић, Дионисије. 1998. *Пашићровска свадба*. Приредио Урош Ј. Зеновић. Подгорица: Принт. Миковић, Дионисије. 1998. *Пашићровска свадба*, ур. Урош Ј. Зеновић. Подгорица: Културно-просвјетна заједница.
- Милиновић, Шпиро. 1974. *Подаци о историји Мориња и околних мјеста*. Котор: Туристичко друштво „Морињ“ – Морињ.
- Миловић, Жељко. 2014. Интервју са Златом Марјановић. Бар/Панчево, 2. октобар.
- Милојевић, Милош С. 1869. *Песме и обичаји укујној народа србској*. Књ. 1, Обредне песме. Београд: издање аутора.
- Milošević, Jovan, Đurović, Ratko. 1977. Pogačar, Anton. *Muzička enciklopedija Jugoslavenskog leksikografskog zavoda*, knj. III. Zagreb: JLZ, 100.
- Милошевић, Јован. 2000. *Зайиси народних њјесама из Црне Горе*. Приказ: Злата Марјановић. Подгорица: Удружење композитора Црне Горе.
- Milošević, Miloš. 1982. *Muzičke teme i portreti*. Titograd. Crnogorska akademija nauka i umjetnosti.

- Милошевић Ђорђевић, Нада. 1984. Ђурђевске песме. У: Пешић, Радмила, Милошевић Ђорђевић, Нада. *Народна књижевност*. Београд: Вук Караџић. 73, 74.
- Milutinović, Kosta. 1973. *Vojvodina i Dalmacija. 1760–1914*. Novi Sad: Institut za izučavanje istorije Vojvodine.
- Mimika, Joca, uz pratnju tamburaške družine. [oko 1910]. *U Ivana gospodara*. Gramofonska ploča. New York: Columbia Record. E 1520 (67286). (objavljeno 2010a: www.youtube.com/watch?v=6fNjHvzkkxs) (приступљено 25. фебруара 2016).
- Minić, Vuk. 2000. Ljubišine tužilice i Grbaljka Drage Ilić, *ARS*, 1–2. Cetinje: Književna opština, 100–103.
- Митровић, Илија. 2002а. Интервју са Златом Марјановић. Чеобрдо/Пржно, 12. јануар.
- Митровић, Јово. 2002б. Интервју са Златом Марјановић. Подличак/Манастир Режевићи, 11. јануар.
- Митровић, К. 1888. Свадбене пјесме из Будве. *Босанска вила*, бр. 16, лист за забаву, поуку и књижевност. Уредник и издавалац Никола Т. Кашиковић, Сарајлија. Сарајево: Штампарија „Босанске поште“, 16. августа, 253, 254. http://www.digitalna.nb.rs/wb/NBS/Novine_i_casopisi/Zbirke_Mediacentra_Sarajevo-INFOBIRO/Bosanska_vila_1885-1914/IB-bosanska-vila-1888#page/250/mode/1up (приступљено 17. новембра 2015).
- Митровић, Панто. 2002в. Интервју са Златом Марјановић. Подличак/Манастир Режевићи, 7. јануар.
- Младеновић, Живомир. 1981. Народне песме Сутомора и околине. *Рад 27. конгреса ФЈ*, Сутоморе, 13–23.
- Младеновић, Оливера. 1973. *Коло у јужних Словена*. Београд: Српска академија наука и уметности, Етнографски институт.
- Murko, Matija. 1951. *Tragom srpsko-hrvatske narodne epike, Putovanja u godinama 1930–1932*. knj. I i II. Zagreb: JAZU.
- Накићеновић, Сава. 1913. Бока (антропогеографска студија). *Српски етнографски зборник* 20. Београд: Српска краљевска академија.
- Недељковић, Душан [ур]. 1973. Зборник радова *Народно стваралаштво Фолклор*. In memoriam Миодрагу Васиљевићу. Београд: Савез удружења фолклориста Југославије.
- Nedić, Vladan. 1992. Pisma „na narodnu“. *Rečnik književnih termina*. Beograd: Nolit, 590.
- Новак, К., Бабић С. М (забележили). 1888. Свети Петар на путу у рај. Побожна народна пјесма. *Босанска вила*, бр. 15, лист за забаву, поуку и књижевност. Уредник и издавалац Никола Т. Кашиковић, Сарајлија. Сарајево: Штампарија „Босанске поште“, 1. август, 238. http://www.digitalna.nb.rs/wb/NBS/Novine_i_casopisi/Zbirke_Mediacentra_Sarajevo-INFOBIRO/Bosanska_vila_1885-1914/IB-bosanska-vila-1888#page/250/mode/1up (приступљено 17. новембра 2015).
- Нововић, Бобан. 1995. Ритам традиције: интервју: Бранко Зеновић, композитор и диригент, *Побједа* LI/1995. Број 10574, 9.

Оца, Томо. 2007. Интервју са Златом Марјановић. Шишићи, 5. март.

Pavićević, M. Mićun. 1935. Običaji (Katunska nahija u Crnoj Gori), *Zbornik za narodni život i običaje Južnih Slavena*, knj. XXIX. Zagreb: JAZU, 146–180.

Pavićević Tatar, Jelena. 2014. Mnoge su pejsme i u sjećanju i na usnama. *Vjesti online*. <http://www.vijesti.me/caffe/mnoge-su-pjesme-i-u-sjecanju-i-na-usnama-838215> (приступљено 12. фебруара 2015).

Павловић, Саша. 2005: Мокрањчев осмогласник са становишта методике музичке писмености. Магистарски рад, одбрањен на ФМУ у Београду.

Павловић, Саша. 2006. Покрети у мелодици српског црквеног појања. *Зборник VIII ђедајошкој форуму*. Београд: ФМУ у Београду, 8.

Пајовић, Мирјана. 2013. Интервју са Златом Марјановић. Будва, 28. октобар.

Pantić, Miroslav. 1990. Književnost na tlu Crne Gore i Boke Kotorske od XVI do XVIII veka. *Пројекат Растко Цетиње*. <http://www.rastko.rs/rastko-cg/umjetnost/mpantic-xvi-xviii/xviii.html> (приступљено 15. фебруара 2016).

Пантић, Мирослав. 2005. Поздравна ријеч на отварању скупа. *Зборник радова са научној скупи „Грбаљ кроз вијекове“ Грбаљ и Котор, 11–13. октобра 2001. године*. Грбаљ: Друштво за обнову Манастира Подластва, 1.

Пантић, Мирослав и Весна Вучинић [ур]. 2005. *Грбаљ кроз вијекове*. Зборник радова са научног скупа „Грбаљ кроз вијекове“, Грбаљ и Котор, 11–13. октобра 2001. године. Грбаљ: Друштво за обнову Манастира Подластва.

Пантић, Мирослав, Ивановић, Радослав В. и Урош Ј. Зеновић. 1998 [ур]. *Сјећања: казивања учесника*. Петровац на Мору: Одбор за сакупљање историјске грађе о Паштровићима.

Паштровске ђјесме – Књија ђрва. 2011. Компакт-диск. Будва: Будва концерт и Multimedia Group д. о. о.

Pejović, Roksanda. 1979. *Istorija muzike*, knj. I. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.

Perićić, Vlastimir. 1968. *Razvoj tonalnog sistema*. Beograd: Umetnička akademija.

Petrović, Ankica. 1975. Staroslavensko obredno pjevanje u Škaljarima i Boki Kotorskoj. *Zvuk: jugoslovenska muzička revija*, 1. Beograd: Savez kompozitora Jugoslavije, 51–57.

Петровић, Даница. 1973. Српско народно црквено појање и његови записивачи *Српска музика кроз векове*. Београд: САНУ, 251–292.

Петровић, Даница. 1975. Church elements in Serbian Ritual Songs. Grazer Balkanologen Tagung 1973. *Graz: Grazer musikwissenschaftliche Arbeiten*, 109–125.

Петровић Његош, Никола I. 1989 [1886]. *Балканска царица*, ур. Саво Вукмановић. Цетиње: Обод.

Петровић, Сретен. [s. a.]. Српска митологија (део поглавља Основи демонологије из I тома Систем српске митологије). http://www.svevlad.org.rs/bajoslovlje/petrovic_mitologija.html (приступљено 19. маја 2015).

- Петрухин, Владимир Яковлевич. 2001. Коњ. *Словенска митологија*, енциклопедијски речник. Београд: Zepter book world, 280–283.
- Петрушанская. Р. И. [s. a.] „Золотой век“ русского романа, <http://art.sovfarfor.com/muzyka/zolotoy-vek-russkogo-romansa> (приступљено 16. маја 2014).
- Pešić, Radmila. 1967. *Vuk Vršević*, Beograd: Filološki fakultet.
- Pešić, Radmila. 1992a. Ljubavne pesme. *Rečnik književnih termina*. Beograd: Nolit, 432.
- Pešić, Radmila. 1992b. Religiozne narodne pesme. *Rečnik književnih termina*. Beograd: Nolit, 692.
- Pešić, Radmila, 1992в. Спасовске песме. *Rečnik književnih termina*. Beograd: Nolit, 803, 804.
- Pešić, Radmila. 1992г. Tužbalica. *Rečnik književnih termina*. Nolit: Beograd, 887–889.
- Плотникова, Анна. Аркадьевна. 2001. Звезде. *Словенска митологија*, енциклопедијски речник. Београд: Zepter book world, 191, 192.
- Поповић, Душан Ј. 1990. *Срби у Војводини*, књ. III. Нови Сад: Матица српска.
- Primorac, Jakša. 2009. Pučko crkveno pjevanje u 20. stoljeću i glagoljaško pjevanje. *Hrvatska glazba u XX. stoljeću. Zbornik radova sa znanstvenoga skupa održanog u palači Matice hrvatske 22–24. studenoga 2007*, ur. Jelena Hekman. Zagreb: Matica hrvatska, 209–231.
- Primorac, Jakša i Zlata Marjanović. 2015. *Pjesme dalmatske iz Boke Ludvika Kube (1907. g.)*. Perast: NVO Međunarodni festival klapa Perast.
- Приморац, Јакша. 2016. Имејл послат Злати Марјановић. Загреб/Панчево, 21. фебруар.
- Puhalo, Dušan. 1992. Arhetip, *Rečnik književnih termina*. Beograd: Nolit, 50.
- Раденковић, Љубомир. 1996. *Симболика светла у народној мајици Јужних Словена*. Ниш: библиотека Словенски свет.
- Раденковић, Љубомир. 2001. Змај. *Словенска митологија*, енциклопедијски речник. Београд: Zepter book world, 206–211.
- Радиновић, Сања. 2008. Макроформа српских народних песама – предлог типологије и систематизације типова. *Зборник радова са Међународној научној скупи Дани Владе С. Милошевића у Бањалуци, 10–11. априла 2008*. Бања Лука: Академија умјетности Бања Лука, Музиколошко друштво Републике Српске, 117–155.
- Радовић, Бранка. 2001. Никола Херцигоња. *Њејош и музика*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, Подгорица: Удружење композитора Црне Горе, 104–115.
- Радочић-Краљевић, Смиља. 2011. Интервју са Златом Марјановић. Пераст, 29. јул.
- Рацановић, Зоран. 2002. Интервју са Златом Марјановић. Будва, 18. мај.
- Рафаиловић, Жељко, 2008. Интервју са Златом Марјановић. Рафаиловићи, 5. мај.
- Ракочевић, Селена. 2002. *Вокална традиција Срба у Доњем Банату*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства; Панчево: Скупштина општине.
- Rihtman, Cvjetko, 1977. Bosansko-hercegovačka muzika. *Muzička enciklopedija*, knj. I, Zagreb: JAZU, 225–230.

- Rotković, Radoslav. 1978. Počeci crkvene drame u Boki. Stvaranje XXXIII, *časopis za književnost i kulturu*. Podgorica: Udruženje književnika Crne Gore, 1.
- Ротковић, Радослав. 2005: Љубиша и италијанска књижевност. *Зборник радова са симпозијума Стефан Митров Љубиша у контексту медитеранске културе*. одржаног у Будви 27. и 28. фебруара 2002. године. Будва: ЈУ „Музеји, галерија и библиотека“, Музеји – Спомен дом „Стефан Митров Љубиша“, 81–95.
- Руцовић, Станко. 2002. Интервју са Златом Марјановић. Маине, 8. јануар.
- Salvator, Ludwig. 1870–1878. *Die Serben an der Adria* (1870–1878). Praha: Heinfriech Mercy, 45. <http://www.ludwigsalvator.com/digi/serben/serben.htm> (приступљено 25. децембра 2015).
- Sandahl, Sten (producer). 2005. Music from Montenegro. *Caprice Record*, CAP21741. CD.
- Секулић, Исидора. 1996. Кристална палата народне мисли. *Зборник радова Будва*, Београд: Октоих.
- Семиз, Саво Н. 1903. Свадебни обичаји у Мостару. *Гласник Земаљској музеја у Босни и Херцеговини* 15: 586–597.
- Симић, Љуба. 1963. Привредне и лирске песме источне Херцеговине. *Зборник радова IX конгреса Фолклориста Југославије у Мостару и Требињу 1962*. Сарајево: 63–68.
- Скерлић, Јован. 1964. Стјепан Митров Љубиша. *Писци и књије*, II. Београд: Просвета, 236.
- Skovran, Dušan. 1971. Freskobaldi, Ćirolamo. *Muzička enciklopedija*, knj. 1. Zagreb: JLZ: 620.
- [S. n. a.]. Бранко Зеновић, композитор и диригент. *Портал Монтењегрина*, http://www.butua.com/portreti/branko_zenovic.htm (приступљено 15. октобра 2013).
- [S. n. a.]. Branko Zenović, kompozitor i dirigent. *Portal Butua*. http://www.butua.com/portreti/branko_zenovic.htm (приступљено 20. јуна 2014).
- [S. n. a.]. Гимназија „Нико Роловић“ Бар. <http://www.gimnazija-bar.me/> (приступљено 30. августа 2014).
- [s. n. a.]. Gradska muzika Budva. *Portal Montenegrina*. Korišćeni materijali iz kataloga izdatog povodom 100. godina od postojanja Gradske muzike Budva. Први дио на: http://www.butua.com/drustva/gradska/gradska_muzika1.htm. Други дио на: http://www.butua.com/drustva/gradska/gradska_muzika2.htm. Трећи дио на: http://www.butua.com/drustva/gradska/gradska_muzika3.htm. (приступљено 3. мај 2015).
- [S. n. a.]. Entuzijasti – Moma primorkinja / Vрати је more. Limundo <http://www.limundo.com/kupovina/Muzika-i-filmovi/Muzika/Gramofonske-ploce/Entuzijasti-Moma-primorkinja-Vрати-je-more/23373993> (приступљено 20. јуна 2014).
- [S. n. a.]. Ženska vokalna grupa „Harmonija“, Portal Montenegrina. Budva <http://www.butua.com/drustva/harmonija/istorijat1.htm> (приступљено 27. јула 2015).
- [S. n. a.]. Životna ispovijest muzičkog virtuozа. Oskar Danon, umjetnik koji је obilježio XX stoljeće (1). Oskar Danon – Sarajlija, revolucionar i muzički genije. http://www.radiosarajevo.ba/files/slobodnabosna_oskardanon.pdf (приступљено 19. јуна 2011).

- [S. n. a.]. Images for 60s car radio. <https://www.google.rs/search?q=60s+car+radio&hl=en&tbm=isch&tbo=u&source=univ&sa=X&ei=ToG-U6W9D4KAywO8soH4Ag&ved=0CCIQsAQ&biw=1048&bih=640> (приступљено 10. јула 2014).
- [S. n. a.]. Images for Miodrag Vasiljević. <https://www.google.rs/webhp?hl=en&tab=ww#hl=en&q=%D0%BC%D0%B8%D0%BE%D0%B4%D1%80%D0%B0%D0%B3+%D0%B2%D0%B0%D1%81%D0%B8%D1%99%D0%B5%D0%B2%D0%B8%D1%9B+%D1%81%D0%BB%D0%B8%D0%BA%D0%B5> (приступљено 8. јула 2015).
- [S. n. a.]. Images for Nikola Hercigonja.
- [S. n. a.]. Images for Nikola Hercigonja. <https://www.google.rs/webhp?hl=en&tab=ww#hl=en&q=nikola+hercigonja+images> (приступљено 29. фебруара 2016).
- [S. n. a.]. Images for Stevan Čavor. https://www.google.rs/search?q=%D1%81%D1%82%D0%B5%D0%B2%D0%B0%D0%BD+%D1%87%D0%B0%D0%B2%D0%BE%D1%80+%D1%84%D0%BE%D1%82%D0%BE%D0%B3%D1%80%D0%B0%D1%84%D0%B8%D1%98%D0%B5&hl=en&biw=1152&bih=707&site=webhp&tbm=isch&imgil=JPvaeKKZlMrLcM%253A%253B0zkdJJdL2UeBEM%253Bhttp%25253A%25252F%25252Fwww.mitropolija.com%25252Fprvi-album-sa-diplarskim-pjesmama-u-crnoj-gori%25252F&source=iu&pf=m&fir=JPvaeKKZlMrLcM%253A%252C0zkdJJdL2UeBEM%252C_&usg=__ddnrGRA1Zns2rZJW2tAu_I9U0T4%3D&ved=0ahUKEwiJ7YDVn8rKAhWj83IKHUtZD-EQyjcILw&ei=JdqoVsnGBKPnywPLsr2IDg#imgrc=JPvaeKKZlMrLcM%3A (приступљено 27. јануара 2016).
- [S. n. a.]. Yugoslavia 1966 ESC History <http://www.esc-history.com/details.asp?key=171> (приступљено 31. јула 2014).
- [S. n. a.]. Kulturni i prosvetni život na oslobodenim teritorijama. www.znaci.net/001/96_12.pdf (приступљено 19. јуна 2011).
- [S. n. a.]. La benevolencija. www.benevolencija.eu.org/component/option,com_document/task,doc_view/gid,172 (приступљено 12. маја 2011).
- [S. n. a.]. Ludwig Salvator-Society - <https://www.facebook.com/LudwigSalvator/timeline>
- [S. n. a.]. Miloš Milošević – Muzičke teme i portreti. CANU Titograd 1982. http://festivalklapaperast.com/fest/index.php?option=com_content&task=view&id=41&Itemid=1 (приступљено 16. маја 2014).
- [S. n. a.]. *Oj jelova ĩoro*, <http://www.youtube.com/watch?v=EiaKgeqaeuA> (приступљено 5. новембра 2013).
- [S. n. a.]. Pod Lovćenom [dokumentarna emicija RTCG-a]. Zapis. Novinar Miomir Maroš. Objavljeno 11. septembra 2009. godine. <https://www.youtube.com/watch?v=NwKegSpRQzM> <https://www.youtube.com/watch?v=2lhYjkGdC4s> https://www.youtube.com/watch?v=9Wvx_ZWv-HM <https://www.youtube.com/watch?v=SUDWv37swK8> (приступљено 12. октобра 2009. године).
- [S. n. a.]. Percival live! Czarnogórska Primorkinja w Norwegii! Borre 2013! *Zajumaj.pl*. <http://zajumaj.pl/pobierz/lhfe-DTQWgw/percival-live-czarnogorska-primorkinja-w-norwegii-borre-2013/?lang=ru> (приступљено 15. фебруара 2016).

- [S. n. a.]. Pomorski peljar. https://hr.wikipedia.org/wiki/Pomorski_peljar (приступљено 24. новембра 2015).
- [S. n. a.]. Portal Međunarodni festival klapa Perast. <http://www.festivalklapaperast.com/fest/> (приступљено 19. августа 2013).
- [S. n. a.]. Promocija knjige zapisa Miodraga Vasiljevića. *Vesti.rs, e-новине*. 20. април 2009 <http://www.vesti.rs/Vesti/Promocija-knjige-zapisa-Miodraga-Vasiljevica.html> (приступљено 11. новембра 2013. године).
- [S. n. a.]. Рождество Христово. Тропар глас 4. Нотни зборник српског народног црквеног појања по карловачком напеву. <http://www.svetosavlje.org/pojanje/zbornik/str.php?id=119> (приступљено 16. новембра 2015).
- [S. n. a.]. Spavao sam s violinom. Политика online, <http://www.politika.rs/rubrike/Sport/intervjui/t26057.lt.html> (приступљено 16. маја 2014).
- [S. n. a.]. Тропар. Моли́твеник. Православна интeрнeтнa прeзeнтaциja сa блaгoслoвoм aр-xимaндритa Диoниcиja, дyxoвникa мaнacтирa Лийoвaц. http://www.molitvenik.in.rs/tropari/tropari_detaljnije.html (приступљено 16. новембра 2015).
- [S. n. a.]. Hor Anitvari Primorkinja konja jaše. <https://www.youtube.com/watch?v=0E1Wa67DARM> (приступљено 15. фебруара 2016).
- [S. n. a.]. Crna Gora – Čuvam ovce po planini sama. Bogdan Zimonjić, Draško Magdelinić, Vojislav Stanišić, Savo Kontić. Izvorna grupa Crna Gora. 1987. <https://njinj.youtube.com/njatch?v=XYA-xFs8V6s> (приступљено 18. августа 2010. године).
- [S. n.]. 1971. RTCG. Ustupljen presnimak od Grbljana Zlati Marjanović tokom terenskog istraživanja 2000. године.
- [S. n. a.]. Grbalj - <http://www.grbalj.org/4.html>
- [S. n.]. 2010. Aleksandra Vojvodić – Primorkinja konja jaše (gostovanje u „Nedeljom uveče“ MontenegroOnline. Published on Nov 23, 2010 <https://www.youtube.com/watch?v=XZборiPdJh4> (приступљено 16. октобра 2014).
- [S. n.]. 1977. Boka Kotorska. *Opća enciklopedija*, sv. 2. Ur. Josip Šentija. Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod, 238.
- [S. n.]. 1925. Даничићев зборник. Посебна издања / Српска краљевска академија, књ. 55. Филозофски и филолошки списи, књ. 15. Београд: Српска краљевска академија, Љубљана: Учитељска тискарна.
- [S. n.]. 1925. Динарско приморје и острва у нашој краљевини. *Даничићев зборник*. Филозофски и филолошки списи, књига 15. Посебна издања, књига LV. Београд–Љубљана: Српска краљевска академија.
- [S. n.]. 1975. За богатији музички живот! Бранко Зеновић, композитор и диригент. *Побједа* XXXI/1975. Број 3639, 9.
- [S. n.]. 2009. JUSD „Crvena komuna“ Petrovac-Vese Zenovica -22.08.2009 u 20 i 30 h Uploaded on Sep 16, 2009 <https://www.youtube.com/watch?v=EiaKgeqaeuA> (приступљено 15 новембра 2013).

- [S. n.]. 2014. Koncert Paštrovska svita. Autorski rad Vjere Nikolić. *Montenegronews*. Published on Mar 15, 2014. <https://www.youtube.com/watch?v=Lm4MTyqvtGY> (приступљено 16. октобра 2014).
- [S. n.]. 1980. Nikola I Petrović Njegoš. *Opća enciklopedija*. Knj. VI. Ur. Josip Šentija. Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod, 401.
- [S. n.]. 2010. Омаж Антуну Хомену, Радио Котор. http://radiokotor.info/mn/index.php?option=com_content&task=view&id=8421&Itemid=1 (приступљено 16. маја 2014).
- [S. n.]. 1974. Opatijski Suveniri – Sve Ptice Iz Gore / Na Bijelom Žalu. Jugoton – SY-22515. <http://www.discogs.com/Opatijski-Suveniri-Sve-Pti%C4%8Dice-Iz-Gore-Na-Bijelom-%C5%BDalu/release/3202861> (приступљено 18. маја 2014).
- [S. n.]. 1980. *Opća enciklopedija*. Knj. 6. Zagreb: Jugoslavenski Leksikografski Zavod. 26.
- [S. n.]. 2015. Paštrovska svita autorski rad Vjere Nikolić. <https://www.youtube.com/watch?v=Lm4MTyqvtGY> Postavljeno 15. marta (pristupljeno 4. februara 2015).
- [S. n.]. 2015. Petrovac – Muzičko veče Branka Zenovića. Objavljeno 17. marta 2015. <https://www.youtube.com/watch?v=QbNdjFL-0uQ> (приступљено 24. фебруара 2016).
- [S. n.]. 1925. Положај приморја и острва између поморских и копнених сила. *Даничићев зборник* књ. LV. Београд–Љубљана: Српска краљевска академија, 446–451.
- [S. n.]. 2011. Портал Ризница српска – књижевност. Певани песници – Милутин Никанор Гружић. <http://riznicasrpska.net/knjizevnost/index.php?topic=532.0> (приступљено 21. септембра 2011).
- [S. n.]. 2009. Промоција књиге Миодрага Васиљевића. *Vesti rs. E-novine*. <http://www.vesti.rs/Vesti/Promocija-knjige-zapisa-Miodraga-Vasiljevica.html> (приступљено 16. октобра 2013).
- Срзентић, Војо. 2013. Интервју са Златом Марјановић. Брда, 30. октобар.
- Станојевић, Глигор. 1908. Црна Гора и Бока Которска под турском и млетачком влашћу, Београд 1976, 176.
- Sugarman, Jane. 2000. Albanian Music. *Garland Encyclopedia of World Music*, v. 8. New York: Garland, 986–1006.
- Стјепчевић, Мирјана. 1996. Интервју са Златом Марјановић. Горња Ластва, 29. септембар.
- Sugrman, Jane. 2000. Albanian Music. *The Garland Encyclopedia of World Music* Volume 8. Garland Publishing, inc. New York and London: 968–1004.
- Толстој, Никита Иљич. 2001а. Словенска народна веровања. *Словенска митологија*, енциклопедијски речник. Београд: Zeptr book world, XIII–XXIV.
- Толстој, Светлана М. 2001б. Виле. *Словенска митологија*, енциклопедијски речник. Београд: Zeptr book world, 80–82.
- Толстој, Светлана М. 2001в. Месец. *Словенска митологија*, енциклопедијски речник. Београд: Zeptr book world, 354, 355.

- Топорков, Андрей Львович. 2001. Сунце, *Словенска митологија*, енциклопедијски речник. Београд: Zepher book world, 522, 523.
- Трајковић, Борјанка. 2004. Игуман Дионисије Миковић и сарајевски часопис „Босанка вила“ (1885–1914). *Бока: зборник радова из науке, културе и умјетности*, бр. 24. Херцег Нови: Градска библиотека и читаоница, 357–368.
- Усановић, Божо. 2006. Интервју са Златом Марјановић. Прчањ, 7. децембар.
- Ускоковић, Борислав. 1996. Туристичке могућности Будве. *Будва*. Београд: Октоих, КИЗ Култура, 154–163.
- Херцигоња, Никола. *Из 1952, 1953, 1954, 1956, 1957, 1960*. Рукопис.
- Херцигоња, Никола. *Збирка (Бари). Зайиси народних мелодија, IX–944*. Рукопис.
- Цар, Марко. 1924. Стјепан Митров Љубиша. У: Љубиша, Стефан Митров. 1924. *Пријовијесци црногорске и приморске*, Београд: Српска књижевна задруга, III–XXXIII.
- Cvetko, Dragutin. 1984. *Južni Sloveni u istoriji evropske muzike*, Beograd: Nolit.
- Цвијић, Јован. 1991. *Балканско полуострво*. Београд: Српска академија наука и уметности – Завод за уџбенике и наставна средства – НИРО „Књижевне новине“.
- Čaleta, Joško. 2004a. Kontinuitet i razvoj tradicijskog glazbovanja na primjeru tradicijskih glazbala dalmatinskog zaleđa. *Istarski etnomuzikološki susreti 2003, Zaštita tradicijskog glazbovanja*. Roč, 143–159.
- Čaleta, Joško. 2004b. Folklorna glazba, Hrvatska tradicijska kultura. Etnografska monografija Hrvatska tradicijska kultura, nastala povodom etnografske izložbe, DVD. Institut za etnologiju i folkloristiku. Zagreb.
- Čaleta, Joško. 2006. Intervju sa Zlatom Marjanović. Zagreb, 15. oktobar.
- Čaleta, Joško. 2008a. Modern Klapa Movement – Multipart singing as a Popular Tradition. *European Voices I*. Böhlau Verlag Njien – Köln – Weimar, 159–176.
- Čaleta, Joško. 2008b. *Nevijska koleda – music and movement of reconstructed/transformed ritual. Proceedings 23rd symposium of the ICTM study group on ethnochoreology 2004*. Monghidoro (Bologna), Italy: International Council for Traditional Music Study Group on Ethnochoreology, Association e bene venga maggio, Monghidoro (Bologna) Italy, Institute of Ethnology and Folklore Research Zagreb, Croatia: 167–175.
- Čaleta, Joško. 2008b. Visual notes on music and dance in the Croatian islands. Josko doc – UMBC. www.umbc.edu/MA/index/number9/caleta/testo%20word/Josko.doc (приступљено 20. октобра 2009).
- Čaleta, Joško. 2012. „Pradjedovi naši sagradiše, mi zapustismo, unuci obnoviše“ – истраживање гласбене праксе католичког становништва Боке Которске. *Tragom crnogorske muzičke baštine*. Radovi sa naučnog skupa Podgorica, 25. mart 2010. Podgorica: Crnogorska akademija nauka i umjetnosti, 29–51.

- Ćaleta, Joško, Bošković, Jurica. 2011. *Mediterranski pjev, O klapama i klapskom pjevanju*. Zagreb: Vječećnji list.
- Ћетковић, Гордана. 2002. *Градске њјесме из сѣаре Подгорице*. Подгорица: Институт за музи-кологију и етномузикологију Црне Горе.
- Чавор, Стеван. 2008. Интервју са Златом Марјановић. Београд, 13. јануар.
- Čavor, Stevan. 2013. *Gusle i diple*. Kompakt-disk MACG CD 036. Podgorica: Muzička asocijacija Crne Gore.
- Чајкановић, Веселин. 1973. *Миџ и релиџија у Срба*. Београд: Српска књижевна задруга.
- Чајкановић, Веселин. 1994. Речник српских народних веровања о биљкама. Рукопис прире-дио и допунио Војислав Ђурић. У: Веселин Чајкановић, *Сабрана дела из српске релиџије и миџологије*, књига четврта, Београд, Српска књижевна задруга, БИГЗ, Просвета, Партенон М.А.М, <http://en.calameo.com/read/0003685146a4e08529aef> (приступљено 27. јула 2014).
- Чукулић, Живан (реж). 1952. *Сѣичанска свадба*. Документарни филм. Сценарио Миливоје Михаиловић. Београд: Авала филм.
- Šerović, Petar, D. 1924. O starinskom maču, koji se čuva u Perastu, u Boki Kotorskoj. *Narodna starina*, sv. 8, III knj, 2. Zagreb: Josip Matasović [Hrvatski državni arhiv], 191–195.
- Širola, Božidar. 1934. Svadba (Novi Vinodolski). *Zbornik za život i običaje Južnih Slavena*, knj. XXIX sv. 2. Zagreb: JAZU, 184–194.
- Шовран, Марко. 1998. *Грбаљ, књ. 1: Шишићи*. Грбаљ–Београд: сопствено издање.
- Špoljarić, Mirta. 2000. Jerko Bezić, Zadaća je etnomuzikologa interpretirati društvo. *Matica hrvatska, Vijenac* 372. <http://www.matica.hr/vijenac/372/Zada%C4%87a%20je%20etnomuzikolo-gije%20interpretirati%20dru%C5%A1tvo/> (приступљено 15. новембра 2014).
- Štefanić, Vjekoslav. 1944. *Narodne pjesme otoka Krka*. Zagreb: Hrvatska državna tiskarna.
- Štrkalj Despot, Kristina. 2009. Gospin plač iz Osorsko-hvarske pjesmarice. *Čakavska rič*. Polugo-dišnjak za proučavnje čakavske riči. Vol. XXXVII No 1–2, Studeni: 123–145.
- Shubert, Tripo. [s. a]: Stara hrvatska društva. <https://picasaweb.google.com/112726725268448689143/StaraHrvatskaDruštva?noredirect=1> (приступљено 12. новембра 2015).
- Шумић, Марија. 2013. Интервју са Златом Марјановић. Будва.
- Шумић Марија, 2014. Интервју са Златом Марјановић. Будва.

МНОГЕ СУ ПЈЕСМЕ У СЈЕЋАЊУ И НА УСНАМА

Разговор др Злате Марјановић
са Јеленом Павићевић Татић

Етномузиколошкиња Злата Марјановић дипломирала је на Факултету музичке уметности у Београду, а потом магистрала с темом „Вокална музичка традиција Боке Которске“ и докторирала с радом „Народна музика Боке Которске и Црногорског приморја“ (2013), под менторством проф. др Димитрија О. Големовића. Истражује проблеме вокалне, вокално-инструменталне и инструменталне традиције у Црној Гори (Бока Которска, приморје са залеђем, Цетиње и околина) и Србији (источна, југоисточна и сјеверозападна Србија, југоисточно Косово). Објавила је три ауторске књиге: *Вокална музичка традиција Боке Которске* (1998), *Народне пјесме Црне Горе по њонским записима и одабраним белешкама Николе Херцићоње* (2002) и *Народна музика Грбља* (2005). Чланица је Српског етномузиколошког друштва (СЕД), Међународног савета за традиционалну музику (ИЦТМ), сарадница на пројекту Министарства просвете и науке Србије „Музичка и играчка традиција мултиетничке и мултикултуралне Србије“, као и истраживач на пројекту „Common Roots and Cultural Cooperation“ у организацији Европске уније (2012–2013). Од 2005. ради као професорка етномузикологије, традиционалног пјевања, традиционалног свирања и народних ансамбала у Средњој музичкој школи „Стеван Мокрањац“ у Краљеву.

Који су најинтереснији примјери-мотиви у пјесмама које је 1907. године у Боки записивао Лудвик Куба?

Сваки мотив у свакој пјесми! А то је 155 сачуваних пјесама од првобитне 161 пјесме, како у свом рукопису *Пјесме далматске из Боке* назначава Лудвик Куба. Пјесме из рукописа су недвосмислени показатељ каква је бокељска музичка традиција Кубиног доба, какви су њени носиоци и – напоследку али ништа мање значајно – какав је Лудвик Куба. Иако је 1907. године због „терена“ боравио само у Му(л)у, Котору, Перасту, Рисну и Тивту, у његовом рукопису се јасно препознају слојевитост бокељске музичке традиције, њено богатство испољено у различитим облицима и начинима пјевања, али и посебност, својствена само Бокељима или, како неки од њих истичу, „она наша мијешаност“.

* Интервју је објављен у НД *Вијести* 14. јуна 2014. године (Павићевић Таттар 2014).

Колико је њих њјесама остиало данас у музичком сјећању Бокеља?

Не само да су остале у сјећању – многе од њих се и даље пјевају. Тако се рукопис може схватити и као једна од неизмјерно важних упоришних тачака, од које се научно могу мјерити континуитет и развој пјевања у Боки Которској, што опет потврђују теренска и/или научна истраживања спровођена и прије и после њега (прије свега Фрања Ксавера Кухача, Дионизија Де Сарна Сан Ђорђа, Владимира Ђорђевића, Јована Милошевића, Стојана Лазаревића, Миодрага Васиљевића, Николе Херцигоње, Милоша Милошевића, Слободана Јеркова, Јакше Приморца, Злате Марјановић и других). Такође, захваљујући организаторима Фестивала клапа у Перасту, посебно залагањима и визијом извршног директора Милана Ковачевића, од 2013. рукопис Лудвика Кубе, захваљујући нотной едицији *Лирица*, прелази у једну нову, распјевану, музиком оживљену димензију, пружајући могућност да се у међувремену заборављене пјесме врате међу Бокеље у нешто другачијем руху.

Да ли нам Кубини записи њоказују више сличности или разлика између музичких и њјевачких реија ширеї реиона?

Својеврсним и непоновљивим преплитањем многих различитих аспеката, попут поријекла становништва, географских особина подручја и културно-историјских збивања, настаје непоновљива музичка традиција Боке Которске. У њој се јасно препознаје рурални стил музицирања, потекао из прастарог обредно-обичајног начина размишљања, а стољећима испољаван поштовањем једне музичке форме. Овакав начин пјевања 1907. године Куба биљежи на примјер у Му(л)у и Тивту, док се у Боки оно, скоро неизмијењено, и даље практикује, нарочито у оквиру свадбене церемоније.

Наведеним стилем Бокељи показују да су дио континентално-планинског културног простора, повезујући се тако с традицијом многих, понајприје околних континенталних дјелова – поетским текстовима пјесама којима се најчешће опјева дати моменат (на примјер – добра молитва), принципом употребе мелодијских модела, гласним извођењем уз посебну технику потресања гласа (коју стога и називају „иза“ односно „из гласа“). Међутим, у односу на континенталне крајеве који окружују Боку (а и оне удаљеније), у њој је овакво музицирање мање оштро и наглашено, заправо је „омекшано“ животом на приморју.

Отуда се, захваљујући Кубином рукопису, поткријепљеном каснијим истраживањима, јасно препознају различити музички дијалекти. Осим континенталног дијалекта (у оквиру којег је најкарактеристичније наведено пјевање „иза гласа“), Бокељи примјењују и онај приморски, који спаја Боку с традицијом дјелова јужног Јадрана (а повезују их пјеване свадбене здравице, почаснице). Потом је ту и бокељски дијалекат, посебно карактеристичан за пјевање уз игру старијег слоја бокељског становништва (Доброће, Пераста, Прчања итд.), па онај перашки дијалекат, јединствен из многих разлога, почев од најједноставније чињенице да након Кубе музичка традиција овог бокељског мјеста није уопште истраживана, па до потпуног откривења – Кубиног записа мелодије бугарштице, одавно заборављене форме јужнословенске усмене књижевности између XV и XVIII вијека.

Куба нам својим рукописом открива и тиватски дијалекат, који примјењује становништво из Тивта и околине (Горње Ластве, прије свега), освједочено традиционалан, али и другачији од осталих дијалеката Боке Которске, нарочито препознатљив у начину пјевања свадбених здравица на тиватски начин... Куба у свој рукопис, између осталог, убацује и пјевање једне Которанке, највјероватније чувене Еме Стефановић (дјевојачко Липовац). Она му пјева пјесме које су према новијим истраживањима дио паштровско-будванске традиције, показујући тиме, могуће је, не само своје породично поријекло него и културну повезаност Бокеља с другим дјеловима приморја.

Такође, својом пјесмом Бокељи Куби још 1907. године показују да упоредо са пјевањем пјесама руралног стила традиционално пјевају и пјесме урбаног стила, а новија истраживања само свједоче да је то и даље дио бокељске праксе. То доказује да Бокељи припадају и културним просторима урбаног миљеа, од којих је један медитеранско-приморски, као дио културе ширег приморја, а други је средњоевропски, који опет спаја Боку Которску с свим оним крајевима некадашње Аустроугарске монархије који су били насељени словенским становништвом. Конкретно, и те 1907. године као и сада, Бокељи музицирају хомофоно, вишегласно, удварајући се и забављајући се својим, како их називају, далматинским и староградским/војвођанским пјесмама. Али и ту су Бокељи поносно своји, па тим пјесмама дају лични печат опјевајући, на примјер, локалне догађаје или неке мјештане, а и мијењајући мелодије, поготово оне староградске/војвођанске, да буду примјереније музицирању по њиховом приморско-бокељском укусу.

Са чиме би се евентуално могао поредити Кубин дојринос етномузикологији региона, ња и шире?

Прије свега истакла бих нотни запис наведених перашких бугарштица, које нам Лудвик Куба дарује, пружајући нам конкретно мелодију о којој смо до читања његовог рукописа имали само нејасне наговјештаје и пукe претпоставке. Затим, Куба нотно записује и пјевање „иза гласа“, и то у моменту док му Бокељи пјевају, што показује не само његову високу мелографску умјешност већ и свијест научника да је такав облик пјевања – по својим музичким особинама свакако другачији од особина тзв. западно-европске музике – драгоцјен.

Ништа мање значајно није ни то што нам Куба непобитно доказује да су Бокељи својом поменутом пјесмом урбаног стила (и далматинском и староградско/војвођанском) дио традиције приморја, те да засигурно дуже од једног стољећа пјевају љубавне пјесме хомофоно и вишегласно. Поврх свега, то су практиковале и Бокељке, попут дјевојака са Му(л)а, чије је пјевање али и њихова имена Куба забиљежио; међу њима су, на примјер, Ивка Луковић, Вјекослава Маровић, Регина и Марија Дончић...

Стога бокељски рукопис Лудвика Кубе из 1907. године није само саткан од пуких нота испод којих он уписује некакве слоге и покоји коментар који се односи на пјеваче или саму пјесму већ је и драгоцјена заоставштина једног великог човјека намијењена Бокељима, њиховом животу, размишљањима, надама, потребама, испоњеним нечим тако важним као што је музика, што су они те 1907. године несегично подијелили са својим гостом, рекла бих и пријатељем Лудвиком Кубом.



*Са свадбе Анђе Радановић и Ђура Јоковој Божовића. Горњи ред (десно):
јой Мило Божовић, ђевер; доњи ред, с лева: Мара, Јокица Ивова,
Јоко, Нико Ивов и Ивана Божовић, Маини, 1938. године
(љубазношћу Јока Божовића)*

МУЗИЧКЕ ТРАДИЦИЈЕ НА ПЈЕНУ ОД МОРА

*Разговор др Злате Марјановић
са Душаном Медином*

*Етномузиколог сје по стирци. Можете ли нам украјко описати своју
дјелатност, методе и циљеве етномузиколошке науке?*

Уместо одговора, навела бих речи др Јерка Безића, великог хрватског етномузиколога, који сматра да је задатак етномузиколога да интерпретира друштво. То се може чинити разним методама, али је за већину етномузиколога, па и за мене, једна од обавезних, полазних и најважнијих тачака теренско истраживање, иза којег следе архивирање и проучавање сакупљених података.

*Шта су били мотиви који су Вас усмјерили на проучавање музичкој наслијеђа
ириобалној дијела Црне Горе?*

Само је један мотив – неописиво снажна привлачност не само музичког него и духовног богатства, које живот на Јадранском приморју приказује с разних аспеката. Томе доприносе постојеће нотне и тонске белешке великих људи, мелографа, етномузиколога и композитора, пре свих, Лудвика Кубе, Миодрага Васиљевића, Николе Херцигоње и Јована Милошевића, који својим безрезервним прегалаштвом пружају не само непобитне материјалне доказе већ и јасне смернице за сва даља истраживања музичке баштине многих делова Црне Горе.

*Шта можете рећи о музици нашеј приморја? Да ли доминирају одређени
ирендови или су у ишћању особености условљене друштвено-историјским
контекстима?*

Као што сам то изложила у докторској тези, народна музика Боке Которске и већег дела Црногорског приморја (нажалост – за сада – без истражене музичке традиције Бара и Улциња, с околином) стилски је богата и разнолика, условљена како географским положајем подручја, тако и друштвено-историјским збивањима, те се подједнако

* Објављено на порталу *Приморске новине* 14. децембра 2013. године (Медин 2013в).

и истовремено испољава као део различитих културних простора, од оног континентално-планинског до медитеранско-приморског. Тако, није то само музика на пјену од мора већ и она поникла из камена.

Будући да Ваш йосао, између остйалої, йодразумијева и одлазак „на йерен“, можеће ли нам ойисаїи како нїр. изїледа радни дан једної ейномузиколоїа?

То су радни дани којима се увек радујем; „на терену“ се заборавља да постоје време и свакодневица испуњена небитним догађајима, а највећа срећа и задовољство су разговори с казивачима. Они ми тада и нехотице отварају посебне светове обликоване прошлости, дајући јасне назнаке како треба обликовати и поимати живот. У тим световима, током теренског рада, уживамо заједно и двосмерно – казивачи (које волим да присвајам, па их када их спомињем наводим као да су моји) јер су се присетили збивања која скоро да су заборавили, а ја јер су та збивања тако несебично и с много поверења, често уз осмех, поделили са мном.

Каква су Ваша искуѕїва рада с Приморцима?

Прелепа, снажна, упечатљива, инспиративна, испуњена радошћу због рада с људима. Из већине тих „радних сати“ рођена су –бар их ја тако доживљавам, а надам се да је доживљај обостран – искрена пријатељства.

На којим сїе йројекїима йемайски везаним за Црнојорско йриморје до сада учесївовали и какви су резулїаїи?

Истраживање сам започела још у доба студентских дана 1987. године, везавши се за музичку традицију Боке Которске, свеколику и никад довољно истражену – као што се након тога испоставило; исто се може рећи и за музичку традицију области које након Боке упознајем и спознајем, а то су Грбаљ, Будва, три кнежине – Маине, Побори Брајићи, Паштровићи, Спич... Из свега тога настао је одређен број публикованих радова, као и две студије – о народном певању Бокеља и о народном певању, свирању и певању уз свирање Грбљана. У томе ми помажу људи добре воље, попут Борислава Вукшића, једног од најзаслужнијих за публикавање студије о грбаљској музичкој традицији, композитора мр Марка Рогошића, у име Удружења композитора Црне Горе и НВО Института за музикологију и етномузикологију Црне Горе, Веска Миловића, у име портала Монтенегрина, и мр Добрила Поповић, у име Министарства културе Црне Горе...

Да ли сїе йренуїно анїажовани на неком исїраживачком йројекїу везаном за йриморски крај?

Своју пажњу тренутно сам усмерила на изучавање музичке традиције Паштровића, коју сам подробније почела да упознајем 2002. године. Стицајем разних околности, на паштровски терен се поново отискујем октобра ове, 2013. године, захваљујући великом ентузијазму, пожртвованости и сјајној организованости Душана Медина, секретара Удружења Паштровића и пријатеља Паштровића у Београду „Дробни пијесак“.

Захваљујући на лијепим ријечима, њостављам њијтање за крај: да ли се сазнања и ојсервације о музичкој ѡтрадицији Приморја оних који су ван Ваше сѡруке разликује од оноја шѡо је емѡиријским метѡодама еѡномузиколошке науке доказано?

Моје искуство показује да већина житеља Боке Которске и Црногорског приморја, поготово оних младих, не мисли о својој музичкој традицији као о важном и културном наслеђу које треба даље преносити и градити. За њих је музичка традиција њиховог поднебља најчешће анахронизам – и не треба им много на таквом мишљењу замерити – свако време има своје посебности, а осликава га и (актуелна, модерна) музика. Међутим, у свакој од области коју проучавам упознајем људе – најбоље изданке свог завичаја – који су потпуно свесни управо те вредности и значаја које музичка традиција има, који се својом музичком баштином баве према сопственим способностима и могућностима и који, што је најважније, ту баштину и даље практикују на један посебан, чини се прави начин, показујући осталима смернице на путу неговања музичког наслеђа, којим се и они једног дана могу упутити. И то им успева. Као пример бих навела публикување компакт-диска *Пашићровске ѡјесме, књѡија ѡрва*, 2011. године, настао ангажовањем групе Паштровића. На њему су обрађене традиционалне песме добиле ново „рухо“, али и нову шансу за даљи „живот“, па се, казују моји Паштровићи, песме с овог компакт-диска изводе на скоро свакој паштровској свадби, уградивши се на најбољи начин у традицију овог дела приморја.



Лудвик Салватор, *Младић из Коџора* (1870–1878)
([S. n. a.], Ludwig Salvator-Society).

ПРИМОРСКИ МУЗИЧКИ ТРЕЗОР

Медитерански ареал у мозаичној духовној испреплетености апсорбовао је музичку баштину Паштровића, Будве, Грбља, Боке Которске и Спича. Музички ствараоци, музиколози, етномузиколози и педагози из ове области велики су заслужници етномузикологије, уписани су, и још увијек се уписују, у њену историју. Међу препознатљивим именима млађе генерације налазе се и двије даме чије је прегалаштво резултат љубави и музичког послања – ријеч је о мр Ани М. Зечевић и др Злати Марјановић. Њихова научна и стручна усредсређеност референтно је представљена и видљива у библиографском спектру. Приморске мелодије цијелог Јадрана у сличним *модулацијама* препознајемо и у музичком наслеђу Црногорског приморја. Много варијација великог мелодијског корпуса, као лутајуће музичке мотиве, ослушкујемо у инструменталном, хорском и *a cappella* извођењу, а о тој импресивности писале су наше научнице.

Најновија књига др Злате Марјановић, као изабрани саборник музичких тема, вриједан је стручни и научни допринос изучавању црногорске, посебно приморске музике. Референтност бављења етномузикологијом потврђују и њене претходне публикације: *Вокална традиција Боке Которске* (1998), *Народне њесме Црне Горе по њонским записима и одабраним белешкама Николе Херцићове* (2002) и *Народна музика Грбља* (2005). Музичарка – определијелена да се посвети проучавању музичке традиције и педагошком раду – писањем о приморској музици из године у годину богата библиотеку музичког наслеђа Црне Горе. Учешће на бројним стручним и научним музичким окупљањима – од Грбља, преко Будве, Боке, Паштровића, Бањалуке, Панчева, Београда, до иностраних дестинација – потврђује ауторкин углед у области којој је посвећена. Усредсређујући се на значајна имена етномузикологије, попис изворних пјевача, преглед мањих и већих нотних записа – побројаних у Златиним текстовима – упловљавамо у велику луку националног блага. У том смислу ауторкино име равноправно је с именима које је наводила као своје ауторитете.

Прелиставајући дјело Стефана Митрова Љубише досјетила се да преузме апофтегму из његове поборске приповијести „Крађа и прекрађа звона“, а мелодику приморских звона с католичких и православних цркава рецензенткиња је ослушкивала на острвима

завичајног архипелага. То је одмалена увод у сваку музичку надградњу. Спој урбаног и руралног има свој одраз и у музици, што је Злата Марјановић сигнирала на неколико мјеста у презентираним радовима. Ишчитавајући текстове уочава се богатство етно-музиколошке лектире, допуњено многобројним нотним записима.

Музичка баштина Николе Херцигоње – дио о његовом боравку у Петровцу на Мору почетком 1954. године и дружење са Ником Л. Перазићем нашли су одјека у Златиним текстовима. Сусрет са умјетником Херцигоњом у његовом стану на Бановом брду био је пресудан у војевању за фолклор и истраживању наше музичарке. Надахнуће и умјетност Миодрага Васиљевића односе се и на паштровску и грбљску музику која се и даље преноси усмено и пригодно пјева. Поимање свекупности народног извођаштва уважено је многоструко, мотивисано као пјевање *из њласа* или као *sotto voce*. У војевању за фолклорну музику Злата Марјановић промишља о *модулацијама* од дипала до хармонике, о црквеном пјевању и другим моделима вокалног извођаштва, без инструменталне пратње и уз њу. Пишући о народним пјевачима и „јунацима“ приморског мелоса, ауторки предстоји израда регистра пјевача. Такође је неопходно да сачини и регистар пјесама по врсти и азбучни регистар пјесама према првом стиху.

Истраживање музичке традиције је, у условима глобализације и свођења културе на обрасце површности и забаве, примјер за угледање и позив будућем покољењу, те је нова књига *Приморју на велико знамење: одабрани радови о музичкој традицији Боке Кошорске, Грбља, Будве, Маина, Побора, Брајића, Пашировића и Ћиича (2005–2015)* др Злате Марјановић велики допринос проучавању музичке културе. Та традиција је богата стиловима, колико заједничким за све географске области, толико и појединачним са издвојеним особеностима.

Др Мила Мегидовић Ћефановић

СКИЦА ЗА НАУЧНИ И УМЈЕТНИЧКИ ПОРТРЕТ ДР ЗЛАТЕ МАРЈАНОВИЋ

I. ПОСЕБНЕ ПУБЛИКАЦИЈЕ

- Марјановић. 1990. *Улога музике у традиционалним обредима села Брза* (дипломски рад). Београд: Факултет музичке уметности.
- Марјановић Крстић. 1997. *Вокална музичка традиција Боке Кошорске* (магистарски рад). Београд: Факултет музичке уметности.
- Марјановић Крстић. 1998. *Вокална музичка традиција Боке Кошорске*. Удружење композитора Црне Горе. Подгорица: Удружење композитора Црне Горе.
- Милошевић, Јован. *Зайиси народних њесама из Црне Горе* (приређивач и нотографија Злата Марјановић). Подгорица: Удружење композитора Црне Горе, 3–7.
- Марјановић. 2002. *Народне њесме Црне Горе по њонским зайисима и одабраним белешкама Николе Херцићоње*. Подгорица: Институт за музикологију и етномузикологију Црне Горе.
- Марјановић. 2005. *Народна музика Грбља*. Грбаљ: Друштво за обнову манастира Подластва Грбаљска; Подгорица: Институт за музикологију и етномузикологију Црне Горе.
- Марјановић. 2013. *Народна музика Боке Кошорске и Црнојорској њриморја* (докторска дисертација). Београд: Факултет музичке уметности.
- Primorac, Jakša i Zlata Marjanović. 2015. *Pjesme dalmatske iz Boke Ludvika Kube (1907. g.)*. Perast: NVO Međunarodni festival klapa Perast.
- Марјановић, Злата и Давор Седларевић (ур). 2015. *Зборник радова учесника: њрви еѡнокамѡ Колашин (1–6. авѡустѡ 2015)*. Колашин: Центар за културу.
- Марјановић, Злата и Душан Медин (ур). 2016. *Зачух вилу у дубраву ѡе ѡјесан ѡоје: зборник радова о ѡаѡѡровској и будванској музичкој традицији и сродним ѡемама*. Београд: Удружење Паштровића и пријатеља Паштровића у Београду „Дробни пијесак“; Петровац на Мору: Друштво за културни развој „Бауо“, Петровац на Мору

II. НАУЧНИ И СТРУЧНИ РАДОВИ

- Марјановић. 1988. Карактеристике музичког извођења на „полу-сазу“ Мехе Хусеиновића (Прилог проучавању музичке традиције зворничког Подриња). *Зборник радова са 35. конгреса Савеза удружења фолклориста Југославије*. Београд: Савез удружења фолклориста Југославије, 410–418.
- Марјановић. 1989. Два стила извођења ђурђевданских песама у селу Поружница. (Прилог проучавању народне традиције сокобањског краја). *Зборник радова са 36. конгреса Савеза удружења фолклориста Југославије*. Београд: Савез удружење фолклориста Југославије, 70–78.
- Marjanović. 1990. „Novokomponovana narodna pesma“ u razvojnem procesu. (Na primeru dalmatinskog pevanja.). *Zbornik radova sa 37. kongresa Saveza udruženja folklorista Jugoslavije*. Београд: Savez udruženje folklorista Jugoslavije. 214–223.
- Марјановић. 1992. Улога музике у традиционалним обредима села Брза (Прилог проучавању музичког стваралаштва Поречја у Јужној Србији). *Лесковачки зборник XXXII*. Лесковац: Народни музеј Leskovac. 121–152.
- Марјановић Крстић. 1998. Вокална музичка традиција села Брза (Прилог проучавању народног музичког стваралаштва југоисточне Србије на примеру породице Петровић). *Лесковачки зборник XXXVIII*. Лесковац: Народни музеј Leskovac, 267–354.
- Марјановић Крстић. 1998. Наша народна песма и њен будући живот. *Музички гласник Удружења композитора Црне Горе, јул–септембар*. Подгорица: Удружење композитора Црне Горе, 7.
- Marjanović Krstić. 1998. Milka Moric – usamljeni čuvar muzičke tradicije (Prilog proučavanju muzičke tradicije Boke Kotorske). *Stvaranje: Časopis za književnost i kulturu Udruženje književnika Crne Gore*. Podgorica: Udruženje književnika Crne Gore, 509–519.
- Марјановић. 2002. О не/постојању граница међу пролећним обредно-обичајним песмама села Брза. *Лесковачки зборник XLII*. Лесковац, 133–145.
- Марјановић. 2003. Вокална традиција Боке Которске и Црногорског приморја: од певања из гласа до клаије. *Човек и музика, међународни симпозијум: Београд, 20–23. јун 2001. године, посвећен професору Драгославу Девићу поводом 75-годишњице рођења и 50-годишњице научног рада*. Београд: Vedes, 7–36.
- Марјановић. 2005. Приморју на велико знамење. *Зборник радова са симпозијума Стефан Миширов Љубиша у контексту медитеранске културе одржаној у Будви 27. и 28. фебруара 2002. године*. Будва: Медитеран, 245–283.
- Марјановић. 2005. Народна музика Грбља, Грбаль кроз вијекове: зборник радова са научној скупи, Грбаль и Коштор, 11–13. октобра 2001. године. Грбаль: Друштво за обнову манастира Подластва, 473–493.
- Марјановић. 2006. „Нећу мајко, нећу мила, чобанин ме не занима“: прилог проучавању инструменталне музичке традиције Црногорског приморја са залеђем. *Историја и мистерија музике, у часопису Роксанде Пејовић*. Београд: Факултет музичке уметности. 135–143.

- Марјановић. 2007. Прожимање црквеног и народног певања на Црногорском приморју са залеђем. *Зборник радова са научној скупи Дани Владе С. Милошевића, Бања Лука, 24–25. априла 2007. године*. Бања Лука: Академија умјетности Бања Лука; Музиколошко друштво Републике Српске. 115–138.
- Марјановић. 2008. Континуитет и развој музичке традиције Црногорског приморја са залеђем, На примеру грбаљског певања, али и Миодраг Васиљевић је ипак био у Грбљу! *Зборник радова са научној скупи Дани Владе С. Милошевића, Бања Лука, 10–11. априла 2008. године*. Бања Лука: Академија умјетности Бања Лука; Музиколошко друштво Републике Српске. 179–196.
- Marjanović. 2008. Songs “iz glasa” in Montenegro Seacoast with Hinterland. In *Proceeding of scientific gathering Muzikos kompanavimo principai: muzikos archetipai, 8-oji tarptautine muzikos teorijos konferencija, Vilnius, April 23–25, 2008*. Vilnius: Lithuanian Academy of Music and Theatre, Lithuanian Composers’ Union: 110–115.
- Marjanović. 2009. Narodna muzika seoskih naselja Budvanske opštine. U: Đurašković, Lucija (ur). *Budvanska sela: biseri etno-turizma*. Budva: Copyright; Patent, 231–250.
- Marjanović. 2009. Folk Music of Villages in Budva Municipality. In: Đurašković, Lucija (ed.). *The Villages of Budva: Pearls of Ethno-Tourism*. Budva: Copyright; Patent, 231–250.
- Marjanović. 2011. Cultural listening in multipart traditional singing on the Northern and Central Montenegro Coast and its hinterland. In: Ardian Ahmedaja (ed.). *European Voices II. Cultural listening and Local Discourse in Multipart Singing Tradition in Europe*. Wien: Weimar; Köln: Böhlau, 127–139.
- Marjanović. 2011. Lexicon of Local Terminology on Multipart Singing: Montenegro Seacoast with Hinterland. In: Ahmedaja Ardian (ed.). *European Voices II. Cultural listening and Local Discourse in Multipart Singing Tradition in Europe*. Wien: Weimar; Köln: Böhlau, 435–448.
- Марјановић. 2011. Призивање Далмације у Банату: *гуйлење* и *ірокїење* Петра Берића. *Часопис Свеске* број 102, децембар 2011. Панчево: „Мали Немо“, 125–133.
- Marjanović. 2011. Ljubo Duletić’s *Diple* and *Gusle* Modulations. *Studia Instrumentorum Musicae Popularis (New Series)*. Edited by Gisa Jähnichen. MV-Wissenschaft: MV-Verlag, 193–204.
- Марјановић. 2011. У војевању за фолклор: „психичко знојење“ Николе Херцигоње. *Зборник радова Никола Херциговића (1911–2000), човек, дело, време, Поводом 100 година од његовог рођења*. Београд: Музиколошко друштво Србије, 183–211.
- Марјановић. 2012. *Diple Čavorove*. Prilog proučavanju instrumentalne tradicije zaleđa Crnogorskog primorja. *Zbornik radova sa naučnog skupa Tragom crnogorske muzičke baštine, Podgorica*, 25. marta 2010. godine. Podgorica: Crnogorska akademija nauka i umjetnosti, 53–61.
- Марјановић. 2012. *Где су људи добре ћуди, ђесма с’ ори*: О музикално краснойевој умрежености нашој (I део). *Часопис Свеске*, бр. 106, дец. 2012. Панчево: „Мали Немо“, 129–136.
- Марјановић. 2013. *Где су људи добре ћуди, ђесма с’ ори*: О музикално краснойевој умрежености нашој (II део). *Часопис Свеске*, бр. 107, март 2013. Панчево: „Мали Немо“, 114–122.
- Marjanović. 2013. Between Folklore and Folklorism: (Hi)story of One Tune in Music Tradition of Slovenia, Croatia, Serbia and Montenegro. Kunej, Drago & Ursa Šivic (Eds). Trapped in

Folklore? Studies in Music and Dance Tradition and Their Contemporary Transformations *Musikethnologie/Ethnomusicology* Bd. 7, 135–160.

Марјановић. 2013. U harmoniji starog i novog. *Lirica: klapske obrade narodnih pjesama iz Boke po zapisima Ludvika Kube iz 1907. g.* Broj 1. Urednici dr Zlata Marjanović, dr Jakša Primorac. Perast: NVO Međunarodni festival klapa, 7–8.

Марјановић. 2013. Трагом једног мелодијског обрасца. *Гласник етнографског музеја у Београду*, бр. 77, Београд: Етнографски музеј у Београду, 227–249.

Марјановић. 2014. Paštrovska muzička baština u svijetu Miodraga A. Vasiljevića: umijeće, umjetnost, nadahnuće. *Uloga i značaj istraživača muzičke baštine: radovi sa okruglog stola, održanog u Ministarstvu kulture na Cetinju, 5. decembra 2013. godine.* Cetinje: Muzička akademija, 27–36.

Марјановић. 2014. Да се кораци не изгубе: медитеранско-паштровска музика Бранка Ј. Зеновића. *Пашићровски алманах I*. Свети Стефан – Петровац: Марко Кентера и др Мирослав Лукетић, 357–370.

Марјановић. 2015. An Educated Outlander or Compariot–By–Music? In: Pál Richter and Lujza Tari (eds). *Individuals and Educated People in Traditional Multipart Music Practises. Proceedings of the Third Symposium of The ICTM Study Group for Multipart Music, Budapest, 2013.* Budapest: Institute of Musicology RCH HAS; International Council for Traditional Music, ICTM Group for Multipart Music, 465–484.

Марјановић. 2016. Бокешко њевање од кола, према рукопису Пјесме далмајске Лудвика Кубе из 1907. године. *Зборник радова учесника: први етнокамп Колашин (1–6. август 2015).* Марјановић, Злата и Давор Седларевић (ур). Колашин: Центар за културу, 7–16.

Марјановић, Злата и Душан Медин 2016. Музичка шкриња Паштровића. У: Марјановић, Злата и Душан Медин (ур.). *Зачух вилу у дубраву ће њесан њоје: зборник радова о пашићровској и будванској музичкој традицији и сродним њемама*. Београд: Удружење Паштровића и пријатеља Паштровића у Београду „Дробни пијесак“; Петровац на Мору: Друштво за културни развој „Бауо“, Петровац на Мору.

Марјановић. 2016. Музичка традиција Паштровића кроз писане, нотне и тонске записе (XIX–XXI век). У: Марјановић, Злата и Душан Медин (ур.). *Зачух вилу у дубраву ће њесан њоје: зборник радова о пашићровској и будванској музичкој традицији и сродним њемама*. Београд: Удружење Паштровића и пријатеља Паштровића у Београду „Дробни пијесак“; Петровац на Мору: Друштво за културни развој „Бауо“, Петровац на Мору.

Марјановић, Злата и Мирјана Пајовић. 2016. Обраде традиционалних паштровских и будванских песама у извођењу Женске вокалне групе „Хармонија“ из Будве. У: Марјановић, Злата и Душан Медин (ур.). *Зачух вилу у дубраву ће њесан њоје: зборник радова о пашићровској и будванској музичкој традицији и сродним њемама*. Београд: Удружење Паштровића и пријатеља Паштровића у Београду „Дробни пијесак“; Петровац на Мору: Друштво за културни развој „Бауо“, Петровац на Мору.

Марјановић. 2016. Петровцу на Мору и Будви: пој од љубави Милорада Ђ. Перaziћа. У: Марјановић, Злата и Душан Медин (ур.). *Зачух вилу у дубраву ће њесан њоје: зборник радова о пашићровској и будванској музичкој традицији и сродним њемама*. Београд: Удружење Паштровића и пријатеља Паштровића у Београду „Дробни пијесак“; Петровац на Мору: Друштво за културни развој „Бауо“, Петровац на Мору.

Марјановић. 2016. Компакт-диск *Пашићровске њесме: књиџа њрва* (Будва, 2011). У: Марјановић, Злата и Душан Медин (ур.). *Зачух вилу у дубраву ђе њјесан њоје: зборник радова о њашићровској и будванској музичкој ѡтрадицији и сродним ѡемама*. Београд: Удружење Паштровића и пријатеља Паштровића у Београду „Дробни пијесак“; Петровац на Мору: Друштво за културни развој „Бауо“, Петровац на Мору.

Марјановић. 2016. Миодраг Мијо Зеновић и збирка поетских текстова песама *Ђевојка је ѡрки ѡелин брала* (Петровац на Мору, 2011). У: Марјановић, Злата и Душан Медин (ур.). *Зачух вилу у дубраву ђе њјесан њоје: зборник радова о њашићровској и будванској музичкој ѡтрадицији и сродним ѡемама*. Београд: Удружење Паштровића и пријатеља Паштровића у Београду „Дробни пијесак“; Петровац на Мору: Друштво за културни развој „Бауо“, Петровац на Мору.

III. ДРУГИ РАДОВИ

1990. Коаутор неколико броја епизода документарне серије *Дечији музички ѡнструменти* РТ Београд (на позив и иницијативу етномузиколога др Димитрија О. Големовића).

2005. *Music from Montenegro*. Caprice Record, CAP21741. CD, Producer Sten Sandahl. Background information Prof. Dimitrije O. Golemović, Zlata Marjanović, Dobrila Popović and Mats Einarsson. Translation Zlata Marjanović and Robert Carroll. Liner notes Sten Sandahl.

Goran Ivanišević. 2007. *Božidar Ivanišević: Kad prošetam Crnom Gorom*. Prilog: *Kao spomen od starine: varoške pjesme Božidara Ivaniševića*. Zagreb, 129–135.

Марјановић. 2011. [Рецензија]. *Пашићровске њесме: књиџа њрва*. Будва: Будва концерт, Multimedia Group d. o. o., 10.

Marjanović. 2013. Montenegro. Reports from ICTM National and Regional Representatives. *Bulletin of ICTM Volume 122*, April 2013, 61–65.

Marjanović. 2014. Montenegro. Reports from ICTM National and Regional Representatives. *Bulletin of ICTM Volume 125*, April 2014, 29–31.

Марјановић, Злата и Душан Медин. 2014. Музика у Паштровићима и они у њој. Приказ догађаја „У почаст Љубиши: Паштровске музичке теме“ (Етнографски музеј у Београду, 1. март 2014). *Пашићровски алманах I*. Свети Стефан – Петровац: Марко Кентера и др Мирослав Лукетић, 382–384.

Marjanović 2015. Montenegro. Reports from ICTM National and Regional Representatives. *Bulletin of ICTM Volume 129*, October 2015, 41.

Marjanović 2016. Montenegro. Reports from ICTM National and Regional Representatives. *Bulletin of ICTM Volume 130*, January 2016, 19, 20.

IV. ПРЕДГОВОР ЗА КЊИГУ

Марјановић. 2000. Јован Милошевић као мелограф. У: Милошевић, Јован. *Зайиси народних њјесама из Црне Горе* (приређивач и нотографија Злата Марјановић). Подгорица: Удружење композитора Црне Горе, 3–7.

V. РЕЦЕНЗИЈЕ

- Перчевић, Срећко. 2011. *Приручник за настава народних дувачких инструмената на етномузичком одсеку у школи за основно музичко образовање*. Краљево: Музичка школа „Стеван Мокрањац“, 142.
- Мирановић, Милорад Мићо. 2011. *Народне њесме Црне Горе*. Музичко наслеђе и стваралаштво Црне Горе, приредио Милорад Мићо Мирановић. Подгорица: Пobjеда а.д., 241, 242.
- Компакт–диск. 2011. *Пашићровске њесме: књижа њрва*. Будва: Будва концерт, Multimedia Group d. o. o.

VI. ИНТЕРВЈУИ (ИЗБОР)

- Интервју (вече посвећено истраживању паштровске музичке традиције) *Музика и Пашићровићи: информација и инспирација: Разговор са др Златишом Марјановић, етномузикологом, медијатор Душан Медин*. Петровац на Мору, 6. јул 2014. године.
https://www.youtube.com/watch?v=C-KdYFdKv0w&feature=youtube_gdata
- Медин, Душан. 2013. *Музичке традиције на њену од мора*. Интервју са др Златом Марјановић. *Приморске новине*, 14. децембар 2013. године.
<http://primorskenovine.me/index.php/tragovi/item/955-muzicke-tradicije-na-pjenu-od-mora>
- Pavićević Tatar, Jelena. 2015. Mnoge su pjesme i u sjećanju i na usnama. Intervju sa Zlatom Marjanović. *Vijesti*, 14. jun 2015.
<http://www.vijesti.me/caffe/mnoge-su-pjesme-i-u-sjecanju-i-na-usnama-838215>

VII. УМЈЕТНИЧКА ДЈЕЛАТНОСТ (ИЗБОР)

- Самостални (пјевачки) или у заједнички (уз играчки репертоар) са пјевачком групом Ансамбла народних игара и песама „Коло“ између 1998. и 2004. године (у Србији, Грчкој, Немачкој, Аустрији, Аустралији, између осталог, и на сцени Опере у Сиднеју итд.): „Зовем прело, песму певам“, Галерија „Прогрес“ у Београду, 14. 5. 2001, „Одједи векова“, Етнографски музеј у Београду, 18. 12. 2001, „Завештање“, Коларчева народна задужбина у Београду, 23. 4. 2003. итд.
- Концерти ученика етномузиколошког одсека Музичке школе „Стеван Мокрањац“ у Краљеву у Етнографском музеју у Београду јуна 2006. и јуна 2008. године.
- Концерти ученика етномузиколошког одсека Музичке школе „Стеван Мокрањац“ Краљево у Бијељини 2007, 2012. и 2013. године.
- Традиционални *Светисавски концерти* ученика етномузиколошког одсека Музичке школе „Стеван Мокрањац“ у Краљеву 2006, 2007, 2008, 2009, 2010, 2011, 2012, 2013, 2014, 2015. и 2016. године.

Завршни концерти полазника *Тонских основа српској музичкој наслеђа* и ученика етномузиколошког одсека Музичке школе „Стеван Мокрањац“ у Краљеву јуна 2006, 2007, 2008, 2009, 2010, 2011, 2012, 2013, 2014. и 2015. године.

Учешће полазника *Тонских основа српској музичкој наслеђа* и ученика етномузиколошког одсека Музичке школе „Стеван Мокрањац“, 15–18. август 2009. на *Folklorny festival Krivany* у Словачкој.

Самостални концерт ученика етномузиколошког одсека Музичке школе „Стеван Мокрањац“ на отварању *I мокројорској музичкој фестивала* у Дрвенграду, Мокра Гора, август 2011. године.

Учешће ученика етномузиколошког одсека Музичке школе „Стеван Мокрањац“ на округлом столу „Паштровске музичке теме“ 1. марта 2014. године у Етнографском музеју у Београду, у организацији Удружења Паштровића и пријатеља Паштровића у Београду „Дробни пијесак“ и Етнографског музеја у Београду.

Жирирања на саборима по Србији (*Златни ојанак* 2007, Ваљево, *Прва виолина Србије* 2007. и 2008, Мионица; други *Вокално етно фестивал* 2015, Неготин, затим у Швајцарској (Sen Galen) 2005. итд), на *Фестивалу клада у Перасиу* 2012, 2013, 2014. и 2015. године (Бока Которска, Црна Гора).

Турнеја са ученицима етномузиколошког одсека СМШ „Мокрањац“ Краљево у Норвешкој, 27. септембар – 4. октобар 2014; концерти у Ulefoss samfunnshys, Ulefoss, у VGS (mysikklinja) Skien, Gjerpen kirke, Skien.

Учешће на међународном фестивалу гајдаша – 7о Феотиџал Гаиптао Кентрикио Македониас, Трикала Иматиас (Грчка) са ученицима етномузиколошког одсека Музичке школе „Стеван Мокрањац“ из Краљева, 22–24. август 2015.

Приредио Душан Медин



*Јелка Пийер у њашњоровској ношњи, 1956. године
(љубазношћу Саше Недељковића)*

ЗАХВАЛНОСТ

Захваљујем се свим пријатељима и сарадницима који су на различите начине допринели да моји сабрани радови угледају светло дана, доприневши тиме очувању музичке баштине Црне Горе. Посебно хвала: издавачима Удружењу Паштровића и пријатеља Паштровића у Београду „Дробни пијесак“ и проф. др Павлу Р. Анђусу, као и Друштву за културни развој „Бауо“ из Петровца на Мору и Мили Медин, проф. др Димитрију О. Големовићу, др Јакши Приморцу, рецензенткињама доц. др Александри Јовић Милетић и др Мили Медиговић Стефановић, Милану Ковачевићу, маестру Бојану Суђићу, рецензенту библиотеке „Културно наслеђе Паштровића“, Јасмини Живковић, техничком уреднику књиге, и Катарини Пиштељић, лекторки и коректорки као и моме брату Павлу Марјановићу. Захвалност изражавам и Националном савјету црногорске националне мањине у Србији чијом је донацијом омогућено да се ова књига објави.



*Љубица Тичић и Зденка Урбан, карневал у Будви, 1938. године
(љубазношћу Љубице Бајковић, рођ. Тичић)*

БЕЛЕШКА О АУТОРКИ

Злата Марјановић рођена је у Београду 1966. године. На Катедри за етномузикологију Факултета музичке уметности у Београду дипломирала је 1990. године, где је магистrirала 1997. с радом *Вокална музичка традиција Боке Коџорске*, и докторирала 2013. с темом *Народна музика Боке Коџорске и Црнојорској приморја*, под менторством др Димитрија О. Големовића. Од 1988. до 2003. године је радила као професор музичких предмета у неколико средњих музичких школа у Србији и као виши предавач етномузикологије на Вишој музичкој школи у Нишу, а од 2005. године ради као професор етномузикологије, традиционалног певања, традиционалног свирања и народних ансамбала у Средњој музичкој школи „Стеван Мокрањац“ у Краљеву.

Још од студија истражује проблеме вокалне, вокално-инструменталне и инструменталне традиције у Црној Гори (Бока Которска, приморје са залеђем, Цетиње и околина) и Србији (источна, југоисточна и северозападна Србија, југоисточно Косово).

Објавила је књиге: *Вокална музичка традиција Боке Коџорске* (Подгорица, 1998), *Народне њесме Црне Горе по њонским записима и одабраним белешкама Николе Херцијоње* (Подгорица, 2002) и *Народна музика Грбља* (Грбаљ–Подгорица, 2005), а коауторка је књиге *Пјесме далмајске из Боке Лудвика Кубе (1907. г.)* са др Јакшом Приморцем (Пераст 2015). Приредила за штампу књигу Јована Милошевића *Записи народних њесама из Црне Горе* (Подгорица 2000). Уредила је *Зборник радова учесника: њрви еџнокамџ колашин (1–6. авџуст 2015)* са Давором Седларевићем (Колашин 2016) и *Зачух вилу у дубраву ђе њјесан њоје: зборник радова о њашиџровској и будванској музичкој традицији и сродним њемама* са Душаном Медином (Београд–Петровац на Мору 2016).

Њени научни и стручни радови објављени су у часописима, зборницима радова и монографијама у Србији, Црној Гори, Босни и Херцеговини, Литванији и Аустрији. Учествовала је на међународним скуповима у Србији, Црној Гори, Босни и Херцеговини, Хрватској, Словенији, Аустрији и Мађарској. Члан је Српског етномузиколошког друштва и Међународног савета за традиционалну музику (ICTM), у оквиру којега делује као контакт-особа (*Liaison Officer*) за Црну Гору.

Стипендиста је Републичке фондације за развој научног и техничког подмлатка током студија. Као најбољем студенту за 1991. годину, додељује јој се награда из фонда Александра Ђорђевића. Од јануара 2011. године је учесник на пројекту Министарства просвете и науке Србије „Музичка и играчка традиција мултиетничке и мултикултуралне Србије“. Године 2012–2013. била је истраживач на пројекту „Common Roots and Cultural Cooperation“ у организацији Европске уније, а у реализацији Музичке академије Универзитета Црне Горе, Удружења Culture–Media–Art и регије Кукес (Албанија).

Злата Марјановић
ПРИМОРЈУ НА ВЕЛИКО ЗНАМЕЊЕ

Издавачи
Удружење Паштровића и пријатеља Паштровића
у Београду „Дробни пијесак“
Друштво за културни развој „Бауо“, Петровац на Мору

За издаваче
Др Павле Р. Анђус
Мила Медин

Лектура и коректура
Катарина Пиштељић

Дизајн корица и техничко уређење
Јасмина Живковић

Штампа
Штампарија „Топаловић“, Ваљево

Тираж
200

CIP – Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

784.4(497.16)

781.7(497.16)

398.3(497.16)

МАРЈАНОВИЋ, Злата, 1966–

Приморју на велико знамење : Одабрани радови о музичкој традицији Боке
Которске, Грбља, Будве, Маина, Побора, Брајића, Паштровића и Спича
(2005–2015) / Злата Марјановић. – Београд : Удружење Паштровића и пријатеља
Паштровића „Дробни пијесак“ ; Петровац на Мору : Друштво за културни развој
„Бауо“, 2016 (Ваљево : Топаловић). – 320 стр. : илустр. ; 25 cm.
– (Библиотека Културно наслеђе Паштровића)

Тираж 200. – Стр. 11–19: Др Злата Марјановић на знамење црногорском приморју
/ Александра Јовић Милетић. – Стр. 305–306: Приморски музички трезор /
Мила Медиговић Стефановић. – Белешка о ауторки: стр. 317–318. – Напомене и
библиографске референце уз текст. – Библиографија: стр. 275–296. – Стр. 307–313:
Скица за научни и умјетнички портрет др Злате Марјановић / Душан Медин.

ISBN 978-86-908535-4-0

а) Народна музика – Црногорско приморје
б) Етномузикологија – Црногорско приморје
COBISS.SR-ID 221747980

ISBN 978-86-908535-4-0



9 788690 853540