



Чланак примљен 06.11.2013.
Чланак прихваћен 25.11.2013.
UDK: 784.4(497.11)

СТЕПЕН ТРАНСФОРМАЦИЈЕ ИНТОНАЦИОНИХ ОБЕЛЕЖЈА ВОКАЛНЕ ТРАДИЦИЈЕ СРБА НА ПЕШТЕРСКО-СЈЕНИЧКОЈ ВИСОРАВНИ

Ана Живчић, МА

Универзитет уметности у Београду
Факултет музичке уметности
anazivcic@yahoo.com

Сажетак: Текст приказује на који начин се вокална традиција становника једног подручја трансформише у времену као и музичке и ванмузичке показатеље те трансформације. Почетни аналитички поступак резултирао је издвајањем интонационих модела, иманентних већем броју песама. Анализа издвојених интонационих модела, њихова карактеризација и компарација узроковала је, даље, промишљање о интонацији, као појму који је важан за идентификацију и перцепцију (ових) вокалних мелодија. Разумевање интонације као „звучања које је већ оформљено у систем фиксираних звучних односа тонова и тоналности у памћењу“ усмерава пажњу на кључно питање очувања музичког „записа“ у традиционалном усменом предању.

Кључне речи: интонација, интонациони модел, музички дијалекат, тембровска интонација.

У дијахронијском процесу протока времена, неминовно је да се традиција и култура мењају, на начин и у оној мери у којој се мењају и њихови носиоци. На примеру песама са Пештерско-сје-

ничке висоравни покушаћу да представим да ли су се, како су се (и у којим сегментима) музичко-стилске карактеристике вокалне традиције истраживаних ареала Пештера¹ мењале у протекле

¹ Теренска истраживања током којих је прикупљан музички материјал вршена су у периоду од 2008. до 2011. године, у више наврата, најпре у селима која се налазе на северу и североистоку Пештера: Штаваљ, Градац, Брњица. Истраживање је касније усмерено и ка централним и јужним деловима ове области. Места која су том приликом обухваћена су: Карајукића Бунари, Биоц, Долиће и Бољаре.

три деценије.² Како су, дакле, интонациона обележја песама једног подручја „трпела“ промене и како су, ипак, остали препознатљиви као *интонација* вокалне традиције овог краја Србије.

На примеру три групе песама које је било могуће подвргнути оваквој врсти анализе видеће се које су музичке компоненте имале улогу „константе“ а које су, и зашто биле „променљиве“.

Теорија интонације Бориса Владимировича Асафјева³ чини се оперативном јер нуди извесну ширину тумачења појмова којима се означавају музичке појаве. У складу са његовим тврдњама, интонацијом можемо сматрати било какво музичко збивање које носи одређену семантичку поруку; ирелевантно је чак и то да ли проучавана музика поседује формално и синтаксичко јединство док год испољава јединствено, кохерентно значење.⁴ Асафјевљева преокупација била је да открије архетипске принципе који су садржани у музици као и динамичка својства музичког материјала. „Увек и свуда у музици господари динамизам, њен развитак протиче дијалектички законито, а њене конструктивне норме су, отуда, условљене не визуелним, већ највећим делом слушно-моторним осећајима.“⁵ Како би што боље објаснио свој теоријски концепт, Асафјев се упустио и у разматрање терминологије; тумачењем већ постојећих као и увођењем нових термина и појмовних одредница за одређене музичке појаве. За њега савремена музичка терминологија мора представљати „освешћивање музике као звучећег покрета у интонационо-ритмичком

постајању сила које га организују.“⁶ Одатле проистиче појам интонације као фактора првостепене важности, иманентног свим другим музичким плановима, факторима и компонентама, па и музици самој. Иако базично музиколошка, теорија интонације чини се врло оперативном у тумачењу традиционалне музике. Наиме, имајући у виду да је преношење традиционалне музике кључно усмено, усвајање интонације одређеног подручја и препознавање и освешћивање истих интонационих модела као „својих“ није ништа друго до „...генерацијско стицање интонационе навике...“⁷ Сваки интонациони систем је друштвено условљен и док год га његови креатори/реципијенти вреднују докле он представља њихов музички код са којим се идентификују, њихов *мелос*.

У свакој од анализираних група песама одређена музичка компонента (или више њих, истовремено) доминирала је и тако постајала *интонација*,⁸ што ће се и видети из предстојећег кратког приказа музичко-структуралне анализе песама сваке групе. Управо је начин на који се музичке компоненте комбинују, односно начин на који се успостављају синтагматски односи, кључан у диференцирању интонационих модела.

До издвајања интонационих модела долази се аналитичким поступком који се тумачи дескриптивним путем али је у суштини врло прагматичан и почива на идеји перцепције целине. Овоме у прилог говоре и новија етномузиколошка тумачења, према којима се мелопоетске

² У корпус анализираних песама улазе и мелодије снимљене седамдесетих година 20. века на истраживаном подручју. Ради се о аматерским снимцима са прела и породичних окупљања који су аутору овог рада били доступни захваљујући породицама Луковић и Куч.

³ Борис Владимирович Асафјев, *Музыкальная форма как процесс* (книги первая и вторая), Ленинград, Государственное музыкальное издательство, 1963.

⁴ Због оваквих теоријских промишљања неки научници сматрају да је интонациона теорија Бориса Владимировича Асафјева једна од најрадикалнијих семантичких теорија у историји музике. Видети: Raymond Monelle, *Linguistic and Semiotics in Music*, Harwood Academic Publishers, University of Edinburgh UK, Edinburgh, 278.

⁵ Борис Владимирович Асафјев, нав. дело, 18.

⁶ Исто, 24.

⁷ Исто, 35.

⁸ О различитим видовима разумевања појма *интонација* видети више у: Олга Оташевић, „Интонациони свет“ Бориса Асафјева, *Мокрањец* (13), 2011, 23–24.

структуре памте и опажају као музички „гешталти“, односно као артикулисане целине које преносе комплетну информацију.⁹ Овакво тумачење захтевало је примену обухватног аналитичког концепта, који је у конкретном случају врло инклузиван и подразумева интердисциплинарни приступ и упоришта у наукама попут семиологије, психологије и лингвистике.

Све одабране песме биле су анализирание и разматране као синтаксичке целине са специфичностима унутрашњег, синтагматског структурирања. Начин на који се синтагматски односи успостављају, односно на који се комбинују појединачне музичке компоненте у мелопоетској целини, испоставио се као кључан у диференцирању интонационих модела (ИМ). Неопходно је напоменути да је за све ИМ карактеристично хетерофоно певање као и *соло* – *шутши* концепција извођења.

Први интонациони модел (ИМ 1)

Након извршеног аналитичког увида у морфолошку структуру и принцип мелопоетског обликовања појединачних песама, неколико музичких параметара показало се значајним. Иако је јединствена метричка основа свих песама симетричан осмерац (VIII: 4, 4) ритмичка организација била је другачија у старијим и новијим песама. У оба случаја четвртина као једи-

ница бројања је носилац слога а музички ток се успорава на местима мелодијске цезуре или слоговима певаног текста који јој непосредно претходе. У изградњу мелострофе улази поновљени осмерачки двостих, што у крајњој инстанци, на формалном плану, има за последицу да се четвороделна структура перципира као дводел („удвојена строфа“).¹⁰

Значајније разлике између старијих и новијих песама уочавају се на мелодијском плану али и у сазвучној компоненти (типу хетерофоније који доминира).¹¹ Тонско језгро је заједничко за све песме – *еф, те, ас*. Међутим, у старијим песмама мелодијски покрет веома је сведен и почива на односу финалис-хиперфиналис (пример 1) док новије песме доносе нешто развијенији мелодијски покрет, проширење тонског низа, а

1. Ако мала имаш воље

Ако ма - ла и - маш во - ље у Би - је - ло до - ђи по - ље а - ко ма - ла и - маш во - ље у
 Би - је - ло до - ђи по - ље

Ако мала имаш воље,
 У Бијело дођи поље,
 Ако мала имаш воље,
 У Бијело дођи поље.

Ако мала имаш воље,
 У Бијело дођи поље,
 Ој, ђевојко преко Лима
 дођ' овамо, тамо зима.
 Ој, ђевојко Цано, Цано
 про Гиљеву/е беж' овамо.
 Ој, Гиљевске ледне стене
 родно место младог мене.

⁹ Мирјана Закић, *Обредне песме зимског полугођа – системи звучних знакова у традицији југоисточне Србије*, Етномузиколошке студије – дисертације, св. 1/2009, Београд, Факултет музичке уметности, 2009, 107.

¹⁰ Видети: Изаљиб Земцовски, Прилог питању строфике народних песама (из јужнословенско-руских паралела), *Народно стваралаштво-Folklor* (25), VII, 1968, 61. Овакву појаву уочавају и други истраживачи. Д. Големовић је тумачи као: „дводелан монотематски облик испољен као излагање материјала и његово понављање“, видети: Димитрије О. Големовић, Сеоско певање у западној Србији (прилог проучавању музичких дијалеката у Србији), у: Димитрије, О. Големовић и др. (уред.) *Србија – музички и итрачки дијалекти*, Београд, Факултет музичке уметности, 2011, 20.

¹¹ Више о типовима хетерофоније видети у: Димитрије О. Големовић, *Народна музика ужичког краја*, Београд, САНУ, Етнографски институт, Посебна издања, књ. 30, св. 2, Београд, 1990.

2. Ој, Србијо, врело гвожђе

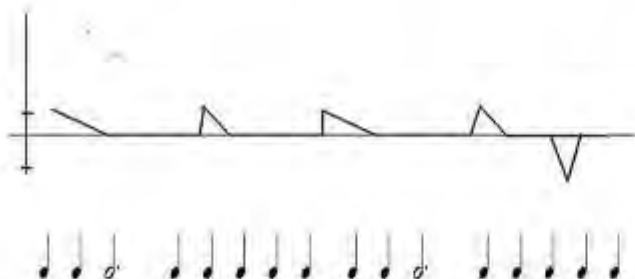
Поплаљ

Музички запис песме „Ој, Србијо, врело гвожђе“ у 8/8 такта. Мелодија је симетрична и осмерачка. Текст: Ој Ср-би-ја вр-ело гвож-ђе ко-ва-о те Ка-ра-ђор-ђе Ој Ср-би-ја вр-ело гвож-ђе ко-ва-о те Ка-ра-ђор-ђе.

Ој, Србијо, врело гвожђе,
ковао те Карађорђе.
Ој, Србијо, врело гвожђе,
ковао те Карађорђе.

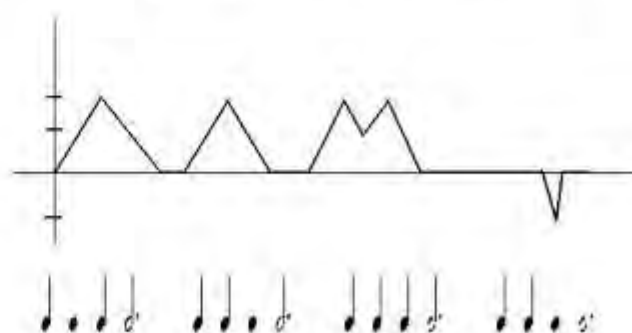
Ој, Србијо, врело гвожђе,
ковао те Карађорђе.
Ђе се такав соко роди,
те Србију ослободи.
Ој, Србијо, мила мати,
увек ћу те тако звати.

мелодија се може окарактерисати пре као таласаста (двоструко силазна) него као осцилирајућа око упоришног тона финалис (пример 2). Те измене спречавају засићење проузроковано доследним понављањем и обезбеђују перцепцију диферентне јединице у музичком континууму. Овакво мелодијско кретање представља основну интонациону парадигму песама ове групе:



Други интонациони модел (ИМ 2)

Мелодијска компонента се и у примерима ове групе песама показала као кључно дистинктивно обележје. Наиме, и за овај интонациони модел карактеристична је симетрично осмерачка поетска структура као и двостиховна мелострофа. Начин структурирања мелодије може се описати као „квadratни“ јер се мелодијска цезура јавља сукцесивно, на свака четири слога певаног текста. Мелодија је таласаста а принцип мелодијског обликовања заснован је на подцелинама које међусобно кореспондирају, при чему је прва узлазно-силазна а друга силазна. Разлика међу старијим (пример 3) и новијим песамама (пример 4) огледа се кључно у слободнијем извођењу солисте на почетку песме (код новијих примера који звуче „распеваније“), као и у сазвучној компоненти (новије песме, поред устале хетерофоније карактерише и орнаментална мелодика). Симплификација читавог корпуса мелодија које чине ову групу и конструисање јединственог мелодијског модела није представљало проблем, јер је приликом његовог дефинисања редуција била сведена на минимум, те можемо рећи да је свака мелодија ове групе мелодија модел, односно да су то „интонације ликови“.¹²



¹² Борис Владимирович Асафьев, *нив. дело*, 266.

3 Навика је наша стара

Београд

Музички нотни запис за песму 'Навика је наша стара'. Запис је у 8/8 временском метру и садржи три реда нотних записа са српским текстом испод. Први ред је мелодички линијски запис са бројем 184 изнад. Други ред је акордни запис са бројем 187 изнад. Трећи ред је завршетак са динамичким обележјем *OF*.

Навика је наша стара,
да нас пјесма разговара.
Навика је наша стара,
да нас пјесма разговара.

Навика је наша стара,
да нас пјесма разговара.
Кад се братска срца сложе,
и одово пливат' може!

4 Ој, ђевојко из Брњице

Цетиње

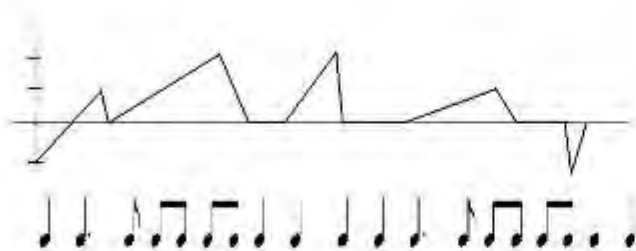
Музички нотни запис за песму 'Ој, ђевојко из Брњице'. Запис је у 7/8 временском метру и садржи три реда нотних записа са српским текстом испод. Први ред је мелодички линијски запис са бројем 115 изнад. Други ред је акордни запис са бројем 90 изнад. Трећи ред је завршетак са динамичким обележјем *OF*.

Ој, ђевојко из Брњице
јој, што имаш трепавице.
Ој, ђевојко из Брњице
јој, што имаш трепавице.

Ој, ђевојко из Брњице
јој, што имаш трепавице.
Ил' природно нису никле
ил' на климу ненавикле.
Макни Гара косу с' чела
ватра ти је сагорела.
Макни мала косе твоје
да ја видим очи твоје.

Трећи интонациони модел (ИМ 3)

За разлику од песама прве две групе јединствену метричку основу стиха у овим напевима чини асиметрични десетерац (X: 4, 6). Мелострофу гради поновљени двостих а носиоци певаних слогова су, подједнако, четвртинске и осминске нотне вредности.



Види се да се током мелострофе јавља тенденција ка смењивању једнаких четвртинских и осминских низова па су песме ове групе, за разлику од претходне две, кључно хетерохроне метричке структуре (примери 5 и 6). Разлика између старијих и новијих песама у случају ове групе евидентирана је кључно у тонском низу који за стабилног чиниоца има тон *хезес* код старијих напева (пример 5) односно тон *бе* у песмама новијег датума (пример 6). Темпо извођења је, такође диференцирајући музички параметар у случају овог ИМ јер су старије мелодије нешто спорије.

Након свега изложеног неопходно је одредити обједињујуће односно диференцирајуће музичке (и ванмузичке)

компоненте које су учествовале у креирању сваког од представљених интонационих модела. Неопходан, први корак у овом процесу је констатовање разлика на микронивоу, јер управо оне омогућавају праћење измена које је сваки од три интонациона модела (заједничка и иманентна и старијим и новијим песмама) нужно морао претрпети током временског периода од готово четрдесет година. Важно је имати у виду чињеницу да су старији напеви бележени у аутентичном контексту док су новији изведени од стране певача локалне певачке групе која функционише при културно-уметничком друштву.¹³ Будући да је метроритам, приликом анализе издвојених група песама, показао важност у обликовању мелопоетских структура, компарација првог нивоа спроведена је управо сагледавањем метроритмичких особности песама.

5 Идем путем питају ме жене

Босанска

И - дем пу - тем пи - та - ју ме же - не ој, мла - ди - ћу што ти ср - це ве - не

ид - дем пу - тем пи - та - ју ме же - не ој, мла -

ди - ћу што ти ср - це ве - не.

Идем путем питају ме жене
ој младићу што ти срце вене.
Идем путем питају ме жене
ој младићу што ти срце вене.

Идем путем питају ме жене
Ој, младићу што ти срце вене.

¹³ С обзиром на то да многе од ових песама више не представљају форму активног извођења, посебан допринос очувању пештерског вокалног наслеђа има активност мушке певачке групе која делује у склопу Културно-

6 Ко ти косе помрсио Јело [Грлаши]

Ко ти косе помрсио Јело,
ко ти лице обљубио бело
ко ти косе помрсио Јело,
ко ти лице обљубио бело.

Ко ти косе помрсио Јело,
ко ти лице обљубио бело.
'Ај не лажи право кажи нани
камо теби са грла ћердани.
Синоћ сам се уз јоргован пела
запе грана за низ од ћердана.
Запе грана са врх јоргована
искида ми са грла ћердана.

Ко ти косе помрсио Јело,
ко ти лице обљубио бело.
'Ај не лажи право кажи нани
камо теби са грла ћердани.
Синоћ сам се уз јоргован пела
запе грана за низ од ћердана.
Запе грана са врх јоргована
искида ми са грла ћердана.

Закономерности мелодијског обликовања почивају пре свега на везаности за финалис, на дужем задржавању и инсистирању на његовој упоришној равни. У спречи са поменутих утврђених метроритмичким структурирањем, начин изградње мелодије представља базични парадигматски ниво музичке процесуалности како осмечких тако и десетерачких пештерских напева.

Карактеристична *соло* – *шуги* концепција извођења, јединствено тонско језгро, честа успоравања и промене темпа, постепено подизање интонације услед интензивног извођења као и заједничке стилске одлике јесу најизраженији музички фактори који обједињују разматране инто-

национе моделе у синхронизацијском и дијахронизацијском процесу. Измене које су евидентирани током времена не доводе у питање препознатљивост једног ИМ као „омиљене звучне формуле“¹⁴ становништва на Пештеру.

Када се појединачна музичка компонента испољи као основно изражајно средство у музичком току она постаје *структурно шематична* одређене музичко-поетске целине.¹⁵ Ако се иста музичка компонента на исти или сличан начин активира у већем броју напева онда се перципира као значајно обележје једног музичког типа. Поред мелодијског музичког плана који је елабориран приликом представљања основних карактеристика сваког ИМ (и који се показао као доминантан у анализираној грађи) артикулација је веома значајна и изра-

жајна компонента, а њен тембровски елемент посебно уочљив. Појам тембровске интонације који предлаже Асафјев¹⁶ чини се зато веома оперативним, чак незаобилазним у карактеризацији пештерског вокалног дијалекта.

Под појмом *тембровска интонација* у овом случају се подразумевају тембровске одлике иманентне готово свим анализираним песмама, односно сви они специфични звучни квалитети који се објективно чују али се не могу адекватно приказати у самом нотном запису. Тембр је у музичким енциклопедијама најчешће дефинисан као „комбинација звучних квалитета који један тон/звук разликују од другог тона/звуча исте ви-

уметничког друштва „Штаваљ“ из Штавља и чији чланови реинтерпретирају традиционалне песме свог краја на врло аутентичан начин са свешћу о важности очувања оригиналног музичког израза.

¹⁴ Борис Владимирович Асафјев, *нап.* дело, 268.

¹⁵ Berislav Popović, *Muzičke forme ili smisao u muzici*, Beograd, Clio, 1998, 111.

¹⁶ Борис Владимирович Асафјев, *нав.* дело, 279.

сине, јачине и трајања".¹⁷ Пошто је звук физичка величина тембр зависи и од физичких стимулуса као што су фреквенција, простирање звучних таласа, звучни притисак итд. Ову чињеницу је имала у виду и бугарска научница Светлана Захаријева када је као синоним за тембр употребила израз *текстура тона/звука*.¹⁸

Тембр у овом случају надилази појмове као што су боја, начин певања и представља суштински артикулациони елемент истраживаних мелодија. Испољава се на веома специфичан начин, и представља скуп различитих музичких компонента: регистра, динамике, боје. Он је дефинисан пре свега изузетно високим *степеном најчешће тона*¹⁹ који је квалитативно другачији у односу на било који други вокални дијалекат у Србији, а будући да се на такав начин јавља у готово свим забележеним мелодијама може се рећи да тембр представља и једини *неиресивно делујући интонациони показатељ*.²⁰

Традиционална песма се памти и преноси као целина чији елементи међусобно функционишу према начелима прегнантности и добре континуације.²¹ Сагледавано у контексту дијахронског процеса (а имајући у виду да традицију обликују кључно континуитет, варирање и селекција²²) јасно је да су ове мелодије опстале током деценија захваљујући интонационом одабиру и постале оличење пештерске интонације у виду „омиљених звучних формула”.²³ Закон прегнантности је овде испољен врло експлицитно зато што функционише у оквиру колективног памћења које подразумева тежњу ума ка целовитости и стабилности облика. Истицање кључних музичких параметара који обликују прве три

групе песама (које су заједничке старијим и новијим мелодијама) показало је да пештерски вокални дијалекат опстаје управо захваљујући неким од гештalt принципа. Једном оформљени, ови интонациони модели испољавају тенденцију да трају у свом успостављеном облику (начело заокружења односно добре континуације).

Услови под којима се врши процес интонационог одабира су дакле и психолошке али и социолошке природе а когнитивни процеси који се том приликом одвијају су кључни за опажање и разумевање звучне целине у складу са њеном функцијом унутар одређеног контекста. Ово је посебно видљиво приликом компарације старијих и новијих песама, када је промена контекста извођења условила промене приликом интонационог одабира музичких формула. Ипак, интонациони одабир се не врши увек свесно од стране носилаца вокалног дијалекта једног подручја. Кроз теренско искуство и аудитивну перцепцију анализираних песама, намеће се претпоставка да се артикулационе музичке компоненте, попут тембра не „бирају” те да се испољавају несвесно. Оне су „уписане” у метамузички слој код становника овог подручја. Да је осећај тембра некада више доминира од осећаја висине тона показује и народна певачка терминологија *шанкој и гебелот гласа* (а не високог и ниског), забележена у различитим народним културама.²⁴

Овде се, још једном, потврђује колико појам интонације (онако како га представља Асафјев и како је он прихваћен и коришћен у овом раду) надилази историјске и културне стадијуме, контекстуални одабир музичких елемената, па и сама средства музичког израза.

¹⁷ Stanely Sadie and John Tyrell (eds.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians – Second Edition*, London Macmillan, 1980.

¹⁸ Светла Захаријева, Типове звукови в нај-ранните пластове на българския музикален фолклор (Към въпроса за музикалното формообразуване в българската народна песен), *Обреди и обреден фолклор*, София, Издателство на Българската академия на науките, 1981, 85–114.

¹⁹ Борис Владимирович Асафјев, нав. дело, 279.

²⁰ Исто, 279.

²¹ Leonard B. Mejer, *Емоција и значење у музици* (prev. Simo Vulinović Zlatan), Beograd, Nolit, 1986, 134–174.

²² What is traditional music?, <http://www.traditionalmusic.org/traditionalmusicdefinition.shtml>

²³ Борис Владимирович Асафјев, нав. дело, 266.

²⁴ Е.Алексеев, *Раннефольклорное интонирование*, Москва, Советский композитор, 1986, 14–37.

Посматрано у најширем смислу као општи ванвременски и парадигматски принцип,²⁵ интонација нема своје опипљиве репрезенте у материјалном свету. Ипак, интонација у ужем смислу (као интонациони фонд, или омиљена звучна формула) представља одраз интонационог света, изражен кроз физичке компоненте звука који се оваплоћује и интонира у процесу протока времена.

Литература:

1. Алексеев, Е., *Раннефолклорное интонирование*, Москва, Советский композитор, 1986, 14–37.
2. Асафьев, Борис Владимирович, *Музыкальная форма как процесс* (книги первая и вторая), Ленинград, Государственное музыкальное издательство, 1963.
3. Големовић, Димитрије О., *Народна музика ужичког краја*, Београд, САНУ, Етнографски институт, Посебна издања, књ.30, св. 2, 1990.
4. Големовић, Димитрије О., Сеоско певање у западној Србији (прилог проучавању музичких дијалеката у Србији), у: Димитрије, О Големовић и др., *Србија – музички и играчки дијалекти*, Београд, ФМУ, 2011.
5. Закић, Мирјана, *Обредне песме зимског јолујоћа – системи звучних знакова у традицији југоисточне Србије*, Етномузиколошке студије – дисертације, св. 1/2009, Београд, ФМУ, 2009.
6. Захариева, Светла, Типове звукови в най-ранните пластове на българския музикален фолклор (Към въпроса за музикалното формообразуване в българската народна песен), *Обреди и обреден фолклор*, София, Издателство на Българската академия на науките, 1981, 85–114.
7. Земцовский, Изалий И., Прилог питању строфике народних песама (из јужнословенско-руских паралела), *Народно стваралаштво-Folklor* (25), VII, 1968.
8. Mejer, Leonard B., *Емотија и значење у музици* (prev. Simo Vulinović Zlatan), Beograd, Nolit, 1986.
9. Оташевић, Олга, „Интонациони свет“ Бориса Асафјева, *Мокрањац* (13), 2011, 22–30.
10. Popović Berislav, *Muzička forma ili smisao u muzici*, Beograd, Clio, 1998.
11. Sadie, Stanley and John Tyrell (eds.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians – Second Edition*, London, Macmillan, 1980.
12. What is Traditional Music?, <http://www.traditionalmusic.org/traditionalmusicdefinition.shtml>

Summary

Characteristics of the Vocal Tradition of the Serbs in the Pešter-Sjenica Plateau

Ana Živčić

The text shows how is the vocal tradition of the population of an area transforming over time as well as musical and extramusical indicators of that transformation. Initial analytical procedure resulted in the seclusion of intonational models immanent to the greater number of songs. Analysis of selected intonational models, their characterization and comparison furthermore, caused the reflection on intonation as the concept that turns out to be important for the identification and perception of (these) vocal melodies. The term intonation is polysemantic and as such opens up the possibility for its use in different theories of music. In this sense, the theory of Boris Vladimirovich Asafjev, the so-called *theory of intonation*, provides a certain breadth of scientific approaches and theoretical explication, thereby making visible the results of the analytical process. Understanding intonation as “sounding already formed into a system of fixed sound relationships tones and tonality in the memory,” focuses on the key issue of preserving the musical “tracks” in the traditional oral legend.

Key words: intonation, intonational model, musical dialect, timbre intonation.

²⁵ Олга Оташевић, *нав. дело*, 24.