

МОКРАЊАЦ У ДЕЛИМА НАСЛЕДНИКА – ОД ЦИТАТНЕ ИМИТАЦИЈЕ ДО ЦИТАТНЕ ПОЛЕМИКЕ

*Саша Божидаревић*¹

Факултет уметности Универзитета у Приштини са привременим седиштем у
Косовској Митровици, Факултет уметности Звечан - Косовска Митровица

Примљено: 15. септембра 2016.

Прихваћено: 1. јуна 2017.

Оригинални научни рад

АПСТРАКТ

Руковейи Стевана Мокрањаца представљају својеврстан културни канон, чији су примарни постулати уграђени у хорска остварења готово свих потоњих српских композитора који су стварали дела инспирисана фолклором. Овај део Мокрањчевог стваралачког опуса био је предмет разноврсних музиколошких, музичкотеоријских и других врста стручних анализа. Аналитички домети таквих радова послужиле као парадигма за примену специфичне методологије и терминологије преузете (и делимично редефинисане, у складу за захтевима музичког дискурса) из *Теорије цитатности* Дубравке Ораић Толић (Ораић Толић 1990). Циљ рада је да се, уз помоћ теорије цитатности, препознају, истраже и класификују различити појавни видови и варијанте Мокрањчевих стваралачких принципа у руковетима и сродним формама српских композитора, Мокрањчевих наследника.

Кључне речи: Стеван Мокрањац, фолклорни цитат, руковети и сродне форме, теорија цитатности, српски послератни композитори

Руковейима Стевана Мокрањаца често су се бавили музиколози, етномузиколози и музички теоретичари, разноликих профила и стручних опредељења. Стваралачка личност овог великана разматрана је у музиколошким, теоријско-аналитичким, етномузиколошким и другим студијама посвећеним *Руковейима*, из различитих угла и са разнородних полазних становишта (Конјовић 1920; Милојевић 1926; Вучковић 1968; Пејовић 1968; Ређић 1969b: 303); проучавана је узајамна веза

између фолклора и савременог схватања музичке уметности, кроз однос мелодије и њене надградње у *Руковейима* (Ђурић-Клајн 1981; Коњовић 1984), као и однос музике и текста у сфери питања о уметничкој оригиналности (Мосусова 1971: 111–135; Херцигоња 1971: 171–183; Bingulac 1988). Обрађен је и аспект формалне структуре *Руковейи*, на основу композиционих поступака, музичког језика и начина уобличавања музичког тока (Живковић 1957; Перичић 1969a). Овакви радови представљају извор корисних информација, јер се у већини њих истиче парадигматски утицај Мокрањчевих *Руковейи* на сва потоња остварења из ове категорије. За потребе истраживања спроведених у овој студији, међутим, значајнији су резултати радова о Мокрањчевим *Руковейима* у којима је аналитичка пажња усмерена на оне сегменте музичког тока помоћу којих се успоставља цитатна комуникација. Радови ове врсте обухватају низ проблема везаних за готово све компоненте и планове музичког тока: макроформалну организацију (Марковић 1996: 93–119; Николић 2006: 115–130), поступке рада са текстом и мелодијом у односу на фолклорни оригинал (Коњовић 1965: 46–47; Девић 1971: 40), хармонски језик и хорску фактуру (Деспић 1999), обраду фолклорних записа и њихову уметничку транспозицију (Маринковић 1991: 90–91; Маринковић 1996: 93–119), процес обликовања песама у *Руковейима* (Сабо 2006b: 131–155), форму на нивоу унутрашње организације песама (Сабо 2006a: 4–9), текстуално-музичку драматургију (Стевановић 2006: 101–113). Критичком сагледавању Мокрањчевих *Руковейи* у великој мери су допринели и истраживачи који, на иновативан начин, применом савремених методолошких поступака, расветљавају недовољно истражене аспекте музичке организације *Руковейи* и културног контекста у којем су ове композиције настале. Њихови прилози у блиској су вези са циљевима овог рада (Томашевић 2010; Поповић-Млађеновић 2011: 2–20; Милановић 2014; Атанасовски 2014).

ИЗБОР ТЕМАТСКОГ (ФОЛКЛОРНОГ) МАТЕРИЈАЛА У РУКОВЕТИМА

У обиљу цикличних дела инспирисаних фолклором, жанр *руковейи* заузима централно место. За разлику од сродних хорских остварења (*збирки, њојиурија, циклуса, кола, свийа*), у Мокрањчевим *Руковейима* се са посебном пажњом приступа избору и обради фолклорног материјала. Соња Маринковић истиче да их „одликује сјајан избор и промишљено комбиновање мотивског материјала, истанчан осећај за јединство поетске и музичке замисли, целовита музичко-драматуршка концепција дела, изванредна фактура хорског става, богата палета изражајних средстава, посебно у хармонском језику” (Маринковић 2006: 25). Мокрањац је, очигледно, приликом конструисања макроформалног модела *Руковейи*, водио рачуна о могућности обједињавања појединачних песама у организациону целину вишег реда, на основу више критеријума: територијалног, стилског, тематског и сл. Приликом избора фолклорног материјала, захвата се шири простор фолклорне ризнице, из које се црпу напеви различитих старосних и стилских карактеристика — од оних старијих (аутохтоних), уског амбитуса, до оних новијих, насталих на основи дура и мола. Селекција песама се заснива на територијалном, стилском и интонационом јединству. Петар Коњовић приписује

такав префињени однос и осећај Стевана Мокрањца за музички материјал који се композиционо обрађује његовој „нарочитој способности да из масе фолклорног материјала одабере све оно што је типично”, као и да свој материјал органски слије и стилизује (Коњовић 1999: 39). Мокрањчева тежња за стилским јединством музичког материјала, по мишљењу Милоја Николића, исказује се у његовом настојању да се, већ приликом избора песама, обезбеди „кохерентност њиховог скупа”. Николић даље истиче да је Мокрањца настојао да чвршће спољашње и унутрашње јединство поетско-музичког садржаја оствари начелним избором песама из „једног, релативно уског, фолклорног подручја” (Николић 2006: 117). У контексту цитатних разматрања и проблема постављених у овом раду, Мокрањчев однос према избору материјала који се уметнички уобличава послужиће као једна од упоришних тачака у успостављању интертекстуалне комуникације са руковетима насталим после Мокрањчеве смрти, а прецизније у раздобљу после Другог светског рата.

УМЕТНИЧКА ОБРАДА ФОЛКЛОРНОГ ЦИТАТА У МОКРАЊЧЕВИМ РУКОВЕТИМА

Приликом уметничке обраде фолклорног цитата, Мокрањца настоји да задржи највећи део изворне фолклорне мелодијско-ритмичке и звучне структуре преузете из народне песме, како би будући слушаоци могли да препознају фолклорни цитат, или бар његову стилизовану мелодијску линију. То, међутим, не значи да је Мокрањца дословно преузимао изворне обрасце у својим делима. Упоређивањем његових фолклорних записа са музичким цитатима из *Руковейи*, открива се да је Мокрањца приступао разноврсним поступцима композиционе обраде фолклорног материјала. Од оних који се могу именовати као незнатни, у којима се одриче украсних тонова (мордената, трилера и сл), све до оних сложених, који у већој мери трансформишу народни напев. Циљ наведених интервенција био је да се, у још већој мери, истакне лепота народне песме, али, првенствено, да се изграде компактнији односи између песама, чиме је обезбеђен висок степен кохерентности целине *Руковейи*. Композициона обрада напева реализује се „на неколико засебних планова: промена текста песама, метричке измене, мелодијско-ритмичка трансформација напева, измена облика песме и посебна сенчења смисла песме различитим хармонским и фактурним решењима” (Маринковић 2006: 26). Разноврсне интервенције у (мело-ритмичкој) структури фолклорног цитата Мокрањца обавља у припремној (претпартитурној) фази рада са музичким материјалом, док се у партитури *избрушени*, стилизовани музички цитат појављује у првој строфи. Достигнути ниво трансформације фолклорног цитата потврђује се у наредним строфама, готово без изузетка у свим песамама Мокрањчевим *Руковейима* – како оним у којима се обрађује фолклорни цитат, тако и оним у којима је музички цитат настао као једна врста контрапункта на изворни музички материјал (*Биљана њлаино белеше из Десејте руковейи*). Очигледно је да питање *оригиналности* фолклорног цитата није приоритетно у разматрању поступака Мокрањчеве композиционе обраде. Та чињеница није битно утицала на њихову перцепцију, јер се сви прихватају као обраде цитата и репрезенти су народне уметности.

Очување духа и разумевање народне уметности може се уочити и у раду са народним текстовима. Попут музичког цитата фолклорног оригинала, и текст задржава релативно висок ниво очуваности извора, али се, такође у складу са захтевима и потребама уметничке конструкције и образовања збирног (макроформалног) текста, често приступа његовом редефинисању. Процес текстуалне реконструкције у Мокрањчевим *Руковейима* обухвата промену појединих речи (уз очување њиховог смисла), као и изостављање мање важних стихова, односно, њихово сажимање – које, по правилу, захвата простор целокупне уметнички представљене песме. Мокрањчеве поступке рада са текстовима народних песама, како ће се касније потврдити у овом раду, доследно опонашају аутори руковети, припадници прве генерације која ствара после Другог светског рата. Њихова дела представљају врло захвалан полигон за успостављање приснијих цитатних односа између сродних остварења, насталих у различитим временским епохама.

Други (сложенији) тип композиционих интервенција на фолклорном тексту обухватније захвата његов формални простор; нпр. умеђу се рефренски делови (припеви, упеве, запеви), понављају се парцијалне структуре текста, додају садржински квазифолклорни делови, који у већем обиму (од оног изворног) кореспондирају с карактером мелодијског музичког цитата, али и садржински и смисаоно унапређују изворни текст. Мокрањчеви радикалнији резони у уметничком обликовању фолклорног текста само поткрепљују чињеницу да се у *Руковейима* приступило обухватнијој и промишљенијој организацији овог плана музичког тока. То *Руковейи* квалитативно издиже у односу на сродне хорске облике (*збирке, њошјурије, циклусе, кола, свише*).

МОКРАЊЧЕВЕ РУКОВЕТИ И ЊИХОВИ КОНСЕКВЕНТИ – ТИПОВИ ЦИТАТНОГ ПОВЕЗИВАЊА

Често истицан, и у многим музичко-теоријским радовима потврђен, утицај Мокрањчевих *Руковейи* на готово сва потоња остварења ове врсте послужило је као полазиште за стварање разних аналитичких претпоставки и креирање посебног система проучавања овог значајног корпуса хорских композиција у оквиру интертекстуалности и теорије цитатности. У контексту разматрања интертекстуалних односа постављена су начела будуће цитатне комуникације и представљени цитатни системи и модели, у којима су термини из књижевне теорије добили своје музичке синониме. По мишљењу аутора овог рада, теорија цитатности Дубравке Ораић Толић пружа значајну теоријску платформу за идентификацију и класификацију различитих појавних видова цитатности у жанру руковети, те отвара могућност критичког сагледавања (са указивањем на алтернативна решења и тумачења) постојећих аналитичких интерпретација наших еминентних стручњака у овој области, заснованих на традиционалној методологији и терминологији.

У оквиру жанра руковети, од Мокрањца до његових наследника, заступљени су различити видови цитатног повезивања. Степен интертекстуалног контакта између учесника цитатног процеса пресудно је утицао и на методолошку

поставку овог рада, па су у складу са овим начелом класификоване изабране композиције, у смеру од јачег ка слабијем интензитету цитатне везе. Цитатни тип највећег интензитета, у којем цитати у личном тексту експлицитно и недвосмислено указују на текст-узор (подтекст), Дубравка Ораић Толић означава као *илусијрајивни*.² Цитатни контакти између консеквента и антецедента у овом случају се реализују према начелу *цијтајине имитације*.³ Слабији интензитет цитатне везе (у односу на описани), где цитатни текст креира нов (властити) смисао, док су цитати туђих текстова само повод за реализацију личних значења, детерминисан је као *илуминајивни* *ијии* *цијтајиносџии*.⁴ У оквиру овог типа цитатности контакт се остварује на два начина: као *цијтајини дијалој* или *цијтајина јолемика*. Ова два универзална типа цитатности (*илусијрајивни* и *илуминајивни*) представљају погодан почетни оквир за сагледавање сложених цитатних релација у композицијама на које је примарно усмерен овај рад.

ЦИТАТНА ИМИТАЦИЈА – ПОВЕЗАНОСТ НАЈВЕЋЕГ ИНТЕНЗИТЕТА

Цитатна имитација представља тип интертекстуалне комуникације помоћу које се реализују најприснији контакти између млађих и старијих текстова. Овај вид цитатности је присутан у хорским остварењима у којима је уочљив највиши степен цитатне мотивације и усмерености на Мокрањца. У композицијама обухваћеним овим радом, тај тип своје најјаче дејство испољава на релацији Мокрањчевих *Руковејии* и *руковејии* и *сродних форми* насталих у првим деценијама након завршетка Другог светског рата. Између ових композиција успостављају се цитатни односи у готово свим сегментима музичког тока и на свим формалним нивоима, при чему се доследно поштују обликотворна и организациона начела Мокрањчевог руковетног текста у текстовима консеквентима (видети табелу 1). Читање Мокрањчевог текста у руковетима прве поратне декаде могуће је већ на нивоу збирне (макро) форме јер су, приликом њене конструкције, аутори

2 По дефиницији Дубравке Ораић Толић, ово је основни тип цитатности „... у којему на плану сематнике доминира начело мимезе, аналогије, метафоричности и адекватације (цитатна имитација), на плану синтаксе начело субординације властитог под туђе, на плану прагматике статична оријентација на познато читаатељево искуство, а на плану културне функције начело презентације туђег текста и туђе културе” (Ораић Толић 1990: 43–44).

3 „Када семантичка детерминација иде од туђега према властитом тексту, па цитатни смисао настаје по начелу мимезе, аналогије, адекватације и метафоричности, ријеч је о цитатној имитацији” (Ораић Толић 1990: 40).

4 Овај тип цитатности по мишљењу Дубравке Ораић Толић био би „...инверзија првог и остваривао би на плану семантике начело отуђења, контраста или хомологије, метонимичности и креације нових смислова на подлози старих (цитатна полемика и цитатни дијалог), на плану синтактике начело координације међу равноправним партнерима, на прагматичком плану динамичну оријентацију на ауторово непознато виђење културне традиције које разбија уходане рецептивне навике, а на плану културне функције начело презентације властитог текста и властите културе без обзира и често усупрот туђим текстовима и туђој култури” (Ораић Толић 1990: 40).

млађих текстова преузели нека битна организационаначела и правила уобличења појединачних песама у музичку целину вишег реда. Доследно поштовање Мокрањчевих принципа, на овом нивоу формалне организације, најочљивије је у погледу избора и броја песама које се уметнички обрађују. Композитори прве поратне генерације у конструисању збирног (макроформалног) текста најчешће преузимају Мокрањчев модел од пет песама⁵ (Радосав Анђелковић: *Прва руковей* = А – Б – Ц – Б₁ – Ц₁ + кода; Властимир Перичић: *Прва руковей* = А – Б – Ц – Б₁ – Д + кода). Приликом одабира песама (у претпартитурној фази), аутори овог периода воде рачуна (баш као и Стеван Мокрањац) о њиховим стилско-генетским карактеристикама. У организациони систем вишег реда (руковет) песме се групишу по принципу припадности одређеном географском подручју – дакле, обједињују се песме из истог краја (видети табелу 2).

Хомогенизација појединачних песама у оквиру цикличне конструкције одвија се и помоћу њихове мотивско-тематске сродности. У *руковейима* и *сродним формама* овог периода доминирају (као и у Мокрањчевим *Руковейима*) љубавне песме, док други типови лирске поезије бележе готово симболично присуство. Са друге стране, у апострофираним композицијама видљива су и извесна одступања од парадигме, која доприносе незнатном 'унапређењу' руковетног модела. Као пример ове врсте, у којем је испољена очигледна тенденција ка другачијем осмишљавању формалног лука, издваја се *Друја руковей* Боривоја Симића. У овој композицији Симић реконструира Мокрањчев модел, примењен у *Руковейима* са већим бројем песама – више од пет. Оба аутора понављају одређене песме или њихове делове, чиме се стварају приснији односи унутар форме. Но, за разлику од Мокрањаца, Боривоје Симић у макроформалну конструкцију инкорпорира увод и на тај начин, у извесном смислу, допуњује Мокрањчев формални план (видети табелу 3).

Известан квалитативни помак у односу на Мокрањаца, начињен у делима појединих композитора овог раздобља, представља и појава песама из оних (нових) подручја која нису обухваћена његовим *Руковейима*: Стојан Андрић: *Трећа руковей – Песме из Дубочице*; Боривоје Симић: *Прва руковей – Песме из Пиројиа*. У контексту цитатних односа који се реализују у оквиру *нейојийуних цийајиа*,⁶ одступања од Мокрањчевог принципа евидентна су само у једном сегменту – географском избору материјала.

Делимична реконтекстуализација Мокрањчевих образаца у формирању збирног текста у делима композитора ове епохе, евидентна је и у погледу одређења према врсти темпа, карактеру и броју ставова у оквиру цикличне форме (Љубомир Бошњаковић: *Први сјлеј* – Стеван Мокрањац: *Десетиа руковей*). У макроформалним шемама ове две композиције уочавају се минималне разлике у

⁵ Мокрањчеве *Руковейи* са пет песама: II, VI, VII, X, XII, XIV, XV.

⁶ Дубравка Ораић Толић цитате по опсегу подударња дели на потпуне, непотпуне и вакантне или празне. „У потпуним се цитатима фрагмент туђег текста у цијелости може придружити изворноме контексту, у непотпунима придруживање је могуће само дјеломице, а у вакантнима уопће није могуће” (Ораић Толић 1990: 18).

ознакама темпа, тј. њиховом карактеру, па се и у овом случају реализује цитатна имитација слободног типа на релацији подтекст-власити текст (видети табелу 4).

Преузимање Мокрањчевих (руковетних) принципа уметничког обликовања поетско-музичких садржаја од стране аутора који стварају у првој деценији после Другог светског рата, евидентно је и на нижим формално-организационим нивоима руковети (у оквиру појединачних песама). Из мноштва интертекстуално сродних принципа медиоформалне организације, заступљених на релацији између текстова антецедената и консеквената, издвојићемо само оне најзначајније.

А. Доследно поштовање неповредивости музичке структуре и форме фолклорног цитата представљеног у почетној строфи

У првим поратним делима руковетне провенијенције, фолклорни цитат се у нетрансформисаном облику пласира у свим формалним конституентима, аналогно начину примењеном у Мокрањчевим *Руковетима*.⁷ Евентуална промена изворног мело-ритмичког или формалног обрасца одвија се у припремној фази, пре његовог представљања у партитури уметничке обраде.

Б. Сажимање (скраћивање) текстуалног садржаја (избор појединих строфа које не поштују увек редослед фолклорног изворника)

Приликом избора текстова, у већини случајева се, као и код Мокрањца, не преузимају целовити (комплетни) текстови, већ само појединачне строфе које своју делотворност исказују на плану збирног текста.

В. Најчешћа употреба два медиоформална модела у фактурној надградњи фолклорног цитата: *сѝрофичној цѝиѝаѝи са сѝрофичном ѝраѝињом* (Љубомир Бошњаковић: *Први сѝлеѝ – Русанке, моме Русанке*; Душан Трбојевић: *Прва руковетѝ – Шѝо си Лено на ѝолемо, Оѝвори ми, бело Ленче*) и *сѝрофичној цѝиѝаѝи са варирано-сѝрофичном ѝраѝињом* (Љубомир Бошњаковић: *Први сѝлеѝ – Сокол ми ѝева, ѝриѝева*; Душан Трбојевић: *Прва руковетѝ – Фаѝиѝе коло врањске девојке*; Властимир Перичић: *Друѝа руковетѝ – Синоћ ми дојде лудо, младо и др*).

Г. Варирано-строфична форма првенствено настаје променама у фактури хорског става и тзв. хорској оркестрацији, док су утицаји хармонских и динамичко-артикулационих средстава на поступак варирања изражени у знатно мањем обиму

Претварање базичне строфичне форме у варирано-строфичну одвија се првенствено у складу са потребама тумачења релевантних (семантичких,

⁷ Општепознато је да Мокрањца готово никада није мењао мелоритмичку структуру фолклорног модела постављеног у првој строфи. Један од ретких изузетака је песма *Славуј ѝиле* из *Тринаесѝе руковетѝи*, у којој има извесних трансформација мелоритмичке структуре фолклорног цитата почетне строфе, испољених на плану орнаменталног варирања.

драматуршки и сл.) момената текстуалног садржаја. Виши ниво формалне организације (варирано-строфични) од оног који је преузет из фолклора, утиче на додатну динамизацију музичког садржаја у оквиру става (песме) и, по правилу, заступљен је у песмама састављеним од већег броја строфа (најмање три). У таквим примерима, цитатни контакт између цитираног (Мокрањчевог) и личног текста није потпун, упркос високом нивоу њихове подударности. Разлог томе су извесна, често површинска, одступања, видљива у појединим сегментима музичког тока консеквента, најчешће у фактури хорског става.

ЦИТАТНИ ДИЈАЛОГ – ПОВЕЗАНОСТ МАЊЕГ ИНТЕНЗИТЕТА

Цитатни дијалог је цитатни систем у којем се посредством цитата (схваћених као неутрална зона) преузетих из подтекста, одвија слободни међукултурни дијалог на принципу поштовања семантичких уређења личног текста и подтекста, сопствених и традиционалних културних вредности (Oraić Tolić 1990: 40). Елементи личне креације и одступања од традиционалних модела у композицијама овог цитатног система најевидентнији су у појединачним ставовима (песмама), док се на нивоу збирног текста, готово по инерцији, приступа преузимању стандардних решења и типова макроформалне организације. Тежиште композиционих активности и највиши ниво ангажовања (од стране композитора) видљив је, дакле, у унутрашњем простору песме, где се примењују сложенији поступци и нова решења у сфери медиоформалне и микроформалне организације. У жељи за достизањем виших формалних стандарда и постизањем приснијег односа између музике и текста, композитори често употребљавају иновативнија музичко-композициона средства, која стари (традиционални) смисао и значења репрезентују на потпуно нов начин. У оквиру овог цитатног система, репрезентација туђих (културноприхваћених) вредности у млађем тексту се остварује упоредо са презентацијом сопствених, при чему није увек лако прецизно утврдити места њихових цитатних додира, простор у којем испољавају своју аутономију и утицаје на усмерење цитатног интекста.

Један од изразитих примера овог типа цитатног повезивања, у коме се одвија својеврсно презначење основних значења Мокрањчевог руковетног текста, без угрожавања основног места фолклорног цитата, представља композиција Љубице Марић *Три народне*. У овом циклусу обрада народних њесама Мокрањчев утицај је најочљивији у сегментима музичке обраде где се, начелно, прихватају стандардни (традиционални) поступци рада са фолклорним текстом, док се лични креативни елементи, у највећој мери, исказују приликом преобликовања традиционалног модела мелострофе. Љубица Марић, као и Мокрањац, не користи целовите фолклорне текстове, већ само њихове делове. Цитатни сигнал који указује на интертекстуалну повезаност ових аутора јесте заједнички принцип скраћења текстуалног садржаја. Упоредо ли се поступци рада са текстом у Мокрањчевим *Руковейима* и *Три народне* Љубице Марић, уочиће се извесне аналогије. Тако, на пример, у оба случаја поједине песме се граде на основи текстуалног садржаја једне строфе. Стеван Мокрањац овај принцип примењује у песмама: *Бојо ми*, *Бојо*,

Ирари се врани коњи из Прве руковети; Смиљана из Друје руковети; Лейо њи је Јавор уродио из Треће руковети, док је код Љубице Марић заступљен у песмама: *Цавији божур* и *Лиле, Лиле*. Начин њихове презентације и функција коју остварују у макроформалном тексту, међутим, потпуно су различити код ових аутора. Код Мокрањца се текстуална строфа са музичком пратњом у песми појављује само једном. Композитор се свесно одриче дела текста са циљем постизања његовог већег збирног јединства (видети пример 1). Љубица Марић, за разлику од Мокрањца, на основи садржаја једне текстуалне строфе сачињене од два мелостиха конструише четири музичке строфе. Почетна строфа (модел) своју физиономију (мелодијско-ритмичку и формалну) у потпуности задржава и у трећој строфи, док се у парним (другој и четвртој) врши орнаментално варирање модела, које као крајњу консеквенцу производи и промену форме строфе. Тако се у збиру афирмише *варирано-строфични модел са рејетивним обележјем* и са јаким ослонцем на строфичну форму (видети пример 2).

Извесне подударности између цитатног (Љубице Марић) и цитираног аутора (Стевана Мокрањца) и њихових текстова (композиција) уочљиве су и у примерима сродних принципа у конструисању варирано-строфичног модела. У песмама *Цавији божур* из *Три народне* и *Славуј-йиле* из *Тринаесет руковети* Стевана Мокрањца медиоформални модел настаје орнаменталним варирањем музичког цитата, при чему се не ремете његове граничне линије нити његова формална целовитост. С друге стране, на релацији ових композиција евидентне су и разлике, посебно у обиму трансформације фолклорног цитата и фактурном уређењу унутрашњег формалног простора песме. Тако, на пример, у млађем тексту (*Цавији божур*) фолклорни цитат доживљава незнатне промене у деловима друге и четврте строфе, док у старијем тексту (*Славуј йиле*) промене ове врсте захватају простор три од укупно четири строфе. Нееквиваленције ова два текста (композиције) уочљиве су и у фактурној надградњи фолклорног цитата. Стеван Мокрањац примењује динамичан вид хорске пратње, комбиновањем хармонске полифоније, октавних педала инструментације мушких гласова. Љубица Марић, насупрот томе, инсистира на остинатном типу пратње, у коме се употребом ритмизованог квинтног педала постиже ефекат архаичне звучности.

ЦИТАТНА ПОЛЕМИКА – ПОВЕЗАНОСТ НАЈМАЊЕГ ИНТЕНЗИТЕТА

Циџајина йолемика, као један од субверзивних видова интертекстуалности, своје дејство испољава не само у књижевности, већ и у музици, па чак и у жанровима попут хорских руковети, које су примарно оријентисане на фолклор. У теорији цитатности Дубравке Ораић Толић цитатна полемика је дефинисана као интертекстуални модел комуникације, у којем властити текст негира, или потпуно руши, смисао подтекста, са циљем наметања сопствених културних вредности. Овакав однос млађег (личног) текста према узору (подтексту) готово да у потпуности субвертира изворна начела текстуалне организације, те намеће нова садржинска, структурна и формална правила. Презначено у сферу музичких релација и цитатних повезивања реализованих између Мокрањчевих *Руковети* и њихових консеквената, *циџајина йолемика* у свом најстрожем (најдоследнијем)

виду испољава крајње ограничено дејство тек у мањем броју остварења обухваћених овим скупом. Овај вид цитатне комуникације у композицијама фолклорне провенијенције углавном је присутан у својој блажој варијанти, коју аутор овог рада дефинише као *цијиайни дијалої са елементима цииайне йолемике*. У овом прелазном цитатном систему, интертекстуално повезивање властитог текста и подтекста реализује се на принципу њихове неравноправне (несразмерне) заступљености у креирању смисла и значења цитатног текста. Делови подтекста у личном тексту заступљени су сразмерно малом обиму и то, углавном, у експозиционим деловима музичког тока (изузетак је композиција *Из сїарих зайиса Сїевана Сїи. Мокрањца 1876. йодине* Акила Коција). У њима се, по правилу, обезбеђује релативно висок степен препознатљивости музичког цитата, компонованог по угледу на оригинал, уз извесна скраћења, варирања и проширења у сигналима краја и сл. С друге стране, доминација личног текста евидентна је у свим аспектима композиционог рада са поетско-музичким материјалом. Најјаче дејство, међутим, консеквент испољава у фактури хорског става, где се на релацији између текстуалних и музичких планова, али и у оквиру сваког од њих појединачно, одвијају оштри полифони сукоби тематских и пратећих музичких садржаја (*Песме расїанка, Крес* Лудмиле Фрајт). Такви композициони поступци, уз додатно присуство више паралелних музичких слојева (*Крес* Лудмиле Фрајт) са различитим усмерењем и трајањем, утичу и на промену традиционалног модела строфе.

У 'најекстремнијим' примерима ове врсте, попут композиције *Из сїарих зайиса Сїевана Сїи. Мокрањца 1876. йодине* Акила Коција, применом алеаторичких поступака потпуно се разграђује традиционални облик строфе, па се на тај начин доводи у питање и само постојање цитатног узора (подтекста). Потпуно нова значења у личном тексту, у овом случају у Коцијевој композицији, настају негацијом постојећих (традиционалних) на начелима цитатне полемике, што истовремено означава и највиши степен самосталности властитог текста (цитатног дистанцирања) у односу на подтекст. Полемички тонови, који се у датом случају реализују између Мокрањчевог изворног записа и Коцијеве уметничке обраде последица су примене алеаторичких средстава којима се изједначавају сви материјали који се композиционо обрађују: мелодијски, говорни, звучни, метричко-ритмички и др. Акил Коци се у највећој мери цитатно дистанцира од Мокрањца, али се свака појава нецеловитог фолклорног цитата (мелодије без изворног метра, текста без припадајуће музичке пратње и сл.) у уметничкој обради, или његовог асоцијативног вида, може сматрати сигналом интертекстуалног усмерења на цитатни узор. Тако се у првој звучној слици (условно: одсеку) Коцијеве верзије Мокрањчевог записа препознају делови изворног фолклорног текста, представљени у инверзном поретку (у односу на оригинал) без мелодије (видети пример 3).

Насупрот претходном примеру, утицај подтекста на лични текст сведен је на минимум у трећој звучној слици (условном одсеку), где се Акил Коци у уметничкој обради Мокрањчевог записа народне песме *Тикве баба йосејала* у потпуности одриче мелодијске и метроритмичке компоненте фолклорног цитата. Међусобна цитатна комуникација, овом приликом, реализује се само

захваљујући присуству делова изворног текста у личном (Коцијевом) тексту. Преузети садржински предлозак, међутим, у млађем тексту бива стављен у дијаметрално различит текстуално-музички контекст, са функцијом остваривања звучног контраста у односу на претходну фактурно-звучну целину. То додатно умањује његов цитатни капацитет и ограничава поље интертекстуалног деловања (видети пример 4).

ЗАКЉУЧАК

Интердисциплинарним усмерењем ка Руковетима Стевана Мокрањца и консеквентима насталим у српској хорској музици после Другог светског рата, ослањајући се на Теорију цитатности Дубравке Ораић Толић, надовезао сам се на досадашња разноврсна аналитичка искуства наших еминентних стручњака у овој области. Уз критичко сагледавање постојећих аналитичких интерпретација, у овом раду је указано на алтернативна решења и тумачења увек актуалних питања организације музичког тока руковети и сродних форми у готово свим релевантним текстуално-музичким сегментима. Проблемски полазећи од феномена интертекстуалности и цитатности, онако како их је образложила Дубравка Ораић Толић, рад је усмерен ка класификацији њихових различитих појавних видова на релацији: руковети Стевана Мокрањца / руковети и сродне форме друге половине XX века, а уједно и ка прецизирању аналитичких метода и њиховој стваралачкој примени у сагледавању појединачних хорских дела. При томе су извесни другачији видови интертекстуалне комуникације у руковетима различитих генерација захтевали прецизније одређење, односно надградњу и редефинисање постојећег термиолошког фонда теорије цитатности, те увођење нових термина. Одабрани анализирани узорак, поред дела која данас чине основу концертног хорског репертоара, укључује и композиције које су у већем обиму запостављене и ређе привлаче пажњу, како извођача, тако и музичких теоретичара. Аналитичка и истраживачка питања размотрена у овој студији изнова су указала на важност Руковети Стевана Мокрањца као парадигме за ствараоце друге половине XX века, те потврдила виталност његовог композиторског доприноса српској музици. На тај начин је додатно учвршћен став о опусу Стевана Мокрањца као темељу развоја савремене српске музике.

ПРИЛОЗИ УЗ РАД ТАБЕЛЕ

Табела 1. Категоријални критеријуми ироујао – типови цитата у оквиру модела слободне критеријалне имитације

Стеван Мокрањац						
Цитирани текстови	II, X – руковет	-----	1. II, VI, VII, X, XII, XIV, XV руковет 2. VIII, XII руковет	I, III, IX, Приморски напјеви	II, III, V, VIII, IX, X, XI, XIII – руковет	1. II, VI, VII, X, XII, XIV, XV 2. X, XV руковет
Аутори цитатних текстова	Никола Сударевић	Љубомир Бошњаковић (1891–1987)	Радосав Анђелковић	Боривоје Симић (1920–2001)	Душан Трбојевић (1925–2011)	Властимир Перичић (1927–2000)
Цитатни текстови	Подринке	Први сплет	1. Прва руковет 2. Друга руковет	Друга руковет	Прва руковет	1. Прва руковет 2. Друга Руковет
Цитати по цитатним сигналима	Ш и ф р о в а н и са експлицитним кодом					
Цитати по опсегу подударача	Непотпуни					
Цитати по функцији	Референцијални примарно оријентисани на Подтекст					

Табела 2. Руковети прве поратне деценије и њихови цитатни узорни – припадност одређеном географском подручју

Цитирани текстови (Руковети Стевана Мокрањаца)	Цитатни текстови	Аутори цитатних текстова	Географско подручје цитираног и цитатног текста
1. Десета руковет Петнаеста руковет 2. Осма руковет, Дванаеста руковет	1. Прва руковет 2. Друга руковет	Радосав Анђелковић	Македонија Косово
Девета руковет	Друга руковет	Боривоје Симић	Црна Гора
1. Десета руковет, 2. Петнаеста руковет	Друга руковет	Властимир Перичић	Македонија

Табела 3. Недословна цитатност: Стеван Мокрањац – Боривоје Симић

Цитирани текстови (Руковети Стевана Мокрањаца)	Макроформална шема цитираних текстова	Цитатни текст (Руковет Боривоја Симића)	Макроформална шема цитатног текста
1. Прва руковет ----- 2. Трећа руковет ----- 3. Приморски напјеви	А Б А' Ц Д Е Ф Г Х пА Ц' И ----- А Б Ц Д Д1 прелаз Е Д2 Е1 Д3 Ф Г Х Ф1 ----- А Б Ц Д Е Ф Р Е Ф Г	Друга руковет	Увод А Б Ц Д Е Д1 Е1 А1 Е2

Табела 4. Распоред и карактер темпа: *Десета руковет Стевана Мокрањаца – Први сљеи Љубомира Бошњаковића*

Име аутора	Стеван Мокрањац	Љубомир Бошњаковић
Назив композиције	Десета руковет	Први сплет
Број ставова	Пет	-----
Распоред и карактер темпа	Allegretto grazioso Adagio con espressione Allegro Andante Allegro	Allegretto con brio Andante sostenuto e espressivo Allegro moderato Adagio molto espressivo Allegro giocoso

Музички ПРИМЕРИ

Пример 1. Стеван Мокрањац: *Прва руковей – Ијрали се врани коњи*

Lento [M.M. ♩ = 58-63]

f Ој! *f* Иг - ра - ли се вра - ни ко - - -
f Ој! *mf* Ig - ra - li se vra - ni ko - - -

f Ој! *f* Иг - ра - ли се вра - ни ко - - -
f Ој! *mf* Ig - ra - li se vra - ni ko - - -

f Ој! *f* Иг - ра - ли се вра - ни ко - - -
f Ој! *mf* Ig - ra - li se vra - ni ko - - -

f Ој! *f* Иг - ра - ли се вра - ни ко - - -
f Ој! *mf* Ig - ra - li se vra - ni ko - - -

f Иг - ра - ли се вра - ни ко - - -
f ig - ra - li se se

f Иг - ра - ли се вра - ни ко - - -
f ig - ra - li se se

f Иг - ра - ли се вра - ни ко - - -
f ig - ra - li se se

f Иг - ра - ли се вра - ни ко - - -
f ig - ra - li se se

p вра - ни ко - - - њи.
p vra - ni ko - - - ni.

p вра - ни ко - - - њи.
p vra - ni ko - - - ni.

p вра - ни ко - - - њи.
p vra - ni ko - - - ni.

p вра - ни ко - - - њи.
p vra - ni ko - - - ni.

Пример 2. Љубица Марић: Три народне – Цвѣти божур (прва и друга строфа)

прва строфа

$\text{♩} = 84$

Цвѣти бо---жур на плани--на Лепеле откини га

mf

Цвѣ---ти бо-жур на пла-

друга строфа

ми-ри-ши га дра-го-ле

ни-----на

ВАР.

Цвѣти бо---жур
от-ки-ни га

Ле-по-ле

Ле-по-ле

Ле-по-ле

pp

на плани---на цвати бо---жур Лепо-ле Цвати бо---жур
 ми-ри-щи га от-ки-ни га Драго-ле Драго-ле
 Драго-ле Лепо-ле Драго-ле Драго-ле
 Драго-ле Лепо-ле Драго-ле Лепо-ле
 Драго-ле Лепо-ле Драго-ле Лепо-ле
 Драго-ле Лепо-ле Драго-ле Лепо-ле

Пример 3. Акил Коци: Из старих зайиса Стивана Сџ. Мокрањца 1876. године – Посејала баба њикве (увод)

CORO I
 Tempo Rubato
 Sussurando

Mf. Po-se-ja-la po-se-ja-la
 Mf. Po-se-ja-la po-se-ja-la
 Mf. Po-se-ja-la po-se-ja-la
 Mf. Po-se-ja-la po-se-ja-la

gliss
 gliss
 gliss
 gliss

F. C. FF.
 F. C. FF.
 F. C. FF.
 F. C. FF.

САША БОЖИДАРЕВИЋ

МОКРАЊАЦ У ДЕЛИМА НАСЛЕДНИКА – ОД ЦИТАТНЕ ИМИТАЦИЈЕ ДО ЦИТАТНЕ ПОЛЕМИКЕ

1 CORO II
A tempo
Sussurando

S.
10
Ba-ba tik-ve ba-ba tik-ve

A.
10
Ba-ba tik-ve ba-ba tik-ve

T.
8
Ba-ba tik-ve ba-ba tik-ve

B.
8
Ba-ba tik-ve ba-ba tik-ve

Пример 4. Акил Коџи: Из сѝарих зайиса Сѝевана Сѝ. Мокрањца 1876. године – Посејала баба ѝикве (трећа звучна слика)

F. Po-se-ja-la, ba-ba ti-kve,

F. Po-se-ja-la, ba-ba ti-kve,

F. Po-se-ja-la, ba-ba ti-kve

Lo-se-ja-la Ba-ba ti-kve

Po-se-ja. la ba-ba ti-kve

Lo-se-ja la, Ba-ba ti-kve

Po-se-ja-la, ba-ba ti-kve

Parlando

PARLANDO

PARLANDO

PARLANDO

ЛИСТА РЕФЕРЕНЦИ

- Атанасовски, Срђан (2014) „Од напева до руковети: Мокрањац као композитор”. *Зборник Мајнице српске за сценске уметности и музику* 51, 135–152 / Atanasovski, Srđan (2014) „Od napева do rukoveti: Mokranjac kao kompozitor”. *Zbornik Matice srpske za scenske umetnosti i muziku* 51, 135–152 [“From Folk Songs to the Garlands: Mokranjac as a Composer.” *Matica Srpska Journal of Stage Arts and Music*].
- Bingulac, Petar (1988) „Stevan Mokranjac i njegove rukoveti”. *Napisi o muzici*. Beograd: Univerzitet umetnosti [“Stevan Mokranjac and his Garlands.” *Inscriptions on Music*].
- Вучковић, Војислав (1968) „Музички реализам Стевана Мокрањаца”. *Сјугује, есеји, критике*. Београд: Нолит / Vučković, Vojislav (1968) „Музички реализам Стевана Мокрањаца”. *Студије, есеји, критике*. Београд: Нолит [“Stevan Mokranjac’s Musical Realism.” *Studies, Essays, Critics*].
- Девећ, Дејан (1971) „Неке народне мелодије у Руковетима Стевана Мокрањаца (прилог изучавању)”. У: Михаило Вукдраговић (ур.), *Зборник радова о Стевану Мокрањацу*. Београд: САНУ, 38–68 / Dević, Dejan (1971) „Неке народне мелодије у Руковетима Стевана Мокрањаца (прилог истраживању)”. У: Mihailo Vukdragović (ur.), *Zbornik radova o Stevanu Mokranjcu*, Beograd: SANU, 38–68 [“Some folk melodies in Stevan Mokranjac’s Garlands.” *Proceedings on Stevan Mokranjac*].
- Деспић, Дејан (1999) „Хармонски језик и хорска фактура у Мокрањчевим делима”. У: Дејан Деспић и Властимир Перичић (ур.), *Стеван Стојановић Мокрањац: животи и дело* (Стеван Стојановић Мокрањац, Сабрана дела, том 10). Београд – Књажевац: Завод за уџбенике и наставна средства, Музичко-издавачко предузеће Нота, 145–180 / Despić, Dejan (1999) „Harmonski jezik i horska faktura u Mokranjčevim delima”. У: Dejan Despić i Vlastimir Peričić (ur.), *Stevan Stojanović Mokranjac: život i delo* (Stevan Stojanović Mokranjac, Sabrana dela tom 10). Beograd – Knjaževac: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, Muzičko-izdavačko preduzeće Nota, 145–180 [“The Harmonic Language and Choral Textures in Mokranjac’s work.” In: *Stevan Stojanović Mokranjac: Life and Work* (Stevan Stojanović Mokranjac, Collected Works, Volume 10)].
- Ђурић-Клајн, Стана (1981) „Место Стевана Мокрањаца у историји наше музике”. *Акordi прошлости*. Београд: Просвета [“Stevan Mokranjac’s Position in the History of Our Music.” *Chords of the Past*].
- Живковић, Миленко (1957) *Руковети Стевана Св. Мокрањаца (аналијичка сјугуја)*. Београд: Српска академија наука, посебна издања, књига ССLXXXIII, Музиколошки институт, књига 10, Научно дело, Издавачка установа САН /Živković, Milenko (1957) *Rukoveti Stevana St. Mokranjca*

- (*analitička studija*). Beograd: Srpska akademija nauka, posebna izdanja, knjiga CCLXXXIII, Muzikološki institut, knjiga 10, Naučno delo, Izdavačka ustanova SAN [*Stevan St. Mokranjac's Garlands (analytical study)*]
- Konjović, Petar (1920) „Stevan St. Mokranjac”. *Ličnosti*. Zagreb: Izdanje knjižare Ćelap i Popovac [“Stevan St. Mokranjac.” *Personalities*].
- Коњовић, Петар (1965) „Мокрањац и фолклор”. *Огледи о музици*. Београд: Српска књижевна задруга, 33–47 /Konjović, Petar (1965) „Mokranjac i folklor”. *Ogledi o muzici*. Beograd: Srpska književna zadruga, 33–47 [“Mokranjac and folklore.” *Essays on Music*].
- Коњовић, Петар (1984) *Стеван Стојановић, Мокрањац*. Нови Сад: Матица српска. /Konjović, Petar (1984) *Stevan Stojanović, Mokranjac*. Novi Sad: Matica srpska:
- Коњовић, Петар (1999) „Стеван С. Мокрањац”. У: Дејан Деспић и Властимир Перичић (ур.), *Стеван Стојановић Мокрањац: животи и дело* (Стеван Стојановић Мокрањац, Сабрана дела, том 10). Београд – Књажевац: Завод за уџбенике и наставна средства, Музичко-издавачко предузеће Нота, 1–142 /Konjović, Petar (1999) „Stevan St. Mokranjac”. У Dejan Despić i Vlastimir Perićić (ur.), *Stevan Stojanović Mokranjac: život i delo* (Stevan Stojanović Mokranjac, Sabrana dela tom 10). Beograd – Knjaževac: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, Muzičko-izdavačko preduzeće Nota, 1–142 [“Stevan St. Mokranjac.” In: *Stevan Stojanović Mokranjac: Life and Work* (Stevan Stojanović Mokranjac, Collected Works, Volume 10)].
- Маринковић, Соња (1991) „Однос фолклора и његове уметничке транспозиције у Мокрањчевој Четрнаестој руковети”. *Развитак XXXI*(4–5): 89–93 /Marinković, Sonja (1991) „Odnos folklor a njegove umetničke transpozicije u Mokranjčevoj Četrnaestoj rukoveti”. *Razvitak XXXI*(4–5): 89–93 [“The relationship of folklore and its artistic transposition in Mokranjac’s Fourteenth Garland”].
- Маринковић, Соња (1996) „Мокрањчев однос према записима фолклорних напева из Девете руковети”. Симпозијум *Мокрањчеви дани*, 1994–1996. У: Драгослав Девић и др., Неготин: Мокрањчеви дани, 55–68 /Marinković, Sonja (1996) „Mokranjčev odnos prema zapisima folklornih napeva iz Devete rukoveti”. У: Dragoslav Dević i dr, Simpozijum *Mokranjčevi dani*, 1994–1996, 55–68 [“Mokranjac’s Attitude Towards Transcriptions of Folk Songs from the Ninth Songwreath.” Symposium *Days of Mokranjac*].
- Маринковић, Соња (2006) „Живот и рад Стевана Мокрањаца у светлу актуелних музиколошких истраживања”. У: Ивана Перковић Радак и Тијана Поповић Млађеновић (ур.), *Мокрањац на дар. Прошетиа – чудних чуда кажу – 150 година, 1856–2006*, Музиколошке студије – монографије, 1/2006. Београд – Неготин: Факултет музичке уметности – Дом културе Стеван Мокрањац, 19–30 /Marinković, S. (2006) „Život i rad Stevana Mokranjca u svetlu aktuelnih muzikoloških istraživanja”. У: Ivana Perković Radak i Tijana Popović Mladenović (ur.), *Mokranjcu na dar. Prošeta – čudnih čuda kažu – 150 godina, 1856–2006*, Muzikološke studije – monografije, 1/2006, Beograd – Negotin: Fakultet muzičke umetnosti – Dom kulture Stevan Mokranjac, 19–30 [“Life and Work of Stevan Mokranjac in the Light of Current Musicological Research.” *A Gift to Mokranjac. 150 years Went by – Strange Wonders They Say: 1856–2006*].
- Марковић, Татјана (1996) „Облик руковети у стваралаштву Мокрањчевих претходника и савременика”. У Драгослав Девић и др, Симпозијум *Мокрањчеви дани* 1994–1996, Неготин: Мокрањчеви дани, 93–119 /Marković, Tatjana (1996) „Oblik rukoveti u stvaralaštvu Mokranjčevih prethodnika i savremenika”. У Dragoslav Dević i dr, Simpozijum *Mokranjčevi dani* 1994–1996, Negotin: Mokranjčevi dani, 93–119 [“The Form of Garlands in Creations of Mokranjac’s Predecessors and Contemporaries.” Symposium *Days of Mokranjac*].
- Милановић, Биљана (2014) „Музичко пројектовање нације: етносимболизам Мокрањчевих руковети”. *Музикологија* 16: 211–226 /Milanović, Biljana (2014) „Muzičko projektovanje nacije:

- etnosimbolizam Mokranjčevih rukoveti". *Muzikologija* 16: 211–226 ["Musical Shaping of the Nation: Ethno-Symbolism of Mokranjac's Garlands." *Musicology* 16].
- Милојевић, Милоје (1926) „Уметничка личност Стевана Ст. Мокрањца”. *Музичке студије и чланци* (прва књига). Београд: Издавачка књижевница Геце Кона /Milojević, Miloje (1926) „Umetnička ličnost Stevana St. Mokranjca”. *Muzičke studije i članci* (prva knjiga). Beograd: Izdavačka knjižarnica Gece Kona ["The Artistic Persona of Stevan St. Mokranjac." *Music Studies and Articles* (Vol. 1)].
- Мосусова, Надежда (1971) „Место Стевана Мокрањца међу националним школама европске музике.” У: Михаило Вукдраговић (ур.), *Зборник радова о Стивану Мокрањцу*. Београд: САНУ, 171–183 /Mosusova, Nadežda (1971) „Mesto Stevana Mokranjca među nacionalnim školama evropske muzike.” У: Mihailo Vukdragović (ur.), *Zbornik radova o Stevanu Mokranjcu*. Beograd: SANU, 171–183 ["Stevan Mokranjac's Position in the Framework of National Schools of European Music." *Collected papers on Stevan Mokranjac*].
- Николић, Милоје (2006) „Прилог истраживањима форме Мокрањчевих Руквети”. У: Ивана Перковић Радак и Тијана Поповић Млађеновић (ур.), *Мокрањцу на дар. Прошећа – чудних чуда кажу – 150 година, 1856–2006*, Музиколошке студије – монографије, 1/2006. Београд – Неготин: Факултет музичке уметности – Дом културе Стеван Мокрањац, 115–130. /Nikolić, Miloje (2006) „Prilog istraživanjima forme Mokranjčevih rukoveti.” У: Ivana Perkočić Radak i Tijana Popović Mladenović (ur.), *Mokranjcu na dar. Prošeta – čudnih čuda kažu – 150 godina, 1856–2006*, Muzikološke studije – monografije, 1/2006. Beograd – Negotin: Fakultet muzičke umetnosti – Dom kulture Stevan Mokranjac, 115–130 ["A Contribution to Analysing Forms of Mokranjac's Garlands." *A Gift to Mokranjac. 150 years Went by – Strange Wonders They Say: 1856–2006*].
- Ораић Тодић, Дубравка (1990) *Теорија цитатности*. Загреб: Графички завод Хрватске [Theory of Citation].
- Пејовић, Роксанда (1968) „Мишљења критичара–савременика о Мокрањцу”. *Pro Musica*: 34, 8–9 /Pejović, Roksanda (1968) „Mišljenje kritičara – savremenika o Mokranjcu.” *Pro Musica*: 34, 8–9 ["The Opinions of Critics – Contemporaries on Mokranjac"].
- Перичић, Властимир (1969а) „Белешке о формалној структури руковети”. *Мокрањчеви дани*, Неготин /Peričić, Vlastimir (1969) „Beleške o formalnoj strukturi rukoveti.” *Mokranjčevi dani*, Negotin ["Notes on the Formal Structure of Garlands." *Days of Mokranjac*].
- Peričić, Vlastimir (1969b) *Muzički stvaraoци u Srbiji*. Beograd: Prosveta [Composers in Serbia].
- Поповић-Млађеновић, Тијана (2011) „Рецепција стваралаштва Ст. Ст. Мокрањац у контексту савремене писане речи о музици”. *Мокрањац* 13: 2–20 /Popović-Mladenović, Tijana (2011) „Resercija stvaralaštva St. St. Mokranjca u kontekstu savremene pisane reči o muzici.” *Mokranjac* 13: 2–20 ["The Reception of the Work of Stevan Stojanović Mokranjac in the Context of Contemporary Music Writings"].
- Сабо, Аница (2006а) „Музичка реченица у Мокрањчевим Рукветима”. *Мокрањац* 7–8: 4–9. /Sabo, Anica (2006) „Muzička rečenica u Mokranjčevim Rukovetima.” *Mokranjac* 7–8: 4–9 ["Musical Sentence in Mokranjac's Garlands"].
- Сабо, Аница (2006б) „Процес обликовања песама у Рукветима Стевана Ст. Мокрањац, прилог проучавању музичке синтаксе”. У: Ивана Перковић Радак и Тијана Поповић Млађеновић (ур.), *Мокрањцу на дар. Прошећа – чудних чуда кажу – 150 година, 1856–2006*, Музиколошке студије – монографије, 1/2006. Београд – Неготин: Факултет музичке уметности – Дом културе Стеван Мокрањац, 131–155 /Sabo, Anica (2006) „Proces oblikovanja pesama u rukovetima Stevana St. Mokranjca, prilog proučavanju muzičke sintakse.” У: Ivana Perkočić Radak i Tijana Popović Mladenović (ur.), *Mokranjcu na dar. Prošeta – čudnih čuda kažu – 150 godina, 1856–2006*, Muzikološke studije – monografije, 1/2006. Beograd – Negotin: Fakultet muzičke umetnosti – Dom

kulture Stevan Mokranjac, 115–130 [“The Process of Arranging Songs in Stevan St. Mokranjac’s Garlands, a Contribution to the Study of Musical Syntax.” *A Gift to Mokranjac. 150 years Went by – Strange Wonders They Say: 1856–2006*].

Стевановић, Ксенија (2006) „Текстуално-музичка драматургија руковети”. У: Ивана Перковић Радак и Тијана Поповић Млађеновић (ур.), *Мокрањцу на дар. Прошећа – чудних чуда кажу – 150 година, 1856–2006*, Музиколошке студије – монографије, 1/2006, Београд – Неготин: Факултет музичке уметности – Дом културе Стеван Мокрањац, 101–113 / Stevanović, Ksenija (2006) „Tekstualno-muzička dramaturgija rukoveti”. У: Ivana Perković Radak i Tijana Popović Mladenović (ur.), *Mokranjcu na dar. Prošeta – čudnih čuda kažu – 150 godina, 1856–2006*, Muzikološke studije – monografije, 1/2006, Beograd – Negotin: Fakultet muzičke umetnosti – Dom kulture Stevan Mokranjac, 101–113 [“Textual and Musical Dramaturgy in Garlands.” *A Gift to Mokranjac. 150 years Went by – Strange Wonders They Say: 1856–2006*].

Томашевић, Катарина (2010) “Stevan Stojanović Mokranjac and the inventing of tradition: a case study of the cong ‘Cvekje Cafnalo.” *Muzikološki zbornik XLVI* (1): 37–56 [*Musicological Annual*].

Херцигоња, Никола (1971) „Маргиналије о великом пиониру нашег музичког стваралаштва”. У: Михаило Вукдраговић (ур.), *Зборник радова о Стевану Мокрањцу*. Београд: САНУ, 171–183 / Hercigonja, Nikola (1971) „Marginalije o velikom pioniru našeg muzičkog stvaralaštva”. У: Mihailo Vukdragović (ur.), *Zbornik radova o Stevanu Mokranjcu*. Београд: SANU, 171–183 [“Side Notes on the Great Pioneer of Our Musical Creation.” *Proceedings on Stevan Mokranjac*]

Saša Božidarević

MOKRANJAC IN THE WORKS OF HIS SUCCESSORS – FROM THE CITATION IMITATION TO THE CITATION POLEMICS

SUMMARY

Using the interdisciplinary approach to Stevan Mokranjac’s *Garlands* [*Rukoveti*] and his successors in the Serbian choral music after World War II, while simultaneously relying on Dubravka Oraić Tolić’s *Theory of Citation* (1990), I have continued the work of distinguished scholars in the field of Serbian postwar music and their diverse analytical experiences. Whilst critically evaluating the existing analytical interpretations, in this article I have pointed to the alternative solutions and interpretations of the relevant issues of the organisation of the musical flow of *Garlands* and related formal types in almost all relevant musico-textual segments. Departing from the problems posed by the phenomena of intertextuality and citational procedures as elaborated by Dubravka Oraić Tolić, in this article I focus on their different embodiments as established in the relation between Stevan Mokranjac’s *Garlands* and *garlands and similar forms of the second half of the 20th century*; I also specify analytical methods and their creative application on the analysis of individual choral works. During this process, certain different types of the intertextual communication in the *garlands* written by members of

different generations required more precise definition, i.e. additions and redefining of the existing terminology of the theory of citations, and an introduction of new terms. The selected analysed sample incorporates both the works that nowadays constitute the basis of the choral concert repertoire, and the works which are nowadays mostly neglected and not so attractive to performers and music theorists. Analytical issues discussed in this study have repeatedly pointed to the importance of Stevan Mokranjac's *Garlands* as a paradigm for the authors of the second half of the 20th century, and repeated the vitality of his creative contributions to Serbian music. This has, in turn, reinforced the common knowledge on the work of Mokranjac as the fundament for the development of contemporary Serbian music.

KEYWORDS: Stevan Mokranjac, folklore citation, garlands and related forms, theory of citation, Serbian postwar composers