



„СВЕВЛАД“ – www.svevlad.org.rs

Сања Трифуновић, „Свадбене песме из околине Гњилана“

Објављено: фебруар, 2014.

Сања Трифуновић

Свадбене песме из околине Гњилана*

(реконструкција традицијског свадбеног ритуала са
мелопоеетском анализом вокалних облика)

Апстракт: Рад је посвећен традиционалном свадбеном ритуалу становништва Косовског поморавља. Многи елементи овог ритуала остали су да живе у сећањима старијих мештана који су се последњих деценија доселили у област Белице чији је административни центар град Јагодина, па се и данас (посебно када постоји жеља да се изводе у традиционалном кључу) многе свадбе у Белици изводе на тај начин. Овај рад заснован је на теренским истраживањима обављеним у периоду од 2007. до 2013. године у селима Трнава и Ракитово у околини Белице (општина Јагодина). Поред реконструкције традиционалне сеоске свадбе са овог простора приказане на основу сећања информатора, биће размотрена мелопоеетска анализа вокалних облика извођених за време свадбеног ритуала као и њихова подела на мелодијске гласове на основу макроформалних специфичности. Извршена је и компарација примера снимљених 2007. године са примерима Миодрага А. Васиљевића забележеним 1947. године.

Кључне речи: Косовско поморавље, свадбени ритуал, „свадбарске“ песме, мелопоеетска анализа, мелодијски гласови

Увод

Територија Косова и Метохије, ако се посматра са етнолошке стране, може се поделити на више мањих области: Подрима, Прекорупље, Ругово, Гора, Опоље, Метохија, Средачка жупа, Сиринићка жупа, Косово поље и Биничка Морава - у којој се налази Гњилане¹ (Стојковић 2008). Косовско поморавље обухвата гњиланску котлину и њене ободне крајеве. Ова котлина, кроз коју протиче Јужна Морава, лежи у источном делу Косова, између планина Скопске Црне Горе са

* Дипломски рад из етномузикологије под менторством др Мирјане Закић одбрањен септембра 2013. године у Београду.

¹ Оваква подела територија Косова и Метохије на целине може се применити и када говоримо о музичкој традицији.

јужне и Жеговца и других мањих узвишења са северне стране. Центар ове области је град Гњилане.

Карактеристика Косова и Метохије јесте разноликост становништва – Срби, Албанци, Роми и Турци, која је последица миграционих кретања кроз историју. Ова миграциона кретања су почела још у доба Илира и настављала се кроз период Римског царства, насељавања Словена на Балканско полуострво, османских освајања, мађарско-турског рата (1448), аустро-турских ратова (1683-1699, 1716-1718 и 1737-1739), српско-турских ратова (1876-1877, 1877-1878), балканских ратова (1912-1913), Првог и Другог светског рата. Даље промене су условљене исељавањем неалбанског становништва од 1945. до 1999. и агресије НАТО-а на Србију 1999. која доводи до даљег исељавања и прогона Срба и других не-албанаца.²

До сада су се бележењем и описивањем музичке традиције Косова и Метохије бавили следећи аутори: Стеван Стојановић Мокрањец, Милоје Милојевић, Миодраг Васиљевић, Јасминка Докмановић, Мирјана Вукичевић-Закић и Сања Ранковић.

Избеглице са Косова и Метохије у новим постојбинама прилагођавале су своју првобитну народну песму, мелодију и текст песмама и мелодијама оних простора у које су се досељавали. У жижи нашег интересовања овога пута биће традиционални свадбени ритуал становништва Косовског поморавља. Многи елементи овог ритуала остали су да живе у сећањима старијих мештана који су се последњих деценија доселили у област Белице чији је административни центар град Јагодина, па се и данас (посебно када постоји жеља да се изводе у традиционалном кључу) многе свадбе у Белици изводе на тај начин. Првобитна идеја овог рада била је упоређивање као и међусобно прожимање обредних елемената беличке и косовске свадбе у овој области. Међутим, теренска истраживања показала су да до те међусобне размене елемената ипак није дошло и да је косовско и беличко становништво, свако за себе, сачувало свој традиционални свадбени ритуал. Поред реконструкције свадбеног ритуала овог поднебља, као централни проблем овог рада биће представљене мелодије сеоске музичке традиције, или по речима Милоја Милојевића, „мелодије старијег слоја које су биле део свакодневнице некадашњег патријархалног културног режима” (Милојевић 2004, 29).

Овај рад заснован је на теренским истраживањима у селима Трнава и Ракитово у околини Белице (општина Јагодина). У селу Трнава пронађени су вокални примери из села Понеш, Доња Будрига (општина Гњилане) и Велики Алаш (општина Липљан) а у селу Ракитово примери из Новог Брда (општина Приштина). Такође, у рад су укључени архивски снимци реконструкције традицијске свадбе у селу Коретиште.

² Информације преузете са сајта наведеног у списку литературе.

Околина Гњилана, физичко-географска карта



Реконструкција традиционалног свадбеног ритуала
у околини Гњилана

По месту где се певају, а и по садржају, „свадбарске“ песме могу бити подељене на песме које се изводе у току припремања свадбе (у момачком и девојачком дому) и на оне које се изводе на самој свадби. Између песама које се певају у момачком и девојачком дому велика је и садржинска разлика. Прве су често испуњене радошћу (песме бр. 2, 3, 15, 16, 17, 18...), док друге садрже извесне носталгичне елементе (примери бр. 4, 4, 6, 7, 8, 9, 12...). На свадби се изводе песме различитог садржаја и одражавају различита расположења (Големовић и Васић 1980, 20).

Свадбе су обично трајале од четвртка до недеље, правиле у пролеће и јесен али, по неким казивањима, доба године није било важно. Пре црквеног венчања свадба се могла правити и у време поста.

Млади су се упознавали на саборима, игранкама, свадбама, око чесме за воду. Код чесме би се окупљали око десет часова увече, момци би често свирали фрулу. Једна од песама које су девојке певале била је „Ливадица, около јасење, мој се драги наљути на мене“. Тада се и играо Чачак, Шоте, Жикино, Кукуњеш. Мушкарци су играли Гњиланку на коленима.

Након упознавања, девојке и момци би слали друга или другарицу, „навадацију“ да говори све најбоље о њима том неком у кога су заљубљене уз речи „Има те частим ако буде работа!“ Када је све уговорено, родитељи „запросују“ будућу невесту. Обично иду свекар, свекрва, девер. Након обављене просидбе, млада дарује кошуљу или спаваћицу свекрви а свекру и деверу постелину.

Једноставан стих које су казивачице изговориле након што је требало да објасне шта значи крађа младе био је „Иза ћошка мање трошка!“. Крађа младе представљала је велику уштеду у економском смислу будући да се у случају крађе прави трошак само за „мирдбу“. Међутим, крађа не мора бити договорена, девојке су бежале за своје изабранике и против воље својих родитеља. Родитељи понекад нису желели одмах да се мире него би младожењина породица слала неког да их пита да ли желе да се помире и по неколико пута на одређен временски период. Неки родитељи се никад не би помирили. Мајка једне казивачице спавала је у јаслама седам дана јер није хтела да се мири.

Приликом „миридбе“ долази најужа фамилија са младожењине стране и младенци. Свекрва обично не проговара док не попију прву ракију да би јој снаја била „кротка“. Ракију прво пију мужеви па тек жене и након тога би се спријатељили. Тада би уследило даривање.

У четвртак се месила „блага“ или „слатка“ погача и у момковој и у девојчиној кући. Месе је девојке (најчешће три) и певају тако што једна „почне“³ а остале певају за њом.⁴ У Коретишту, девојке или жене које су певале на свадби звале су се „песнопојке“. У другим местима, по сведочењу казивачица, није било назива. Само приликом мешања те прве „благе“ погаче кити се сито, бацају се метални новчићи у брашно након чега се оно сеје. Она се касније делила гостима. Поред ове погаче месила су се три хлеба за „законике“ – старог свата, кума и девера. Те хлебове пекле су жене. Тим поводом окупљала се цела фамилија, служило предјело и пиће и певало. Казивачице само изговарају један од текстова којих се сећају а то је „Да л' чујеш девојко што ти заове замесују, да л' се размишљаш што ти се скраћује девојасто?“ и „Ој свекрво нашли смо ти згоду, свако јутро да донесеш воду.“ Оне наводе и чињеницу да након удаје млада остаје ускраћена за многа задовољства која је имала у младости и да ови текстови које су певале остале жене имају управо ту функцију да је подсети на то. У зависности од села до села, законици су позивани ракијом и јабуком у коју је забоден метални новац, буклијом или уз кондир.⁵ Ако је био у питању род дараивао се најчешће новац и пешкир а ако није онда само новац.⁶ Комшије које остају код куће почињу са клањем.

Ако је претходно верена, „млада невеста“ плаче у четвртак у кући својих родитеља. У неким селима заплаче само једном у четвртак а у неким је плакала од четвртка до недеље, све док не оде из куће.

Посебно треба напоменути једну специфичност у свадбеном ритуалу овог поднебља. У питању је ритуал маскирања у народу познат као „сефтерије“. То су најчешће изводиле комшије (морамо имати у виду да су комшије врло често биле најближа родбина), дакле, два мушкарца од којих се један маскира у жену, веже

³ Емски термин. Свака наредна реч или фраза коју су употребили информатори на терену биће обележена знацима навода.

⁴ У неким селима, док пију ракију, певале су само жене, више њих „у један глас“. Песма која се најчешће певала је „Трешња се о корен корњаше“ и прво „запоје“ свекрва.

⁵ Иако је у питању иста општина, реквизити који су се користили приликом позивања законика разликовали су се од села до села.

⁶ У селу Понеш свадба би почела још од понедељка и тада се вршило жито.

мараму и не показује лице. Они носе лутку која представља дете. Дијалог би гласио „Муже, плаче ми дете!“ - „Ајдемо, жено, да идемо да га хранимо.“ Или „Доји га, жено!“ Најчешће имају подерану одећу и њихова глума има еротску ноту која је већ познато обележје свих ритуала који имају за циљ подстицање плодности. Они се додирују, „жену“ задиркује и најближа родбина која посматра са стране док маскирани мушкарац, тобоже муж, виче „Немој да ми бијеш жену!“. Домаћин обавезно дарује лутку као и сви остали укућани.

У четвртак се се певале све песме, није било одређених.

У петак је млада невеста припремана за свадбу. Спремала се ношња, пекли су се хлебови и шарала погача. Певала се песма „Висок багрем до неба, мени свекар не треба“ (пример бр. 1). Постављана је трпеза, гости су јели а музика свирала. То је уједно била и веома погодна прилика за упознавање младих и склапање нових пријатељстава и љубави. Жене су тог дана обично саме седеле и певале. У Коретишту је певана песма „Ожени се сиром“ (пример бр. 2).

Уколико је свадба трајала два дана, дан раније се доносила девојачка спрема („дарови“). Ако девојка није верена то се доноси у младожењину кућу тек када прођу сви свадбени обичаји.

Те прве вечери се у момковој кући „заигрувало“, заигривала је свекрва, дочекивани су гости, на првом месту „законици“. Посебна радња везана за тај дан који претходи свадби јесте „причекување“ законика. Тада су носили сто, кокошку, тарту, пиће и стајали на три места у селу. То су најчешће биле раскрснице. Посебна част указивана је старом свату који је сматран главном, односно најдоминантнијом личношћу у свадбеном ритуалу. Он је имао право да „тражи жељу“. Обичај „тражења жеље“ подразумевао је да стари сват изрази жељу на ком месту ће га сватовска поворка сачекати (Ново Брдо).

„Заигрување“ свекрве. Свекрву припремају, ките и облаче две жене. Након тога она игра „свекрвино оро“. Свекрвино оро је игра којом свекрва обележава неке од најбитнијих тренутака на свадби - тренутак пре самог одласка по младу, затим када младу доводе у младожењину кућу и најсвечанији тренутак увођења невесте у нови дом. Свекрва води ово оро три круга. У неким селима било је веома важно да број жена који игра ово оро буде непаран, тај број је обично био од три до једанаест. Прва, свекрва држи сито а последња, „баба“, погачу. У селу Коретиште, свекрва је држала треножац на ком се налазила бошча. Понегде је важило правило да када се ухвате у оро више не излазе из њега. Редослед играчица које су после свекрве водиле коло варирао је, након ње је могла играти девојка која је месила погачу, „старејковица“, кума, деверица и све младе снаше. У суботу се спрема марама за девера, ношња и сито за невесту. Сито је било окићено белом марамом, цвећем, манистрама. У неким селима жене су играле са ситом а у другим је припремано да би га младе само бацале на кров у недељу. Ово оро пратили су трубачи (село Ново Брдо - „гочобије, у другим крајевима „плех музика“) Пре трубача, сећају се казивачице, свирано је дудуче, свирајка, кавал, хармоника и гусле. У суботу се, као и у недељу певало целу ноћ. Неке невесте би у суботу правиле тзв „женску свадбу“. Увече су гости вечерали. У новије време та вечера се одвија под шатором. Трпеза, „софра“ отворена је песмом „Весели се, кућни домаћине“ (пример бр. 3), али тек након што стари сват „пусти вечеру“ док му приносе погачу. Након тога, учесници овог свадбеног догађаја певали су све песме које знају. У новије време полови се мешају док су некада мушкарци и жене и седели и певали одвојено. Током вечери мушкарци настављају да пију а жене се спремају и ако је девојка претходно верена и у родитељској кући, сватови од поноћи крећу по младу. Ако млада није верена у младожењиној кући се прави момачко вече. По младу су ишли законици и најближа родбина, некада

покривеним воловским колима а касније кочијама. Стари сват, кум девер, најближи. Када стигну у младин дом, попију неколико ракија, доручују и журе да се врате до поднева и одведу „снашку“ младожењиној кући.

У недељу ујутру брије се младожења. Брије га неки комшија док он седи на столици или трonoшцу а девојке му певају. У неким селима тај момак се назива „стари момак“ и он носи кишобран. Мајка узима столицу и игра са њом неколико кругова након чега се сви хватају у коло. Песма која се изводила а које казивачице нису могле да се сете је „Бричи ми се младожења“.

У младиној кући, девојке певају и чешљају невесту док она плаче. „Плакање“ је чин специфичан за четвртак, као што је већ поменуто када млада плаче у кући своје мајке, за недељу пре самог одласка у нови дом и приликом њеног одвајања од рода испред младожењине куће. У овом тренутку, приликом чешљања девојке које певају кроз одређен текст указују млади на то шта ће изгубити приликом уласка у брачну заједницу: „Је л' ти жао што се удајеш, што остављаш оца, кућу?“. Само млада плаче изговарајући: „Леле мене за моје девојасто, леле мене за моје скитање“, „Леле, брате, леле мене“ (пример бр.6), „Леле, мајке, леле, мене“ (пример бр. 7). „Леле, мене, мајко моја, зашто мене ти одвајаш“ (пример бр. 8), „До сада сам била девојка а од сутра сам млада невеста, до сада сам татку слушала а од сутра слушам свекра“.

Прво „плаче“ брата затим мају, оца, сестру, укућане. Ово су само неки од текстова који би се импровизовано изговарали у оваквим тренуцима. Млади је певана песма „Што ти косе замрсене?“ (пример бр. 4). Негде је чешљање обављало мушко дете у чему се јасно огледа имитативна магија да би и снашка родила мушко. То дете не мора обавезно бити из рода. Било је случајева када младе нису знале за кога се удају јер би неко заменио младожењу. Млада плаче један дан пре венчања. Она се поздравља са целом породицом. Плакање је било присутно у обредној пракси Косовског поморавља до шездесетих година двадесетог века.

Млада је носила ношњу светлијих боја и реске док би тамне боје, сукњу „футу“ и „футару“ облачиле старије жене. Младе нису носиле кошуљу него „сају“ са рукавима опшивеним парамима. На глави су имале фес и вео – „берињач“ а око струка „пате“ (пафте), бошчу и колан. Удате девојке носиле су жуте мараме а неудате беле.

На путу до младине куће прво се са кокошком и тортом причекају законици, кум и девер а затим и стари сват на оном месту на улици где је тражио жељу. Изговарале би се здравице „Стари сват Бога моли, дај, Боже, нек се множе!“, „Дај, Боже на капију!“.

Пре уласка у кућу требало је погодити јабуку која је често била обложена танком жицом. Након тога мушкарци би сели и попили нешто а жене би играле оро док не дође девер. Када он дође, често би и он изговорио неку здравицу. Деверу се певала песма „Тупкај, тупкај, девере, још је снашка неспремљена“ (пример бр. 9). Често би младожењски момак покушавао да уђе кроз прозор код снашке.

И у овом крају обављана је симболична куповина младе. Девер би спремио за почетак неке ситније паре а затим би се сума цењкањем повећала. Након обављене куповине девер би сео да сачека младу и када она дође, прво ће пољубити руку њему па свима осталима. Након тога девер је прстеновао младу. Био је обичај да млада стегне руку у песницу и отвори је тек трећи пут да би на тај начин показала да још увек не жели да изгуби своје девојаштво. Након тога се пољубе три пута и млада везује марами која је претходно извезена деверу преко груди. Поново би се пољубили три пута. Раније млада није смела да нагази земљу

већ јој је девер стављао ћилим да стоји на њему. У новије време девер доноси папуче и ставља их млади на земљу да их обује. Она не жели да их обује и окреће их према њему. Он их опет окрене ка њој и стави у њих метални новац. Након тога она би се обула. Девер јој, затим, ставља преко главе свилено бело платно, узме погачу и стави јој изнад главе. Сви нежењени и неударени се једном руком грабе за погачу над њеном главом да би се тако момци и девојке грабили за њих.

Након тога млада поново плаче. Изговара: „Јао, мајко, ја одо', мајко, немој да плачеш, ја сам ти ту близу!“, „Леле, мене, моја кућо!“ (пример бр. 12). Пева се песма „Корањ се се од корна корнаше“ (Ново Брдо – пример бр. 10) или „Трешња се од корен корнаше“ (Понеш, Доња Будрига – пример бр. 11). Млада покривена излази из куће и не сме да подигне главу јер се стиди пред родитељима. Такође јој не дозвољавају да се окрене ка кући, да деца не би личила на њену фамилију.

Кад снашка изађе дају јој мало дете, „пасторче“, снашка га три пута диже, даје му дар, даје га свекрви а затим мајци. Није свака мајка желела да да своје дете да га млада подиже јер ако је она болесна веровало се да ће та болест прећи и на дете. После баца црно вино преко себе па мушку кошуљу, па ко ухвати. Није бацала бидермајер.

Кад млада изађе из куће, тад се заигравало. После одиграна три кола, девер ставља младу у кочије и одлази. Након тога остали сватови крећу ка младожењиној кући.

Када младу доведу, приликом силажења из кола она стаје на ћилим, не на земљу. Ово би се могло тумачити као својеврсна заштита од злих духова. Девер је изводи, улазе у коло и играју. После игре млада је увођена у кућу. Свекрва је чекала испред врата држећи у једној руци вино а у другој хлеб. Млада пољуби свекра и свекрву у руку, њу свекар љуби у чело а свекрва у образ. Узима устима коцку шећера која се налазила на колену свекра и свекрве а затим их дарује. Тада се певала песма „Лиснај се горо зелена“ (Коретиште - пример бр. 14). Приликом доласка девојке певале су се песме са извиком који је стављан на тачно одређена места и почетним стихом „Ој, убаво“ (пример бр. 13)

Након тога свекар и свекрва излазе из куће са даровима на глави, свекар носи ћилим а свекрва бошчу или чарапе, ручно рађене (Коретиште). У Новом Брду је био обичај да свекрва дочека младу на вратима са хлебом и вином а затим да јој млада седне у крило. Свекрва изговара: “Као што не можете без хлеб и без со, тако не можете једно без друго!“ Након тога улазе у кућу и млада дарује свекра и свекрву (Понеш).

У истом селу, након даривања, млада излази и напољу је чека „вангла“ са водом, односно „кофер“. Када свекар и свекрва изађу држећи дарове на глави она их кваси.. Њих двоје, затим, почињу тако мокри да се смеју и да играју и свекрва каже: „Упишала сам се, добила сам снајку!“ (Ново Брдо)

Пре свекрвиног ора певала се песма „Ој јабуко, зеленико“ (примери бр. 15, 16). Мушко дете из рода, брат од младожење или брат од стрица најчешће, држи испред свекрве погачу и украшено сито на ком је привезана марама. У том ситу се налазе бомбоне, жито, металне паре. Даје свекрви сито а баби погачу. Певају се „свекрвине песме“ - „Низ бању иде“ (пример бр. 17) , „Не плачи, Стано“ (пример бр. 18), „Трепетљика трепетала“.

Свекрва након тога игра три круга са даровима за снашку и младожењу. Кад започне трећи круг бацала је бомбоне које се налазе у ситу. Након тога се прекрсти три пута. Снашки даје кошуљу, реп и све што је потребно да обуче. Младожењи поклања целу постељину коју он мора да намести кад оду на спавање. У селу Коретиште, након свекрвиног ора играла се игра из локалног репертоара (Чачак).

Кад стане испред младе младожења каже: „Била си девојка, од данас си млада невеста“.

После свекрве млада води коло а после ње мушко дете. Када се игра заврши, мушко дете поново узима сито и коло улази у кућу. Бацало га је на регал и уколико би сито пало „на лице“ брак ће бити добар, младенци и њихова љубав ће напредовати. Уколико се сити „поклопи“, нешто ће том браку недостајати.

Ипак, према подацима, сито је обично бацала млада у свим крајевима и то на кров. У Понешу је добијен податак од једне каживачице да се сито у њеном селу није бацало. Иста веровања важила су и када сито баца млада.

Након свега овога, сватовска поворка са младенцима кренула би у цркву на венчање.

Гости би најчешће били ту и у недељу, целог дана. Разилазе се у понедељак. У понедељак девојка иде на воду обично са свекрвом. Тада се ништа није певало. Напуни и покрије земљане посуде пешкиром који је прво ткала а затим извезла. На тим пешкирима обично су снаје везле законцима одређен текст: „Ко се мије динар да и свекар бадава, јер се свекар потрошио док је мене испросио“ или „Ој, девере, дико моја, дарује те снаја твоја“.⁷ Када се врати, посипа укућане да се умију. Љубила би руку свекру, свкрви и деверу. Ако су законци још увек ту и они би се умивали. Након тога, млада греје ракију свекрви и свекру.

Свекрва би у понедељак ујутру замесила уштипке са шећером „да буду слатки и да буде снаја слатка, блага“. Ко први од младенаца се „пружи“ да узме тај ће командовати у кући у браку. Оне лукавије свекрве намештале би да њиховом сину буде ближе, или би прво њему приносиле. Природно, многе невесте је било стид да се прве послуже.

У понедељак долази и стари сват да ломи „саборник“.⁸ По казивањима и тог дана се пило све до сутрадан, било да су остали и гости или само законци. Посебно је занимљиво то да у селу Ново брдо стари сват обавезно „изволева“, тражи да га носе, да му дају кокошку, да га возе. Укућани му, међутим, враћају контру, доносе му нешто што нема везе са оним што је тражио. Тог дана млада не би играла ништа.

Девојку су некада мајке и уопште женски чланови фамилије училе како би требало да се понаша када дође време за брак. Поштовање је био основни императив понашања сваке васпитане девојке. Морала је да поштује сваког у породици, како у својој тако и након одласка у младожењину кућу. Сваком укућанину је прала ноге, чак и деци све док не затрудни. Једној казивачици свекар то није дозвољавао па је под изговорима „Голицаш ме!“ (када би му прала ноге) и „Рано ме будиш!“ (када би устајала рано) стављао девојци до знања да не мора да се мучи јер још увек нема децу.

Свекрва би давала снаји вуницу да плете мушке чарапе да би се родило мушко дете.

Прва брачна ноћ је понедељак на уторак. Свекрва је ујутру одлазила да погледа чаршав. Ако се она насмеје свекар узима пушку, пуца и пију до зоре. Свекрва кува грејану ракију и зове комшије. Снаше обично певају млади песму „Андгелин девојче, што си толко сетно“ (пример бр. 19). Уколико млада „није била девојка“ младожењнина породица знала је и да је врати оцу и дају му погачу пробушену по средини и кроз ту рупу провуку празилук. Нема података да је свекрва играла са тим чаршавом.

⁷ Такве поруке невесте су везле и на јастуке.

⁸ Погача која је мешена за ту прилику.

Мелопоемска анализа вокалних облика

На теренима у околини Јагодине пронађено је 23 примера старије једногласне традиције која је средином прошлог века постојала у околини Косовског поморавља и била чврсто везана за свадбени ритуал. Мелодије су транскрибоване по начелима финске методе а затим су извршене детаљне анализе њихових мелодијско-ритмичких особености.

Врста стиха песама старијег слоја овог поднебља је веома разнолика. На основу анализираних примера може се истаћи да су претежно заступљени VII (4,3); VIII (4,4); VIII (5,3); IX (6,3); X (5,5); X (4,6); XII (6,6); XIII (8, 5). Најзаступљенији је VIII (4,4) . На основу примера се може закључити да су песме за које је карактеристична ова врста стиха превасходно чврсто везане за обред па се може претпоставити да су можда старије од осталих песама које су извођене на свадби а будући да су неодвојиве од обреда, најдуже су се очувале у сећањима информатора (видети табелу бр. 1).

Примера који имају „додатке“ у тексту у виду рефрена има 14. Ти додаци се, по месту појављивања могу означити као *запев*, *упев* и *припев*.⁹

У табели бр.1 приказана је заступљеност ова три рефренска облика у датим примерима. Запев је заступљен у 3 примера, упев у 4 а припев у 7. Треба истаћи да се у 2 примера ови додаци комбинују (пример бр. 13, 23).

Пример који је у том (и не само у том) смислу посебан јесте песма „Не плачи, Стано, не жали“ (пример бр. 18) . У овом примеру је рефрен „мори“ упев и он се налази између два полустиха, а други рефрен је „ех, што је малечко, ех, што је будала, кад легне да спава, заболе га глава“ и налази се на крају песме, те се и он може посматрати као припев (Стојковић 2008).

Облик

Од 23 примера, само 1 пример је сачињен од једног дела, 13 примера у себи садржи два дела, 2 примера су троделна, 1 четвороделан, 1 шестоделан и 2 осмоделна од којих се један (пример бр. 6) може тумачити двојако. Примера који су изграђени на бази двостиха има 4 (пример бр. 10,11, 22 и 25). Најзаступљенији су они дводелни примери са периодичном организацијом који су изграђени на репетицији једностиха и има их укупно 9. Овде се можда може говорити о поступку уравнотежења синтагматских група који је „реализован статичним завршетком, у функцији заокружења и целовитости музичког тока“ (Закић 2009, 122) па треба нагласити да се њихова песничка строфа строго састоји од дословне репетиције једног певаног стиха, док дословно понављање у мелодији не постоји. Услед тог непрекидног варирања дешава се и непоклапање музике и текстуалне цезуре. У примеру бр. 18 и 19. запажа се оваква појава.

Од троделних примера којих има укупно 2 један је изграђен на једностиху са понављањем другог дела стиха (пример бр. 5) а други на три различита стиха са додатим извиком на крају (пример бр. 8). Пример који је четвороделан у својој мелострофи садржи 4 стиха различите дужине.

Као посебан пример издваја се песма „Не плачи, Стано, не жали“¹⁰

⁹ “Упевни и припевни облици подразумевају терминолошку диференцијацију рефрена према њиховом месту у певаном стиху: „упев“ означава рефрен који се налази унутар стиха, а „припев“ је рефрен који следи за стихом. Термин „запев“, као рефренски облик који претходи стиху, такође је често коришћен у етномузиколошкој литератури, а у скорије време, сагласно новом предлогу класификације од стране Д. Големовића, употребљава се, за исту врсту рефрена, и назива се ‘претпевни рефрен’ “. (уп.Закић, 2009, 67). Више о томе видети у: Д. О. Големовић: *Рефрен у народном певању...*

A	A1	B(r1)	B1(r1)	C	C1
a1 r1 a2	a1 r1 a2	b1 r1 b2	b1 r1 b2	r2 r3 r4 r5	r2 r3 r4 r5
5 2 3	5 2 3	5 2 3	5 2 3	6 6 6 6	6 6 6 6

У овом (и једином) шестоделном примеру мелострофа је изграђена на следећи начин:

Први стих са упевним рефреном (А) изложен је два пута након чега је и други стих са истим упевним рефреном (В) изложен, такође, два пута. Након свега тога следи музички део С који се такође са мањим изменама понавља два пута у улози рефрена.

Два веома специфична примера по начину изградње јесу пример бр. 6 и пример бр. 13. Мелострофа примера бр. 6 састоји се од низања једностиха и сваки једностих завршава на IV ступњу изнад финалиса. Тај специфичан завршетак на IV ступњу доприноси управо већој напетости у песми јер је овај пример, заправо, једна врста „плакања“ које су младе изводиле док су још увек биле у мајчиној кући, приликом припрема за свадбу или за време свог одвајања од рода. У овом примеру, након изложених седам стихова, ова мелодија завршава *кодом*. Кода доноси смирење и завршетак на тоници. Управо због појаве те коде, овај пример не можемо посматрати као једноделан, већ као осмоделан. Други специфичан пример је пример бр. 13, такође везан за обред и изводио се када би млада стигла у свој нови дом. Овај пример изграђен је на основи двостиха и сваки полустих се понавља по два пута. Заокруженост сваком стиху дају рефрени у облику извика „и“ на крају сваког завршеног стиха. На тај начин се добија врло развијена осмоделна мелострофа (видети табелу бр. 3).

Ритам

Говорећи о ритму песама, пре свега се мисли на однос који се јавља између ритма њиховог стиха и напева. Тако се може говорити о песмама које у својим одељцима садрже исти или различити ритам (изоритмичне и хетероритмичне) и исти или различити метар (изометричне и хетерометричне) (Големовић и Васић 1980, 20).

Од 23 забележена примера, само два примера су изоритмична и изометрична, пример бр. 6 и 7. Ове песме су изразито обредног карактера, и реч је о малопре поменутих мелодијама које су девојке „плакале“ и о чијим ће мелодијско-ритмичким особеностима бити речи у наставку рада. Остали примери су хетероритмични и изометрични.

Скоро све примере забележене на овом терену карактерише *rubato* извођење. Изузетак су два примера: „Из бање иде шејтан девојче“ (пример бр. 17) и „Не плачи, Стано, не жали“ (пример бр. 18) у којима се може осетити јак утицај такта 7/8. Марија Стојковић у већ поменутом раду претпоставља је у питању утицај градске средине на сеоску (Стојковић 2008).

Тонски низ

Приликом анализе утврђено је 10 тонских низова који су дати у табели бр. 4. Ове низове чини поступно излагање тонова, без прескакања. Низова који садрже хипофиналис има укупно 8. Оних који садрже тон *as* као хипофиналис има 4. Неки након *as* садрже и тон *a* и има их укупно 2. Оваква отворена хроматика присутна је и у низовима који након тона *b* садрже тон *h*. Тешко је говорити о доминацији било ког тонског низа али 4 примера (што је управо и највећи број карактеристичан за један тонски низ) садржи тонски низ $f - g - a - b - c$.

¹⁰ Ову анализу је у свом раду *Свадбене песме из околине Гњилана* изложила Марија Стојковић.

Амбитус

У зависности од тонског низа, амбитус ових примера варира од интервала велике терце до мале септима. Од укупног броја примера, 9 песама има амбитус квинте, 6 амбитус сексте, 2 амбитус кварте а један пример амбитус терце.

Мелодијски гласови

Након урађеног аналитичког поступка дошло је до издвајања три групе свадбених мелодија на овом подручју на основу начина обликовања музичке структуре и процесуалних закономерности изградње музичког тока. Овај одељак о мелодијским гласовима у већој мери се ослања на аналитички поступак Мирјане Закић који је она користила у својој докторској дисертацији приликом проучавања обредних песама зимског полугођа.

Прва група свадбених песама из околине Гњилана (пример бр. 1,5, 8, 13, 18, 20, 21, 23) интерпретирана је једногласно и макроформална специфичност ових примера садржана је у низу више некореспондентних мелодијско-ритмичких сегмената. Ову групу карактерише иницијални узлазни покрет, остварење кулминације у иницијалном сегменту и низање више релативно самосталних сегмената без суштинских промена у каденцијалном делу. Присуство рефрена забележено је само у два примера (пример бр. 18, 23). Позицију упева и запева обележава силазни покрет у амбитусу мале терце. У овој групи примера може се запазити присуство тенденција ка повећању и смањењу напетости. Достицање кулминације квартним скоком (само у једном случају квинтним) истиче почетни иницијални сегмент у односу на остале сегменте. Овај сегмент садржи највећи енергетски потенцијал, он одређује горњу границу интонационог поља и усмерава даљи мелодијски ток који је обележен силазним таласасто обликованим репетитивним мелодијским покретом медијалног и завршног дела. Такав наступ супротних кретања говори о „тенденцији ка попуњавању структурних празнина“ која, по Мејер, доприноси поновном успостављању мелодијске континуације, те утиску добре обликованости музичког низа“. Управо, окружујуће поступно силазно мелодијско кретање повећава „семантичку активност“ диференцијалног узлазног покрета (Закић 2009, 122).

Врсте стиха које се у овим примерима јављају су следеће: VII (4, 3), X (4, 6; 5,5), VIII (4, 4 ; 5,3), XII (8, 5). Врста стиха се, може се закључити, не може довести у везу са начином мелопоетског обликовања мелострофе. Примери сежу од распона велике терце до сексте.

Пример који се може издвојити због специфичног начина обликовања мелострофе је пример бр. 13. Пример је осмоделан и базиран је на мелодијско-ритмичким сегментима силазног мелодијског покрета, који понављањем образују музичко-синтаксичку целину. Дужина мелодијско-ритмичких сегмената поклапа се са трајањем полустихова и одговара начину структурисања певаног текста, односно унутрашњој метричкој рашчлањености. Кулминација је постигнута у иницијалном делу сегмента, квартним скоком у највећем броју понављања па се може закључити да је изостанак тог скока у првом, другом и четвртном сегменту случајност настала приликом интерпретације. Након тог скока мелодија се креће поступно наниже правећи двоструки таласасти покрет пре самог спуштања на тон финалиса. Приликом понављања сегмената нема промена у њиховим каденцијалном деловима. Сваки сегмент завршава на I ступњу. На крају понављања сваког полустиха прикључује се извикивање као важан идентификацијски елемент песама које се певају када млада дође у нови дом. Извици су у директној опозицији са нижим регистром мелодијског структурисања, тетракордалном тонском основом и начином мелодијског

обликовања. Јављају се на крају музичке целине не прекидајући, притом, линију самог покрета али и стварајући својеврсни застанак у мелодијском току (Закић 2009, 139).

Другу групу свадбених мелодија из овог краја чине песме које су се изводиле на свадби приликом чешљања младе или њеног одвајања од рода (пример бр. 6, 7, 8, 12). Ове примере карактерише јасна доминација силазног покрета која доприноси силабичном току и изохроним ритмичким вредностима. Кулминација се налази на самом иницијалису након чега следи силазни мелодијски покрет ка упоришном тону и задржавање на њему. Овај тон представља завршницу силазног кретања и отварајућу тачку у контексту наредне узлазности. Изохрона монотонија нарушена је дужим трајањем претпоследњег слога у тексту, односно слога који претходи узлазно квартном скоку на последњем слогу. Тим скоком маркира се наредна наступајућа силазност. У овим примерима јасна је тетракордална структура (само у једном примеру пентакордална). По мишљењу Земцовског, „силазни покрет основног стиха одражава функцију приповедања а рефрен је маркирани звучни знак чија експресија даје пуну моћ петској формули и „отвара капију обредне комуникације“ (Закић 2009).

Тенденција ка изохронији одражава својства силабичног система. Битне карактеристике су:

- Једноделна структура певаног текста као мелострофични оквир;
- Поступност силазног покрета од четвртог ступња изнад финалиса са гравитирањем ка тоналном упоришту;
- Дуже трајање претпоследњег слога у тексту који претходи узлазно квартном скоку на последњем слогу;
- Силабичан метроритмички ток конкретизован осминским вредностима;



- Ритмичка пулсација омогућава већу изражајност гласовне деонице;
- Карактеристичан симетричан осмерачки стих

Посебно занимљив је пример бр. 8 који по својој макроформалној структури одговара мелодијама прве а по својим мелодијски-ритмичким особеностима мелодијама друге групе док његова функција без сумње одговара мелодијама друге групе. Особености које га везују за примере друге групе јесу силазни покрет, кулминација на самом иницијалису, дуже трајање претпоследњег слога у тексту који претходи узлазно квартном скоку на последњем слогу, силабичан метроритмички ток конкретизован осминским вредностима, ритмичка пулсација која омогућава већу изражајност гласовне деонице, извици као својеврсно заокружење мелодијског тока и карактеристичан симетричан осмерачки пулс. Поред макроформалног плана који подразумева сачињеност од

више мелодијско-ритмичких сегмената, оно што му даје особине прве групе мелодија је:

- три каденцијална сегмента од којих први завршава на хипофиналису а друга два на финалису;
- у мањој мери изражена поступност покрета;
- изохронија нарушена и задржавањем на иницијалном тону које није карактеристично за мелодије друге групе;
- извици својствени и првој и другој групи;

Поред извика јавља се и запев „леле мене“. Овакав запев је, са мањим изменама у тексту у зависности од обраћања присутан и у мелодијама друге групе („леле, брате, леле мене“, „леле, мене, мајко моја“, „леле, мене, моја кућо“) али само као почетно обраћање у првој мелострофи, након чега се у наредним мелострофама не појављује.

Постоји много више аргумената за сврставање овог примера у другу групу мелодија, односно у тзв. тужбалице. Једна од особености која би била пресудна за такво опредељење јесте управо функција. Са друге стране, база на основу које је и настала уопште оваква подела свадбених песама из Гњилана на мелодијске гласове јесте макроформална структура. Такође, на први поглед се може уочити већа развијеност овог примера у мелодијско-ритмичком смислу у односу на остале примере друге групе. Ипак, он није ни приближно толико развијен у односу на примере из прве групе. На основу свега се може закључити да се овај пример развио по узору на мелодије новијег датума, да је задржао своју функцију и да представља неку врсту прелаза од најстаријих ка оним које су настале касније. Поставља се питање да ли је ова мелодија на самом почетку настала као таква или је пак, временом, по узору на друге песме модификована али то се, на основу ових тренутних анализа не може закључити.

Трећу групу карактерише периодична организација на бази односа коресподентних сегмената (пример бр 2, 3, 10, 11, 14, 15, 16, 17, 19, 22).

Промену првог и другог дела периодичне структуре доносе завршни сегменти, док су средишњи и иницијални сегменти обележени еквивалентним односом. Приликом анализе иницијалног сегмента у овој групи можемо уочити три подгрупе напева:

- Напеви са иницијалним тоном који је уједно и кулминациони тон са силазним кретањем наниже у иницијалном сегменту (пример бр. 2, 3,);
- Напеви са силазним кретањем наниже са финалиса на хипофиналис у иницијалним сегментима (пример бр. 15, 16, 19, 20);
- Напеви са квартним или квинтним скоком са финалиса или хипофиналиса на кулминациони тон (пример бр. 11, 21, 22);

Свим овим примерима заједнички је квартални скок у најмање једном од два иницијална (пример бр. 15, 17, 18¹¹, 19, 21, 22) или медијална (пример бр. 2, 20). Примери који су у том погледу изузеци и немају никакав скок јесу примери бр. 3 и

¹¹ У овом примеру јавља се квинтни скок у иницијалном сегменту у другом делу песме у односу на последњи тон хипофиналиса на крају поновљеног првог дела песме.

18). Рефрен је забележен у примерима број 3, 17 (запев), 18 (упев), 16 и 19 (припев). Позицију рефрена карактерише најчешће силазни поступни покрет у распону од велике секунде до мале терце. Кулминациони тон, дакле, у највећем броју случајева налази се у иницијалном сегменту, па као и у првој групи почетни иницијални сегмент је носилац највећег енергетског потенцијала. Даљи мелодијски ток је, такође обележен силазним таласасто обликованим репетитивним мелодијским покретом медијалног и завршног дела.

Врсте стиха које се у овим примерима јављају су следеће: VII, VIII (4, 4 ; 5,3), IX, X (4, 6; 5,5) XII (8, 5). Врста стиха се и у овој групи не може довести у везу са начином мелопоетског обликовања мелострофе. Примери сежу од распона чисте кварте до мале септимае.

Особености извођења

„Артикулаициона компонента – као „дијакритичка надградња музичког садржаја“ обухвата тембр, интезитет певања, мимикрију и експресију извика и орнамената, (Закић 2009, 224).

Све свадбене песме из околине Гњилана које су обухваћене у овом раду карактерише извођење слабијег интезитета, примерено затвореном простору са јасним изговарањем самогласника и коришћење украсних тонова најчешће у облику предудара или, ређе, постудара и групе украсних тонова. Примере снимљене у селу Трнава карактерише извођење без квоцајућих (фалсетних) тонова, јасно изговарање самогласника, отворена боја гласа. Примере из Новог брда карактерише извођење са квоцајућим (фалсетним тоновима), стегнуто грлено певање и коришћење украсних тонова на исти начин као у примерима снимљеним у Трнави. У неким песмама присутан је *glisando* на различитим местима. Све примере карактерише бржи вибрато и најчешће се јавља на дужим тоновима и завршним слоговима. Такође, у свим примерима се могу уочити и мања убрзања темпа у појединим деловима мелодије. Као што је раније закључено, доминира *rubato* извођење. Тоналне односе посебно карактерише њихова неустаљеност која се испољава кроз интонацију, лабилност тонова и променљивост величине интервала. Та колебања у интонацији најизраженија су у примерима из села Коретиште.

Извици се јављају се на крају музичке целине не прекидајући, притом, линију самог покрета али и стварајући својеврсни застанак у мелодијском току.

Може се уочити и стална тенденција ка вишем интонирању тонова, посебно завршних. Треба истаћи да смо на терену уочили извесне “правилности” у грађи узлазног и силазног покрета $g - as - b$. Тачније, када би се мелодија ($g - as - b$) кретала навише as би константно тежило ка a , како би то Бозе назвао “узлазно кретање које је више”, а када се мелодија креће наниже as се може јасно чути. Ова појава се јасно запажа у песмама „Не плачи, Стано, не жали“ и „Сјај месече до зоре“ (примери бр.20 и 22) али је најупечатљивија у песми „Ангелин“, девојче, што си тол’ко сетно“ (пример бр. 21). Наравно, овакве појаве би се могле подвести и под претпоставком, да је то, ништа друго, већ „уобичајена појава да интонација певача пада када иде наниже, а расте када иде навише“ (Стојковић 2008).

Распон оригиналних финалиса креће се од g у малој октави до es у првој. Изузетак је пример бр. 12 где је оригинални финалис тон h у првој октави.

Компарација са примерима из литературе

Да би се утврдило колико су се, заправо, мелодије промениле у односу на њихове варијанте које су забележене у околини Гњилана до осамдесетих година

прошлог века, било је неопходно урадити компарацију са примерима из литературе. Као што је раније напоменуто, свадбене мелодије из околине Гњилана које су пронађене на терену од 2007. до 2013. године постоје у записима Миодрага А. Васиљевића (Васиљевић 2003, 92, 82). То су примери:

- Лиснај се, горо зелена (пример бр. 14)
- Не плачи, Стано, не жали (пример бр. 18)

Пример бр. 14 забележен је на основу видео записа реконструкције свадбеног ритуала у селу Коретиште. Година настанка овог снимка није позната. Мелострофа овог примера састоји се од једног музичког материјала (А) који је поновљен у свом варираном виду (Аv). Пример Миодрага Васиљевића из 1947. године сачињен је од два различита музичка материјала (А и В).

Пример из 1947. године:

А	В
3 2 3 2 3	3 2 2 3
a b c r l c	a b r l c

Пример из села Коретиште:

А	Аv
3 2 3 2 1 (2)	(1) 2 2 3
a b c r l a...	...a b c

Стиховна метрика и текст, сем горе приказаног рада са текстом, остали су непромењени.

Васиљевић је извршио транскрипцију ове мелодије у 4/4 такту док је за пример из Коретишта карактеристичан *parlando rubato* ритмички систем.

Васиљевић је, претпоставља се, у запису приказао оригиналне тонске висине. Мелодија је у г- молу са стално повишеним IV ступњем. Тако настаје прекомерна секунда као једна од многобројних оријенталних тековина. Пример из Коретишта, транскрибован по начелима финске методе, звучно се може дефинисати као хармонски еф-мол са завршетком на II ступњу. Тонски низ Васиљевићевог примера је g - a - b - cis - (e) а примера из Коретишта f - g - as - b - c. Може се запазити да је у мелодији из Коретишта тонски амбитус проширен за једну висину. За разлику од амбутуса прекомерне кварте, у Васиљевићевом примеру мелодија из Коретишта има амбитус квинте што се такође може тумачити као појава новијег датума, односно појава везана за каснију фазу музичког развоја овог примера.

Пример бр. 18 пронађен на терену у околини Јагодине 2007. године једини је пример чија је мелострофа састављена од шест мелодијско-ритмичких сегмената, односно од три различита музичка материјала (А, В и С) са њиховим понављањима (видети анализу примера у одељку *Облик*). Пример записан у околини Гњилана 1947. године сачињен је од три мелодијско-ритмичка сегмента, односно два различита музичка материјала (А и В) и варираног понављања (са већим изменама) сегмента В. Део С, односно рефрен не постоји у Васиљевићевом запису. Може се закључити да је новија шестоделна мелострофа настала због понављања сваког мелодијско-ритмичког сегмента па се поставља питање да ли је то понављање ипак новија појава а не појава која је постојала у време мелографског рада Миодрага А. Васиљевића, само у другој варијанти.

Пример из 1947. године:

A	B	Bv
a1 r1 a2	b1 r1 b2	b1 r1 b2
5 2 3	5 2 3	5 2 3

Пример из 2007. године:

A	A1	B(r1)	B1(r1)	C	C1
a1 r1 a2	a1 r1 a2	b1 r1 b2	b1 r1 b2	r2 r3 r4 r5	r2 r3 r4 r5
5 2 3	5 2 3	5 2 3	5 2 3	6 6 6 6	6 6 6 6

Поред музичког облика, знатно је другачији текст, па се може претпоставити да је било више варијанти ове песме. Или је, можда, текстуална варијанта снимљена 2007. године настала касније. Ипак, смисао песме остао је непромењен.

Оно што је, такође, велика разлика примера из 1947. у односу на пример из 2007. године јесте такт $\frac{3}{4}$ у ком је Васиљевић записао мелодију, користећи такт $\frac{7}{8}$ само у једном такту. У примеру из 2007., како је раније назначено, иако је записан у рубато ритмичком систему осећа се пулс $\frac{7}{8}$ који ишчезава на крајевима мелострофе. (Стојковић 2008).

Мелодија је записана у Д-дуру и завршава другим ступњем тог тоналитета. Сходно томе, тонски низ овог примера је e – fis – g – a – h. Пример из 2007. године транскрибован по финској методи могао би да се посматра у оквиру Ф-дура са завршетком на II ступњу и његов тонски низ је f – g – a – b – c – d. Такође, може се запазити да је у мелодији записаној 2007. године тонски амбитус проширен за једну висину. За разлику од амбутуса квинте у Васиљевићевом примеру мелодија овог примера има амбитус сексте.

Прилог

Стих	Редни број примера	Укупан број
VII	1, 2, 20	3
VIII (4, 4)	4, 6, 7, 8, 12, 15, 16, 23	10
VIII (5, 3)	9, 14, 18	3
IX	10, 11	2
X (5, 5)	3, 17, 21	3
X (4, 6)	5, 13, 22	3
XII	19	1

Табела бр.1

Врста рефрена	Редни број примера	Укупан број
Запев	3, 19, 23	3
Упев	9, 16, 18, 23	4
Припев	4, 5, 8, 13, 14, 16, 19	7

Табела бр.2

Облик	Редни број примера	Укупан број
Једноделан А	12	1
Дводелан А А А А ₁ А А _v А В	22, 3, 11, 16, 20, 23 2, 4, 19, 21, 14 15, 17	1 5 5 2
Троделан А А ₁ А ₂ А А _v А _{v,v}	8 5	1 1
Четвороделан А А _v В В ₁	1	1
Шестоделан А А ₁ В В ₁ С С ₁	18	1
Осмоделан А А А А А А А + Coda А А А А А А А А	6 13	2

Табела бр.3

Тонски низ	Редни број примера	Укупан број
f – g – a	5	1
f – g – a – b	13, 15	2
f – g – as – b – c	16,	1
f – g – a – b – c	3, 6, 20, 22,	4
g – a – b – c – d	23,	1
f – g – as – b – h – c	4,	1
f – g – as – a – b – c	1, 19	2
f – g – as – b – c – d	8, 11, 17	3
f – g – a – b – c – d	12, 21	2
g – a – b – h – c – d	2,	1
f – g – as – a – b – c – d	20	1
f – g – as – a – b – c – es	16	1

Табела бр. 4

Пример бр. 1

Висок багрем до неба

♩ = 60

Ви-сок ба-грем до не - ба, ме-ни све-кар не тре - ба,
не тре ба ми све-кар лу - ди у зо-ру да ме бу-ди,
не тре-ба ми све-кар лу - ди у зо-ру да ме бу-ди.

*Висок багрем до неба,
мени свекар не треба.
Не треба ми свекар луди,
У зору да ме буди.
Не треба ми свекар луди
У зору да ме буди.*

Висок багрем до неба,
мени свекар не треба.
Не треба ми свекар луди,
У зору да ме буди.

Пример бр. 2

Ожени се сиромаш

♩ = 60

(Ј)О - же-ни се си - ро - ма', (ј)о-же - ни се си - ро - ма'.

*Јожени се сиромаш, јожени се сиромаш
Јузеде ме грздаво, јузеде ме грздаво.*

Јожени се сиромаш, јожени се сиромаш.
Јузеде ме грздаво, јузеде ме грздаво.
Грздаво се подноси, неће сукњу да носи.
Неће зе*ме на воду, неће лете*¹² на жетву.

¹² Деформација вокала

Неће једе сланину, не говеђу јанију.
Муж гу отиша за дрва, муж гу отиша' за дрва.
Кола дрва набраја, кола дрва набраја.
Исече ми три прута, јудари гу два пута.
„Не ме ударај два пута, е* ће ткајем пртено, е* ће носим вунено,
е* ће једем сланину и говеђу јанију.

Пример бр. 3

Весели се, кућни домаћине

$\text{♩} = 78$

Ај, ве-се - ли се, ку - ћни до - ма - ћи-не,
ај, ве се - ли се, ку - ћни до- ма - ћи- не.

The musical notation is in G major (one sharp) and 2/4 time. It consists of two staves. The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked as quarter note = 78. The melody is written on a single line. The lyrics are written below the notes. The first staff ends with a comma, and the second staff ends with a double bar line.

Ај, весели се, кућни домаћине,
ај, весели се, кућни домаћине.

Весели се, кућни домаћице,
ови гости добро су ти дошли.

Пример бр. 4

Што ти косе замрсене

$\text{♩} = 60$

Што ти ко - се за - мр - се - не, Ди-но, мо-ри,
што ти ко - се за - мр - се - не.

The musical notation is in G major (one sharp) and 2/4 time. It consists of two staves. The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked as quarter note = 60. The melody is written on a single line. The lyrics are written below the notes. The first staff ends with a comma, and the second staff ends with a double bar line.

Што ти косе замрсене, Дино, мори,
што ти косе замрсене.

Што ти косе замрсене?

Пример бр. 5

Жалост моја, сад да сам девојка*

♩ = 52

Тад би' зна - ла, тад би' зна - ла

што би' дра - гој збра - ла, што би' дра - гој збра - ла.

*Жалост моја, сад да сам девојка,
сад да сам девојка.
Сад бих знала што би драгој збрала, и!*

Жалост моја, сад да сам девојка,
сад бих знала што би драгој збрала.

* У овом примеру транскрибована је друга мелострофа.

Пример бр. 6

Леле, брате, леле, мене

♩ = 120

Ле-ле, бра - те, ле - ле ме - не...

а од су-тра мла-да не - ве - ста.

*Леле, брате, леле мене,
Што ће сестра да с' одвоји,
О, мој брате, мили брате,
у сестру често да идеш,
немој сестру да заб'равиш,
леле мене моје девојасто,
до данас сам девојка,
а од сутра млада невеста.*

Пример бр. 7

Леле, мајке, леле, мене

♩ = 60



Ле-ле, мај - ке, ле - ле, ме- не...

Леле мајке, леле мене,
моја мајке, ће те оставим,
од данас тебе слушала,
а од сутра свекра, свекрву,
и јетрву и девера,
леле мене за моје девојасто,
од сутра сам невеста,
а данас сам и девојка,
леле мене моје девојасто....

Пример бр. 8

Леле, мене, мајко моја

♩ = 75



Ле-ле ме-не, мај-ко мо - ја, заш-то, мај-ко, ти о - ва - ко
ме-не јад-ну ти од - ва - јаш, ој, ој!

Леле, мене, мајко моја,
Зашто, мајко, ти овако
Мене јадну ти одвајаш? Ој, ој!

Леле, мене, мајко моја,
Зашто, мајко, ти овако
Мене јадну ти одвајаш?

Леле, мене, од куће своје,
Од куће своје, од браћу моје.

Пример бр. 9

Тупкај, тупкај, девере

$\text{♩} = 68$

И! Туп - кај, туп - кај, и, де - ве - ре.

и, још ти је снаш - ка не - спрем - на.

The musical score is written on two staves in G major (one sharp) and 2/4 time. The tempo is marked as quarter note = 68. The melody consists of eighth and sixteenth notes, with some rests. The lyrics are written below the notes, with hyphens indicating syllables across notes.

И! Тупкај, тупкај, и девере,
и, још ти је снашка неспремна.*

Тупкај, тупкај, девере
Још ти је снашка неспремна.

* У наредним мелострофама текст није разумљив али се јасно чује да је реч „девере“ рефрен.

Пример бр. 10

Корањ се се од корна корнаше

$\text{♩} = 64$

Ко-рањ се од кор - на кор-на - ше, мо-ма се од мај-ке де-ла - ше.

The musical score is written on a single staff in G major (one sharp) and 2/4 time. The tempo is marked as quarter note = 64. The melody is a continuous eighth-note pattern. The lyrics are written below the notes, with hyphens indicating syllables across notes.

*Корањ се од корна корнаше,
мома се од мајке делаше.*

Корањ се од корна корнаше,
мома се од мајке делаше.
Прошћавај, мајко, прошћавај,
до сада сам слушала мајку,
а од сутра слушам свекрву.

Пример бр. 11

Трешња се од корен корњаше

$\text{♩} = 60$

Треш - ња се од ко - рен кор- ња - ше,
ћер-ка се од мај - ке де - ла - ше.

The musical notation is written on two staves in a single system. The first staff contains the melody for the first line of the song, and the second staff contains the melody for the second line. The tempo is marked as quarter note = 60. The key signature has one flat (B-flat). The melody is in a simple, folk-like style with eighth and sixteenth notes. The lyrics are written below the notes, with hyphens indicating syllable placement.

*Трешња се од корен корњаше,
ћерка се од мајке делаше.*

Трешња се од корен корњаше,
ћерка се од мајке делаше.
До сад сам мајку слушала,
а од сад ће слушам свекрву.
Свекрву, свекра, јетрву
и оног најмлађег девера.

Пример бр. 12

Леле, мене, моја кућо

$\text{♩} = 60$

Ле- ле, ме - не, мо - ја ку - ћо.

The musical notation is written on a single staff. The tempo is marked as quarter note = 60. The key signature has one flat (B-flat). The melody is in a simple, folk-like style with eighth and sixteenth notes. The lyrics are written below the notes, with hyphens indicating syllable placement.

Леле мене моја кућо...

Леле мене моја стара мајке...

Пример бр. 13

Шиш, девојко, шишке ли си брала

$\text{♩} = 70$

The musical score is written on eight staves in a single system. It is in the key of B-flat major (two flats) and 2/4 time. The tempo is marked as quarter note = 70. The melody is written on a treble clef. The lyrics are written below the notes, with some words underlined. The score includes various musical notations such as eighth notes, quarter notes, and half notes, as well as slurs and ties. The lyrics are: Ој, у - ба - во, Ој, у - ба - во, и! И, де - вој - ко, И, де - вој - ко, и! шиш, де - вој - ко, шиш, де - вој - ко, шиш - ке ли си бра-ла, шиш - ке ли си бра - ла?

Ој, у - ба - во,

Ој, у - ба - во, и!

И, де - вој - ко,

И, де - вој - ко, и!

шиш, де - вој - ко,

шиш, де - вој - ко,

шиш - ке ли си бра-ла,

шиш - ке ли си бра - ла?

Ој убаво, ој убаво, и!
И девојко, и девојко, и!
Шиш девојко, шиш девојко,
шишке ли си брала,
ишишке ли си брала

Ој, убаво и девојко,
шиш, девојко, шишке ли си брала?
Шишке брала, дарове спремила.
Да дарује свекра и свекрву.

Пример бр. 14

Лиснај се, горо зелена

$\text{♩} = 84$

Лис - нај се, го - ро зе - ле - на, мо-ри, ли

снај се, го - ро зе - ле - на.

*Лиснај се, горо зелена,
мори, лиснај се горо зелена.*

Лиснај се, горо зелена.

Пример бр. 15

Ој, јабуко зеленико

$\text{♩} = 78$

Ој, ја - бу - ко, зе - ле - ни - ко, ој, де - вој',

ој, ја - бу - ко, ле, зе - ле - ни - ко.

*Ој јабуко зеленико, ој девој'
ОЈ, јабуко ле зеленико.
На две гранке ле две јабуке, еј мој деда.*

Ој јабуко зеленико,
на две гранке две јабуке.

Пример бр. 16.

Ој, јабуко зеленико

$\text{♩} = 34$

Ој, ја - бу - ко, зе - ле - ни - ко,
ој, ја - бу - ко, зе - ле - ни - ко.

*Ој, јабуко зеленико,
Ој, јабуко, зеленико.*

Ој јабуко зеленико,
што си тол'ки род родила?
На две гране две јабуке,
а на трећу соко сиви.
Соко седе и беседе.

Пример бр. 17

Низ бању иде шејтан девојче

$\text{♩} = 101$

Низ ба - њу и - де шеј - тан де - вој - че,
на - но, ми - ла на - но, шеј - тан де - вој - че.

*Низ бању иде шејтан девојче,
нано, мила нано*, шејтан девојче.*

Низ бању иде шејтан девојче,
Низ бању иде избањало се,
Избањало се нагиздало се,
С обадве стране китка босиља.

* У другој, трећој и четвртој мелострофи певачице певају „нанае, мила нанае“.

Пример бр. 18

Не плачи, Стано, не жали

♩ = 90

The musical score is written on seven staves in a single system. It features a melody in a key with one flat (B-flat) and a 2/4 time signature. The tempo is marked as ♩ = 90. The lyrics are written below the notes, with some words underlined. The score includes various musical notations such as eighth notes, sixteenth notes, triplets, and slurs. The lyrics are: Не пла-чи, Ста-но, мо-ри, не жа-ли, не пла-чи, Ста-но, мо-ри, не жа-ли, што ти је мом-че, мо-ри, ма-ле-чко, Ех, што је ма-леч-ко, ех, што је бу-да-ла, кад лег-не да спа-ва, за-бо-ле га гла-ва, Ех, што је ма-леч-ко, ех, што је бу-да-ла, кад лег-не да спа-ва, за-бо-ле га гла-ва.

Не пла-чи, Ста-но, мо-ри, не жа-ли,
не пла-чи, Ста-но, мо-ри, не жа-ли,
што ти је мом-че, мо-ри, ма-ле-чко,
Ех, што је ма-леч-ко, ех, што је бу-да-ла,
кад лег-не да спа-ва, за-бо-ле га гла-ва.
Ех, што је ма-леч-ко, ех, што је бу-да-ла,
кад лег-не да спа-ва, за-бо-ле га гла-ва.

Не плачи стано мори не жали,
не плачи стано мори, не жали,
што ти је момче мори малечко,
што ти је момче мори малечко.
Ех, што је малечко ех, што је будала,
кад легне да спава заболе га глава.

Ех, што је малечко ех, што је будала,
кад легне да спава заболе га глава.

Не плачи стано, не жали,
Што ти је момче мори малечко,

Ех, што је малечко ех што је будала
Кад легне да спава заболе га глава.

Не плачи стано, не жали,
Пун ти је амбар, са жито.
Миш да га изеде нано до зрно
Кад ми је момче малечко
Ех што је малечко, ех што је будала
Кад легне да спава заболе га глава.

Пример бр. 19

Ангелин девојче, што си тол'ко сетно

♩ = 65

Ан-ге-лин, де-вој-че, што си тол'ко сет-но, ца-ном,
Ан-ге-лин, де-е*-вој-че, што си тол'-ко сет-но.

The musical score is written on two staves in a single system. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a tempo marking of a quarter note equal to 65. The melody consists of eighth and sixteenth notes, with some beamed sixteenth notes. The lyrics are written below the first staff. The second staff continues the melody and includes a double bar line at the end. The lyrics continue below the second staff.

*Ангелин, девојче, што си тол'ко сетно, цанам,
Ангелин, девојче, што си тол'ко сетно?*

Ангелин, девојче, што си тол'ко сетно?
ил' те глава боли, или половина?
- Нит' ме глава боли, нити половина,
већ ме мајка удаде много на далеко,
много на далеко, у то путо преко,
у то путо преко кућа на два спрата.
У ту кућу има девет девера.
До девет девера, до девет јетрве.

Пример бр. 20

Сјај, месече, до зоре

♩ = 66

Сјај ме-се-че до зо-ре, не за-ла-зи, ра-но је,
сјај ме-се-че до зо-ре, не за-ла-зи, ра-но је.

The musical score is written on two staves in a single system. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a tempo marking of a quarter note equal to 66. The melody consists of eighth and sixteenth notes, with some beamed sixteenth notes. The lyrics are written below the first staff. The second staff continues the melody and includes a double bar line at the end. The lyrics continue below the second staff.

*Сјај месече до зоре, не залази рано је,
сјај месече до зоре, не залази рано је.*

Сјај месече до зоре, не залази рано је.
Не залази рано је, не задај ми јадове.
Синоћ сам се женио и девојку довео.
Синоћ беше девојка, уранила невеста.
Беле двори помела, хладну воду донела.
Уз девера станула, горке сузе ронила:
„Леле мене, до бога, никог немам од рода.
Нити мајку нит' татка а ни сестру нит' брата“.

Пример бр. 21

Билбил ми пева, ружа ми цвета

$\text{♩} = 105$

Бил - бил ми пе - ва, ру - жа ми цве - та,
мој ми га дра - ги још не - ма.

*Билбил ми пева, ружа ми цвета,
Мој ми га драги још нема.*

Билбил ми пева, ружа и цвета,
Мој ми га драги још нема.
Ај, отиш'о је у ђул башти по ружом да спава,
Ај, отиш'о је у ђул башти под ружом да спава.
Да л' да га будим ил' да га љубим,
ил' да га оставим да спава?
Да л' да га будим ил' да га љубим,
ил' да га оставим да спава?
Ај, више главе ракије,
Нема с' ким да пије.

Запевала сојка птица, мисли зора је.
„Устај, Като, устај, злато, спремај дарове.“
„Ја сам млада и сирота немам море дарове.“
„Кад си млада и сирота што си се јудала?“
„Мене мајка јудаде ја несам ни знала.“

* У овом примеру транскрибована је друга мелострофа.

Резиме

Најбитнији моменти у традицијском свадбеном ритуалу који је на овом подручју живо одржаван до осамдесетих година прошлог века маркирани су једногласним вокалним облицима. Певало се приликом мешења хлеба, спремања младе, постављања трпезе, за време девојачке вечери, када се брије младожења, по путу, када млада долази у нови дом, када дарује свекра и свекрву, за време трпезе,

Најзаступљенија песма „Ој, јабуко, зеленико“ сачувана је у највећем броју варијанти јер је везана за сам обред и извођена је пре свекрвиног ора. Тада су се певале и тзв „свекрвине песме“. Песме су могле бити намењене и старешинама свадбе. Издвојене су три групе свадбених мелодија на овом подручју на основу њихове макроформалне специфичности. Након извршене компарације примера снимљених 2007. године са примерима Миодрага А. Васиљевића забележених 1947. године може се констатовати да су највеће разлике настале на формалном плану и у ритмичкој компоненти.

Литература

- Големовић, Димитрије О и Оливера Васић. 1980. *Народне песме и игре у околини Бујановца*, Посебна издања књ. 21, 20. Београд: Етнографски институт САНУ.
- Закић, Мирјана. 2009. *Обредне песме зимског полугођа(системи звуних знакова у традицији југоисточне Србије)*. Докторска дисертација. Београд: ФМУ
- Милојевић, Милоје (Предговор и редакција: Драгослав Девић) 2004. *Народне песме и игре Косова и Метохије*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства; „Карић“ фондација
- Стојковић Марија, *Свадбене песме из оолине Гњилана*, рад у рукопису.
- sh.wikipedia.org/wiki/Istorija_Kosova