

## Највећа је жалост̄ за браћом: О тексту и о мелодији<sup>1</sup>

Јелена Јовановић и Зоја Карановић

Рад се бави народном песмом којој је Вук Караџић дао наслов *Највећа е жалост̄ за братом̄*, чиме је наговестио њен садржај. Варијантни запис публикован је тек 1973, а најстарији запис мелодије песме објављен је 1931. године. У раду се испитују начини и поступци градње песме имајући у виду њене варијанте, прву лирску и другу која кореспондира с херојском позадином описаног догађаја и грађена је према узорима јуначке епике, али се може довести у везу и с тужбаличком традицијом како на плану текста, тако и на плану мелодије. У чланку је такође показано да су текстуална, музичка и жанровска компонента у варијантама ове песме у међусобном складу, да се потврђују и допуњавају.

*Кључне речи:* српске народне песме, породична песма, тужбалица, ламент, јуначка песма, интонациони модел, динарски варијетет епског певања

### О варијантама текста и општим карактеристикама напева

Народну песму у којој је описан бол безимене жене, младе Ђурђевице, за својим најмилијим који су погинули у боју, забележио је Вук Стефановић Караџић и први пут објавио 1815. под насловом *Највећа е жалост̄ за братом̄* (Караџић 1815, 35). Ова песма с идентичном садржином штампана је поново у првој половини 20. века, са придруженим мелодијским записом, у збирци српских народних мелодија Владимира Ђорђевића (Ђорђевић 1931: бр. 342; в. ил. 1). Затим је део текста, уз готово

---

<sup>1</sup> Студија је настала као резултат рада на пројекту *Идентитети српске музике од локалних до глобалних оквира: традиције, промене, изазови* (бр. 177004) који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије. Део овог рада који се односи на анализу текста песме штампан је у нешто другачијем облику раније (Карановић 2014: 67–78). Будући да сматрамо да мелодијска анализа песме у великој мери доприноси њеном целовитијем разумевању, одлучиле смо да је укључимо у прилагођени раније публиковани рад, што се показало изузетно продуктивним.

идентичну мелодијску варијанту, објављен почетком 21. века у збирци народних мелодија из Румуније Саве Илића<sup>2</sup> (Илић 2006: 113, бр. 47; в. ил. 2), што је драгоценост сведочанство о начину певања у два географски и културно удаљена региона. У развијенијем облику текст песме је остао сачуван и у Вуковој рукописној заоставштини, у збирци Ђорђа Стефановића Којанова. Запис је настао половином 19. века, а објавили су га Владан Недић и Живомир Младеновић (Недић, Младеновић 1973: бр. 276).<sup>3</sup> Најзад, позната су још два мелодијска записа песама, означених као жетелачке, са истим почетним стихом (а у случају једног од њих и са истоветним садржајем): запис Драгослава Девећа из области Сврљиг (Девећ 1990: пример 37; в. ил. 6) и запис Јелене Јовановић према теренском снимку певања изворне групе „Црнућанка“ из Горње Црнуће са Рудника (Фоноархив Музиколошког института САНУ, трака 352, снимила Радмила Петровић 1976; в. сл. 7).

У овом раду песма ће бити посматрана као мелопоетска заједница, тј. биће узете у обзир две равни у којима она егзистира: текстуална (поетска) и музичка. Кроз структурну, формалну и семиотичку анализу текста и мелодије сагледаће се везе елемената који сачињавају њену поетску и музичку раван. Претпоставка од које се полази у анализи јесте да међу овим аспектима песме постоји суштинска повезаност коју анализа може да објасни и потврди.

Први запис текста у целини гласи:

Сунце зађе, за невен, за гору,  
Јунаци се из мора извозе,  
Бројила их млада Ђурђевица.  
Све јунаке на број набројила,  
До три њена добра не наброји:

<sup>2</sup> Теренски запис је настао 1954. године; в. Илић 2006: 113, пример 47.

<sup>3</sup> Занимљиво је поменути да се уводна формула среће и у песми с мотивом из војничког живота, из Равне код Књажевца, коју је Весни Ђукић и Зоји Карановић казивала Љубица Божић 1997. године. То указује на могуће присуство и варирање формуле у песмама с аналогним осећајним нагласком. Песма у целини гласи овако:

Сунце зађе за невен, за гору,

Војводинче мајка питувала:

– Тешка ли је, синко, туђа земља?

– Тешка, мајко, свакоме војнику,

А камоли мене, невољнику.

Милица Стојадиновић Српкиња забележила је две варијанте песме са темом *девојка иде на воду у невреме* у комбинацији с мотивом скућене девојке, чија се радња отвара истом формулом и даље се развија према трагичном крају (према: Клеут 1990: бр. 72 и 73). Тиме се такође показује да је ова формула отворена за аналогне садржаје.

Прво добро, Ђурђа господара,  
Друго добро, ручнога ђевера,  
Треће добро, брата рођенога.  
За Ђурђем је косу одрезала,  
За ђевером лице изгрдила,  
А за братом очи извадила.  
Косу реже, коса опет расте;  
Лице грди, а лице израсте;  
Али очи не могу израсти,  
Нити срце за братом рођеним.

Песма је кратка и састоји се из петнаест стихова. Стихови на концизан и драматичан начин описују интензитет бола младе жене и последично њене реакције на губитак најмилијих. Испевана је у епском десетерцу који одговара позадинском јуначком догађају песме, односно оном што се дешавало у њеној предисторији. Ако се одмах уз ове основне податке о тексту обрати пажња и на мелодију која му је придружена, констатује се, како се из Ђорђевићевог нотног записа види, да у певаној форми петнаест стихова твори петнаест певаних строфа/мелострофа, што значи да се сваки стих при певању понавља у оквиру јединствене мелодијско-ритмичке целине.<sup>4</sup> Такав принцип изградње мелопоетског облика, заснован на понављању сваког стиха, сматра се старим стваралачким образцем. Како запажа Сања Радиновић, наративну компоненту оваквих песама истиче управо описани начин изградње форме, без тзв. „рада са текстом“, тј. без понављања чланака стихова или уметања различитих рефрена (Радиновић 2001: 37).

Мелодијски модел ове песме карактеристичан је за епске и епско-лирске песме код Срба на широком географском простору. У неким крајевима носи емске називе *гусларски* или *асталски глас*, а Миодраг Васиљевић га је именовао као *динарски варијетет* начина певања епских и епско-лирских песама (Васиљевић 1950: 344; Радиновић 2007: 37). О мелодијском аспекту ове песме, међутим, овом приликом ће се говорити у терминима интонационог модела, то јест терминима општије, интонационе, апстрактне категорије која се отеловљује у напевима. У српској етномузикологији констатовано је да се управо овај интонациони модел може посматрати као „специфична звучна кривуља“ (Радиновић 2001: 36; Вукичевић-Закић 1997) или, другим речима објашњено, идеја о специфичном мелодијском покрету која има више својих појавних облика и отелотворења у српској вокалној традицији.

<sup>4</sup> Ову констатацију не можемо применити и на Вуков запис јер уз њега није приложена нотна транскрипција.

Реч је о мелодијској линији таласастог облика са два врхунца која је придружена сваком певаном стиху, сваком певаном десетерцу. Генерално, два поменута мелодијска врхунца могу бити у различитом међусобном односу: најчешће је први на већој висини од другог, као што показује илустрација 3. Чест је, међутим, и случај да су мелодијски врхунци на истој висини, што се може видети из илустрације 4. У оба случаја после мелодијских климакса следи спуштање мелодије на основни тон, чиме се постиже смирење мелодијског тока.

342. М. М. ♩=152

Сун-це за - ње за не - вен, за го - ру,  
сун-це за - ње за не - вен, за го - ру,

1 Сунце зађе за Невен, за гору, пиротски крај,  
запис Владимира Ђорђевића (1931, пример 342)

Варјаш, 1954.

*Allegretto*

Сун-це за - ње за не-вен, за го - - - ру,  
сун-це за - ње за не-вен, за го - ру.

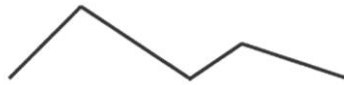
Сунце зађе за невен, за гору,  
сунце зађе за невен, за гору.

Сунце зађе за невен, за гору,  
Јунаци се из мора извозе;  
Бројала их млада Ђурђевица,  
Све јунаке на број набројала.  
До три своја добра не наброји:  
Прво добро Ђурђа господара,  
Друго добро ручнога девера,  
Треће добро брата рођенога.

Ошјевао Равосије Аћимов (68 г.), у Варјашу, 1954.

2 Сунце зађе за невен, за гору, румунски Горњи Банат,  
записао Сава Илић, [1954] 2006.

Посебно је значајно да је у литератури указано и на ову важну чињеницу: интонација овог модела је, наиме, веома слична са „типичном интонацијом исказне реченице у нашем језику“ (Вукичевић-Закић 1997: 168).<sup>5</sup> Према речима Ђорђа Костића ова се интонација одликује „општим смисаонимгибањем падајућег мелодијског типа“ (Костић 1983: 9). Драгоцено је и објашњење Мирјане Вукичевић-Закић да „сваки њен проширенији облик (а нарочито низови дужи од пет речи) подразумева колебање интонационе криве, односно ломљење реченичке мелодије на два дела, што долази до двострукости падајућег мелодијског типа“ (Вукичевић-Закић 1997: 168).



- 3 Графички приказ интонационог модела са два врхунца, од којих је други нижи (преузето из: Радиновић 2011: 278)



- 4 Графички приказ интонационог модела са два врхунца, од којих је други нижи (преузето из: Радиновић 2001: 36)



- 5 Графички приказ интонационог модела варијаната које су забележили Владимир Ђорђевић (1931, пример 342) и Сава Илић (2006, пример 47)

Мелодијска варијанта песме у запису Владимира Ђорђевића поседује две специфичности које је одвајају од типичних представника овог модела. Прво: у првом мелостиху мелодија почиње високим тоном као носиоцем главног акцента и у њега се улази директно, односно (у другој и свим наредним мелострофама) скоком навише (овај принцип типичан је за напеве који припадају истом моделу из области Горњег Запаља, Радиновић 2001: 37). Друго: у другом, шестосложном, чланку стиха мелодија нема силазни смер, као у већини примера ове врсте, већ захвата још један тон, за степен виши, који постаје мелодијски врхунац у мелострофи. Другим речима, интонациони модел представљен на илустрацији 4 успоставља се тек понављањем певаног стиха, то јест, у другом делу певане

<sup>5</sup> Занимљиво је да је исти интонациони модел присутан у традицији Тетон Сијукса у Северној Америци и то у песмама „бола, незадовољства, разочарења и патње“ (Радиновић 2001: 40; уп. Adams 1976: 187–189).

строфе. У оваквој констелацији уочљива је важна карактеристика овог модела коју је описала Светлана Захаријева: реч је о двама музичкоформалним јединицама од којих се друга може описати „као својеврсни ‘ехо’ претходне“ (Захаријева 1979: 163; Радиновић 2011: 278).

Модел напева варијанте из Пирота – читава мелострофа с два певана стиха и распоредом мелодијских врхунаца – графички је приказан на сл. 5.

Будући да је у записима Владимира Ђорђевића и Саве Илића, као што је речено, распоред мелодијских климакса нешто другачији, потребно је да се укаже и на актуелност размишљања Станислава Винавера о вези говорне мелодије и епског десетерца. Према његовом мишљењу у говорној мелодији „прогресивно тонско степеновање дуж стиха“ одређују приповедачева/певачева „одлука на десет слогова“ и „спремност унапред“ (Петковић 1990: 140). Другим речима, појачана свест казивача/певача о интонационом току излагања епског десетерца утиче на то да се код сваке наредне речи „пење мало тон наглашенога дела“; „тежња је калупа (...) да сваку нову акценатску целину попне мало више, ближе врху, и тиме учини речи разговетнима, тако да буде јасно да се ради о једном датом оквиру, о десетерцу“ (Винавер 1939: 203).

## О елементима наративног на нивоу текста и мелодије

Будући да је песма испевана у десетерцу, сваки њен стих је смисаона целина, колико стихова – толико констатација. Зато и пауза, тишина која следи након сваке реченице (управо као и након сваке певане целине/мелострофе), утиче на то да њен ехо траје дуже од приче, чиме су ток радње и коначност страшног сазнања успорени и одложени. И сам десетерац, који кореспондира с мотивско-садржинском структуром песме (повратак јунака из боја и жалост за онима који се отуда нису вратили), пева о догађајима смештеним у прошлост. Они се тако и описују – један другог следе и сустижу (*бројила их, косу одрезала, лице изгрдила, очи извадила*), с уобичајеном епском дистанцом свезнајућег наратора. Зато би се очекивало да је песма била извођена као јуначка или барем да има облик херојске тужбалице<sup>6</sup>. То, међутим, није случај. Иако на почетку наговештава смрт (уводном формулом заласка сунца) и у наставку пева о жалости за погинулима у боју, песма није ни у првом лицу, карактеристичном

<sup>6</sup> Јуначка упоришта тужбалице потврђује чињеница да је она углавном везана за одрасле мушкарце који носе оружје, не за жене – „нити пак мушка ђеца која јошт нијесу оружје запасала (...), а зато што жени и ђетету нема никакве славе да јој докаже што се јунаштва тиче“ (Врчевић 1986: 46).

за тужбаличку традицију. Успостављање паралеле са жанром тужбалице, даље, било би оправдано и са становишта музичке компоненте ове песме. Наиме, тужбаличку интонацију карактерише, између осталих, и заступљеност мелодијског/интонационог модела о ком је овде реч (Вукичевић-Закић 1997: 164–166; Радиновић 2001: 37). Њиме се, штавише, успоставља унутрашња, органска повезаност између начина интонирања епских и епско-лирских песама, с једне стране, и тужбалица у српској традицији, с друге стране. Исто тако песма није ни у форми херојског лaments живих над страдалима у боју, како би се могло очекивати, мада баштини поменуте елементе изражавања у стиху, у садржини, емоцијама, обредним елементима и општем тону (Карановић 2011а: 45–59). Ни манифестације бола нису подробно описане као у епци. Уместо тога, садржина песме је фокусирана на дескрипцију бола и његових физичких манифестација (в.: Карановић 2011а: 49–59) у градацији (резање косе, грђење лица, самоослепљење), и то из перспективе објективног наратора, а не непосредно као у тужбалици, иако све поменуте везе (у садржају и мелодији) заиста постоје. У песми, коначно, доминирају осећања према члановима породице (социјалне и крвне) и лирски тон. Наративу као носиоцу емоција доприноси мелодија: лирски призивак остаје у мирном, поступном мелодијском току, са приповедачким карактером у ритмички равномерном, силабичном излагању, уз понављање текста сваког појединачног стиха у певаним строфама.<sup>7</sup>

На овом месту пажња ће такође бити посвећена другој варијанти песме. И њу отвара мотив заласка сунца, односно, формула несреће аналогна оној из претходне песме, али је ова песма развијенија и готово двоструко дужа (састоји се од двадесет пет стихова). И њена радња садржи приповедни елемент и гради се по моделу *молба – услышење молбе*, да би се наставила и завршила парафразом композиционе схеме *извештај гаврана гласоноша*<sup>8</sup>, чиме се удаљава од прве песме и отвара према херојском поимању света, што ће се овде и показати.

На почетку Ђурђевица заклиње сунце на заласку молећи га да се заустави како би могла да види јунаке који се враћају из боја и да их „изброји“, односно нађе своје најмилије:

– Стани мало, над гором сунашце,

<sup>7</sup> Ранији етномузиколошки коментар ове појаве дала је Мирјана Вукичевић-Закић: „Сливеност мелодијске линије и константност поступног – секундног – корака (...) наредо са силабичном техником изражавања, значајно доприноси међусобној усаглашености текстуалног и музичког исказа, односно њиховој неодојивости приликом слушне перцепције“ (Вукичевић-Закић 1997: 161).

<sup>8</sup> О овој композиционој схеми в.: Шмаус 1934: 4–30; Schmaus 1971b: 228.

Док ми војска море не преплива,  
Док јунаке на број не избројим!

Сунце стане, јунакиња броји и међу повратницима не налази оне које чека:

Послушало сунце Ђурђевицу,  
Па је стало над гором сунашце  
Док је војска море препливала,  
И јунаке на број набројила,  
Ал тројицу не мож да наброји.

Тако успостављена коегзистенција између небеског светлила и жене успорава след догађаја, одлажући и сазнање о фаталном исходу, што се остварује замрзавањем времена које има амбивалентне конотације пошто заустављање сунца, како се некад веровало, навешћује и несрећу и смрт<sup>9</sup>. Сунце је, по једној причи, застало на небу и кад је био Косовски бој (Јанковић 1951: 97), па се на тај начин песма о Ђурђевици алузивно доводи у везу с овим катаклизмичним мотивом. Варирањем другог мотива – очекивање и тражење јунака после боја, као у песмама *Косовка дјевојка* (Караџић 1845: бр. 51) и *Мајка Југовића* (Караџић 1845: бр. 48), ова алузија се накнадно потврђује.

Сама пак радња одвија се по наративном моделу *молба/заповест*, остварење (односно најављено) се, по датој схеми, одмах и реализује тако што говор прелази у радњу (Schmaus 1971a: 61; Schmaus 1971b: 230, 234) и долази до замене императива индикативом. Али овде техника понављања донекле успорава радњу, одлажући извесност коначног сазнања о смрти најмилијих, што долази до изражаја у последњем стиху ове целине: „Ал’ тројицу не мож’ да наброји.“ Перфекат глагола перфективног вида упућује на завршену, остварену радњу, пошто је остварење завршених радњи овде прекинуто структуром модални глагол (*моћи*) + да + презент. Тиме се сигнификује динамички обележена акција која, без обзира на све, у датом тренутку још увек није остварена, мада ће до ње (одложено) доћи. Заправо, сама садржина испричаног у песми (њена полисемантичност) и ритам приповедања непрестано балансирају на убрзавању и успоравању. У овој димензији уједначеност и усклађеност исказа осигурани су постојаношћу тока мелодије: кључну улогу преузима мелодијски модел са својим лаганим и убедљивим миром у излагању (носећи можда и поруку о неумитности).

<sup>9</sup> Сунце три дана није залазило кад су распели Христа (Топорков 2001: 523).



Колико је ова врста молбе јунакове стари облик епске песме која увек изнова може настајати, и како је од основних опека певања, каква је ова, могуће проширивањем градити веће целине, а тиме извесност несреће даље успоравати, показује други део песме у којем се у радњу уводе гаврани. У овом сегменту песма се и обликује по епској композиционој схеми *извештај гаврана гласоноша*. У својој развијеној форми она подразумева полазак јунака у бој, љубино чекање код куће, долазак гаврана, њено питање и извештај птица (Schmaus 1971b: 228–229)<sup>10</sup>, а овде се манифестује у нешто измењеном виду и сведеном облику<sup>11</sup>:

Отуд лете три врана гаврана,  
Они носе троје обележје –  
Први носи од јунака руку,  
Други носи калпак с белим перјем,  
Трећи носи чизме с мамузама.  
Па падају на ђурђевске дворе,  
Из'зивају Ђурђевицу младу:  
– Шећи пред двор, Ђурђевице млада,  
Те ти познај троје обележје –  
– Рука јесте Ђурђа господара,  
Калпак јесте девера Ивана,  
Чизме јесу мог брата Јована!

Реч је, дакле, о моделу *долазак гаврана с бојишта – обраћање/питање љуби (снахи, сестри)*<sup>12</sup> о руци и деловима одеће коју доносе<sup>13</sup>, али се ово не дешава у уводном делу песме, како је уобичајено, већ се формула налази у средишњој позицији. Следи одговор, такође у поретку обрнутом од уобичајеног, пошто гаврани очекују од Ђурђевице да препозна коме од јунака шта припада (а не, како је за формулу уобичајено, да јунакиња од њих чује јасне вести о погибији). Тако се предисторија догађаја представља ретроспективно (јер млада жена препознаје *обележја* захваљујући свом прошлом животу и блискости с јунацима која се градила у прошлости). Тако овај сегмент песме заправо сумира догађаје из прошлости и саму битку, иако не описује њен ток, а целокупно збивање остварује се на фону статичне ситуације која резимира догађаје. И у њој нема ничега што

<sup>10</sup> Библиографију песама с овом формулом види у: Krstić 1984: 152. И тужбалица која се везује за погинуле у боју може почети формулом *гаврана гласоноша*.

<sup>11</sup> Формула *долазак гаврана гласоноша* и сижерна матрица која се гради на основи те формуле иначе може варирати.

<sup>12</sup> Уобичајено је да у митској и песничкој традицији гавран говори. Могуће је да он реплицира митска бића која лете и говоре (према: Лома 2002: 118).

<sup>13</sup> О гаврану као доносиоцу вести из боја: Меденица 1935: 39–56.

рационално мотивише општу трагедију која се артикулише и настаје у актуелном тренутку, што збивање у целини измиче из херојског приближавајући га тужбалици, али тако да се ни везе с херојским не кидају до краја.

## О елементима тужбалице у тексту и у мелодији

*Три врана гаврана*<sup>14</sup> су, како се веровало, зналци прошлости и будућности<sup>15</sup>, злогласнице и весници смрти<sup>16</sup>, посебно смрти у боју (Мелетинский 1979: 187–188), што се манифестује у јуначкој епици, али и у тужбалици:

Долеће нам црни вроне,  
аох ране,  
брз мјесеца црне ноћи,  
црне друге,  
црне гласе доносио,  
нама празно,  
да си нама погинуо,  
Јоко дико,  
од душманске турске руке,  
мој витеже,  
у љутоме тешком боју. (Врчевић 1986: 183–184)

Гавранови већ својом појавом минимализују наду у позитиван исход, односно догађајима дају смисао неизбежности. Могућност да су јунаци

<sup>14</sup> Назив и атрибуција, који упућују на боју птице, и ономотопејско подражавање њеног гласа прасловенског су порекла (Мелетинский 1979: 187–190).

<sup>15</sup> О гаврану као пророчкој птици в.: Шмаус 1937: 4–30. У складу с тим у песничким чудесним сновима јавља се гавран који предсказује догађаје (Лома 2002: 32).

<sup>16</sup> Гавран је по веровањима преносник душе на „онај“ свет (Мелетинский 1979). Он је гласник смрти и сама смрт. Код Срба постоји веровање: „Када се чује да гракће гавран, мисли се да то слуги на чију скору смрт. Зато се, на тако грактање, обично рече: „Ту ти глас, за морем ти част“ (Милићевић 1894: 68). И у српским тужбалицама гавран симболизује смрт која долази на покојникову кућу: „На кућу ти гавран пао / кљуном врата затворио“, при чему се у стиховима препознаје рефлекс веровања да гавраново прелетање преко куће најављује смрт (Лилек 1894: 650–651). Зато су погодни да понесу вест о смрти и у тужбалицама: „Црни вроне прелетио, / е јаох!“ (Врчевић 1986: 90), или: „Црни вроне долетио, / црни часе, / с крај свијета далекога / мој цвијете“ (Врчевић 1986: 154); „Црни вроне прелетио, / е, јаох, / преко мора дуждевога, / до куфина паштровскога (...) И донесе зле гласове (...) да си Иво преминуо“ (Врчевић 1986: 161).

које Ђурђевица очекује негде живи задржани (заробљени, омађијани, изгубљени)<sup>17</sup>, што је за епику и карактеристично, градацијски се растаче под притиском њихове појаве. Осећај злослутности интензивира број птица – три<sup>18</sup>, што одговара и броју јунака које Ђурђевица очекује. И то се исказује прво кумулативно – гаврани носе *троје обележје*, што је у функцији уједначавања (жалост је иста и велика), а затим раздвојено, у набрајањима и паралелизмима: *од јунака рука, калпак с белим перјем*, па *чизме с мамузама*<sup>19</sup>, што је средство ретардације у функцији одлагања сазнања о смрти, али и разликовања интензитета емоције јунакиње која кулминира у завршним стиховима песме.

Три су, дакле, *обележја* која гаврани доносе: *рука, калпак* и *чизме*, и свако може да пренесе поруку о смрти. Пошто замењује целину декомпонованог тела, *рука од јунака*, коју доноси први гавран, уобичајена је епска формула и синегдоха за целину тела, што потврђују и стихови познате косовске песме:

Али лете два врана гаврана,  
Крвава им крила до рамена,  
На кљунове б'јела пјена тргла;  
Они носе руку од јунака  
И на руци бурма позлаћена. (Караџић 1845: бр. 48)

Или стилизовано и дискретно у бугарштици:

А ко би ми добавио *десне руке* Секулове,  
Да ми се је, жалосној, за живота нагледати,  
Ја бих њега, краљица, л'јепим даром даровала! (Богишић 1878: бр. 20).

Преко алузије на прстен који муж дарује жени на венчању, као у песми о Мајци Југовића у којој тек јунакова љуба познаје руку по бурми: „Бурма ј' са мнош на венчању била“ (Караџић 1845: бр. 48), и Ђурђевица руку препознаје као господареву, што консеквентно спаја њену, односно људску срећу с исходом боја у обе наведене песме, а песму о Ђурђевици даље уводи у шири, јуначки контекст косовске митеме, која је универзални симбол страдања Срба. И то несрећу младе Ђурђевице даље интензивира, накнадно такође и хероизујући контекст песме.

<sup>17</sup> Уобичајени мотиви и технике епске нарације јављају се и у раним бележењима (Богишић 1878, 6, 46, 82).

<sup>18</sup> У песмама с мотивом гласоноша обично их је два.

<sup>19</sup> У магији одећа је замена за човека.

Телу и деловима тела у традиционалној култури аналогна је, затим, одећа, односно одвајање одеће од тела сигнификује његово декомпоновање, посебно оних делова који га штите одозго и одоздо (Ђорђевић 1984: 287–307), какви су капа и чизме. Капа (*калпак*) је сматрана неодвојивим делом човека, она је његов еквивалент и заштита (Чајкановић 1994а: 372), па њено скидање, осим у посебним обредним ситуацијама, није било дозвољено (Узењова 2001: 262–263). Овде је она знак смрти пошто је раздвојена од свог власника<sup>20</sup>, како то Ђурђевица и разуме. Слично је и са ногама, односно обућом, чизмама, које симболизују кретање (Виноградова, Толстая 2004: 475–477), овде са супротним предзнаком.<sup>21</sup> То даље значи да капа и чизме нису више у функцији, јер су због смрти својих власника *повучени из употребе* (Чајкановић 1994в: 253), као што се повлаче и сви остали предмети који припадају умрлом – што Ђурђевица у потпуности разуме а затим и тумачи. Дакле, она препознаје *обележја*, део тела и одећу који су припадали сваком јунаку понаособ и садрже историју њиховог односа с њом. Ово је аналогно причи о Мајци Југовића и Косовки Девојци, што песму, и по њеној трагичности у догађању и емоцији, повезује с косовском епиком.

Истовремено, док су аналогно некадашњој обредној пракси предмети који су припадали умрлом (одећа, оружје, опрема) остављани на гроб (а њихови реликти сачувани су и у песми о Мајци Југовића), или још раније спаљивани заједно с покојником, што могуће асоцира на жртву (Чајкановић 1984в: 252–253), овде ће пре бити (будући да се ради о покојнику кога нема) да је реч о симболичном погребу који је нужно обавити, барем с руком и деловима одеће, ако већ нема умрлих, што је у обредној пракси жаљења за одсутним покојником некада и било уобичајено, кад се и тужило над његовом одећом (Врчевић 1986: 153). И то овај сегмент песме снажно повезује с ритуалима сахрањивања. Тако се у овом тренутку гаврани трансформишу и у помоћнике, што и јесте једно од њихових својстава у српској традицији (Карановић 2011б: 125–140).

Ови стихови, коначно, садрже и потпуно разумевање порука које гаврани доносе, односно Ђурђевица одједном схвата да су јој најмилији заувек остали на бојишту. Следи кратак опис њене будуће жалости, односно манифестација те жалости, у облику питања јунакиње самој себи:

---

<sup>20</sup> Покојнику су некада обували нове ципеле и стављали му нову капу (Чајкановић 1994в: 163), што сигнификује разлику између живог и мртвог, односно предмети који припадају живом/мртвом су различити.

<sup>21</sup> Ноге умрлог нису у функцији у тужбалици: „Што си ми се положио, / мој делијо. / Што нијеси на ногама, / нама празно“ (Врчевић 1986: 131).

Кога ћу ја највећма жалити –  
По закону, Ђурђа господара,  
По милости, девера Ивана,  
По жалости, мог брата Јована!

Ђурђевичин самоодговор је у потпуности у складу с обичајима заједнице, али и са законима крви који су у народној традицији јачи од свега, што је посебно исказано у старијем запису ове песме (Карановић 2011а: 49–59).

Управо жаљење наговештавају завршни стихови песме у којима се јунакиња градацијским низањем својих најмилијих, од мужа ка брату, усклађује с нормом понашања тиме што прво апострофира *Ђурђа господара* па девера, али она, заправо, као и у првој варијанти, највише жали *брата Јована* – једино њега атрибуира присвојним придевом *мој*. На овај начин се такође актуелни тренуци, поводом сећања, повезују с прошлим. И, сходно томе, песма се жанровски везује за херојску елегију (Мелетинский 1986: 110–111) јер се у њој, без обзира на то што доминира лични доживљај и песма не казује директно о боју, учачавају елементи јуначког односа према свету у реминисценцијама на бој и оно што му претходи (Чајкановић 1994б: 504–506), па она садржи и клицу херојског хвалоспева погинулима у боју. Како су хвалоспев и елегија славили јунаке али је у њима била присутна и емоција, та два плана – емотивно-лични и херојско-епски (Милошевић-Ђорђевић 1990: 103–106) одговарају донекле и тужбалици, древном жанру обредног фолклора, који је уз то и ситуациони (Мелетинский 1986: 1–9, 111; Петровић 2001: 38). Управо тужбалицу (понашање програмирано ритуалом) наговештавају последњи стихови песме пошто антиципирају говор у првом лицу: „Кога ћу ја највећма жалити“, што је њен основни услов, али је и „програм“ понашања у будућности и истовремено начин да ожалашћена преживи (ако не и преболи), пошто сваки облик ритуализације и јесте у функцији прихватања стварности. А у томе Ђурђевица из прве песме не успева, будући да је самоослепљењем прекорачила границе дозвољеног, чиме је и себе осудила на смрт. И по томе се у крајњим консеквенцама ове две песме битно разликују.

Из аспекта анализе музичке компоненте песме, већ је указано на дубоку сродност тужбаличке и епске/епско-лирске традиције која се очитује у заступљености интонационог модела о којем је реч и у једном и у другом жанру. Описани наративни ток и карактер мелодије може се сматрати и једном од карактеристика тужења. Такође, кратка и сажета мелодијска целина као што је ова, са „падајућом линијом“, протумачена је и као „одраз првобитног бола“, испољеног у мелодијским формулама овог типа (Големовић 1999: 46). Надаље, овако формално и структурно

стабилна музичко-поетска целина може се повезати с начином тужења које је карактеристично за културу динарског јужнословенског подручја. Значајан елемент који мелодијске записе Ђорђевића и Илића одваја од тужбаличких јесте одсуство назнака афективног израза, што је једна од кључних карактеристика тужбаличког жанра (Големовић 1999: 46–47).

## О полифункционалности песме

Полифункционалност подразумева не само постојање варијаната истог текста у примерима различитих фолклорних жанрова, већ и разнородност музичких елемената у овим примерима. О томе се може говорити посматрајући две варијанте (односно варијанте с идентичним почетним стихом) које су по музичкој компоненти различите како у односу на претходно разматране у овом тексту, тако и између себе. Ове две варијанте потичу из два различита, географски и културно удаљена краја Србије: из Сврљига и са планине Рудник (ил. 6 и 7). Оне су истовремено и другачије жанровске припадности. Ту, наиме, нема говора о епском, епско-лирском или тужбаличком жанру, већ уз запис мелодије и текста из Сврљига стоји податак да је песма „пастирска“ (ил. 6; Девећ 1990, пример 37), док песма са Рудника припада жетелачком фолклорном жанру (ил. 7).

СУНЦЕ ЗАЂЕ ЗА НЕВЕН ЗА ГОРУ  
(пастирска)

j = 60 Parl. Rubatto Преконога

Е! Сун-це за- ђе(с...) за не-вен, за го- ру, И!

И-ху!

I - VIII

Е! Сунце зађе за невен за гору, И!  
И-ху!

Сунце зађе за невен за гору,  
Јунаци се из мора изводу.  
Бројила и млада Ђурђевица.  
Све јунаке на број набројила,  
До три своја добра не наброји:  
Прво добро, Ђурђа господара,  
Друго добро, ручнога девера,  
Треће добро, брата рођенога.

Преконога, 29. X 1966.  
Певају: Надежда Васић (1931),  
Љиљана Љубомировић (1931).

Нап. Две певачице певају, и пошто извикну, на то одговарају друге две са „и-ху!“ (Ово се такође чини у неким жетварским песмама).

### 6 Сунце зађе за Невен, за гору, Сврљиг (преузето из: Девећ 1990, пример 37; модел сродан жетелачком моделу из истог краја)

♩ = 74      Зађе сунце за Невен, за гору  
жетелачка      Горња Црнуга, Рудник

За-ђе сун-це за Невен, за гору жетелачка. Це за Невен, за гору, Рудник.

е - вен, за гору, Рудник.

Рудник.

7 Зађе сунце за Невен, за гору, Рудник  
(запис Јелене Јовановић (2017) – жетелачка песма, на дугачки жетелачки глас)

Кад је реч о поменутих сличностима у садржају и уводној текстуалној формули ових варијаната са претходно разматраним, песма из Сврљи-га садржи првих осам стихова песме о којој је реч; у песми са Рудника, међутим, забележен је само варијанте почетни стих (уместо „Сунце зађе“ – „Зађе сунце“). У мелодијском погледу ова два записа песама се знатно разликују у односу на породицу напева о којима смо говорили: ове мелодије не припадају описаном интонационом моделу, што значи да не садрже ни претходно елабориране музичке формуле. Варијанте из Сврљи-га и са Рудника одликују посебности у погледу музичке структуре и фактуре, што је одређено припадношћу вокалним идиомима географских региона из којих потичу. Оба примера су прави представници основних типова старог двогласног певања на нашем простору – динарског и шопског, како их је дефинисао и окарактерисао Драгослав Девић (2002); њихови напеви садрже специфичности вокалних дијалеката Сврљи-га, односно западне Шумадије. Мелодика и фактура су им истовремено по свом устројству и природи дијаметрално различите од оних које налазимо у

варијантама о којима је претходно било речи и где је нађена паралела са епском јуначком и тужбаличком традицијом.

Истовремено, овде се с разлогом може говорити о жанровском јединству два примера. Наиме, иако је песма из Сврљига примарно одређена као „пастирска“, она садржи све одлике жетелачког мелодијског модела из истог краја (в. напомену уз запис мелодије, ил. 6)<sup>22</sup>, а песма са Рудника представља типичан пример старинског жетелачког певања у планинским пределима Шумадије (емски термин оваквог напева је *дугачки жетелачки глас*; в. Петровић, Јовановић 2003: 17 и нотни пример 3; в. сл. 7). Објашњење певачица са Рудника јесте да је ова песма имала своје прецизно одређено место у дневном (обредном) циклусу певања на жетви, што указује и на њен специфичан етос (о овој проблематици видети више у: Ћовановић 2011: 327).<sup>23</sup> Очигледно је, дакле, да песма о којој је у овом раду реч постоји у српској сеоској традицији и у оквиру пастирског и жетелачког жанра, са мелодијским и структурно-фактурним карактеристикама које су у зависности од преовлађујућег вокалног дијалекта на датим територијама. Њихова припадност старом сеоском вокалном слоју сведочи о повезаности овог садржаја са старом обредном традицијом тих крајева.

## Закључак

Кроз упоредну структурну и семиотичку анализу варијаната текстова и мелодија песама са почетним стихом „Сунце зађе за невен, за гору“ дошло се до потврде почетне претпоставке о подударностима у погледу структурне и жанровске припадности песме, како у њеној текстуалној (садржајној), тако и у музичкој компоненти. Кад је реч о тексту и метричкој структури стихова, показано је да ова песма, која говори о болу младе Ђурђевице за најмилијима (мужем, девером и братом), својом основном садржином и емоцијама припада породичним песмама. Ипак, испевана је

---

<sup>22</sup> Иако о томе аутор записа не каже ништа, врло је вероватно да је пређашња намена песме одговарала оквирима жетелачког жанра, а да је касније укључена у репертоар песама које се певају приликом чувања оваца – то би у потпуности објаснило употребу управо овог мелодијског модела, карактеристичног за жетелачки жанр у сврљешком крају.

<sup>23</sup> На жалост, овом приликом није могуће шире разрадити још један важан аспект веза ових текстуалних и мелодијских варијаната – веза између жетелачког и тужбаличког фолклорног жанра. Овом питању, колико је познато, до сада није посвећена пажња у српској етномузикологији. Надамо се да ће даља компаративна истраживања српске традиције и других архаичних словенских традиција у будућности дати одређене одговоре и на ово питање.



у епском десетерцу који одговара позадинском јуначком догађају песме, односно оном што се дешавало у њеној „предисторији“, што је посебно наглашено у развијенијој варијанти. Она се истовремено обликује по композиционој схеми *извештај гаврана гласоноша*, која подразумева полазак јунака у бој, чекање љубе код куће, долазак гаврана, њено питање и извештај птица – и по томе представља сижејни модел јуначког певања, чему њена садржина и инклинира, мада је одсуство јуначког сукоба враћа лирици. Истовремено, будући да је у песми опевана жалост за онима који се из боја нису вратили, и то делимично сликама које одговарају тужбалици, она се може довести у везу и с тужбаличком традицијом. Аналогно, кад говоримо о мелодији: интонациони модел (тј. мелодијска контура) варијаната из околине Пирота и румунског Баната показује припадност како епском и епско-лирском, тако и тужбаличком жанру, о чему је писано у српској етномузиколошкој литератури. Надаље, истоветност овог интонационог модела с мелодијском контуром исказне реченице у српском језику једна је од подударности које се у случају варијаната ове песме најјаче испољавају и потврђују. Коначно, садржински ниво варијаната о којима је реч и њихово музичко отеловљење међусобно се допуњују и у погледу начина музичког извођења и самог карактера музичког текста. На тај начин, анализа у целини показује нераскидиву везу између текстуалне, смисаоне и музичке компоненте.

Утврђено је такође постојање варијаната с истом садржином у оквиру сасвим другог – жетелачког фолклорног жанра, и то у географским областима које су међусобно просторно удаљене, што одређује и битну различитост музичке физиономије ових варијаната. Истоветност садржине, као и аналогија која се може успоставити између завршетка вегетативног процеса и смрти могла би, међутим, говорити у прилог још једне архаичне везе тужбаличке и жетелачке певачке традиције, отеловљене у варијантама забележеним на простору Србије.

## Библиографија

- Богишић, Валтазар (1878). *Народне пјесме из старијих највише приморских записа*. Књ. 1. Гласник Српског ученог друштва, Одељење 2, књ. 10. Биоград: Државна штампарија.
- Васиљевић, Миодраг А. (1950). *Народне мелодије које се певају на Космету*. Београд: Просвета.
- Винавер, Станислав (1939). Покушај ритмичног проучавања мушког десетерца. *Прилози проучавању народне поезије VI (2)*, 194–244.
- Виноградова, Людмила Н., Толстая Светлана М. (2004). Обувџ. *Славянские древности. Этнолингвистический словарь*, том III. Ред. Н. Толстой. Москва: Институт Славяноведения, 475–179.

- Врчевић, Вук (1986). *Тужбалице*. Прир. Данило Радојевић. Титоград: Побједа.
- Вукичевић-Закић, Мирјана (1997). Оплакивање мртвих у Запаљу. *Четврти међународни симпозијум Фолклор – музика – дело (Београд, 1995)*. Ур. Димитрије Големовић. Београд: Факултет музичке уметности, 152–184.
- Големовић, Димитрије О. (1999). Улога музике у посмртним обичајима Србије и Црне Горе. *Нови звук* 14, 43–50.
- Девић, Драгослав (1992). Народна музика. *Културна историја Сврљига. II књига – Језик, култура и цивилизација*. Ур. Сретен Петровић. Ниш, Сврљиг: Просвета, Народни универзитет, 427–581.
- Девић, Драгослав (2002). Динарско и шопско певање у Србији и миграције. *Нови звук* 19, 33–56.
- Ђорђевић, Владимир (1931). *Српске народне мелодије (предратна Србија)*. Београд: Издавачка књижарница Геце Кона.
- Ђорђевић, Тихомир (1984). Заштита младенаца. *Наш народни живот* 1. Београд: Просвета, 276–307.
- Захаријева, Светлана (1979). *Формооградуването на българската народна песен*. Софија: Българска академия на науките, Институт за музикознание.
- Илић, Сава Л. (2006). *Народне мелодије Срба, Шокаца и Карашеваца у Румунији*. Прир. Јелена Јовановић. Нови Сад, Београд: Матица српска, Музиколошки институт САНУ.
- Јанковић, Ненад Ђ. (1951). *Астрономија у предањима, обичајима и умотворинама Срба*. Српски етнографски зборник LXIII. Београд: Српска академија наука.
- Карановић, Зоја (2011а). „Највећа је жалост за братом“ – текст и културни контекст песме. *Књижевност и језик* 58 (1–2), 45–59.
- Карановић, Зоја (2011б). Гавран и соко као свадбени медијатори у три сватовске песме (или заборављена прича о иницијацији). *Птице: књижевност, култура*. Ур. Мирјана Детелић и Драган Бошковић. *Лицеум* 14. Крагујевац: Центар за научна истраживања САНУ, Универзитет у Крагујевцу, Филолошко-уметнички факултет у Крагујевцу, 125–140.
- Карановић, Зоја (2014). „Највећа је жалост за братом“ (жанр и смисао). *Аспекти идентитета и њихово обликовање у српској књижевности*. Ур. Горана Раичевић. Нови Сад: Филозофски факултет, 67–78.
- Караџић, Вук Стефановић [1815] (1965). *Народна српска песнарица, издана Вукомъ Стефановићемъ у Виенни. Сабрана дела Вука Караџића*. Књига прва. Прир. Владан Недић. Београд: Просвета.
- Караџић, Вук Стефановић [1845] (1988). *Српске народне пјесме*. Књига друга. *Сабрана дела Вука Караџића*. Књига пета. Прир. Радмила Пешић. Београд: Просвета.
- Клеут, Марија (1990). *Из колебе у дворове господске. Фолклорна збирка Милице Стојадиновић Српкиње*. Нови Сад, Београд: Матица српска, Институт за књижевност и уметност.
- Костић, Ђорђе (1983). *Реченичка мелодија у српскохрватском језику*. Београд, Тршић: Рад, Вуков Сабор.
- Лилек, Емилиан (1894). Вјерске старине из Босне и Херцегоцине, свршетак. *Гласник Земаљског музеја* VI, 141–166.

- Лома, Александар (2002). *Пракосово. Словенски и индоевропски корени српске епике*. Београд: Српска академија наука и уметности, Балканолошки институт САНУ.
- Меденица, Рад[осав] (1935). Филип Вишњић и песнички оквир 'Полећела два врана гаврана'. *Прилози проучавању народне поезије* II (1), 39–56.
- Мелетинский, Елеазар М. (1979). *Палеоазиатский мифологический эпос. Цикл ворона*. Москва: Издательство „Наука“. Главная редакция Восточной литературы – Академия наук СССР. Институт мировой литературы им. А.М.Горького. Исследования по мифологии и фольклору Востока.
- Мелетинский, Елеазар М. (1986). *Введение в историческую поэтику эпоса и романа*. Москва: Наука.
- Милићевић, Милан Ђ. (1894). *Живот Срба сељака*. Српски етнографски зборник I. Београд: Српска краљевска академија.
- Милошевић-Ђорђевић, Нада (1990). *Косовска епика*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Петровић, Радмила и Јовановић, Јелена (2003). „Еј Руднице, ти планино стара“ – певање и свирање групе „Црнућанка“. Београд, Горњи Милановац: Музиколошки институт САНУ, Културни центар Горњи Милановац, Вукова задужбина.
- Петковић, Новица (1990). Винаверов опис епског десетерца и говорне мелодије. *Огледи из српске поетике*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 1990, 119–155.
- Петровић, Соња (2001). *Косовска битка у усменој поезији*. Београд: Гутенбергова галаксија.
- Радиновић, Сања (2001). Макам-принцип у мелопоетском обликовању запланских јесењих песама. *Музички талас* 29, 34–43.
- Радиновић, Сања (2007). Српске народне баладе и етномузикологија: немогућа мисија. *Нови звук* 30, 34–51.
- Радиновић, Сања (2011). *Облик и реч*. Етномузиколошке студије. Београд: Факултет музичке уметности.
- Топорков, Андреј Л. (2001). Сунце. *Словенска митологија. Енциклопедијски речник*. Ред. Светлана М. Толстој и Љубинко Раденковић. Београд: Zepher Book World, 522–523.
- Узењова Елена С. (2001). Капа. *Словенска митологија*. Ур. Светлана М. Толстој и Љубинко Раденковић, Београд: Zepher Book World, 261–263.
- Чајкановић, Веселин (1994а). Мотиви прве арнаутске песме о боју косовском. *Из српске религије и митологије 1910–1924. Сабрана дела*. Књига прва. Прир. Војислав Ђурић. Београд: Српска књижевна задруга, Београдски издавачко-графички завод, Партиенон, 96–101.
- Чајкановић, Веселин (1994б). *Студије из српске религије и фолклора 1925–1942. Сабрана дела*. Књига друга. Прир. Војислав Ђурић. Београд: Српска књижевна задруга, Београдски издавачко-графички завод, Партиенон.
- Чајкановић, Веселин (1994в). *О врховном богу у старој српској религији. Сабрана дела*. Књига трећа. Прир. Војислав Ђурић. Београд: Српска књижевна задруга, Београдски издавачко-графички завод, Партиенон.
- Шмаус, Алојз (1934). Гавран гласоноша. *Прилози проучавању народне поезије* 1, 4–30.

- Йованович, Елена Л. (2011). Элементы различных музыкальных диалектов в жатвенных песнях Центральной Сербии. *От конгресса к конгрессу. Материалы Второго Всероссийского конгресса фольклористов*. Москва: Министерство культуры Российской Федерации, Государственный центр русского фольклора, 324–339.
- Adams, Charles W. (1976). Melodic Contour Typology. *Ethnomusicology* XX (2), 187–189.
- Krstić, Branislav (1984). *Indeks motiva narodnih pesama balkanskih Slovena*. Prir. Ilija Nikolić. Posebna izdanja SANU, knj. DLV, Odeljenje jezika i književnosti, knj. 36. Beograd: Srpska akademija nauka i umetnosti.
- Schmaus, Alojz (1971a). Vrsta i stil u narodnom pesništvu. *Usmena književnost – izbor studija i ogleda*. Prir. Maja Bošković-Stulli. Zagreb: Školska knjiga, 59–63.
- Schmaus, Alojz (1971b). Iz studija o krajinskoj epici. *Usmena književnost*. Prir. Maja Bošković-Stulli. Zagreb: Školska knjiga, 219–248.
- Vujičić, Tihomir (1978). *Muzičke tradicije Južnih Slovena u Mađarskoj*. Budimpešta: Preduzeće za izdavanje udžbenika.

## Извори илустрација

- 1 Ђорђевић 1931.
- 2 Илић 2006.
- 3 Радиновић 2011.
- 4 Радиновић 2001.
- 5 Ђорђевић 1931; Илић 2006.
- 6 Девић 1990.
- 7 Јовановић 2017.

*The greatest grief is that for a brother (Najveća je žalost za bratom):  
About text and melody*

*Jelena Jovanović and Zoja Karanović*

## Summary

This paper is dedicated to the examination of the folk song published by Vuk Karadžić in 1815, entitled: Найвећа е жалостъ за братомъ (The greatest grief is that for a brother). The second variant of the song was published in 1973. The melody has been noted down for the first time in 1931, and there are also few other versions of melodies recorded in the mid-20th and later in the 20th century. In this study the authors look at the principles of the song building through the analyses of its textual and melodic elements. It has been confirmed that on the level of the content it is a family lyric song. It is shown that both levels of the song (lyric and melodic) correspond

to heroic background; besides, these variants both in content and in melody aspect can be connected with the lamenting tradition.

*Key words:* Serbian folk songs, family songs, dirge, lament, heroic song, intonational model, epic (gusle) singing in the Dinaric region

др Јелена Јовановић  
Музиколошки институт САНУ, Београд  
Е-пошта: jelena.jovanovic@music.sanu.ac.rs

проф. др Зоја Карановић  
Универзитетски професор у пензији  
Е-пошта: zojanko@stcable.net

Примљено: 15. 4. 2017.  
Прихваћено: 7. 5. 2017.