

DOI: 10.2298/MUZ1416211M

UDK: 784.1.087.682/.685

78.071.1 Мокрањац Стојановић С.

## Музичко пројектовање нације: етносимболизам Мокрањчевих руковети\*

Биљана Милановић<sup>1</sup>

Музиколошки институт САНУ (Београд)

### Апстракт

У тексту се Мокрањчеви руковетни циклуси сагледавају као стваралачко пројектовање нације. Руковети су проучене из теоријске перспективе етно-симболизма, па је и фолклорна материја посматрана контекстуално, чиме је омогућено дефинисање Мокрањчевог односа према патријархалној култури, као и тумачење просторних и временских аспеката нације, које је Мокрањац понудио кроз произвођење интегралне традиције српске народне песме у пољу уметничке музике.

### Кључне речи

Стеван Стојановић Мокрањац, руковети, етносимболизам, нација, традиција

Савремени дискурси о руковетима Стевана Стојановића Мокрањца (1856–1914), посебно радови музиколога и теоретичара музике писани крајем XX и на почетку XXI века, указали су на различите аспекте Мокрањчеве креативности у приступу музичком фолклору и његовом обликовању у контексту руковетне форме. Такође је проучена идеолошко-политичка димензија ових дела, а маркирана је и њихова улога у конструисању идентитета српске уметничке музике.<sup>2</sup> Ослањајући се на линију тих истраживања, уз критичка преиспитивања појединих закључака или њихово повезивање и допуњавање, овај текст је посвећен сагледавању руковетних циклуса као уметничког пројектовања нације, стварањем интегралне традиције српске народне песме у пољу уметничке музике.

У приступу Мокрањчевим руковетима као целовитом идеолошко-стваралачком пројекту може се поћи од теријских искустава Смитовог (Anthony D. Smith) етносимболизма, која се заснивају на тези да је култура, у чијем се окриљу активирају

\* Студија је рађена на пројекту „Идентитети српске музике од локалних до глобалних оквира: традиције, промене, изазови” (ОН 177004) Музиколошког института САНУ у Београду, који финансира Министарство просвете и науке Републике Србије.

<sup>1</sup> milanovic@beograd.com

<sup>2</sup> Видети, на пример, Мосусова 1971; Перичић 1981; Маринковић 1991, 1992, 1999; Деспић 1999; Marković 2005; Николић 2006; Сабо 2006; Милановић 2006; Tomašević 2010; Atanasovski 2012.

и међусобно делују колективни симболи, митови, сећања, ритуали, традиције, једна од кључних области у обликовању нације и њеног идентитета. За разлику од модерниста, Смит усваја једну димензију релационистичких теорија, рачунајући на међусобне утицаје стваралачке елите, која пласира пројекте нације и већине, која их прихвата, преобликује или одбацује. Међу бројним аспектима тог контекста он наглашава израстање естетичких смерница у ‘аутентификацији’ колектива, проблеме селекције одговарајућег света симбола и њихову рецепцију, истичући их као важне елементе у процесу „отелотворења” нације (Smith 2009: 22–23, 33).

Ако се фолклорна димензија Мокрањчевих руковети схвати у оквирима етносимболизма, онда до изражаја долази вишеслојност фолклора и његовог значења у самом делу, јер се народна песма посматра контекстуално, као потенцијални носилац предања, обичаја, мита, пејзажа и других међусобно повезаних симбола произашлих из етнолошког окружења, са којим дело успоставља одређене интертекстуалне везе. Мокрањац је у руковетима градио богату етносимболистичку мрежу озвучених топоса, изаткану кроз теме и мотиве архаичне сеоске заједнице или варошког окружења прожетог чувањем патријархалне културе, па су те везе чиниле кључну димензију његових остварења. Мокрањац је стваралачки комуницирао са етнографским контекстом, који је упућивао и на активно неговану музичку праксу у различитим срединама његовог времена, али је и оличавао дуго историјско трајање колектива, наслеђе у којем се могла откривати национална ‘класика’ као темељ ‘аутентификације’ идентитета нације у савременом свету. Обраћање садржајима патријархалне културе активирало је и елементе прошлости, односно димензију историзма, која је заједно са аспектима ‘симболичке географије’ била чинилац у произвођењу интегралне фолклорне традиције у руковетима. Овај рад се бави том проблематиком, показујући да етносимболистичка перспектива може да допринесе разумевању Мокрањчевог позиционирања према моделу патријархалне културе, који је имао кључну улогу у руковетима као стваралачком пројекту националне музике.

### *О Мокрањчевом односу према патријархалној култури*

Иако су савремена (етно)музиколошка истраживања донела значајне закључке о Мокрањчевом приступу фолклору, чини се да су још увек недовољно прецизиране релације између његовог фолклористичког и стваралачког рада. Успостављање јасног односа између те две сфере неопходан је корак у дефинисању Мо-

крањчевог односа према патријархалној култури. То је важно полазиште у разматрању назначене теме, тим пре што је коришћење етносимболистичког потенцијала народне песме у руковетима било вишеструко повезано са етномузиколошким искуством аутора. Чињеница да је Мокрањаћев приступ фолклору био комплексан и да је представљао новину на мелографском и аналитичком плану (Девећ 1996) посебно говори у прилог тој тези.

Мокрањац је својим мелографским радом пласирао једногласну, документарну грађу у њеној ‘сировој’ форми, што је сведочило о иновативном приступу у односу на претходнике и савременике, чији су записи представљали хармонизоване продукте, спремне за извођење. То раздвајање етномузиколошке и стваралачке сфере било је део ширих процеса сазревања српске музике, њене професионализације и раслојавања, те значајан корак у диференцирању перцепције народне песме и уметничке музике засноване на њој, јер су се ове области у српској култури почетком XX века и даље доживљавале као јединствена традиција.

Мокрањац је тежио да их разлучи и да истовремено дефинише њихову заједничку основу. Приступао им је као уметник образован на музичким темељима педагошког и стваралачког ‘канона западне културе’. Полазећи од архетипских елемената класично-романтичарске традиције, са истих позиција окретао се и теоријско-аналитичким опсервацијама у разматрању музичког фолклора. Пишући уводну студију за збирку *Српских народних њесама и игара с мелодијама из Левча* (1902), истакао је да поједине мелодије „или њихови првобитни обрасци, из којих су се развиле” представљају примере „много старије, него што је теорија о модерном дуру и молу”. Помишљао је да би се оне „могле подвести под калуп старих (грчких) тонских родова”, али их је свесно тумачио „модерном музичком теоријом”, сматрајући да су одступања од њених правила „консеквентна” и да им се „може пронаћи закон”. Његово разумевање фолклорне грађе било је подстакнуто стваралачким потребама и убеђењем да српска уметничка музика, која би својим естетским и идентитетским квалитетима репрезентовала нацију у ширем окружењу европских традиција, још увек не постоји. Стога је, како је и сам истицао, тражио „музикалну граматiku и логику, по којој наш народ пева и свира”, верујући „да ће Српска уметничка музика бити само она” која ће се на тим основама изградити (Мокрањац 1996: 3–13). У тим речима биле су садржане и идеје руковетног пројекта.

Међутим, иако се Мокрањац у дефинисању грађе усмеравао ка стваралаштву, не треба превидети да су се теоријске позиције с којих је већ саму етничку традицију легитимисао као музику европског контекста уклапале у актуелно научно окружење

Србије тога доба. Начелно, оне су биле упоредиве са поставкама Тихомира Ђорђевића, Јована Цвијића и других научника, који су савременим емпиријско-аналитичким методама приступали патријархалној култури и у њој пронашли општије законитости. Мокрањчева блискост са ставовима тог интелектуалног круга, чији је рад постављао нове темеље антропогеографских и етнографских истраживања, била је уочљива већ у његовом мелографском приступу оствареном на теренском раду у Приштини, где се трудио да нотира карактеристичне етнографске податке и да се позабави пореклом и варијантношћу појединих песама.<sup>3</sup> Примере је повремено означавао регионалним и етничким квалификацијама попут „моравачка”, „бачванска”, „босанска”, „македонска”, „турска”, „турско-циганска лаутарска”, што је заједно са другим ознакама и описима упућивало на свест о музичким укрштањима као резултатима миграционих процеса. Његови записи сведочили су о потреби да стекне увид у локалну музичку праксу различитих етничких и конфесионалних група, а та чињеница била је још један од значајних помака у приступу музичком фолклору.<sup>4</sup> Већ тада су се формирале Мокрањчеве тежње да напева записује ‘верно’, онако како их чује, а сазреле су у годинама сарадње са Етнографским одбором, добивши свој заокружени облик у рецензијама рукописних збирки из 1906. и 1910. године. У то време, Мокрањчево становиште о неопходности употребе фонографа и штампању унапред дефинисаних упутстава за мелографски рад сведочило је сасвим јасно о његовим савременим схватањима ове истраживачке делатности.<sup>5</sup>

Логично је претпоставити да су на сазревање Мокрањчевих ставова утицали истакнути сарадници поменутог Одбора, попут Михаила Валтровића, Јована Белића, као и самог Цвијића, који је још 1894. године објавио *Ујџиство за истраживање села у Србији и ошталним српским земљама*. Будући да су се национално-идеолошки дискурси у Србији тога времена изразито усмеравали на превазилажење постојећих, недовршених државних граница и да су се смернице званичне српске политике преливале у готово све области интелектуалног и уметничког деловања,

<sup>3</sup> Ове аспекте његовог рада истакао је још Петар Коњовић 1999: 70.

<sup>4</sup> На исти закључак упућују и неки други случајеви, о чијем се контексту не зна довољно, јер се Мокрањац мелографисањем најчешће бавио ‘успутно’, у сусретима са појединим певачима у Београду или током турнеја са Београдским певачким друштвом. На пример, македонске песме бележио је током хорске турнеје у Солуну и Скопљу 1894. године. Могуће је да су тада настали и неки од 18 записа турских и грчких песама датираних 1894–1895, мада на крају тог рукописа стоји име Атанасија Радовића, који је, можда, у овом случају био Мокрањчев казивач (Перић 1999: 316–17).

<sup>5</sup> Мокрањчеви извештаји о поменутих збиркама штампани су у тексту Оливере Младеновић 1971: 195–96.

и сам Мокрањац је дао свој научни допринос том доминантном моделу обликовања националне културе. Његови фолклорни записи, а посебно обраћање Југу као новом подручју интересовања међу српским музичарима, означавало је ширење мелографске територије, које се подударало са актуелним геополитичким дискурсима у мапирањима националног простора.<sup>6</sup>

Сазревање Мокрањчевог односа према мелографском раду може се окарактерисати као резултат тежње ка научно усмереном објективизму. На тој равни успостављала се и разлика у односу на компоновање руковети. Та друга област била је стваралачка, где је процес креативности подстицао Мокрањца да песме мења, комбинује, па и да испевава нове напеве. У савременим истраживањима, ова разлика се често запоставља или према њој постоји променљив, амбивалентан став. Могуће је да је то последица ранијих убеђења у 'аутентичност' руковетних напева и, с друге стране, каснијег критичког односа према таквим квалификацијама.<sup>7</sup>

Чињеница је да су Мокрањчеви савременици, као и поједини млађи композитори, писци и истраживачи, у руковетима видели пример 'недирнутог' музичког фолклора. Мит аутентичности дуго је обележавао дискурсе о руковетима, а на његово формирање знатно је утицала идеологија Београдског певачког друштва, које је и пре Мокрањчевог времена градило слику о себи као о чувару традиције српске песме, да би ту представу

<sup>6</sup> Потребно је напоменути да је књижевник и етнограф Милојко Веселиновић, уредник часописа *Српство*, готово деценију пре Мокрањца објављивао нотне записе из македонских крајева, а у оквиру „Одељка за српске народне песме и игре” у поменутом часопису током 1886–1888. године. Као вицеkonzул у Скопљу, Веселиновић је учествовао у организацији боравка и наступа Мокрањца и Београдског певачког друштва у том граду (1894). Такође, његова књижица *Пољед кроз Косово* (Београд, 1895) служила је Мокрањцу као подсметник за народне текстове у записивању музичке грађе на Косову 1896. године. Мокрањац је и касније био у контакту са Веселиновићем, преко кога је дошао до песме *Цвекје цафнало*, коју је употребио у XII руковети. Истраживањем Веселиновићевих мелографских записа, компаративним проучавањем његове и Мокрањчеве грађе и идеолошко-историјским контекстом њихових делатности тренутно се баве Јелена Јовановић и Биљана Милановић.

<sup>7</sup> Амбивалентност је приметна у радовима Д. Девећа, аутора који је управо први компаративно сагледавао Мокрањчеве записе и њихове измене у самом стваралаштву, закључујући да је народна песма „нешто друго као саставни део руковети”, те да је „због виших циљева музичке уметности” прошла кроз стваралачке интервенције (Девећ 1973: 54–55). Међутим, упркос чињеници да је од укупно осамдесетак руковетних песама идентификовано тек нешто мање од половине примера који се ослањају на постојеће записе, Девећ истовремено заступа гледиште да међу мелографске примере треба урачунати и остале песме у руковетима (Девећ 1996: XVII; 2006: 21). У другу крајност залази С. Атанасовски, који не узима у обзир начела Мокрањчевог етномузиколошког рада и закључује да је Мокрањац у појединим случајевима мелографисао мелодије на начин на који је желео да их укључи у руковети (S. Atanasovski 2012: 86).

знатно ојачало и учврстило кроз извођење Мокрањчеве музике. О томе су упечатљиво сведочили програми на иностраним концертним турнејама крајем XIX и почетком XX века (Milanović 2014: 30–38).

И саме руковети доприносиле су трајности тих ставова, јер су оне, у крајњем звучном резултату, стварале „утисак аутентичности” (Маринковић 1991: 90–91). Наиме, Мокрањац путем разноврсних поступака варира, допевава, скраћује, проширује и комбинује постојеће записе, а неке од напева и текстова и сам смишља. Међутим, он се не дистанцира од основних поступака народног певача. Њему је „примарно да изгради певани стих, мелостих, а од њега певану строфу, мелострофу” (Девих 1971: 53). Другим речима, мелостих као основна јединица фолклорног материјала остаје иницијални градивни сегмент хоризонталног музичког и текстуалног тока руковети. Мелостих је и најважнији етносимболистички елемент, којим композитор преноси или симулира стваралачки процес анонимног аутора патријархалне културе и чини да свака песма у његовим руковетима делује као народна, била то она заиста или не. Тај колективистички аспект био је полазна тачка Мокрањчевог односа према компоновању, али је истовремено функционисао и као платформа стваралачког реструктурирања елемената патријархалне културе.

### *Етносимболизам руковети*

Геополитичка компонента у Мокрањчевој етномузиколошкој делатности долазила је до посебног изражаја у његовом композиторском раду, чинећи важну идеолошку основу његовог стваралачког пројекта. Првих шест руковети (*Из моје домовине*, 1883–1892) артикулисало је представе о нацији и њеној постојећој држави, уједињујући их уобичајеном, емоционално делотворном, али политички неутралном синтагмом ‘моја домовина’. Наредних девет руковети (1894–1909), које су се ослањале и на фолклорни материјал из области јужно, југозападно и западно од званичних државних граница, упућивале су на проширивање тог концепта, с тежиштем на политизовању нације и њене територије, односно на пројекцијама симболичког простора замишљене, увећане државе. При томе, већ сами поднаслови ових остварења<sup>8</sup> наглашавали су аспекте ‘симболичке географије’ и везу са актуелном српском политиком.<sup>9</sup>

<sup>8</sup> VII руковет. Из Старе Србије и Македоније; VIII руковет. Са Косова; IX руковет. Из Црне Горе; X руковет. Са Охрида; XI руковет. Из Старе Србије; XII руковет. Са Косова; XIII руковет. Из Србије; XIV руковет. Из Босне; XV руковет. Из Македоније.

<sup>9</sup> О симболичкој географији и временском поклапању настанка појединих руко-

Ако су географски термини маркирали територије ‘недовршеног’ националног уједињења, сам назив хорске форме, руковет, симболисао је њихову повезаност. Она се заснивала на идеји консолидације и хомогенизације нације, која се у музичком контексту остваривала кроз јединство националне традиције. У првом реду, то јединство се ослањало на фолклорно наслеђе назначених географских области, али је оно, у исто време, означавало и синтезу одабраних композиционо-техничких елемената проишавших из сплетова, меша, кола и сличних дела из дотадашњег композиторског наслеђа српске музике, које је Мокрањац усавршавао, стандардизовао и креативно надограђивао, да би кроз развијање разноврсних поступака музичког и текстуалног руковедања остварио нову жанровску врсту у музичкој литератури.<sup>10</sup> Њен назив потицао је из етничког вокабулара и имао је изразито рурално обележје. Означавајући принос који се „при жетви може обухватити једном руком” (Ђурић-Клајн: 179), он је сугерисао јединство нације и њене традиције.

Мокрањац се истовремено усмеравао на проналажење заједничких музичких карактеристика различитих географских области и на повезивање старијег фолклорног корпуса са новијим наслеђем, које се одликовало елементима оријенталних наноса. На пример, избором врсте песама које су настајале у варошкој традицији под Османлијама, и односом према њима, успостављао је везе између Врањанског округа (IV руковет), Неготинске крајине (VI руковет) и Босне (XIV руковет).<sup>11</sup> Такође, и у случајевима када је на нивоу појединачних руковети фаворизовао песме које су означавале сеоско окружење, он је повремено уводио севдалијску атмосферу, изражену кроз напев импровизационог карактера, са мелизматиком и мелодијски истакнутом прекомерном секундом.<sup>12</sup> Овакви примери сведочили су о инте-

вети са конкретним потезима српске политике видети видети у Милановић 2006.

<sup>10</sup> О Мокрањчевом руковедању први пише Петар Коњовић 1999: 39–97. Соња Маринковић овај стваралачки принцип сагледава као вид обликовања материјала фолклорног порекла језиком романтизма (1992: 18–20), а Ксенија Стефановић упућује на исти принцип остварен у третману текстуалне компоненте у руковетима (1999: 112).

<sup>11</sup> Варошку песму *Мирјано* (IV руковет) књижевник Зарија Р. Поповић донео је из Призрена у Врање, а одатле у Београд књижевник Драгутин Илић, који је песму текстуално дотерао и певао Мокрањацу. Она припада истом традицијском кругу као и севдалинка *Шћо ‘но ми се Травник замаљлио* (XIV) и ромско-лаутарска песма *Књиџу њише Мула-џаша* (VI). Детаљније о песмама у XIV руковети видети у Рихтман (1971: 69–87) и Девић (1986: 123–130).

<sup>12</sup> Такве су, на пример, песме *Чимбирчице, чимбир ми дала* из III и *Процејџа ‘девей, мајко, љодини* из XV руковети, у којима су мелодијски истакнуте прекомерне секунде настале као резултат „повишеног” IV ступња у балканском а-молу. Оне су блиске почетку претходно поменуте песме *Књиџу њише Мула-џаша* (VI). Све три се одликују и променљивим метром. У песми *Чимбирчице, чимбир ми дала*

грисању просторних и темпоралних димензија у стваралачком концепирању фолклорне традиције, па се указује потреба за разматрањем текстуално-поетских и музичких аспеката који су чинили репрезентативне симболе тог контекста.

Мокрањац се у руковетима није обраћао великим историјским темама и наротивима, иако је самим именовањем геополитичких целина, попут Косова, Македоније или Старе Србије, назначио симболику митског сећања на 'свето место' нације и средњовековно царство. Његов избор најчешће се налазио у кругу лирских песама, које су и у свом фолклорном окружењу израстале и трајале заједно са музиком. Сажетост њиховог казивања у изношењу збивања, осећања и размишања, као и разноликост ритма и стиха били су богат извор за музичко и текстуално руковедање.<sup>13</sup>

Сходно томе, руковети ретко наглашавају етноисторијску нарацију карактеристичну за епско-баладску поезију, а усамљени случај чини песничко позивање на Хајдук Вељка и друге историјске личности у VI руковети. У осталима преовлађују тематски разноврсне љубавне песме, обележене широким распном од шаљивог до трагичног карактера, уз присуство других лирских врста, попут посленичких, породичних, играчких и песама о природи. Оне доносе елементе етностимболизма који потичу из света живота, обичаја и осећања анонимних јунака патријархалне заједнице.

Њихови садржаји, међутим, упућују и на посебну димензију времена, имплицитно уграђену у посредно назначене аспекте етничке прошлости, па се избор песама у руковетима везује за две етноисторијске сфере, које се у већини појединачних опуса међусобно преплићу. Једна од њих успоставља аспекте архаичности, које Мокрањац најчешће постиже кроз наглашену везу са природом, посебно водом и биљем, евоцирајући елементе ритуалне прошлости. Такве су, на пример, песме *Осу се небо звездама* и *Смиљ' Смиљана* из II руковети, *Засјала девојка* и *Урани, бела, урани* из III, *Море, извор вода извирала* из VII, *Црни ѓоро, црни сесјиро* из XI, *Цвеће цафнало* из XII, *Девојка јунаку* из XIII, *Сејала Динка босиљак* из XV руковети. Друга група песама представља етничко окружење из османског времена, где је историјска димензија мање или више посредно наговештена.

то су 4/4 – 3/4 – 4/4, у *Прошејџа' девей, мајко, ѓодини* 4/4 – 2/4 – 4/4 – 2/4 – 3/4 – 4/4 – 2/4 – 4/4 – 2/4 – 3/4, а у песми *Књиџу ишце Мула-џаши* измењују се непарни тактови 5/8 и 7/8.

<sup>13</sup> Лирске народне песме одликују се разноликим ритмом и стихом (од 4 до 14), а сваки стих је ритамска и синтаксичка целина. Могу бити строфичне и са припевом. У народу увек живе са мелодијом, а најчешће их певају млади (Pešić 1984: 142).



Она је, на пример, кратко назначена у трећој песми VII руковети, заступљеној само једном мелострофом која доноси мотив одласка у хајдуке, али у ретким случајевима упућује и на разрађенију етноисторијску сцену, као у почетној песми из XI руковети, са темом низама развијеном у опширном поетском дијалогу.

Наведене етноисторијске сфере у руковетима најчешће су назначене асоцијативном улогом језичких симбола, односно архаизама, локализама и турцизама, које Мокрањац веома пажљиво бира и дозира, не нарушавајући поетичност целине.<sup>14</sup> Истом кругу припадају и појединачна властита имена, чије присуство оживљава ликове патријархалног друштва и сведочи о томе да су песме настајале претежно у хришћанском, али и у исламизованом окружењу.<sup>15</sup>

Већина појединачних руковети заснива се на избору песама које садрже различите темпоралне евокације, што доприноси утиску неограниченог трајања и својеврсног временског континуитета нације, од њеног почетка у неодређеној, древној прошлости до новијих, османских оквира. Упечатљив пример је XI руковет, где те димензије времена контрастирају, у међусобном смењивању, које значајно делује на драматургију целине, док су, рецимо у V, VII, VIII, XII и XIII руковети такође стално присутне, али дискретније назначене. Сви ти аспекти етноисторизације учитавају се у мотиве љубави, патње, радости, растанка, чекања, веселја, севдаха, туге, рада, смрти и друге тематске елементе везане за животне ситуације колектива и емотивни свет његових појединаца, те у садејству са мноштвом пасторалних мотива, имагинарних пејзажа, повременим географским топонимима и, најзад, самим насловима дела, остварују значењску слојевитост 'историзоване' природе и 'територијализованих' етничких сећања, једном речју *ethno-scape*, како то у свом теоријском вокабулару формулише Ентони Смит (Smith 2009: 50).

Истовремено, асоцијативна улога појединих музичких елемената такође је учествовала у кодирању значењске вишеслојности руковети, коју је нудио етносимболистички потенцијал

<sup>14</sup> На пример, архаизми и локализми: војно – муж, вереник; врви – иде; гиздава – лепа, накићена; градина – башта; дробни – ситни; јогледа се – огледа се; кајдигати – навалити, напасти; лојзе – виноград; турцизми: ордија – (од орду) војска; бастисати – (од бастии) напасти; ђорда – врста сабље; фустан – (од фистан) женска сукња; ђердан – огрлица; џан-шалваре – свилене шалваре; џамадан – врста мушког прслука, низам – регуларна војска у Османском царству; бедељ – заменик у служењу војске; ибришим – свилени конац итд.

<sup>15</sup> Поред именица мома, момче, момичето, младо комшичето, ђевојка, зор-делија, појављују се и властита имена, чешће женска него мушка. Уз Јелу, Јану, Стану, Данку, Јулијану, Анђелију, Нену, Кагу, Росу, Биљану, Ленку, Цвету, Марију, ту су и Фата, Емин-Када, Ајка, Ајра, а од мушких имена Алија, Алага (Али-ага), уз Стојана, Коју, Ивана, Мана, Јову итд.

одабраног фолклорног супстрата. Из тих елемената проистицале су и особености Мокрањчевог стила, тачније оне карактеристике које су његов стилски идиом, формиран на класично-романтичарским основама немачке традиције, диференцирале у правцу остваривања индивидуалног музичког језика.<sup>16</sup> Оне су великим делом потицале из оних особина музичког фолклора које је сам Мокрањац издвојио као препознатљиве знаке српске народне песме и апострофирао их у поменутом Предговору за збирку песама из 1902. године, представивши их као „музикалну граматику и логику, по којој наш народ пева и игра”, односно као етносимболистичу основу за изградњу уметничке музике.

У том контексту значајне су ритмичко-мелодијске карактеристике руковетних песама. С једне стране, промене метра и мешовити тактови упућују на Мокрањчев несхематски приступ материјалу, што је у српској композиторској пракси представљало значајан помак у проширивању ритмичко-изражајних средстава и издвајању локалних специфичности саме уметничке музике.<sup>17</sup> С друге стране, посебно су значајне лествичне карактеристике песама, које су сугерисале област хармонских решења у композиционој сфери. Мокрањац је фаворизовао мелодијске завршетке на II ступњу дура или мола, прекомерне секунде, „повишени” IV и/ или VI ступањ у напевима на основама балканске и/ или циганске лествице, експонирајући их као најчешће заступљене специфичности различитих фолклорних мелодија. Хармоније које је на њима градио допринеле су наглашеном присуству функционалне области доминантине доминанте, што је и основу његовог музичког језика изразито водило „у смеру доминантног тоналитета” и честом осциловању „између њега и основног” (Деспих 1999: 164–165). То је била својеврсна стандардизација карактеристичних хармонских решења, међу којима су се поједина појављивала

<sup>16</sup> О локалним узорима (К. Станковић, Ј. Маринковић), утицајима лајпцишке романтике, посебно Менделсона (F. Mendelsohn) и Шумана (R. Schumann), на чијим традицијама се одвијала завршница Мокрањчевог школовања, али и о елементима који Мокрањчево стваралаштво чине упоредивим са делима Грига (E. Grieg), Брамса (J. Brahms) и руских композитора, детаљније видети у Мосусова (1971) и Деспих (1999).

<sup>17</sup> Мокрањац често користи промене метра, уводи и мешовите тактове, представљајући се не само као вешт композитор већ и као стваралац који интуитивно долази до одређених решења. О томе најбоље сведочи његова позната напомена за извођење песме *Сејала Динка босиљак* (2/4) у XV руковети, којом сугерише да последњу осмину у сваком такту треба мало одужити. То је, заправо, било практично решење којим је желео да оствари одговарајући ритмичко-метрички пулс, стран дотадашњој стваралачкој пракси (песма је пример мешовитог такта са шеснаестинским вредностима као основном јединицом мере –  $3/16 + 2/16 + 3/16$  – који у то време није био у композиционој употреби). Мокрањчеву интуитивност по питању ритмичко-метричке компоненте потврђују и његови записи црквене музике, у којима је изостављао стандардну поделу на тактове.

још од Корнелија и временом обогаћивала, да би у Мокрањчевом стваралаштву постала део уобличеног хармонског идентитета српске уметничке музике настале на основама локалног фолклора, а схваћене и компоноване у ширим оквирима класично-романтичарске традиције.<sup>18</sup> Управо су хармонска решења из тог истакнутог круга његове стилске сфере обележавала различите врсте руковетних песама, што је производило и јасан стваралачки ефекат у правцу музичког уједначавања нације.

Истовремено, Мокрањчево став да се народна мелодија може разумети и композиционо третирати на више начина упућивао је на свест о стваралачкој слободи и на ширину његових уметничких схватања.<sup>19</sup> Мокрањац је трагао за новим хармонским решењима, којима је превазилазио поједине стандардне обрасце, какве је, истовремено, и сам користио. Посебно је вредно пажње његово повремено залажење у модалност, а оно се током рада са мелодијама дијатонског типа превасходно испољавало у познијим руковети-ма. Изразите су у том смислу песме *Цвеће цафнало* (XII руковет), са осциловањем између еолског а-мола и паралелног Ц-дура, и посебно *Биљана њлајно белеше* (X руковет), где осциловање између Б-дура и паралелног г-мола доноси и доследнију примену еолског обележја молске лествице и њене хармонизације. Остали такви примери углавном се односе на краће музичке целине, али присуством појединачних акордских веза противних класичним тоналним функцијама, као и плагалних односа и сазвучја на споредним ступњевима, припадају шире схваћеној модалности (Мосусова 1971: 123–128; Деспић 1999: 165–169).

Управо тај други, код Мокрањца мање изражен, али у тадашњој српској музици нов и свеж елемент хармонског језика, испољавао се у приступу оним мелодијама које нису указивале на трагове ‘оријенталних’ наноса. Тако су се и музичке особине руковетних песама укључивале у означавање поменутих етноисторијских сфера. Док је преовлађујући хармонски третман у пољу доминантног тоналитета обележавао различите врсте песама, аспекти модалности, до којих је Мокрањац стизао кроз хармонско тумачење дијатонске мелодике, добијали су своју значењску функцију у конструисању дрвности нације.

<sup>18</sup> Детаљно разматрајући типична хармонска решења у Мокрањчевом опусу, Деспић истиче да је аутор „уобличио и утврдио својеврсну норму хармонизације нашег фолклора” (1999: 157).

<sup>19</sup> О овоме пише Надежда Мосусова, када пореди Мокрањчеве ставове са уверењима руске „Петорице”, наводећи и супротна схватања енглеског фолклористе Сесила Шарпа и словенофилски настројених руских теоретичара Сјерова и Стасова, који су се строго односили према третирању народне песме, не дозвољавајући стваралачку слободу у њиховој обради (Мосусова 1971: 119).

Разматрани етносимболизам руковети, као и етноисторизација која се одвијала у његовим оквирима, често су се укврштале и интегрисале на нивоу појединачног дела, усмеравајући се ка успостављању јединствене просторне и временске слике нације. За разлику од каснијих композиционих и текстуалних приступа који су се настављали на Мокрањчев рад, тражећи управо у модалним аспектима његових дела ‘аутентичност’ српског и словенског фолклора, руковетни циклуси нису били окренути маргинализацији локалног наслеђа обележеног ‘оријенталним’ примесима. Напротив, већина ових остварења била је прожета сталним комбиновањем и преплитањем елемената наведених етноисторијских сфера, што је карактерисало чак и оне малобројне руковети које су првенствено заступале једну од њих. На пример, већ поменута песма *Што ‘но ми се Травник замаглио* из XIV руковети не одликује се очекиваним богатством мелизматичних покрета, какве су нотирали сами записивачи истог напева.<sup>20</sup> Њена једноставна хармонизација доноси трагове модалности, па је заједно са фактуром и односом према хорским гласовима блиска руским народним песмама, као и већина других дијатонских мелодија код Мокрањца.<sup>21</sup> Такође, међу преовлађујућим варошким напевима у VI руковети, завршна песма *Бојан ми лежи, море, Кара-Мусџафа* не садржи музичке ‘оријентализме’ сугерисане текстуалним садржајем. Њена прва два мелостиха (4+4), са силазним дијатонским покретима у распону велике сексте, асоцирају на песму „Пушчи ме” из X руковети. Изузев типичне хармонизације на завршецима тих фраза у А дуру (DD–D), у њима се истиче акорд VI ступња, а призивак модалности појачава се у наставку песме, прво иступањем у паралелни фис-мол, потом и потврдом истог тоналитета. С друге стране, чак и сама X руковет, која је због своје дијатонике и истакнутих елемената модалности доживљавана као парадигма ‘чистоте’ српског и словенског фолклора још од времена Косте Манојловића и Петра Коњовића, није у потпуности дистанцирана од ‘оријенталног’ печата. О томе сведочи поетска компонента, односно текст финалне песме *Никнало, никнало цвекје шарено*, који садржи турцизме.

<sup>20</sup> Упоредити, на пример, Мокрањчеву мелодију са записима Фрање Маћејевског из истог времена и Рихтмана из 1964. године, у Рихтман 1971: 85–86.

<sup>21</sup> Међу преовлађујућим акордима на основним ступњевима Ас дура у првој деветотактној целини наведене песме истиче се модална веза V–IV, као и акорд на VI ступњу. Иначе, сличност ове песме са полифонијом руских народних песама помиње Мартинов (Мартынов 1958), а везу између Мокрањчевих дијатонских мелодија и руских световних и духовних напева у више наврата помињу Коњовић (1999), Живковић (1957) и Мосусова (1971).

Ако су елементи музичког и поетског етносимболизма потицали из различитих временских и просторних оквира фолклорног окружења, они су се у рукаветима комбиновали и консолидовали, стварајући представу о јединству нације и њене традиције. Примери су показали да се тај процес одвијао како на нивоу појединачног дела тако и у оквиру рукаветног опуса. Полазећи већ од основног градивног сегмента рукавети Мокрањац се окретао стваралачком реструктурирању, комбиновању и интегрисању елемената патријархалне културе и на тим основама конструисао своје композиторско виђење традиције српске народне песме. Та индивидуална димензија у приступу фолклору постајала је израженија у наредним корацима композиционог процеса, који су се односили на третман и повезивање песама и постизање уравнотежене, вишеслојне текстуално и музичко-драматуршке целине. Тада су се у пуној мери испољавали разноврсни поступци из ширег изражајно-техничког арсенала уметничке музике, попут варирања хорске фактуре, употребе хармонске полифоније, имитације и других чинилаца градиције музичког тока и његовог умрежавања са драматургијом поетског текста. Поједини међу њима били су иманентни и самој фолклорној грађи. Тако су различите варијанте дијалогског односа соло гласа и/или хорских група биле карактеристичне за осмишљавање вокалних деоница у уметничкој музици, али су имале своје упорише и у натпевавању и сличним начинима извођења присутним у фолклорној пракси. Њима су се придруживале и повремене инструменталне асоцијације, као својеврсни етносимболистички ефекти, добијени карактеристичним начинима вођења певачких деоница, који су симулирали звук гајди, рога и жичаних инструмената.<sup>22</sup>

Мокрањчев рад на фолклору донео је нове стандарде у приступу грађи, што је заједно са његовим идеолошким основама снажно деловало на потоње музичаре. С једне стране, мелографски походи на Косово и у Македонију постаће један од битних сегмената у сакупљању народних мелодија, јер ће се управо у музици тих етнографских области трагати за 'чистим' изворима српског и словенског идентитета. Истовремено, полазиште за такве конструкције чиниће и саме рукавети. У њима је стваралачки концепт српске народне песме као традиције добио своју пуну и заокружену форму. Представљајући музичку нарастизацију поимања националног колектива, рукавети су постале незаобилазно полазиште у приступу фолклору, према којем ће се равнати млађи аутори. Српско стваралаштво пре Мокрањаца

<sup>22</sup> Детаљније о овим аспектима пишу Бингулац (1956: 435–436) и Деспић (1999: 187–193).

није поседовало такве потенцијале, што је Мокрањчевим делима отворило могућност канонизације у националним оквирима.

## ЛИСТА РЕФЕРЕНЦИ

- Atanasovski, S. (2012) "Stevan Stojanović Mokranjac and Producing the Image of Serbian Folk-Song: *Garlands from 'Old Serbia'* as a Form of Musical Travelogue", *Muzikološki zbornik XVIII* (1): 75–90.
- Бингулац, П. (1956) „Стеван Мокрањац и његове руковети”, *Годишњак зрада Београда* 3: 417–46.
- Девећ, Д. (1971) „Неке народне мелодије у Руковетима Стевана Мокрањца”, у М. Вукдраговић (ур.) *Зборник радова о Стивану Мокрањцу*, Београд: САНУ, 38–68.
- Dević, D. (1986) „Neki nepoznati zapisi Stevana Mokranjca i njegova Četrnaesta rukovet”, сепарат, Сарајево: Академија наука и умјетности Bosne i Hercegovine, posebna izdanja LXXVII, Odeljenje društvenih nauka, knj. 16, 123–130.
- Девећ, Д. (1996) „Предговор”, у Д. Девећ (прир.) *Сиван Сивојановић Мокрањац. Етномузиколошки записи*, Сабрана дела Ст. Ст. Мокрањца, књ. 9, Београд – Књажевац: Завод за уџбенике и наставна средства, Музичко-издавачко предузеће *Ноџа*, XI–XXIV.
- Девећ, Д. (2006) „Стеван Стојановић Мокрањац – мелограф и етномузиколог”, *Нови звук* 28: 17–38.
- Деспих, Д. (1999) „Хармонски језик и хорска фактура у Мокрањчевим делима”, у Д. Деспих и В. Перичић (прир.) *Сиван Сивојановић Мокрањац: Живот и дело*, Сабрана дела Ст. Ст. Мокрањца, књ. 10, Београд – Књажевац: Завод за уџбенике и наставна средства, Музичко-издавачко предузеће *Ноџа*, 145–180.
- Ђурић-Клајн, С. (1971) *Историјски развој музичке културе у Србији*, Београд: Pro musica.
- Живковић, М. (1957) *Руковети Сив. Сив. Мокрањца. Аналитичка студија*, Београд: Српска академија наука и Музиколошки институт САН.
- Коњовић, П. (1999) „Стеван Ст. Мокрањац”, у Д. Деспих и В. Перичић (прир.) *Сиван Сивојановић Мокрањац. Живот и дело*, Сабрана дела Ст. Ст. Мокрањца, књ. 10, Београд – Књажевац: Завод за уџбенике и наставна средства, Музичко-издавачко предузеће *Ноџа*, 1–142.
- Маринковић, С. (1991) „Однос фолклора и његове уметничке транспозиције у Мокрањчевој *Четрнаеситој руковети*”, *Развјик* 4/5: 89–93.
- Маринковић, С. (1992) „Руковедане”, *Развјик* 3/4: 18–20.
- Маринковић, С. (1999) „Однос фолклорног записа и обраде као путоказ у аналитичком промишљању руковети”, *Нови звук* 14: 61–73.
- Marković, T. (2005) *Transfiguracije srpskog romantizma. Muzika u kontekstu studija culture*, Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu.
- Мартынов, И. (1958) *Сиван Мокрањац и српска музика*, Москва: Гос. муз. изд-во.
- Милановић, Б. (2006) „Стеван Стојановић Мокрањац и аспекти етничитета и национализма”, у И. Перковић-Радак и Т. Поповић-Млађеновић (ур.) *Мокрањцу на дар. Процвета – чудних чуда кажу – 150 година, 1856–2006*, Београд – Неготин: Факултет музичке уметности, Дом културе Стеван Мокрањац, 33–53. (Milanović B. /2006/ "Stevan Stojanović Mokranjac et l'aspects de l'ethnicité et du nationalisme", *Études Balkaniques* 13: 147–170).

- Milanović, B. (2014) "Introduction: Musical Representation of Mokranjac and the Belgrade Choral Society as a Form of Cultural Diplomacy", In B. Milanović (ed.) *Stevan Stojanović Mokranjac (1856–1914). The Belgrade Choral Society Foreign Concert Tours*, Belgrade: Institute of Musiology SASA, Serbian Musicological Society, 11–42. (Милановић, Б. /2014/ „Уводна разматрања: инострано музичко представљање Мокрањца и Београдског певачког друштва као вид културне дипломатије”, у Б. Милановић (ур.) *Стеван Стојановић Мокрањац (1856–1914). Иностране концертне турнеје са Београдским певачким друшћвом*, Београд: Музиколошки институт САНУ, Музиколошко друштво Србије, 13–45).
- Младеновић, О. (1971) „Учешће Стевана Мокрањца у раду Српске краљевске академије наука”, у М. Вукдраговић (ур.) *Зборник радова о Стевану Мокрањцу*, Београд: САНУ, 185–201.
- Мокрањац, С. (1999) „Предговор” за *Српске народне њесме и иџре с мелодијама из Левча* (Прикупно Тодор М. Бушетић, музички приредио С. Ст. Мокрањац), у Д. Девић (прир.) *Стеван Стојановић Мокрањац. Етномузиколошки записи*, Сабрана дела Ст. Ст. Мокрањца, књ. 9, Београд – Књажевац: Завод за уџбенике и наставна средства, Музичко-издавачко предузеће *Ноџа*, 3–13.
- Мосусова, Н. (1971) „Место Стевана Мокрањца међу националним школама европске музике”, у М. Вукдраговић (ур.) *Зборник радова о Стевану Мокрањцу*, Београд: САНУ, 111–35.
- Перић, Ђ. (1999) „Библиографија Стевана Ст. Мокрањца”, у Дејан Деспић и Властимир Перичић (ур.) *Стеван Стојановић Мокрањац. Живој и дело*, Сабрана дела Ст. Ст. Мокрањца, књ. 10, Београд – Књажевац: Завод за уџбенике и наставна средства, Музичко-издавачко предузеће *Ноџа*, 250–408.
- Перичић, В. (1967) *Јосиф Маринковић. Живој и дела*, Београд: Српска академија наука и уметности.
- Pešić, R., Milošević-Đorđević, N. (1984) *Narodna književnost*, Beograd: Vuk Karadžić.
- Перичић, В. (1981) „Белешке о формалној структури руковети”, *Стеван Ст. Мокрањац 1856–1981. Pro musica*, посебно издање, септембар, 5–8.
- Проданов, И. (2001) „Трагичне теме из Мокрањчевих руковети и њихово музичко обликовање”, у Д. Големовић (ур.) *Професору др Драгославу Девићу поводом 75-годишњице рођења и 50-годишњице научног рада*, Београд: Вездес, 365–373.
- Рихтман, Ц. (1971) „Мокрањчева XIV руковет у свјетлу савремених испитивања традиционалне музике Босне и Херцеговине”, у М. Вукдраговић (ур.) *Зборник радова о Стевану Мокрањцу*, Београд: САНУ, 69–87.
- Сабо, А. (2006) „Процес обликовања песама у руковетима Стевана Ст. Мокрањца – прилог проучавању музичке синтаксе”, у И. Перковић-Радак и Т. Поповић-Млађеновић (ур.) *Мокрањац на дар. Прошења – чудних чуда кажу – 150 година, 1856–2006*, Београд – Неготин: Факултет музичке уметности, Дом културе Стеван Мокрањац, 131–155.
- Smith, A. (2009) *Ethno-symbolism and Nationalism: a Cultural Approach*, London – New York: Routledge.
- Стевановић, К. (1999) „Текстуално-музичка драматургија руковети”, *Нови Звук* 14: 101–114.
- Томашевић, К. (2010) “Stevan Stojanović Mokranjac and the inventing of tradition: a case study of the cong ‘Cvekje Calfalo’”, *Muzikološki zbornik XLVI* (1): 37–56.

*Biljana Milanović*

## MUSICAL SHAPING OF THE NATION: ETHNO-SYMBOLISM OF MOKRANJAC'S GARLANDS

(Summary)

This article deals with Stevan Mokranjac's fifteen garlands (*rukoveti*), which are commonly regarded as the national project in Serbian art music that was accomplished through the producing of the tradition of the Serbian folk song. The garlands are examined by employing the concept of ethno-symbolism, theoretically associated with Anthony Smith. The elements of ethno-symbolism, and especially those aspects of this theory through which the articulation of a national identity activates connections with pre-modern myths, recollections and collective symbols, have proven useful in contextualization of folk material and its ethno-logical environment, with which the art work establishes intertextual connections. With his project Mokranjac created a rich network of ethno-symbols associated with the themes and motives of both rural and semi-urban communities that were characterized by their preservation of the model of patriarchal culture. Their strong attachment to 'ethno-history' as well as 'symbolic geography' produced various 'ethno-scapes', which established an increasingly symbiotic context of a 'naturalized' community and 'historicized' nature and territory. Mokranjac presented them as a representative sample in the process of legitimizing national consolidation and homogenization through the folk song. These aspects are observed in both textual and musical dimensions of Mokranjac's garlands. The connection between his fieldwork and his compositions is also problematized.

Mokranjac's garlands are distinguished by their inclusiveness and a constant blending of older and newer ethno-historical elements, with an aim of constructing a unique tradition of national song, as an integral time-and-space image of the nation. Through this dimension of collectivism we can observe Mokranjac's close connection to the patriarchal culture, as it remained an important ethno-symbolist element in both the politics and the poetics of his artistic project. At the same time, it provided a platform for free invention when it came to the more advanced stages of composition, when the patriarchal culture would be subjected to transfiguration by his individual creative imperatives. Mokranjac's Garlands were the first works in Serbian music to emerge as results of an aesthetically rounded and ideologically grounded compositional project, which facilitated their canonization within the framework of Serbian art music.

Примљено 20. 8. 2014.

Прихваћено за штампу 24. 9. 2014.

Оригинални научни рад