

„РАСПУКАЛА ШАР ПЛАНИНА“ – ОД ЛЌУБОВНА ПЕСНА ДО ПЕСНА НА КОНФЛИКТ¹

Велика Стојкова-Серафимовска

Институт за фолклор „Марко Цепенков“ – Скопје

Датум на прием: 31.7.2025

Апстракт: Овој труд го следи патот на една македонска лирска песна, која патува низ музичките простори на: Македонија, Србија и Бугарија, создавајќи различни контексти на прифаќање и на присвојување често поврзани со етничките и со националните идентитети. Песната „Распукала Шар Планина“ и нејзините различни верзии присутни во регионот имаат лирска содржина, која ја истакнува љубовта на мајката кон нејзините синови. Иако потекнува од шарпланинскиот регион, поточно од Горни Полог, Тетовско, оваа песна мигрирала во соседните земји и стекнала различен идентитет, често предизвикувајќи различни интерпретации на нејзиното значење. По вооружениот конфликт во Македонија во 2001 година меѓу етничките Македонци и етничките Албанци, песната доби поинаков контекст, кој, во 2015 година, предизвика дури и физички конфликт меѓу македонските и албанските граѓани. Истражувањето на овој случај открива различни процеси на природна миграција на песната во минатото, кога немало граници, до денешнината кога политичките граници создаваат интензивно чувство на „моє“ спротивставено на „твое“, но и процеси, каде што користењето на песната во контекст на означување на идентитетот провоцира насилан контекст на етикетирање на песната како воена песна или како песна на конфликт.

Користејќи ја методологијата на набљудување, но и учество во различни контекстуални изведби на оваа песна, ќе се обидам да го опишам нејзиниот пат од лирски, љубовен контекст, до песна што се перципира како провокација меѓу различни етнички групи и поединци. Обидувајќи се да се задржи објективниот пристап, може да се забележи дека политиките на градење идентитети во различни ситуации можат да етикетираат една народна песна во крајно спротивставен контекст, но и да ги сменат контекстите – од песна што разделува, во песна што обединува.

Клучни зборови: народна песна, миграција, етнички идентитети, контекст, конфликт, афект, „мека моќ“

¹ Англиската верзија на овој труд со наслов „From love song to song of conflict – contextual music migration“ е објавена во 2020 година во Зборникот на трудови *Music and Dance in Southeastern Europe: Migrations, Carnival, Sustainable Development* произлезен од 6-тиот симпозиум на ICTM Study Group on Music and Dance in Southeastern Europe, одржан во Сињ (Хрватска) во 2018 година.

Следењето на една македонска лирска песна, којашто патува низ балканскиот музички простор, што е главен предмет на овој труд, открива интересни процеси на просторна миграција и различни изведбени и рецепциски контексти, во кои песната и нејзиното значење се прифаќаат, се присвојуваат, се менуваат и се реконтекстуализираат. Следејќи ја хронолошки документираната појава на македонската песна „Распукала Шар Планина“ низ турбулентниот XIX и XX век на Балканот, како и нејзината сегашна појава во виртуелниот интернетски простор и контекст, трудот открива неколку процеси во кои музиката станува динамично средство, односно медиум, кој носи и пренесува различно значење за различни групи, различни национални, етнички и општествени идентитети, означени функции, како и различни контексти и афекти.

Овој пример ја потврдува позицијата на Тимоти Рајс дека музиката, како изведба и како контекст, претставува особено плодна арена за изразување на повеќекратни идентитети во контекст. Тој исто така тврди дека музиката, како сложена семиотичка форма со повеќекратни внатрешни карактеристики (мелодија, ритам и метар, тембр, текстура и форма) претставува идеален знак за симболизирање на повеќе аспекти на идентитетот и истовремено и на време (Rice 2007: 27). Во исто време, овој случај потврдува и дека музиката и национализмот се поврзани тесно. Како што тврди Кетрин Бејкер, во рацете на националистичките движења и влади, музиката била моќно средство за претставување на културниот идентитет на нациите пред соплемениците и другите – од движењата за фолклорна преродба во XIX век, па сè до денешните стратегии за „брендирање на нацијата“ (Baker 2013: 410).

Песната „Распукала Шар Планина“ и нејзините регионални балкански верзии имаат лирска содржина што ја велича мајчинската љубов. Иако потекнува од Шарпланинскиот регион, поточно од Горни Полог, Тетовско, на границата меѓу Македонија, Албанија и Косово, во изминатиот век песната мигрирала во соседните земји и добила различен идентитет, често предизвикувајќи различни интерпретации на нејзиното значење. По вооружениот конфликт во Република Македонија во 2001 година меѓу етничките Македонци и етничките Албанци, песната доби поинаков контекст, кој, во 2015 година, дури предизвика и конфликт меѓу Македонци и Албанци во Скопје. Истражувањето на овој случај открива различни процеси на природна миграција на една песна од времиња кога немало граници, до денешнината кога политичките граници создаваат силно чувство на „моє“ спротивставено на „твое“, но и процеси кога користењето на песната за означување на идентитетот предизвикува афект и конфликт, што ја етикетира песната како воена или конфликтна.

Заднината на истражувањето

Настанот што ја иницираше оваа истражувачка работа се случи во летната ноќ на 4 август во 2014 година во Скопје, во главниот град на Македонија, во џез-клубот „Њу Орлеанс“ во Старата скопска чаршија, каде што неколку музичари од стариот Чалгиски оркестар изведуваа чалгиска музика на терасата пред клубот. За време на нивната пауза, диџејот пушти инструментална рок верзија на песната „Распукала Шар Планина“, изведена од „Леб и сол“, познат македонски/југословенски рок-бенд². Одеднаш, по првите неколку минути од мелодијата, група млади етнички Албанци насилно упаднаа во просторот и побараа од диџејот да ја прекине музиката, односно таа конкретна песна. Лидерот на групата дури и пцуеше, нарекувајќи ја песната „каурска“, што претставува навредлив термин за христијани од времето на османлиското владеење на Балканот. Кога диџејот одби да ја запре музиката, групата започна да го крши ентериерот и опремата на шанкот, предизвикувајќи паника што доведе до физички конфликт меѓу етничките Македонци, поголемиот број гости во клубот, и етничките Албанци, кои се собраа од другите делови на чаршијата. Ситуацијата ескалираше до моментот на доаѓањето на полицијата, која набргу ја смири толпата.

Веста за настанот брзо се прошири и во наредните денови конфликтот предизвика уште една реакција, овојпат позитивна. Песната „Распукала Шар Планина“ беше преведена на албански и објавена на социјалните мрежи со објаснување дека се работи за лирска песна, а не за песна на конфликт. Сопствениците на дуќаните во чаршијата се собраа и помогнаа во санирање на штетата во клубот „Њу Орлеанс“, а беше одржан и состанок со цел смирување на ситуацијата и враќање на добрите меѓуетнички односи меѓу Македонците и Албанците, како и меѓу другите етнички заедници, кои работат во чаршијата. Додека, пак, лидерот на албанската група, која го нападна диџејот, го оштети клубот и предизвика физичко насилство, беше уапсен со обвинение за поттикнување на етнички конфликт и говор на омраза.

Сепак, останав збунета – зошто токму оваа песна? Сè уште бев во шок и бев зачудена од фактот дека физичката пресметка, овој етнички конфликт што лесно можеше да ескалира на посериозно ниво, имајќи ја предвид кревката етничка состојба во земјата, беше предизвикан од една единствена лирска песна.

Ја паметам оваа песна од моето рано детство – се пееше на сите семејни и други социјални собири како една од најпрепознатливите македонски народни песни. Потекнувајќи од музичко семејство, моето

² „LEB I SOL – Raspukala Sar Planina“, <https://is.gd/zzJdMA> [Пристапено на 17.12.2019].

секавање за изведбата беше звукот на машка полифонија што одекнува над убавата Шар Планина. Денес песната ја изведуваат најистакнатите македонски изведувачи на традиционална музика и потекнува од регионот на Шар Планина. Таа е дел и од репертоарот на Гласоечко – машко двогласно пеење од Долни Полог, Тетовско, кое во 2015 година беше впишано на Листата на нематеријално културно наследство на УНЕСКО за ургентна заштита³.

Песната и нејзиниот документиран пат

Заинтригирана од прашањето, идејата се разви и започна истражувањето. Песната е сè уште многу жива и присутна во јавниот музички простор и е дел од репертоарот на секоја музичка група, која изведува народна музика, изведувана на сите видови социјални и секојдневни собири⁴. Тоа е добропозната македонска песна, изведувана од многу Македонци, но и од српски и од бугарски изведувачи во различни верзии. Песната се одликува со развиена лирска мелодија во петтонска тонална молска скала, во нерамномерен ритам 7/8 или 7/16 (3+2+2), карактеристичен за македонскиот музички фолклор. Текстот ја опишува судбината на три овчари, кои биле заробени од распуканата Шар Планина. Додека ја молат Планината да ги ослободи, овчарите се повикуваат на љубовта на нивната сопруга, сестра и мајка. Планината покажува милост само кон овчарот што се повикува на мајчината љубов, верувајќи дека само мајчината љубов трае засекогаш.

Истражувањето на најстарите документирани верзии на песната доведе до историски документи што откриваат различни патишта и контексти, кои ја објаснуваат сегашната ситуација. Со тоа што името на Шар Планина се наоѓа во првиот стих, испеан на македонски јазик и во северозападен македонски дијалект, со музички стил на специфична хоризонтална и вертикална структура во специфичниот македонски 7/8 ритам со триделот на почеток (3+2+2), песната ги содржи сите музички и културни карактеристики и идентитетски обележја на македонското население од северозападниот дел на Македонија и од поширокиот регион на Шар Планина.

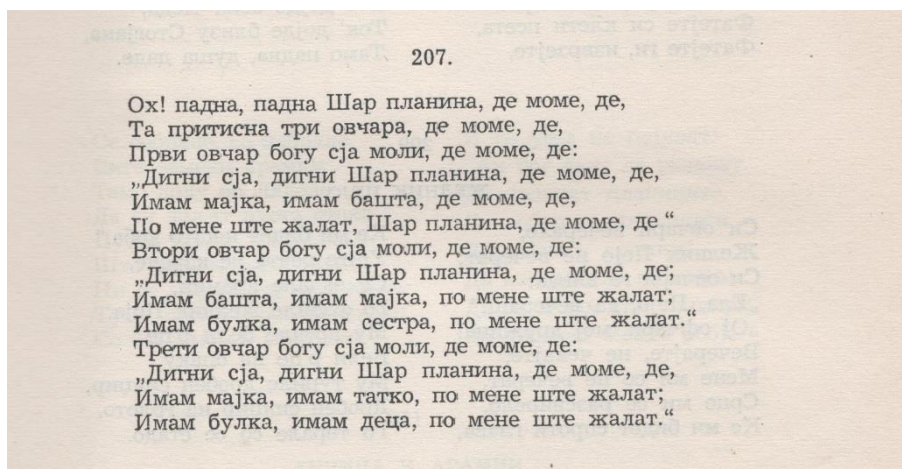
Историски гледано, по Првата светска војна, територијата што ја сочинува денешната Република Македонија, вклучително и најголемиот населен дел од Шар Планина, станала дел од Кралството на Србите, Хрватите и Словенците, а потоа и од Кралството Југославија (1918 – 1941), додека за време на Втората светска војна територијата била под бугарска окупација. На крајот на Втората

³ „Glasoechko, male two-part singing in Dolni Polog“, <https://is.gd/Pf50SR> [Пристапено на 28.7.2025].

⁴ „Се навали Шар планина/Se navali Shar planina“, <https://is.gd/cpt1U6> [Пристапено на 17.12.2019]. Овој музички пример е во изведба на познатиот македонски интерпретатор на народни песни – Александар Сариевски.

светска војна Република Македонија, како современа македонска држава со своја македонска државност, нација, етничка припадност и јазик, станува дел од југословенската федерација СФР Југославија (1945 – 1991).

Првата документирана верзија на песната се наоѓа во „Зборникот на народни песни“, уреден од браќата Миладиновци, првпат објавен во 1861 година⁵. Песната не е именувана, туку е наведена како Песна број 207 и е класифицирана како пастирска (овчарска) песна. Историски и политички, територијата на етничка Македонија, во тој период, е дел од Отоманската Империја, сè до 1912 година кога, според Букурешкиот договор, територијата на Македонија беше поделена меѓу Грција, Бугарија и Србија. Од 1945 година, во самостојна Република Македонија, зборникот е неколку пати препечатуван од различни издавачи и коуредници.



Сл. 1: Песната за Шар Планина во зборникот, именувана како Песна бр. 207 (Миладиновци 1962: 291)

Меѓу двете светски војни песната е запишана во третата книга на Даница и Љубица Јанковиќ, *Народне иџре – књиџа III* (Народни игри,

⁵ Збирката народни песни на браќата Миладиновци е објавена во Загреб во јуни 1861 година под насловот *Буџарски народни љесни*. Збирката содржи вкупно 660 песни, од кои 584 потекнуваат од територијата на етничка Македонија, вклучително и од егејскиот дел, и претставуваат препознатливо македонско народно творештво. Преостанатите 76 песни, од бугарско потекло, се додадени непосредно пред објавувањето по иницијатива на менторите и на спонзорите на изданието – хрватскиот епископ Јосип Јурај Штротсмаер и бугарскиот издавач Васил Шолаков. Под нивно влијание, насловот на збирката е изменет во *Буџарски народни љесни*, одлука што и денес предизвикува научни полемики во однос на културната и на националната припадност на содржаните песни.

Книга III), објавена во Белград во 1939 година. Песната е објавена со текст и со транскрибирана музичка нотација, која претставува вреден извор од тоа време (Rakočević 2014). Текстот е на македонски јазик, со некои мали измени, а музичката транскрипција е речиси иста со сегашната мелодија. Меѓутоа, наместо 7/8 ритам, сестрите Јанковиќ го означиле ритмот како 3/4, што е многу чест случај и проблем кај српските и кај другите странски музиколози и истражувачи, кои го проучувале македонскиот музички материјал и не биле запознаени со неправилните ритми на јужнобалканските земји и како тие да ги нотираат. Во книгата, песната е опишана како „песна од јужна Србија, тетовски крај“ (Janković 1939: 286).

286

Татко ти има, Лазо, обор говеда,
Говеда дава, Лазо, тебе не дава.
Карамфилчето, трандафилчето,
Китка мамина, немирисана.

86. Запали се Шар-Планина

М. М. ♩ = 120

Раштак
(Скопска Црна Гора)

За - па - ли се, за - па - ли се,
Шар - Пла - ни - на, хај, хај, за - па - ли
се, за - па - ли се Шар - Пла - ни на.

Запали се, запали се Шар-Планина, хај, хај!
Ми подвати, ми подвати три овчара, хај, хај!
Три овчара, три овчара, триста овци, хај, хај!
Прв' се овчар, прв' се овчар, мило моли: хај, хај!
„Пуси мене, пуси мене, Шар-Планино, хај, хај!
Имам мајка, имам мајка, што ме жали!“ хај, хај!
Други овчар, други овчар мило моли: хај, хај!
„Пуси мене, пуси мене, Шар-Планино, хај, хај!
Имам сестра, имам сестра што ме жали!“ хај, хај!
Треџи овчар, треџи овчар мило моли: хај, хај!
„Пуси мене, пуси мене, Шар-Планино, хај, хај!
Имам љуба, имам љуба, што ме жали!“ хај, хај!
„Љуба жали, љуба жали дан до пладне, хај, хај!
Сестра жали, сестра жали шес недели, хај, хај!
Мајка жали, мајка жали, дур до века!“ хај, хај!

Сл. 2: Песна бр. 86, „Запали се Шар-Планина“ (Janković 1939: 286)

Подоцна, во 1941 година, за време на бугарската окупација на територијата на Македонија, песната е регистрирана во Збирката на Рајна Кацарова, позната бугарска фолклористка и собирачка на народни песни од Македонија за време на Втората светска војна. Таа ја запишува песната како „Запали се Шар Планина“, а снимена е во 1941 година во Раштак, Скопски Регион. Кацарова ја класифицира песната

како пастирска (овчарска), етнички бугарска, песна надвор од територијата на Бугарија, односно Македонија, во 7/16 ритам⁶ (Dimov 2016).

Од 1945 година песната е вклучена во многу збирки македонски народни песни, објавени во Република Македонија, како дел од етномузиколошките истражувања на македонски етномузиколози, фолклористи и музичари, но и како дел од репертоарот на пејачи или на музички групи во различни изведби и аранжмани. По 1991 година и распадот на СФР Југославија, националната, регионалната и глобалната виртуелна музичка сцена и просторот за изведба, обезбедуваат платформа и пласман за различни верзии и аранжмани на песната од традиционален фолклор, преку етно, етно-поп, турбофолк, па сè до рок и хевиметал стил, не само во Македонија, туку и во Бугарија и во Србија и во поширокиот балкански регион. Песната е најпозната како „Распукала Шар Планина“ или „Се навали Шар Планина“. Во 2006 година, познатата македонска рок-група „Леб и сол“, еден од најпопуларните поранешни југословенски бендови во регионот и пошироко, го снимиле и го издаде албумот „Live in Macedonia“, со што ја одбележаа обновата на групата и нејзиниот 30-годишен јубилеј. Првата песна на албумот е инструментална рок-верзија на песната „Распукала Шар Планина“.⁷

Во 2001 година, Институтот за фолклор „Марко Цепенков“ – Скопје ја објави книгата *Народната песна на Гораниите*, уредена од етномузикологот Трпко Бицевски, каде што се запишани три верзии од песната со текст и со музичка транскрипција, сите во 7/8 ритам. Горанската популација живее во Косово, високо на Шар Планина од косовската страна на планинскиот масив, со многу добро зачувана традиција и нематеријално културно наследство и со интересни повеќеслојни идентитети. Иако зборуваат македонски јазик со стар и добро зачуван дијалект, кој го нарекуваат „наш“, луѓето што живеат во овој регион имаат вкупно 8 до 9 идентитети. Нивниот самоопределен идентитет е „наш“, а сите други идентитети (македонски, албански, бошњачки, српски, турски, бугарски, муслимански и горански) им се дадени од некоја друга етничка, религиозна или социјална група, како и од различни политички партии и конструкции (Бицевски 2001).

⁶ „Multimedia Database for Authentic Bulgarian Musical Folklore“, <http://lubo1.cl.bas.bg/en/karton.asp?zapisID=7322> [Пристапено на 27.7.2025].

⁷ Песната се наоѓа на компактниот диск: *Leb i Sol*. 2006. 30th Anniversary Tour – Live In Macedonia. One Record. 2xCD. Serbia.

234.

сеа: ♩ = 184

Се је - бе - ри, се је - бе - ри
Шар Пла - ни - на, ца - нам, се је - бе -
ри, се је - бе - ри Шар Пла - ни - на,

Се јобори Шар Планина,
ми потфати тројца браќа,
тројца браќа три јунаци.
Први вика: Пуштај мене,
пуштај мене пут да јодам.
Имам мајка да ме жали.
Мајка жали дур до века.
Други вика: Пуштај мене,

пуштај мене пут да одим,
имам сестра да ме жали,
сестра жали дур с' омужи.
Треки вика: Пуштај мене,
пуштај мене пут да одим,
имам жена да ме жали,
жена жали ден до пладно.

Сл. 3: Песна бр. 234, „Се јобори Шар Планина“ (Бицевски 2001: 183)

Од лирска песна до песна на конфликт

Со политичките и етничките процеси во Македонија од нејзиното осамостојување во 1991 година, па до денес, а особено по воениот конфликт во 2001 година меѓу Македонците и албанското малцинство во земјата, во контекст на обележување на националниот и територијалниот идентитет, песната „Распукала Шар Планина“ доби друг изведбен контекст, перципирајќи се како воена песна или песна на конфликт. Коренот на оваа перцепција на спомнатава лирска песна е во 2001 година, за време на граѓанскиот воен конфликт. Во тој период, заради одбрана од тогаш таканаречените „терористички групи“ составени од етнички Албанци, Министерството за внатрешни работи на Република Македонија создаде паравоена единица, наречена „Лавови“. Членовите на оваа единица беа со лабилни морални и етички норми и на работ на криминал, но тие служеа за да се борат со етничките албански милитантни групи. „Лавовите“ беа обучувани од нивниот српски пар, Српската единица за специјални операции, позната како „Црвени беретки“, која имаше борбено минато и искуство во борбата против албанските воени групи за време на косовскиот конфликт во 1998 година и по југословенските војни од крајот на XX век. За време на обуката, песната се користеше како емоционална стимулација и бран на енергија, најмногу провоцирано со зборовите од првиот стих, кој истовремено е и наслов на песната, „Распукала Шар

Планина“. Пуштајќи ја песната многу гласно, со звучници насочени кон горниот дел на Шар Планина, во тоа време окупиран од етничките албански милитантни групи, песната доби друга функција, таа стана воена песна, провокација и како звучен инструмент за обележување на територијата и испраќање порака до непријателот. Можеби текстот на песната, кој ја опишува моќта на планината, беше и начин да се опише конфликтот и да се испрати порака дека планината ќе се распака над непријателот. Песната беше користена како оружје. Кога „оружјето“ беше употребено, на него соодветно беше и одговорено од другата страна, која, оваа песна, ја перципираше како провокација, закана, повик на војна, гнев и омраза со етничка заднина. Бидејќи повеќето албански војници не беа запознаени со песната и не ги разбираа македонските зборови, тие беа изложени само на прикачениот воен и негативен контекст на песната. Тие не знаеја дека ова е лирска, овчарска песна, која ја слави љубовта на мајката. Песната беше предмет на субјективизација од агентите, кои исто така ја деконтекстуализираа.

Дискусија

Активните човечки миграции во регионот на Југоисточна Европа во текот на XX и на XXI век неизбежно се поврзани со зголемена динамика на музичките миграции, што провоцира интересни етномузиколошки истражувања и прашања. Типично за традиционалните општества, како македонското, конструирањето на различни идентитетски прашања и етничката опозиција „ние – тие“ не исчезнува, туку станува уште поактивна и видлива преку современите модерни и постмодерни политички и социјални настани. Дополнително, музичките миграции, во новите глобализациски процеси на лесен пристап до дигитални информации, создаваат виртуелно поле за истражување на југоисточноевропските етномузиколози, кои повторно се соочуваат со нерешените прашања на балканизмот и на стигматизираниите соседски односи.

Ако се земе предвид проблематичната историја на Македонија (како територија и како држава) од крајот на XIX век кога територијата беше под: отоманска, бугарска, српска (СХС) и повторно под бугарска окупација до 1945 година, кога како суверена република стана дел од СФР Југославија, ова различно толкување на песната во минатото и означувањето како „песна од Јужна Србија“ или како „бугарска песна“ има влијание врз нејзината денешна мигрирана верзија. За времето на периодот на градење на нацијата во XIX и почетокот на XX век, песната доби етничка и територијална етикета и беше именувана како песна од Јужна Србија (запишано од сестрите Јанковиќ) и како бугарска песна надвор од бугарската граница (запишано од бугарската фолклористка Рајна Кацарова). Песната мигрираше од Шар Планина во Србија и во Бугарија и остана таму станувајќи дел од српското и од

бугарското музичко наследство. Во исто време, песната е и македонска, но и горанска песна, која, Гораните ја сметаат за „своја“ бидејќи нивниот најудобен идентитет е „ние/наш“. Ако се земе предвид пристапот на К. Бејкер, според која музиката е значајна и во мобилизирањето на социјални групи да преземат дејство во име на нацијата, како што се напорите на музичарите, научниците и издавачите да соберат народни песни од национални, а не само регионални репертоари, со што ќе се демонстрира дека етничката заедница постои без разлика на политичките граници, тогаш давањето етничка етикета, или конструирање етничко присвојување на една песна, како во овој случај, може да се смета како производ на различни историски и социјални процеси во времето на војна и на окупација (Baker 2013: 410). Употребата на музиката, секако, не е само контекстуална, туку и партиципативна, бидејќи таа придружува многу видови настани, каде што нацијата се конституира од страна на заедницата на секојдневно ниво.

Во исто време, песната провоцира различни контекстуални изведби и перцепции, кои создаваат афективно однесување, што сосема ја менува оригиналната смисла и функцијата на песната, од лирска песна – во песна на конфликт. Меѓутоа, кога се разгледуваат конфликти, кои се поставени во националистички или во етнополитички основи, разбирањето на музиката мора да оди подалеку од овие набљудувања за музиката и за национализмот, при што мора да се земе предвид идејата дека музиката може да се користи и како алатка на конфликт сама за себе – накратко, дека музиката може да функционира како оружје, дискурс на музика, што беше особено распространет за време на појугословенските војни (Pettan 1998; Baker 2013; Hofman 2015). Во овој контекст, песната е веќе присвоен културен производ, кој доби етнички и религиозен идентитет, поврзувајќи ги македонските „Лавови“ и српските „Црвени беретки“ против нивниот заеднички непријател, албанските милитантни групи. Овој секундарен, прикачен идентитет и новата намена на песната создадоа контекст и ситуација, каде што музиката беше користена како оружје. Перципирана како оружје и звук на провокација, албанските војници создадоа звучна меморија, која ја поврзува оваа песна со звукот на војната. По 15 години, помладите албански генерации сè уште ја идентификуваат песната како песна на војна и провокација, создавајќи спротивен културен спомен за песната, кој го идентификуваат Македонците како една од најубавите лирски песни. Ова секундарно (зло)употребување создава уште посилено оружје, кое дава „мека моќ“ на музичкиот звук, но ги елиминира текстот и оригиналната смисла на песната. Музиката може да се разбере на два начини: како режим на самокреација (субјектификација) и како алатка за отпор на тие режими. Во вториот случај, идеологијата на креативност што често се поврзува со музиката дава чувство дека

композиторите и изведувачите на музика имаат моќ, односно тие стануваат агенти, кои обликуваат нови и алтернативни форми на однесување, кои не им се дадени од „рационализираните шеми“ на секојдневниот семеен и државен дискурс и дисциплина (Rice 2007: 28).

Овие два процеси на етнички и контекстуални миграции на песната се појавуваат дијахронично и синхронично. Денес постојат десетици варијанти на песната изведувани од: македонски, српски и бугарски изведувачи. При читањето на коментарите на онлајн видеата, можат да се најдат различни присвојувања и контекстуализации на песната, како: македонска, бугарска и/или српска. Аргументите понекогаш се во прилог на убавината на песната, но понекогаш се однесуваат на проблематичното балканско минато и на различни историски периоди и конфликти што провоцираат говор на омраза и длабока етничка поделба. Во исто време, песната продолжува да ја обележува етничката тензија меѓу етничките Македонци и етничките Албанци внатре во Македонија и се користи во нагласување на различни настани, каде што двете етнички групи се спротивставени. Еден таков пример е користењето на името на песната при соопштување на резултатот од фудбалски натпревар меѓу македонски и албански спортски клубови во Скопје, со изјавата: „Се распукала Шар Планина: Вардар ја победи Шкендија“ при што Вардар е етнички македонски, а Шкендија – етнички албански спортски клуб.

Заклучок

Додека се обидуваме да ги разработиме овие прашања и да ги претставиме новите перспективи на истражување на една песна во контекст на нејзините реални и виртуелни миграции кои можат да се најдат во различни медиуми, не може да се игнорира самата песна и нејзиниот пат на промени и континуитети, како и нејзините движења, присвојувања и различни идентитети. За време на овие процеси, една песна може истовремено да биде добра и лоша; лирска и борбена; македонска, бугарска и српска; „наша“ и „туѓа“; смирувачка и провокативна звучна слика; оружје на војна и алатка за мир; културен спомен што провоцира различни афективни реакции, кои обединуваат и/или делат поединци, заедници и дури цели нации. Но, кој го дефинира и институционализира идентитетот на една песна? Додека некои автори сметаат дека таа улога ја имаат поединци, други поставуваат прашања за врската меѓу идентитетот, пренесувачите и моќта. Ако идентитетите се конструирани, тогаш кои се „агентите што идентификуваат“? Дали агентите се креатори на дискурсите или поединците прават избор меѓу достапните дискурси? Дали една песна се идентификува самата себе или е идентификувана од другите? Можеби оваа моќ на идентификација и контекстуализација на една песна или на музичка звучна слика им е дадена на истражувачите, каква што е Рајна Кацарова, која ја даде етничката идентификација на

песната како бугарска без никаква научна основа и врз основа на воени и политички диктатури, или таа моќ им е дадена на изведувачите во различни позитивни или негативни контексти, како кога ја изведуваат во контекст на оружје за провокација и обележување територија или во контекст на обединување во заедничка културна и колективна меморија. Или, пак, таа моќ им е доделена на слушателите и на набљудувачите, кои исто така можат да бидат таргетирани со специфична реконтекстуализација, но кои исто така имаат и слобода да ја толкуваат и емотивно да ја доживуваат песната во многу различни контексти и влијанија, како: лични, политички, социјални и/или етнички, давајќи ѝ различни идентитети на песната.

Можеби оваа контекстуална миграција на песните може да се објасни со моделот на Нетл за изучување музика, кој вклучува три аналитички нивоа: 1) концептуализација за музиката; 2) однесување во однос на музиката; 3) и самиот музички звук (Nettl 2005: 237). Во овој случај студијата за песната помина низ паралелни процеси на концептуализација како етничка и/или како оружје за војна. Оваа концептуализација провоцираше виртуелна и реална вербална и физичка реакција, поврзана со емотивно и афективно однесување меѓу различните заедници. На последното ниво се музичките карактеристики на песната, кои не се менуваат ниту во мелодијата, ниту во структурата, но поминувајќи низ претходните нивоа и процеси создаваат или менуваат различна звучна меморија, која може да влијае на перцепцијата на песната како провокативна, конфликтна и етничка, но и како љубовна песна, обединувачка и регионална. За време на својот пат и на својата еволуција, оваа песна е трансформирана во носител на „мека моќ“, со која нејзината еволуција се проширува надвор од државните и од политичките граници – со или без луѓето, кои ги делат тие граници (Димов 2019). Оваа „мека моќ“ станува особено видлива преку медиумските симболични слики за музичката традиција, како што се гледа во коментарите на интернет-сервисот YouTube. Прашањата поврзани со инструментализацијата на песната, преку доделување на „мека моќ“, ја нагласуваат улогата на актерите и на агентите на моќта (политички, идеолошки, економски), кои, преку процесот на спротивставување „на другиот“, ја злоупотребуваат традицијата за конструирање нови идентитети. Оваа нова моќ на традиционалното познато и богато музичко наследство од минатото може да создаде основа за поделби и разделби, присвојување и манипулација (Димов 2019; Пейчева 2019).

Песните што мигрираат се високодинамични и можат да се слушаат во различни форми и контексти: како дел од репертоарот на патувачки пејачи, кои се активни преносители на песни; како дел од формалните и неформалните медиуми и социјални мрежи создадени од публика која слуша песни од различни музички стилови и жанрови; или во различни историски, географски, социјални, културни,

идеолошки и естетски платформи кога промените можат да создадат и структурни мелодиски или текстуални варијации на песната. Во оваа перцепција, песните што мигрираат можат да станат и песни што обединуваат и/или песни што разделуваат, при што песните што обединуваат будат интерес кај широката публика и стануваат симбол на: солидарност, меѓусебно разбирање и споделени емоции, додека песните што разделуваат најчесто се поврзани со деликатни ситуации, насилни историски настани, човечки миграции итн., и со тоа провоцираат и активираат непријателство и политички конфронтации.

Овој текст не тврди кому му припаѓа оваа песна, ниту кој ја посвои, присвои или реконтекстуализира. Лирската песна не припаѓа исклучиво на еден народ или на една етничка заедница и не може да има ексклузивен идентитет, но може да мигрира и да предизвика чувство на различни, повеќеслојни идентитети, кои зависат од различни контексти. Идентитетот на песната може да ѝ го додели заедницата, групата или поединецот, при што една песна и нејзината интерпретација може да мигрира и да се менува меѓу различни и повеќеслојни контексти. Следејќи го патот на една песна од нејзината автентична овчарска функција и контекст, преку: лирски, локален, етнички, национален, регионален и конфликтен контекст, може да се заклучи дека покрај прикачената смисла, идентитет и контекст, песната продолжува да живее, постојано мигрирајќи, но преживувајќи и носејќи карактеристики, кои претставуваат долг културен спомен и регионален културен идентитет. Бидејќи, колку и да го менува контекстот на изведбата, во сите свои записи и интерпретации, песната „Распукала Шар Планина“ и понатаму го задржува македонскиот текст и ги задржува своите основни музички и метро-ритмички карактеристики и елементи, кои се специфични обележја за македонскиот музички фолклор.

ЛИТЕРАТУРА

Кирилични изданија

Бицевски, Т. (ур.). 2001. *Народнаџа џесна на Гораниџе*. Книга 15: *Македонско народно џворџџво*. Народни џесни. Скопје. Институт за фолклор „Марко Цепенков“.

Димов, В. 2019. *Музикаџа за народа на медџиџниџа фронтџ*. *Мекаџа власџ на народнаџа и џоџуларнаџа музика в социалистџческа Бџлџария*. Софиџ: Университетско издателство „Св. Климент Охридски“.

Миладиновци. 1962. *Зборник (1861 – 1961)*. Скопје: „Кочо Рацин“.

Пейчева, Л. 2019. „Народниџџ дух“ в авџорскиџџ џесни оџџ Бџлџария. Софиџ: Университетско издателство „Св. Климент Охридски“.

Латинични изданија

Dimov, V. 2016. “Raina Katsarova and the earliest fieldwork recordings of traditional music from Bulgaria”. *Bulgarian Musicology*, No. 1. Sofia: Institute for Art Studies, Bulgarian Academy of Science, 33–66.

Janković, Lj. & D. Janković. 1939. *Narodne igre III*. Beograd: authors’ edition.

Nettl, B. 2005. *The Study of ethnomusicology: thirty-one issues and concepts*. Urbana and Chicago: The University of Illinois Press.

Pettan, S. 1998. *Music, Politics and War: Views from Croatia*. Zagreb: Institute of Ethnology and Folklore Research.

Rice, T. 2007. “Reflection on Music and Identity in Ethnomusicology”. *Muzikologija*, No. 7, 13–38.

Stojkova Serafimovska, V. 2020. “From love song to song of conflict – contextual music migration”. Proceedings of papers *Music and Dance in Southeastern Europe: Migrations, Carnival, Sustainable Development* of the Sixth Symposium of the ICTM Study Group on Music and Dance in Southeastern Europe held in Sinj, Croatia. Melish, L., N. Green & T. Zebec (eds.). Zagreb: International Council for Traditional Music Study Group on Music and Dance in Southeastern Europe; Institute of Ethnology and Folklore Research; ICTM Croatia National Committee.

Сайтографија

“Glasoechko, male two-part singing in Dolni Polog”, <https://is.gd/Pf50SR> [Пристапено на 28.7.2025].

“LEB I SOL – Raspukala Sar Planina”, <https://is.gd/zzJdMA> [Пристапено на 17.12.2019].

“Multimedia Database for Authentic Bulgarian Musical Folklore”, <https://is.gd/4AxRk7> [Пристапено на 27.7.2025].

„Се навали Шар планина / Se navali Shar planina“, <https://is.gd/cpt1U6> [Пристапено на 17.12.2019].

Baker, C. 2013. “Music as a weapon of ethnopolitical violence and conflict: processes of ethnic separation during and after the break-up of Yugoslavia”. *Patterns of Prejudice*, Vol. 47, Issue 4-5, 409–429, DOI: [10.1080/0031322X.2013.835914](https://doi.org/10.1080/0031322X.2013.835914) [Пристапено на 26.7.2025].

Hofman, A. 2015. “Introduction to the Co-edited issue ‘Music, Affect and Memory Politics in Post-Yugoslav space’”. *Southeastern Europe* 39. Brill., 145–164, <https://doi.org/10.1163/18763332-03902001> [Пристапено на 26.7.2025].

Hofman, A. 2015. “The affective turn in ethnomusicology”. *Muzikologija*, No. 18, 35 – 55, DOI: [10.2298/MUZ1518035H](https://doi.org/10.2298/MUZ1518035H) [Пристапено на 26.7.2025].

Rakočević, S. 2014. “Contribution of Ljubica and Danica Janković to Establishment of Ethnochoreology in Serbia as an Academic Scholarly

Велика Стојкова-Серафимовска – „Распукала Шар Планина“ – од љубовна...
Discipline”. *Muzikologija*, No. 17, 219–244,
<http://dx.doi.org/10.2298/MUZ1417219R> [Пристапено на 25.6.2025].

Дискографија

[Aleksandar Sarievski](#). 1976. Se Navali Šar Planina. [Shar Mountain has leaned]. [PGP RTB](#) – EP-12944. [Vinyl](#), 7”. [Yugoslavia](#).

[Leb i Sol](#). 2006. 30th Anniversary Tour – Live In Macedonia. One Record. 2xCD. Serbia.

“RASPUKALA ŠAR PLANINA” – FROM LOVE SONG TO SONG OF CONFLICT

Velika Stojkova-Serafimovska
“Marko Cepenkov” Institute of Folklore in Skopje

Summary

This ethnomusicological study traces the journey of the Macedonian folk song “Raspukala Šar Planina” (“Šara Mountain Has Cracked”) across geographical, cultural, and political boundaries in the Balkans – particularly Macedonia, Serbia, and Bulgaria. Originally a lyrical song expressing maternal love, the song has undergone significant transformations in meaning and perception due to historical events, national ideologies, and ethnic conflicts.

The paper highlights how this traditional song, rooted in the Šara Mountain region, has been variously documented since the 19th century and performed in multiple stylistic versions – from folk and chalgija to rock and ethno-pop. While once shared among communities with no strict borders, the song eventually became entangled in nationalist narratives and identity politics, especially after the 2001 Macedonian conflict between ethnic Macedonians and Albanians.

A critical incident in 2014 – a violent altercation in a Skopje jazz club following the instrumental performance of the song – revealed its recontextualization as a symbol of ethnic provocation. This transformation is traced back to its use by paramilitary groups during the 2001 conflict, where it served as a sonic symbol of Macedonian resistance and territorial assertion, thereby acquiring a warlike connotation among Albanians.

Through historical documentation, musical analysis, and ethnographic observations, the author explores the concept of “contextual migration” – how songs shift meanings across time and place. The paper emphasizes the dual nature of such folk songs as both cultural bridges and instruments of division, questioning who assigns identity to a song and how music can be weaponized or rehabilitated depending on the socio-political context.

Ultimately, the paper argues that the song’s identity is fluid, shaped by historical forces, collective memory, and affective responses. It serves as a powerful example of how music migrates not only physically but symbolically, carrying with it both the potential to unite and to divide.