

UNIVERZITET UMETNOSTI U BEOGRADU

FAKULTET MUZIČKE UMETNOSTI

Katedra za muzičku teoriju

Nauka o umetnostima – uža oblast muzička teorija



Mr Saša Božidarević

**INTERTEKSTUALNI I CITATNI POSTUPCI U RUKOVETIMA I SRODNIM
FORMAMA U SRPSKOJ HORSKOJ MUZICI DRUGE POLOVINE XX VEKA**

Doktorska disertacija

Mentor:

Dr Sonja Marinković, redovni profesor

Beograd, 2015.

Apstrakt: Doktorska disertacija, *Intertekstualni i citatni postupci u rukovetima i srodnim formama u srpskoj horskoj muzici druge polovine XX veka*, postavljena je kao muzičko-teorijsko istraživanje fenomena intertekstualnosti i citatnosti u srpskoj vokalnoj muzici generisanoj i inspirisnoj folklorom u (naslovu) naznačenom vremenskom periodu. U radu su prepoznati i klasifikovani najrelevantniji vidovi ispoljavanja intertekstualnosti i izdvojeni karakteristični tipovi citata, na relaciji rukoveti i srodnih formi druge polovine XX veka i njihovih antecedenata (prvenstveno Mokranjčevih rukoveti, ali i drugih, komponovanih u periodu između dva svetska rata). Cilj ovog rada je da se kritički preispitaju sva postojeća tumačenja postupaka umetničke obrade folklornog citata i načina njegove fakturane nadgradnje u rukovetima (i srodnim formama: zbirka, potpurijima, svitama obrada narodnih pesama i sl), te da se istraže aspekti ovog problema koji do sada nisu bili obuhvaćeni muzičko-teorijskim analizama. Na ovaj način se stvaraju pretpostavke za obrazovanje novog teorijskog sistema, sa mogućnošću njegove praktične primene i inkorporiranja u fakultetsku nastavu.

Polazni teorijski impuls ovoj disertaciji, daju analitičke studije u kojima se obrađuju različiti aspekti (melodijsko-ritmički, tekstualni, formalni, fakturano-orkestracioni, tonalno-harmonski i dr), uglavnom Mokranjčevih rukoveti. U radu će, međutim, biti iskorišćena samo dostignuća dosadašnjih istraživača (poput Petra Konjovića, Koste Manojlovića, Milenka Živkovića, Petra Bingulca, Vlastimira Peričića, Dejana Despića, Miloja Nikolića, Sonje Marinković, Ksenije Stevanović, Vesne Mikić i dr), koja su najrelevantnija za sagledavanje citatnih relacija u kompozicijama obuhvaćenim ovim istraživačkim uzorkom. Disertaciju sačinjavaju dva velika poglavlja. U prvom poglavlju je predstavljen analitički uzorak, izvršena njegova kategorizacija (na osnovu stepena srodnosti sa Mokranjčevim rukovetima i obima transformacije folklornog citata), postavljena metodologija proučavanja, izdvojeni najznačajniji muzičko-teorijski radovi iz ove oblasti (relevantni za sagledavanje problema postavljenih i preciziranih u ovoj disertaciji) i izvršena njihova klasifikacija na osnovu stepena složenosti (od najjednostavnijih – zbirki obrada narodnih pesama, do najsloženijih – rukoveti). U ovom poglavlju (pored svega navedenog) definišu se i osnovni formalno-organizacioni sistemi za sve potkategorije kompozicija iz ove klasifikacije, utvrđuju postupci obrade folklornog citata, obrađuje se odnos muzike i teksta, a posebno se razmatraju pitanja međusobnih tekstualno-muzičkih relacija sa Mokranjčevim rukovetima. U ovom delu rada, definišu se i najznačajniji vidovi ispoljavanja intertekstualnosti i citatnosti u evropskom umetničkom kontekstu i predočavaju mogućnosti njihove primene na muzički diskurs. Iz mnoštva radova iz ove oblasti, za potrebe ove disertacije, izdvaja se *Teorija citatnosti* Dubravke Oraić Tolić. U drugom poglavlju, na bazi osnovnih principa citatnosti Dubravke

Oraić Tolić, izloženih kroz tri složena (od autora ovog rada modifikovana i prilagođena potrebama analitičkog uzorka koji se obrađuje) sistema (od kojih je svaki sačinjen od manjih podsistema): *citatna imitacija*, *citatni dijalog* i *citatni dijalog sa elementima citatne polemike*, postavljaju se osnovni principi citatnih interakcija između rukoveti i srodnih formi druge polovine XX veka i njihovih antecedenata.

Istraživanjem citatnih odnosa u disertaciji izgrađen je celoviti teorijski sistem, u koji su ugrađena postojeća tumačenja, ali i novi, do sada neobjašnjeni aspekti ove problematike. Definisane su metode na osnovu kojih se odvijaju složeni citatni procesi i izdvojeni svi relevantni primeri srodnih postupaka rada sa folklornim citatom i njegovom nadgradnjom. Na ovaj način su ostvarena tri nivoa istraživanja: teorijski, analitički i praktični, čiji se sistemi i formule mogu ugraditi u postojeće pedagoške i teorijske modele, sa ciljem njihovog daljeg usavršavanja i otvaranja novih mogućnosti primene u muzičkoj analitici i praksi.

Abstract: The doctoral thesis, *Intertextual and citation procedures in Handfuls and related forms in the Serbian choral music of the second half of the twentieth century*, is set as the musical-theoretical exploration of the phenomenon of intertextuality and citations in Serbian vocal music generated and inspired by folklore in (the title) indicated period. The paper identified and classified most relevant aspects of the manifestation of intertextuality and separated common types of citations, from handfuls and related forms the second half of the twentieth century and their antecedents (primarily Mokranjac's handfuls, but also others, composed in the period between the two world wars). The aim of this paper is to critically examine all existing interpretations procedures of artistic treatment of folk citations and the way of its upgrading in Handful (and related forms: collections, potpourri, retinues processing folk songs, etc), and to explore aspects of this problem that so far have not been covered by the musical-theoretical analysis. In this way we create the preconditions for creation of a new theoretical system, with the possibility of its practical application and incorporation into university teaching.

The initial theoretical impulse to this thesis, is provided by analytical studies which discuss different aspects (melodic and rhythmic, textual, formal, invoice-orchestration, tonal-harmonic, etc) mainly of Mokranjac's handfuls. The work will, however, use only achievements of the existing researchers (like Petar Konjović, Kosta Manojlović, Petar Bingulac, Vlastimir Peričić, Dejan Despić, Miloje Nikolić, Sonja Marinković, Ksenija Stevanović, Vesna Mikić, etc.) that are most relevant for consideration citation relations in the

compositions covered by this research pattern. Dissertation consists of two large sections. The first chapter presents an analytical sample, its categorization (based on the degree of similarities with Mokranjac's Handfuls and scope of the transformation of folklore citations), sets the methodology of studying separates the most important of the musical-theoretical works in this field (relevant for understanding the problems set and specified in this dissertation) and makes their classification on the basis of the degree of complexity (from the simplest – collections of processed folk songs, to the most complex – Handfuls). This chapter (in addition to the above) defines the basic formal organizational systems for all subcategories of the composition of this classification, the procedures of processing the folklore quotations, analyzes relation between music and text, and especially considers issues of mutual textual-musical relations with Mokranjac's Handfuls. This part of the paper defines the most important manifestations of intertextuality and citation in European artistic context, and presents possibilities for their application in the musical discourse. Among many studies on this subject, for the purposes of this thesis, we distinguish *The theory of citation* by Dubravka Oraić Tolić. In the second chapter, on the basis of the fundamental principles of citation by Dubravka Oraić Tolić, exposed through three complex (of the authors of this paper modified and adapted to the needs of the analytical sample to be processed) systems (each of which is made up of smaller subsystems): *citation imitation*, *citation dialogue* and *citation dialogue with elements of citation polemics*, are set the basic principles of citation interaction between Handfuls and related forms of the second half of the XX century and their antecedents.

The study of citation relationships in the dissertation the wholesome theoretical system was built, which incorporates the existing interpretation, but also new, so far unexplained aspects of this issue. It also defined the methods according to which complex quotation processes function and isolated all relevant examples of related work procedures with folklore citation and its superstructure. In this way, three levels of research were realized: theoretical, analytical and practical, which systems and formulas can be incorporated into existing pedagogical and theoretical models, with the aim of their further development and opening of new application possibilities in the music analytics and practice.

Sadržaj

Apstrakt /Abstract	2
Uvod	9
Cilj rada	10
Polazne hipoteze i istraživačka pitanja	11
Metodološka osnova rada	12
O analitičkom (istraživačkom) uzorku	16
Polazna literatura	17
Metode istraživanja	22
Očekivani rezultati istraživanja	23
A.I Rukoveti i srodne forme	24
A.I 1. <i>Zbirke obrada narodnih pesama</i> – opšte karakteristike	25
A.I 1.1. Najznačajniji autori <i>zbirki obrada narodnih pesama</i> druge polovine XX veka	26
A.I 2. <i>Potpuri obrada narodnih pesama</i> – opšte karakteristike	28
A.I 2.1. Najznačajniji autori <i>potpurija obrada narodnih pesama</i> druge polovine XX veka	29
A.I 3. <i>Ciklusi obrada narodnih pesama</i> – opšte karakteristike	30
A.I 3.1. Najznačajniji autori <i>ciklusa obrada narodnih pesama</i> druge polovine XX veka	31
A.I 4. <i>Svite obrada narodnih pesama</i> – opšte karakteristike	31
A.I 4.1. Najznačajniji autori <i>svita obrada narodnih pesama</i> druge polovine XX veka	32
.I 5. Rukoveti – opšte karakteristike i izbor tematskog (folklornog) materijala	34
A.I 5.1. Umetnička obrada folklornog citata u Mokranjčevim rukovetima	35
A.I 5.1a. Postupci rada sa muzičkim i tekstualnim komponentama i planovima folklornog citata	36
A.I 5.1b. Klasifikacija Mokranjčevih rukoveti na osnovu principa makroformalne organizacije	37
A.I 5.1c. Tekstualno – dramaturški aspekti Mokranjčevih rukoveti	40
A.I 5.1d. Faktura horskog stava Mokranjčevih rukoveti	43
A.I 5.1e. Harmonski jezik Mokranjčevih rukoveti	45
A.I 5.2. Najznačajniji autori <i>rukoveti</i> druge polovine XX veka	49
B. Vidovi ispoljavanja citatnosti u rukovetima i srodnim formama – citatni tipovi	50
B.I Ilustrativni tip citatnosti – intertekstualna komunikacija jačeg intenziteta	51
B.I 1. Citatna imitacija	51
B.I 1.1. Stroga citatna imitacija – citatni kontakti najjačeg intenziteta	52
B.I 1.1.1. Stroga citatna imitacija – tipovi citata u okviru modela	

<i>kategorijalnog citatnog trougla</i>	56
B.I 1.1.2. Stroga citatna imitacija – tipovi citatnosti u okviru modela <i>kategorijalnog citatnog četvorougla</i>	58
B. I 1.2. Slobodna (nedoslovna) citatna imitacija – citatni kontakti jačeg intenziteta	60
1.2.1.Slobodna citatna imitacija sa folklornom riznicom kao citatnim uzorom	60
B.I 1.2.2.Slobodna citatna imitacija – predrukovetne forme kao citatni uzori	61
B.I 1.2.3. Slobodna citatna imitacija – rukoveti Stevana Mokranjca kao citatni uzori	63
B.I 1.2.3a. Slobodna citatna imitacija – citatni kontakti na makroformalnom planu	63
B.I 1.2.3b. Slobodna citatna imitacija – citatni kontakti na medioformalnom planu	69
B.I 1.2.3c. Slobodna citatna imitacija – citatni kontakti na mikroformalnom planu	81
B.I 1.2.3.1. Slobodna citatna imitacija – tipovi citata u okviru modela <i>kategorijalnog citatnog trougla</i>	82
B.I 1.2.3.2. Slobodna citatna imitacija – tipovi citatnosti u okviru modela <i>kategorijalnog citatnog četvorougla</i>	84
B.II Iluminativni tipovi citatnosti – intertekstualna komunikacija slabijeg intenziteta	87
B.II 1. Citatni dijalog	87
B.II 1.1. Citatni dijalog sa približno proporcionalnim odnosom referencijalnih i autoreferencijalnih elemenata	89
B.II 1.1a. <i>Tri narodne</i> Ljubica Marić – Stevan Mokranjac: rukoveti	89
B.II 1.1.1.Citatni dijalog sa približno proporcionalnim odnosom referencijalnih i autoreferencijalnih elemenata – tipovi citata u okviru modela kategorijalnog citatnog trougla	96
B.II 1.1.2.Citatni dijalog sa približno proporcionalnim odnosom referencijalnih i autoreferencijalnih elemenata – tipovi citatnosti u okviru modela <i>kategorijalnog citatnog četvorougla</i>	97
B.II 1.2. Citatni dijalog sa (pretežno) autoreferencijalnim usmerenjima	99
B.II 1.2.1. Citatni dijalog sa (pretežno) autoreferencijalnim usmerenjima sa dominantnim citatnim kontaktima na tekstualnom planu	101
B.II 1.2.1.1. <i>Mala horska svita</i> Aleksandra Obradovića – rukoveti Stevana Mokranjca	102
B.II 1.2.1.1a. <i>Mala horska svita</i> Aleksandra Obradovića – <i>Kozar</i> Stevana Mokranjca	107
B.II 1.2.1.2. <i>Svatovske šaljivke, Vitolade</i> Radomira Petrovića – <i>Kozar</i> Stevana Mokranjca: vidovi citatne komunikacije	119
B.II 1.2.1.2a. <i>Svatovske šaljivke, Radomira Petrovića – Tri ženska zbora i klavir</i> Petra Konjovića, vidovi citatne komunikacije	121

B.II 1.2.1.3. <i>Ženske pesme</i> Mirjane Živković – <i>Kozar</i> Stevana Mokranjca, vidovi citatne komunikacije	134
B.II 1.2.1.3a. <i>Ženske pesme</i> Mirjane Živković – <i>Tri ženska zbora Petra Konjovića</i> , vidovi citatne komunikacije	137
B.II 1.2.1.4. <i>Gungulice</i> Dušana Radića – citatni oponent višestrukih usmerenja	140
B.II 1.2.1.4.1. <i>Gungulice</i> Dušana Radića – rukoveti Stevana Mokranjca, vidovi citatne komunikacije na makroformalnom planu	141
B.II 1.2.1.4.1a. <i>Gungulice</i> Dušana Radića – rukoveti Stevana Mokranjca, vidovi citatne komunikacije na medio i mikroformalnom planu	142
B.II 1.2.1.4.1b. <i>Gungulice</i> Dušana Radića – citatni ekvivalenti iz perioda između dva svetska rata	151
B.II.1.2.1.5. Konstantin Babić – polifono-imitaciona citatna usmerenja	159
B.II.1.2.1.5a. <i>Levačka Svita</i> Konstantina Babića – citatna usmerenja	162
B.II 1.2.2. Citatni dijalog sa pretežno autoreferencijalnim usmerenjima i dominantnim citatnim kontaktima na muzičkom planu	167
B.II 1.2.2.1. Milorad Kuzmanović – polifono-imitaciona citatna usmerenja	168
B.II 1.2.2.1a. <i>Adađo i Alegro</i> Milorada Kuzmanovića – vidovi citatne komunikacije sa citatnim ekvivalentima	168
B.II 1.2.3. Citatni dijalog sa pretežno autoreferencijalnim usmerenjima – tipovi citata u okviru modela kategorijalnog citatnog trougla	174
B.II 1.2.4. Citatni dijalog sa pretežno autoreferencijalnim usmerenjima – tipovi citata u okviru modela kategorijalnog citatnog četvorougla	181
B.II 1.3. Citatni dijalog sa elementima citatne polemike	184
B.II 1.3.1. <i>Pesme rastanka</i> Ludmile Frajt – vidovi citatne komunikacije sa citatnim ekvivalentima	185
B.II 1.3.2. <i>Kres</i> Ludmile Frajt – vidovi citatne komunikacije sa citatnim ekvivalentima	189
B.II 1.3.1.2. <i>Iz starih zapisa Stevana St. Mokranjca 1876. godine</i> Akila Kocija – opšte karakteristike	196
B.II 1.3.1.2a. <i>Iz starih zapisa Stevana St. Mokranjca 1876. godine</i> Akila Kocija – vidovi citatne komunikacije sa citatnim ekvivalentima	197
B.II 1.3.1.3. <i>Citatni dijalog sa elementima citatne polemike</i> – tipovi citata u okviru modela kategorijalnog citatnog trougla	201
B.II 1.3.1.4. <i>Citatni dijalog sa elementima citatne polemike</i> – tipovi citatnosti u okviru modela kategorijalnog citatnog četvorougla	204

Zaključak	208
Literatura	227
Prilog 1. Megacitatni (zbirni) sistem svih citatnih relacija u rukovetima i srodnim formama	235
Prilog 2. Osnovni podaci o autorima i kompozicijama istraživačkog uzorka	242

Uvod

Horska muzika u srpskoj kulturi zauzima vrlo zapaženo mesto, od nastanka prvih kompozicija ovog žanra pa sve do današnjeg dana. U prvoj polovini XIX veka, u vreme Kornelija Stankovića, ova vrsta umetničke muzike predstavlja svojevrsni zamajac razvoju drugih muzičkih žanrova, poput solo pesme i prvih jednostavnih instrumentalnih oblika. Pokretačka uloga koju horska muzika ostvaruje u XIX veku u srpskoj kulturi u potpunom je saglasju sa društvenom klimom i potrebama novoformiranih gradskih slojeva za kulturnim sadržajima i umetničkim izražavanjem. U uslovima krajnje skromnih dostignuća u oblasti instrumentalne muzike i vokalno-instrumentalnog žanra, horska ostvarenja u tom periodu predstavljaju jedini razvijeni vid muzičkog izražavanja. Iz tog razloga je i najveći deo stvaralačkih napora kompozitora tog vremena posvećen horskom mediju. U Beogradu i gradovima Vojvodine (Pančevu, Somboru i Novom Sadu) formiraju se pevački – horski ansambli. Neki od ovih ansambala, poput Beogradskog pevačkog društva, Akademskog hora *Obilić*, predstavljali su svojevrsne ambasadore srpske kulture u inostranstvu. Njihovi zapaženi uspesi, pogotovu oni koje je na inostranim turnejama ostvario Stevan Mokranjac sa Beogradskim pevačkim društvom,¹ uticali su na opštu popularizaciju horske muzike.

Svoju vitalnost horska muzika zadržava i u prvim decenijama XX veka (do početka Prvog svetskog rata), kao jedan od glavnih vidova umetničkog ispoljavanja u srpskoj muzici, a ovakav trend se nastavlja i u periodu između dva svetska rata. Na njen relativno visok stepen umetničke delotvornosti i popularnosti, u novonastalom muzičkom i kulturnom miljeu, prvenstveno utiče jak oslonac na folklornu tradiciju i stvaralačke principe koje je u svojim delima postavio Stevan Mokranjac. Stoga i ne čudi da okosnicu srpskog horskog stvaralaštva u nazančenom periodu čine dela onih kompozitora poput Stanislava Biničkog, Petra Konjovića, kasnije i Svetomira Nastasijevića, Milenka Živkovića i drugih, koji su nastavljajući Mokranjčeve razvojne linije. Nesmanjeno interesovanje širokih slojeva muzičkih konzumenata za ovaj vid kulturne delatnosti uticalo je na očuvanje visokog nivoa popularnosti horske muzike, naročito onog dela koji je generisan i inspirisan folklorom. Ona i u kontekstu novih stilskih i stvaralačkih tendencija koje su ispoljene u ovom periodu i u drugim muzičkim medijima i žanrovima (vokalno-instrumentalnom i instrumentalnom), zadržava svoju vitalnost.

¹ Cf. Petar Bingulac, Stevan Mokranjac i njegove rukoveti, u *Napisi o muzici*, Beograd, Univerzitet umetnosti, 1988, 103; Биљана Милановић (уред.), *Стеван Стојановић Мокрањац (1856–1914): Иностране концертне турнеје са Београдским певачким друштвом*, Београд, Музиколошки институт САНУ, 2014.

Ovakav odnos publike i opšta popularnost ovog dela horskog stvaralaštva, nastavlja se i u prvoj deceniji posle Drugog svetskog rata. Tada nastaje veliki broj cikličnih horskih kompozicija po ugledu na Mokranjca. Oslonac na Mokranjca je karakterističan, u većem ili manjem obimu, za gotovo sve kompozitore druge polovine XX veka, koji su svoja horska ostvarenja gradili na folklornoj osnovi. Interesovanje kompozitora, za ovaj korpus horskih kompozicija, veliki broj horskih ansambala (kako onih profesionalnih, tako i amaterskih) na čijem se repertoaru nalaze i znatan stepen popularnosti koju i danas imaju kod slušalaca (kao nezamenljiv segment kulturne tradicije), ukazuju na značaj ove grupacije horskih dela na ukupni razvoj srpske umetničke muzike. Iz tog razloga one zaslužuju angažovan pristup i sagledavanja iz više naučnih uglova. No, interesovanja autora ovog rada ograničavanju se na kompetencije koje proizilaze iz naučne oblasti muzičke teorije, i to njenih užih okvira koji zahvataju prostor vokalne literature.

Relativno dug period obrade folklora u našoj horskoj muzici (od početka razvoja umetničke muzike u Srbiji, pa do današnjih dana) i raznovrsnost, u njoj primenjenih, stilskih i umetničkih postupaka iziskuju potrebu preciznijih opredeljenja, u istorijskom smislu već omeđenih perioda. Tako će u ovom radu hronološki okvir za sagledavanja relevantnih postupaka obrade i nadgradnje folklornog citata u horskim kompozicijama srpskih kompozitora biti druga polovina XX veka, uključujući i ostvarenja nastala u prvim poratnim godinama. Metodološku osnovu predstavljaće teorije koje se bave problemom intertekstualnosti, i u okviru nje fenomenom citatnosti, sa posebnim osloncem na teoriju citatnosti.²

Cilj rada

Cilj rada je da se uz pomoć teorije citatnosti prepoznaju, istraže i klasifikuju različiti pojavni vidovi i varijante folklornog citata kao svojevrsnog interteksta – preuzetog teksta iz folklornog izvornika ili ranijih ekvivalenata ove vrste u izabranim delima. Zatim, da se proceni njegov uticaj na komponente i planove muzičkog toka *citatnog teksta* i utvrdi tipologija načina njegovog korišćenja. Procena ove vrste odvijaće se na osnovu međusobnog odnosa koji folklorni citat ostvaruje u intertekstualnom kontaktu sa muzičkim sadržajem nefolklorne provenijencije (autorski komponovani muzički materijal). Projektovani cilj bi kao krajnju instancu imao obrazovanje novog teorijsko-klasifikacionog sistema, nastalog u horskim ostvarenjima folklorne provenijencije srpskih autora u pomenutom hronološkom okviru. Osnovni kriterijum u postavljanju ove klasifikacije je stepen 'iskorišćenosti' *citatnog*

² Dubravka Oraić Tolić, *Teorija citatnosti*, Zagreb, Grafički zavod Hrvatske, 1990.

inteksta (folklornog citata ili njegovih parcijalnih delova). Prostor *prvog teksta* (mogućeg podteksta), iz koga se preuzimaju *citati*, zahvata širok spektar srodnih ostvarenja iz perioda od nastanka prvih umetnički obrađenih narodnih napeva, pa sve do završetka Drugog svetskog rata.

Polazne hipoteze i istraživačka pitanja

Aktuelnost i potreba proučavanja postupaka opredmećenja folklornog citata u horskim delima srpskih kompozitora druge polovine XX veka proizilazi iz toga, što one predstavljaju brojani i značajan istorijsko-kulturološki skup kompozicija u srpskoj muzici. Jedan od dokaza za to je da su se, u različitim postupcima umetničke obrade folklora u horskim kompozicijama, oprobali praktično svi najznačajniji srpski kompozitori ovog razdoblja. Kao polazna tačka u razmatranju svih relevantnih problema, vezanih za temu koja se obrađuje u ovoj disertaciji, poslužiće brojni teorijski i muzikološki radovi (koji se bave srodnom problematikom) iz oblasti horske muzike. Jedno od primarnih istraživačkih pitanja, koja se izdvajaju u ovom radu, potencirano od strane teoretičara i muzikologa koji su se bavili proučavanjem različitih aspekata rukoveti, jeste pitanje rešavanja klasičnih problema u rukovetima i srodnim formama druge polovine XX veka. Problemi ove vrste nasleđeni su iz Mokranjčevog perioda, a delimično su modifikovani i rekontekstualizovani u ostvarenjima kompozitora između dva svetska rata (Petra Konjovića, Josipa Slavenskog, Koste Manojlovića, Svetomira Nastasijevića, Milenka Živkovića i dr). Zato se nova tumačenja i kompleksniji odgovori, u kontekstu složenijih multidisciplinarnih postupaka teorijske analize umetničkog dela (u datoj situaciji), nameću kao imperativ. Na već postojeća, uvek aktuelna pitanja: makroformalne, medioformalne i mikroformalne strukture rukoveti, njihovog harmonskog jezika, fakturno-orkestracionih i polifonih sredstava koja su u njima primenjena, odnosa muzike i teksta i slično, nadovezuju se i nova pitanja. Projektovana su ciljevima ovog rada i očekivanim rezultatima istraživanja. Tako se u kontekstu nove perspektive proučavanja rukoveti i srodnih formi, u okviru citatnih modela i sistema postavljenih u ovom radu, otvaraju pitanja u sferi intertekstualnog povezivanja kompozicija na principu zajedničkog citatnog smisla, nastalog na bazi srodnih postupaka u obradi folklornog citata. Za razmatranje ovih pitanja, po ubeđenju autora ovog rada, najadekvatniji je naučno-teorijski okvir koji je u svojoj *Teoriji citatnosti* postavila Dubravka Oraić Tolić. Opredeljenje da se složeni problemi obrade folklornog citata, i njegovi uticaji na generisanje komponenti i planova horskih kompozicija, istražuju u kontekstu ove teorije, proizilaze iz dva razloga. Prvi je: nepostojanje kompleksnije studije u teoriji muzike koja se bavi ovim problemima, što kao posledicu ima skroman

terminološki fond. Drugi predstavlja neosporna činjenica da citatnost nije pojedinačni književni postupak, nego šire ontološko i semiotičko načelo čiji postulati imaju opštepriznati status u svim umetničkim oblastima. Polazeći od ovih stavova, smatram da su terminologija i metodološki pristup koji su primenjeni u studiji Dubravke Oraić Tolić, u značajnoj meri primenljivi i u sferi muzičke teorije.

Metodološka osnova rada

Intertekstualnost je pojam koji predstavlja orijentaciju na tuđe tekstove ili jezik kulture, i označava međusobnu komunikaciju između prototeksta³ i novonastalog tekstualnog diskursa. Termin *intertekstualnost* („l'intertextualite“) ustanovila je Julija Kristeva (Юлия Кръстева) 1967. godine u studiji *Le mot, le dialogue et le roman*,⁴ a nastao je pod uticajem Mihaila Bahtina (Михаїл Михаїлович Бахтін).⁵ Kristeva smatra da se „književni tekst umeće u celinu tekstova: on je pisanje – replika (funkcija ili negacija) nekog drugog (nekih drugih) tekstova“.⁶ Ovo tumačenje isključuje tekst kao autonomnu kategoriju, već ga shvata samo kao celinu koja je zavisna od kulturnog koda i vremena kojem pripada, a šire posmatrano – i od njegovog dijaloga sa celokupnim „univerzumom“ umetničke tradicije.⁷ U kontekstu pojma intertekstualnosti i u cilju boljeg razumevanja intertekstualnih odnosa, uvodi se i pojam *interteksta*. On predstavlja skup tekstova prema kojem je jedan tekst u nekom odnosu. Po ovom načelu, razumevanje jednog teksta uslovljeno je odnosom koji taj tekst uspostavlja sa drugim tekstovima. To znači da je sam tekst više utemeljen u drugim tekstovima, nego što je orijentisan na empirijsku realnost. Rolan Bart (Roland Barthes) svaki tekst smatra intertekstom. „Po Bartovom mišljenju tekst ne može izaći iz mreže intertekstualnosti, bez obzira da li je reč o umetničkom ili vanumetničkom sadržaju“⁸, Analogno ovom stavu je i mišljene Žaka Deride (Jackes Derrida) koji smatra da se „svakim tekstom čita drugi tekst“.⁹ S druge strane, Mišel Rifater (Michell Riffaterre) više ističe ulogu recepcije, definišući intertekstualnost kao „modalitet percepcije, čitaočevo dešifrovanje teksta tako da on

³ “Pod pojmom prototeksta („prvi tekst“) podrazumevamo deo ili celinu jednog teksta čiji je semantički sistem transponovan u drugi tekst“. Душан Р. Живковић, Појам интертекстуалности, *Наслеђе*, 16. 2010, 267.

⁴ Ibid, 268.

⁵ „Bahtin smatra da se sve lekseme u jezičkom sistemu nalaze u uslovljenom i interferirajućem odnosu značenja. On poima tekst kao iskaz, monadu, sistem značenja koji se nalazi u dijaloškoj uzajamnosti i odražava sve tekstove (u granicama) date misaone sfere“. Ibid., 268.

⁶ Julija Kristeva, *Semeiotike: recherches pour une sémalyse*, Paris, Editions du Seuil, 1969, 120.

⁷ Cf. Душан Р. Живковић, op. cit., 268.

⁸ Ibid, 269.

⁹ Cf. Jacques Derrida, *Living On: Border lines*, in: *Destrucions and Criticisam*, Ed. Harold Bloom, New York, Seabury Press, 1979, 105.

identifikuje strukture kojima tekst 'duguje' svoju umetničku vrednost¹⁰. Problemom odnosa interteksta i prethodnog teksta na koji intertekst upućuje, bavio se i Urih Broih (Urih Broih). On je intertekst definisao kao pojam subordiniran tekstu. Ovakav stav podrazumeva da se intertekstualna veza ostvaruje direktnim upućivanjem na prethodni tekst, autorovim korišćenjem naznaka, ili markera.¹¹ Miško Šuvaković definiše pojam *intertextualno* (fr. intertextualité, eng. intertextual) kao „značenjski odnos: (1) dvaju ili više tekstova; (2) teksta i vizuelnog umetničkog dela; (3) bilo kog ljudskog proizvoda i jezičkih i semiotičkih sistema (prirodnog jezika, književnosti, ideologije, slikarstva)“.¹²

Iako se kod najvećeg broja navedenih stavova i tumačenja fenomena intertekstualnosti razmatraju pitanja u okviru samo jedne umetničke grane – književnosti, ona se mogu analizirati i u drugim umetničkim granama, pa i na nivou žanrova ili kategorija u okviru svake od njih. Stanovištu da se u kontekstu ovog fenomena tumače pojave u žanru horske muzike (i to samo jednog njenog dela, rukoveti i srodne forme), u jednom hronološki omeđenom periodu (druga polovina XX veka), u prilog idu univerzalni karakter samog pojma intertekstualnosti i njegova prilagodljivost svim umetničkim disciplinama. Proces intertekstualnosti, koji se u razmatranjima filozofa i teoretičara književnosti posmatra u kontekstu književnog dela, poprima u pluralističkoj postmodernoj kulturi univerzalni karakter i značenje. Ono je primenjivo i na druge umetnosti između ostalog zbog njihovog stava prema umetničkom nasleđu. Po mišljenju Umberta Eka (Umberto Eco), postmodernizam sadrži najmanje tri etape: a) oživljava se kod tradicije; b) preobražavaju se njegova značenja u kontekstu savremene sume iskustva; c) stvara se ambigvitetni postmodernistički kod kao autonomna semantička kategorija, ne predstavljajući pravilo koje zatvara, već sistem koji otvara mogućnosti novih interpretacija.¹³

Mogućnost novih interpretacija i oživljavanje kodova tradicije u postmodenoj kulturi, u okviru procesa intertekstualnosti, najčešće se odvija pomoću citata. Miško Šuvaković ovaj pojam determiniše kao „doslovni navod tj. kopija, preuzeti uzorak, imitaciju, reprodukciju, jednog umetničkog dela, njegovog fragmenta, stilske karakteristike, kompozicijskog načela i postupka u drugom umetničkom delu“.¹⁴ On dalje ističe da „citatni umetnički rad ima tri nivoa organizacije: (1) prvostepeni izgled dela, čiji je sastavni deo citat; (2) drugostepeni karakter dela, kojim ono ukazuje da je u odnosu s nekim drugim umetničkim delom ili

¹⁰ Michell Riffaterre, Intertextual representation, On mimesis as interpretive discours, *Critical inquiry*, Chicago, University of Chicago Press, 1984, 11.

¹¹ Cf. Urih Broih, Manfred Finster, Intertextualität, *Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*, Tübingen, 1985, 12.

¹² Miško Šuvaković, *Pojmovnik teorije umetnosti*, Beograd, Orion art, 2011, 335.

¹³ Cf. Umberto Eko, *Kod*, prevela Mirjana Đukić Vlahović, Beograd, Narodna knjiga, Alfa, 2004, 15.

¹⁴ Miško Šuvaković, op. cit., 158.

sistemom označavanja; (3) trećestepena karakteristika dela, koja ukazuje da je preuzeti citat reinterpretiran (preimenovan, objašnjen), premeštanjem u novi kontekst¹⁵. U teoriji citanosti,¹⁶ odnosno citatologiji, postoje dva osnovna suprostavljena poimanja citatnosti. Prvo, šire shvatanje bilo je bazirano na opštim semiotičkim analizama. Tako Julija Kristeva citatom naziva svako podsećanje na drugi tekst.¹⁷ Drugo, uže shvatanje citatnosti, vezuje se za pojam citatnog postupka. „Citatni postupak u književnoumetničkom delu definišemo kao doslovno prenošenje odlomka drugog teksta, sa ili bez navođenja njegovog porekla, pri čemu može doći i do promene značenja koje taj odlomak sadrži u prototekstu, u zavisnosti od spoljašnjeg i unutrašnjeg konteksta dela. Navodeći izvor citata, autor teži ka eksplicitnijem otkrivanju sugestije značenja, kao i reafirmaciji prototeksta“. Citatnost kao fenomen otvara i pitanje odnosa autora i njegove uloge prema citatu. „Autor se odnosi prema citatu prvobitno kao empirijski čitalac; dalje, postaje koautor, transponujući ga u novi tematsko-motivski kontekst i na taj način vrši njegovu interpretaciju. Treći korak predstavlja autorski preobražaj značenja citata, ograničavajući ga u određenim funkcijama koje poseduje struktura teksta, ponekad selektujući i njegova manje dominantna značenja, ali i otvarajući polja za nove asocijacije, koje često i sam nema u vidu u stvaralačkom postupku, a koje su apsolutno ravnopravne sa njegovim intencijama, ukoliko to dozvoljavaju intencije dela¹⁸. Dakle, u ovom slučaju, autor preobražava tradiciju na taj način što je proširuje dostignućima savremene kulture. U novoj sredini – postmodernističkom tekstu – čak i u slučajevima kada je prenesen doslovno, citat ne mora upućivati na „osnovna“ značenja prototeksta, već on poprima nove semantičke obrise, različite, često i potpuno suprotne od onih koje je posedovao u izvorniku. Njegov smisao prvenstveno zavisi „od različitosti konteksta upotrebe, kao i od međutekstualnih veza prototeksta i novog postmodernističkog teksta¹⁹. Primenjivost ovih načela i na diskurs muzike sasvim je očigledna, logična i opravdana, jer se i u muzičkom, kao i u književnom delu, mogu izdvojiti tipovi citata, odrediti približni nivo njihovog preuzimanja, ustanoviti njihova semantička struktura i uticaj na komponente i planove muzičkog toka.

U srpskoj horskoj muzici druge polovine XX veka, generisanoj i ispirisanoj folklorom, oslonac na tradiciju je vrlo jak, a različiti postupci upotrebe citata raznovrsni i mnogobrojni. U njima se može na efikasan način izvršiti preznačenje subjekata citatnog procesa: *podteksta*, *citatnog inteksta*, i *vlastitog teksta* u komponente i planove muzičkog toka. U novonastalom

¹⁵ Idem.

¹⁶ „Citatnost je takav oblik intertekstualnosti u kojemu je citatna relacija postala dominantom kakva teksta, autorskog idiolekta, umjetničkog žanra, stila ili kulture u cjelini“. Dubravka Oraić Tolić, op. cit., 5.

¹⁷ Cf. Душан Р. Живковић, op. cit., 277.

¹⁸ Ibid, 277–278.

¹⁹ Ibid, 278.

citatnom sistemu, podtekst predstavlja izvornik iz kojeg je preuzet folklorni materijal.²⁰ *Citatni intekst* označava preuzeti folklorni citat u njegovom izvornom, ali i u transformisanom obliku,²¹ dok *vlastiti tekst* nastaje kao proizvod sopstvenog umetničkog izraza, najčešće na bazi elemenata nefolklorne provenijencije. U kompozicijama nastalim u apostrofiranom vremenskom periodu intertekstualna povezivanja se tekstovima *antecedentima (citatnim uzorima)* najčešće se realizuju na načelima nedoslovne citatnosti, pri čemu se u mlađim tekstovima može prepoznati (iščitati), nešto od načelnog smisla starijeg teksta (*podteksta*). Preuzimanje izvornog smisla folklornih citata, u ovom slučaju, realizuje se u manjem broju primera, u kojima su kompozitori (obrađivači) naveli izvornik iz koga je preuzet poetsko-muzički materijal.²² Međutim, i u takvim situacijama, to ima krajnje ograničeno dejstvo jer se obično svodi na samo neke od komponenata i planova muzičkog toka: tekst, melodiju, ritam i formu napeva. Makroformalni plan kompozicije izuzet je iz ovog konteksta, jer ga narodni stvaralac (ako se izuzmu obredi) ne poznaje. Isto tako, u većem broju ostvarenja ove vrste, naročito onih nastalih u prvoj deceniji posle Drugog svetskog rata, ali i kasnije, kompozitori često preuzimaju folklorne zapise iz ranijih obrada drugih kompozitora.²³ Njihovi najčešći *citatni uzori* su ostvarenja Stevana Mokranjca (rukoveti, *Kozar*), ali i kategorijalno srodne kompozicije nekih drugih stvaralaca poput: Josifa Marinkovića (*Kola narodnih pesama*) Petra Konjovića (*Tri ženska zbora s klavirom*), Josipa Slavenskog (*Šest narodnih popevaka*) i dr. U takvim slučajevima citatna relacija²⁴ se ostvaruje na nivou umetničkih obrada narodnih melodija između dva kompozitora (obrađivača).

U svetlu raznovrsnih ukrštanja i preplitanja različitih diskursa, u okviru složenih intertekstualnih odnosa i citatnih relacija preznačenih u sferu uticaja (direktnih i indirektnih) tradicije na jednu muzičku kulturu i kompozitora kao pojedinca, nameće se potreba njihove inkorporacije u zajednički konzistentni i složeni teorijsko-naučni model. Po mišljenju autora ovog rada, za sagledavanje svih apostrofiranih odnosa, najprikladniji je naučni model primenjen u *Teoriji citanosti* Dubravke Oraić Tolić.²⁵

²⁰ On se preuzima direktno iz nekog primarnog izvornika – etnomuzikološkog zapisa (što je retko), ili posredno preko neke druge (prethodne) obrade folklornog napeva (istog naziva i uporedive strukture i građe (što je češće). Cf. Saša Božidarević. 2010. *Folklorni citat u srpskoj solo pesmi od njenog nastanka do početka Drugog svetskog rata*, Kosovska Mitrovica: Fakultet umetnosti Univerziteta u Prištini (Zvečan, Kosovska Mitrovica). 4.

²¹ O intekstu se može govoriti i u slučajevima kada je preuzeta samo neka od komponenata folklornog citata: melodija, ritam, formalna struktura i dr.

²² Minta Aleksinački u horskoj kompoziciji *Pesme moga oca* navodi tačne podatke o izvorniku iz koga je preuzeo folkorni napev, zatim podatke ko je melograf ovih narodnih pesama i prilaže uz partituru i originalni zapis.

²³ Ovaj postupak ne podrazumeva prethodnu proveru njihove folklorne autentičnosti.

²⁴ „Citatna relacija je intertekstualna veza građena na načelu podudaranja ili ekvivalencije između vlastitoga i tuđeg teksta“. Dubravka Oraić Tolić, op, cit., 14.

²⁵ Ibid, 33–43.

O analitičkom (istraživačkom) uzorku

Analitički uzorak ovog rada predstavljaju sve dostupne horske kompozicije nastale u periodu posle Drugog svetskog rata, u kojima je u različitom obimu zastupljen folklorni citat, kao i srodna ostvarenja (njihovi potencijalni citatni uzori) iz Mokranjčeve epohe i perioda između dva svetska rata. U samom tekstu, međutim, biće prikazane analize samo jednog dēla obrađenih kompozicija, koje označavaju realni reprezentativni, kvalitativni presek kroz ukupan analitički uzorak. Prilikom izdvajanja reprezentativnih dela iz ukupnog korpusa kompozicija nastalih u ovom periodu, prvenstveno se vodilo računa o mogućnosti njihovog intertekstualnog i citatnog povezivanja, kao i stepena podudarnosti sa citatnim uzorima. Na osnovu ovako postavljenog početnog sistema, izvršena je i načelna klasifikacija obrađenog istraživačkog uzorka.

U prvu klasifikacionu grupu svrstana su ostvarenja poput: *Pjesama Janje Čičak* Vojina Komadine, *Bajalica*, *Kazivaljki*, *Pesama moga oca* Minte Aleksinačkog i *Tri narodne* Dimitrija Golemovića, u kojima se delovi (tekstualni i muzički) *vlastitog teksta* oblikuju doslovnim preuzimanjem delova izvornog folklornog citata, pa se citatna konekcija između njih odvija na principu *stroge citatne imitacije*. Drugoj klasifikacionoj grupi pripadaju kompozicije ovog perioda, čija se esencijalna značenja formiraju načelnim (nedoslovnim) preuzimanjem svih (za muzičku konstrukciju) relevantnih delova (tekstualnih i muzičkih) podteksta (*slobodna citatna imitacija*). Ova grupa obuhvata najveći broj analitički obrađenih kompozicija ovog rada. Na osnovu određenja i usmerenosti prema citatnim uzorima one se mogu grupisati u tri potkategorije:

- a) Prvoj pripadaju kompozicije Dimitrija Golemovića: *Zlatibore*, *Čakavske popjevke*, *Kantalice*, čiji su citatni uzori etnomuzikološki zapisi, pa se na relaciji između konsekventa i antecedenta ostvaruje neposredan citatni kontakt
- b) U drugu potkategoriju su svrstana dela: *Bunjevke* Ljubomira Bošnjakovića, *Srpske narodne pesme* Marka Tajčevića, *Južnoslovenske narodne pesame* Milana Bajšanskog, *Jugoslovenski splet* Rafaila Blama i sl. koja svoje citatne uzore pronalaze u istoimenim formalnim strukturama (iz perioda pre Drugog svetskog rata) nižeg nivoa složenosti u odnosu na Mokranjčeve modele primenjene u rukovetima
- c) U okviru treće potkategorije, intertekstualna komunikacija odvija se na načelu vernog oponašanja Mokranjčevih organizacionih principa u oblikovanju poetsko-muzičkih sadržaja, od strane autora čija su dela uglavnom nastala u prvoj poratnoj dekadi: Ljubomir Bošnjaković: *Prvi splet*; Nikola Sudarević: *Podrinke* Stojan

Andrić: *Treća rukovet – Pesme iz Dubočice*; Borivoje Simić: *Prva rukovet – Pesme iz Pirota, Druga rukovet*; Dušan Trbojević: *Prva rukovet*, Vlastimir Peričić: *Prva rukovet – Pesme iz Vranja, Druga rukovet – Pesme iz Makedonije*, Radosav Anđelković: *Prva rukovet – Pesme iz Makedonije, Druga rukovet – Pesme sa Kosova, Treća rukovet – Lazarička* i dr.

U trećoj klasifikacionoj grupi nalaze se kompozicije poput: *Tri narodne Ljubice Marić, Svatovskih šaljivki, Vitolada Radomira Petrovića, Levačke svite, Razbrajalica, Zagonetki Konstantina Babića, Male horske svite Aleksandra Obradovića, Gungulica Dušana Radića, Adada i Alegra, Trojanca Milorada Kuzmanovića, Ženskih pjesma Mirjane Živković* i dr; koje vlastiti smisao i značenje izgrađuju na principima *citatnog dijaloga*, pri čemu citate (poetsko-muzičke delove) preuzete iz *podteksta* u manjem ili većem obimu slobodno interpretiraju u *vlastitom tekstu*. Četvrta (poslednja) kategorija obuhvata kompozicije Ludmile Frajt: *Pesme rastanka, Kres* i Akila Kocija: *Iz starih zapisa Stevana St. Mokranjca 1876. godine*. U ovim horskim ostvarenjima evidentan je najveći stepen odstupanja od principa koji su primenjeni u citatnim uzorima u radu sa sadržajima folklorne provenijencije, pa se citatni odnos na relaciji između starijih (*antecedentata*) i mlađih tekstova (*konsekventata*), odvija u okviru sistema *citatnog dijaloga sa elementima citatne polemike*.

Polazna literatura

O *rukovetima i srodnim formama* domaćih autora druge polovine XX veka nedovoljno je analitičkih studija. No bez obzira na njihovu brojnost, one predstavljaju bazu korisnih podataka i metodoloških pristupa, koji mogu biti od značaja za ostvarenje planiranih aktivnosti u ovom radu. Za ciljeve ove disertacije, relevantni su oni radovi u kojima se rasvetljavaju ili dotiču aspekti muzičke analize rukoveti i srodnih formi, ali i neki drugi analitički aspekti, poput onih vanmuzičkih (kontekstualnih). Iz fonda nama dostupnih radova izdvojićemo nekoliko kategorija. One mogu poslužiti kao veoma koristan bazični uzorak u početnom razmatranju i postavljanju problema na koje se primarno odnosi ova disertacija.

Prvoj kategoriji pripadaju analitičke studije u kojima se primenom standardnih modela obuhvataju svi značajni aspekti analize muzičkih komponenti i planova, na bazi klasičnog analitičkog sistema. U njima se akcenat, uglavnom, stavlja na formalne segmente i odnos muzike i teksta. One obuhvataju veći broj stvaralaca i njihovih kompozicija. U ovim radovima je izvršena naučna sistematizacija obrađenog analitičkog uzorka, na osnovu više relevantnih parametara muzičkog toka: strukturno-formalnog, tekstualnog, faktorno-

orkestracionog, meloritmickog i slicno.²⁶ S obzirom na nespornu činjenicu, da će najveći deo analitičke i istraživačke aktivnosti biti usmeren na apostrofirane segmente muzičkog toka (u svetlu intertekstualnih i citatnih komunikacija), istraživanja i prezentovani rezultati u radovima iz ove kategorije predstavljaju pogodan fundament za formiranje početnih modela citatne komunikacije.

Drugu kategoriju radova zastupaju ona ostvarenja koja obuhvataju kompletan opus ili deo stvaralaštva pojedinih kompozitora ove epohe. Njihovi autori se prevashodno bave analizom stila određenih kompozitora, sa pozicioniranjem u odnosu na Mokranjčev kanon postavljen u rukovetima. Prilikom razmatranja ovih muzičkih relacija, obuhvataju više kriterijuma: izbor pesama, žanrovska pripadnost, strukturno-formalni plan, dramaturški kapacitet folklornog teksta, odnos prema folklornoj melodiji i slicno.²⁷ S obzirom na to da se i u ovoj doktorskoj disertaciji izgrađuju slicne paralele, na relaciji između citatnih uzora (Mokranjčevih rukoveti) i njihovih kasnijih konsekvencata (srodne forme srpskih autora druge polovine XX veka), postignuti rezultati

u ovim analitičkim studijama mogu biti od značajne pomoći. Ovo se posebno odnosi na slučajeve kada su obrađene kompozicije istih autora,²⁸ i kada se dotiču srodni problemi muzičkih aspekata relevantnih za ovaj rad.²⁹

Posebnoj kategoriji radova³⁰ pripadaju oni u kojima se primenjuje opšti teorijski pristup prilikom vrednovanja jednog dela (horska ostvarenja sa folklornim obeležjem) stvaralačkog opusa kompozitora, što radove ove vrste svrstava u kategoriju monografskih studija o tehničko-stilskim karakteristikama određenih kompozitora na datom uzorku.³¹ U nekima od njih primenjuju se novi analitički i metodološki pristupi u obradi istraživačkog

²⁶ Cf. Милоје Николић, Руквети и сродне форме у српској хорској музици после Другог светског рата (први део), *Нови Звук*, 6, 1995, 111–122. Милоје Николић, Руквети и сродне форме у српској хорској музици после Другог светског рата (други део), *Нови Звук*, 7, 1996, 47–62.

²⁷ Као примери ове врсте издвајају се аналитички прикази *Gungulica* Душана Радића и *Levačke svite* Konstatina Babića, Vesne Mikić. Cf. Vesna Mikić, Dušan Radić, ili kako u isti mah biti neoklasičar i enfant terrible i Konstantin Babić: Istoriciistički modernizam i horska muzika – „neozbiljno ozbiljna misija“ *Lica srpske muzike: Neoklasicizam*, Beograd, Fakultet muzičke umetnosti, Katedra za muzikologiju, 2009, 124–137. Srodnom problematikom bavila se i Gorica Pilipović. Cf. Gorica Pilipović, *Pogled na muziku Dušana Radića*, Beograd, SANU, 2000.

²⁸ *Gungulice* Душана Радића и *Levačka svita* Konstantina Babića deo su analitičkog uzorka ove doktorske disertacije.

²⁹ Posebno interesovanje, u ovom radu, biće ispoljeno za sve vidove formalnog organizovanja poetsko-muzičkog sadržaja folklorne provenijencije.

³⁰ Nastali su u okviru predmeta Vokalna literatura.

³¹ Ovom prilikom izdvojićemo neke od njih: *Horsko stvaralaštvo Borivoja Popovića* (diplomski rad Ankice Savić – Fakultet muzičke umetnosti Beograd 1993/1994), *Horsko stvaralaštvo Konstantina Babića – dela koja sadrže elemente folkloru* (diplomski rad Sonje Marković – Fakultet muzičke umetnosti Beograd 1994/1994), *Rukveti u Srbiji u periodu između 1945–1955. u svetlu klasifikacije rukoveti Stevana Stojanovića Mokranjca, prema metodologiji Vlastimira Peričića* (diplomski rad Nemanje Čamilovića – Filološko-umetnički fakultet u Kragujevcu).

uzorka, jer se po pravilu veća pažnja usmerava na one analitičke segmente koji se mogu označiti kao strukturna težišta muzičkog toka. U radovima ove vrste pristupa se produbljenijoj analizi svih planova folklornog teksta: semantičkoj, afektivno-emocionalnoj, spoljno-dinamičkoj, kao mogućeg generatora svih potonjih muzičkih događanja.³² Istoj kategoriji pripadaju i one monografski orijentisane studije koje predstavljaju pokušaje sagledavanja muzičkog folkloru u kontekstu metodoloških pristupa primenjenih u drugim žanrovima muzike (u džezu, na primer),³³ kao i one koje, prilikom rešavanja problema muzičkih materijala nestandardnih obeležja, nailaze na pojave za čije je razjašnjenje potrebna nova (nestandardna) metodologija.³⁴ Analitička i metodološka dostignuća u ovim radovima predstavljaju solidnu osnovu za razmatranja ekvivaletnih problema, koji se pojavljuju u ovoj studiji. Ovo se posebno odnosi na segmente formalne analize i odnosa muzike i teksta.

Otkrivanje novih hermeneutičkih principa i postavljanje novih metodoloških koncepcija koji se na njima temelje, korišćeni su i u analitičkim studijama kojima se bavio autor ovog rada, a deo njih može se 'umrežiti' u vremenski i stilski okvir na koji je primarno orijentisana i ova doktorska disertacija. Od svih objavljenih i prezentovanih radova, za ciljeve koji su zacrtani u ovom radu, od naročite pomoći mogu biti rezultati dostignuti u dva rada, pri čemu se oba, generalno posmatrano, bave problemima obrade i nadgradnje folklornog citata.³⁵

Ostvarenju zacrtanih ciljeva u okviru oblasti kojom se bavi ova disertacija, doprinose i oni radovi koji obuhvataju stvaraoce prve polovine XX veka, čije su horske kompozicije inspirisane folklorom. Umetnički postupci obrade folklornog materijala, formalna rešenja koja su u njima primenjena, postupci rada sa tekstom i drugo, najrelevantniji su pokazatelji

³² Diplomski radovi Milene Marković (*Horske kompozicije Minte Aleksinačkog na folklorne tekstove* – Filološko-umetnički fakultet u Kragujevcu) i Jelene Danić (*Analitički prikaz odabranih kompozicija Radomira Petrovića* – Fakultet umetnosti Kosovska Mitrovica 2012).

³³ Diplomski rad Željke Antić – *Vokalno i vokalno-instrumentalno stvaralaštvo Vojislava Simića* (Fakultet muzičke umetnosti Beograd, 2003)

³⁴ Diplomski radovi Aleksandre Mirković (*Horsko stvaralaštvo Dimitrija Golemovića* – Fakultet muzičke umetnosti Beograd 1994) i Nade Simić (*Analiza sedam rukoveti Vojina Komadine* – Muzička akademija Istočno Sarajevo)

³⁵ U prvom: *Upotreba pedala i ostinata u svitama za mešoviti hor Svetomira Nastasijevića* (pristupni rad za poslediplomske studije – Fakultet muzičke umetnosti Beograd 2001), izdvajaju se i klasifikuju svi vidovi pedalne i ostinatne pratnje, kako oni izvorno-folklorni, tako i oni koji predstavljaju njihove stilizovane varijante. Zatim se vrši kvalitativna procena njihove uloge u obrazovanju faktorno-orkestracionog, harmonskog i formalnog plana na datom istraživačkom uzorku. U drugom: *Primenljivost citatnih modela iz „Teorije citatnosti“ Dubravke Oraić Tolić u horskoj kompoziciji „Tri narodne“ Ljubice Marić* (izlaganje sa V naučnog skupa pod nazivom *Pristup muzičkom delu održanog u organizaciji Katedre za teorijske predmete Fakulteta umetnosti u Nišu u martu 2012*), plasira se nov metodološki pristup problematici obrade i nadgradnje folkloru, pomoću citatnih modela Dubravke Oraić Tolić (*kategorijalnog citatnog trougla i kategorijalnog citatnog četvorougla na primeru jednog horskog ostvarenja (Tri narodne Ljubice Marić) i njegovih citatnih uzora (rukoveti Stevana Mokranjca)*).

razvojnih i transformacionih procesa, na putu od Mokranjčevih rukoveti ka ostvarenjima ove vrste druge polovine XX veka.³⁶

Realizaciji istog cilja doprinose i mnogobrojni radovi koji se bave rukovetima Stevana Mokranjca ili nekim drugim pojedinačnim aspektom Mokranjčeve delatnosti, gotovo uvek povezanim sa njegovim horskim stvaralaštvom. U muzikološkim, teorijsko-analitičkim, etnomuzikološkim i drugim studijama posvećenim rukovetima, iz različitih uglova gledanja i sa različitih polaznih stanovišta i stručnih opredeljenja, razmatrani su: problemi kreativne i stvaralačke ličnosti ovog velikana,³⁷ proučavan odnos folklor a i savremenog shvatanja muzičke umetnosti kroz odnos melodije i njene nadgradnje u rukovetima,³⁸ odnos muzike i teksta u sferi pitanja o umetničkoj originalnosti.³⁹ Takođe, obrađen je i aspekt formalne strukture rukoveti: na bazi kompozicionih postupaka, muzičkog jezika i načina uobličavanja muzičkog toka.⁴⁰ Radovi ove vrste i njihova dostignuća, i pored toga što predstavljaju izvore

³⁶ Od svih radova nastalih u ovom periodu izdvajamo kao najznačajniji za naša istraživanja teorijsko-analitičku studiju Miloja Nikolića. Cf. Николић, Милоје, Развој форме руковети у српској хорској музици између два светска рата, *Нови Звук*, 2, 1993, 63–74. Izuzmemo li navedeni rad Miloja Nikolića, koji predstavlja naučno sistematizovanu (na osnovu većeg broja muzičkih parametara) i uređenu celinu u kojoj su zastupljeni svi značajniji stvaraoci ovog perioda i klasifikovani postupci rada sa folklornim sadržajem, ne postoji ni jedna druga studija ovog kvalitativnog nivoa. Ostali radovi iz ove kategorije predstavljaju monografski orijentisane studije koje se prvenstveno bave formalno-tehničkim karakteristikama kompozicija iz horskih opusa pojedinačnih autora. U kontekstu izrečenog mogu se izdvojiti diplomski radovi Saše Božidarevića (*Svite za mešoviti hor Svetomira Nastasijevića* – Fakultet umetnosti u Prištini 1992.) i Mirjane Ilić (*Horsko stvaralaštvo Milenka Živkovića* – Fakultet muzičke umetnosti Beograd).

³⁷ Cf. Коста, Манојловић, *Споменица Стевану Мокрањцу* (репринт), Књажевац, НИРО Крајина, 1988. Милоје Милојевић, Уметничка личност Стевана Ст. Мокрањца, *Музичке студије и чланци*, прва књига, Београд, Издавачка књижарница Геце Кона, 1926. Петар Конјовић, Stevan St. Mokranjac, *Ličnosti*, Zagreb, izdanje knjižare Čelar i Porovac, 1920. Војислав Вучковић, Музички реализам Стевана Мокрањца, *Студије, есеји, критике*, Београд, Полит, 1968. Роксанда Пејовић, Мишљења критичара–савременика о Мокрањцу, *Pro Musica*, 1968, 34. Vlastimir Perićić (uz saradnju Dušana Kostića i Dušana Skovrana), *Muzički stvaraoci u Srbiji*, Beograd, Prosveta, 1969, 303. Na nove priloge proučavanju Mokranjčevog dela biće ukazano kasnije u vezi sa pojedinačnim problemima

³⁸ Cf. Коњовић Петар, *Стеван Сојановић, Мокрањац*, Нови Сад, Матица српска, 1984. Procenu umetničkih vrednosti Mokranjčevih rukoveti, na osnovu fenomena umetničkog uobličavanja narodne melodije obavlja i Stana Đurić Klajn. Cf. Stana Đurić Klajn, Mesto Stevana Mokranjca u istoriji naše muzike, *Akordi prošlosti*, Beograd, Prosveta, 1981. Vlastimir Perićić u Sabranim delima Stevana Stojanovića Mokranjca izdvaja i autentične etnomuzikološke zapise ovog kompozitora. Властимир Перичић, Стеван Ст. Мокрањац, *Стеван Стојановић Мокрањац: Сабрана дела*, том 9: *Етномузиколошки записи*, приредио Драгослав Девић, Београд, Завод за уџбенике и наставна средства, Књажевац, Музичко-издавачко предузеће „Нота“, 1996, XXVII.

³⁹ Cf. Petar Bingulac, Stevan Mokranjac i njegove rukoveti, u *Napisi o muzici*, Beograd, Univerzitet umetnosti, 1988. Pitanjima umetničke originalnosti i autohtonosti u rukovetima Stevana Mokranjca zaokupljeni su i Nikola Hercigonja, Nadežda Mosusova i Dragutin Gostuški. Cf. Никола Херцигоња, Маргиналије о великом пиониру нашег музичког стваралаштва, у: Михајло Вукдраговић (уред.), *Зборник радова о Стевану Мокрањцу*, Београд, САНУ, 1971, 171–183. Надежда Мосусова, Место Стевана Мокрањца међу националним школама европске музике, у: исто, 111–135. Драгутин Гостушки, Човек кога смо чекали. Човек кога нећемо заборавити, *Музички талас*, 1996, III, 1–3, 28 (Емитовано на првом програму Радио-телевизије Београд, 1988).

⁴⁰ Cf. Властимир Перичић, Белешке о формалној структури руковети, *Мокрањчеви дани*, Неготин, 1969. Pre Perićića problemom formalnog ustrojstva u rukovetima Stevana Mokranjca bavio se i Milenko Živković. Cf. Миленко Живковић, *Руковети Ст. Ст. Мокрањаца (аналитичка студија)*, Српска академија наука,

korisnih informacija, ostvaruju krajnje ograničene domete u pogledu značajnijeg uticaja na aspekte na koje je primarno usmerena ova doktorska disertacija.⁴¹ Međutim, ono što predstavlja njihov neosporni kvalitet je da se u većini od njih ističe paradigmataska uloga Mokranjčevih rukoveti za sva potonja ostvarenja iz ove kategorije (rukoveti i srodne forme). Iz tog razloga ovi radovi zaslužuju izvestan stepen analitičke pažnje i, pre svega, poštovanja.⁴² Mogućnost za korišćenje analitičkih hipoteza i zaključaka i njihova veća primena u ovom radu, znatno je izraženija u radovima o Mokranjčevima rukovetima, u kojima je analitička pažnja usmerena na pojedine komponente i planove muzičkog toka. Oni se u aspektima istraživanja, kojima se bavi ova disertacija, mogu iskoristiti u kontekstu uspostavljanja intertekstualnih veza, kao segmenti muzičkog toka pomoću kojih se odvija citatna komunikacija. Radovi ove vrste obuhvataju niz problema vezanih za gotovo sve komponente i planove muzičkog toka: makroformalnu organizaciju,⁴³ postupke rada sa tekstom i melodijom u odnosu na folklorni original,⁴⁴ harmonski jezik i horsku fakturu,⁴⁵ obradu folklornih zapisa i njegovu umetničku transpoziciju,⁴⁶ proces oblikovanja pesama u rukovetima,⁴⁷ formu na nivou unutrašnje organizacije pesama,⁴⁸ tekstualno-muzičku dramaturgiju⁴⁹ i drugo.⁵⁰

posebna издања, књига CCLXXXIII, Београд, Музиколошки институт, књига 10, Научно дело, Издавачка установа САН, 19.

⁴¹ Ova konstatacija se ne odnosi na navedene naučno-teorijske studije Milenka Živkovića i posebno Vlastimira Peričića jer se njima obuhvataju oni aspekti muzičkog toka koji su analitički obrađeni i klasifikovani u našem radu.

⁴² U izvesnom smislu, posebno u segmentima makroformalnog plana, fature horskog stava i odnosa muzike i teksta, od koristi za naša istraživanja su i radovi koji se bave teorijsko-analitičkim aspektima u ostvarenjima Mokranjčevog savremenika Josifa Marinkovića. Cf. Милоје Милојевић, Јосиф Маринковић, *Музичке студије и чланци*, друга књига, Београд, Издавачка књижевна кућа Геце Кона, 1933. Cf. Kosta Manojlović, *Narodne pesme za jedan glas i klavir Josifa Marinkovića* (predgovor), Београд, Државна штампарија краљевине Југославије, 1936. Cf. Милоје Николић, Кола Јосифа Маринковића – пут ка форми руковети, у: Драгослав Девић и др. (ред. одб.), *Мокрањчеви дани 1994–1996*, Неготин, Зборник радова са симпозијума у Неготину, 1997, 121–128.

⁴³ Cf. Милоје Николић, Прилог истраживањима форме Мокрањчевих руковети, у: Ивана Перковић Радак и Тијана Поповић Млађеновић (уред.), *Мокрањцу на дар 2006 (Прошета – чудних чуда кажу – 150 година) 1856*, Музиколошке студије – монографије, Свеска 1/2006, Београд – Неготин, Факултет музичке уметности – Дом културе Стеван Мокрањац, 2006, 115–130. Облик руковети у контексту сродних форми његових претходника и савременика обрађује и Татјана Марковић. Cf. Татјана Марковић, Облик руковети у стваралаштву Мокрањчевих претходника и савременика, у: Драгослав Девић и др. (ред. одб.), *Симпозијум Мокрањчеви дани 1994–1996*, Неготин, Мокрањчеви дани, 1996, 93–119.

⁴⁴ Cf. Петар Коњовић, Мокрањац и фолклор, *Огледи о музици*, Београд, Српска књижевна задруга, 1965, 46–47. Драгослав Девић, Неке народне мелодије у Руковетима Стевана Мокрањаца (прилог изучавању), у: Михајло Вукдраговић (уред.), *Зборник радова о Стевану Мокрањцу*, Београд, САНУ, 1971, 40. Питањем оригиналности народних текстова и напева и њиховом подударношћу са оним који су заступљени у Мокрањчевим руковетима бавио се Свјетко Риhtmан. Cf. Цвјетко Риhtmан, Мокрањчева XIV руковет у свјетлу савремених испитивања традиционалне музике Босне и Херцеговине, у: *Зборник радова о Стевану Мокрањцу...*, op. cit., 69–87.

⁴⁵ Cf. Дејан Деспић, Хармонски језик и horsка фактура у Мокрањчевим делима, у: Деспић, Дејан и Перичић, Властимир (приређ.), *Стеван Стојановић Мокрањац: живот и дело* (Стеван Стојановић Мокрањац, *Сабрана дела, том 10*), Београд – Књажевац, Завод за уџбенике и наставна средства, Нота, 1999.

⁴⁶ Cf. Соња Маринковић, Мокрањчев однос према записима фолклорних напева из *Девете руковети*, *Симпозијум Мокрањчеви дани*, 1994–1996, Dragoslav Dević i dr., Неготин, Мокрањчеви дани, 1996, 93–

Metode istraživanja

U proučavanju istraživačkog uzorka obuhvaćenog ovim radom, biće korišćene prvenstveno primarne istraživačke metode: analitička i komparativna, koje u najvećoj meri treba da obezbede dostizanje najvažnijih zaključaka. Analitičkom metodom, koja u ovom slučaju podrazumeva primenu standardnog strukturno-formalnog metoda muzičke analize, biće istraženi svi relevantni segmenti folklornog citata i njegove nadgradnje u horskim ostvarenjima naznačenog vremenskog perioda koji se mogu citatno povezati sa ekvivalentima ove vrste iz ranijih epoha. Komparativna metoda će biti primenjena u onim slučajevima kada se na osnovu nekog poetsko-muzičkog ili strukturno-formalnog parametra utvrdi intertekstualna bliskost kompozicija ovog istraživačkog uzorka sa njihovim antecedentima iz perioda XIX i prve polovine XX veka. Kao polazna osnova sa ulogom svojevrstne paradigme, za primenu obe istraživačke metode na istraživački uzorak, poslužiće: izvorni folklorni zapisi, Mokranjčeve rukoveti i *Kozar*.⁵¹

Nakon (ovog) prvog analitičkog koraka, u kome se pomoću standardnih metoda pristupa svojevrstnoj klasifikaciji i kategorizaciji istraživačkog uzorka, nastupa drugi, složeniji metodološki postupak. U njemu će celokupan analitički korpus biti 'preznačen' u kontekst intertekstualnosti i *Teorije citatnosti*. Radi efikasnijeg ostvarenja zacrtanih ciljeva postavljenih u ovoj disertaciji, biće primenjena tri osnovna sistema (sa pripadajućim podsistemima) citatne komunikacije: *citatna imitacija*, *citatni dijalog* i *citatni dijalog sa elementima citatne polemike*. U okviru svakog od ovih sistema razmotriće se načini i principi intertekstualne konekcije *vlastitih tekstova* i njihovog *podteksta* na bazi dva naučno-teorijska modela iz apostorifirane studije Dubravke Oraić Tolić: *kategorijalnog citatnog trougla* i *kategorijalnog citatnog četvorougla*. U kontekstu problematike kojom se bavi ovaj rad,

119. Cf. Соња Маринковић, Однос фолклора и његове уметничке транспозиције у Мокрањчевој *Четрнаестој руковети*, *Развитак*, јул–октобар 1991, XXXI, 4–5, 90–91. Има и анализа XV у *Novom Zvuku*.

⁴⁷ Cf. Аница Сабо, Процес обликовања песама у рукаветима Стевана Ст. Мокрањаца. Прилог проучавању музичке синтаксе, у: Ивана Перковић Радак и Тијана Поповић Млађеновић (уред.), *Мокрањцу на дар 2006. (Прошета – чудних чуда кажу – 150 година) 1856*, Музиколошке студије – монографије, Свеска 1/2006, Београд – Неготин, Факултет музичке уметности – Дом културе *Стеван Мокрањац*, 2006, 131–155.

⁴⁸ Cf. Аница Сабо, Музичка реченица у Мокрањчевим рукаветима, *Мокрањац*, 7–8, 2006, 4–9.

⁴⁹ Cf. Ксенија Стевановић, Текстурално-музичка драматургија рукавети, у: Ивана Перковић Радак и Тијана Поповић Млађеновић (уред.), *Мокрањцу на дар 2006. (Прошета – чудних чуда кажу – 150 година) 1856*, Музиколошке студије – монографије, Свеска 1/2006, Београд – Неготин, Факултет музичке уметности – Дом културе *Стеван Мокрањац*, 2006, 101–113.

⁵⁰ Autore i njihove radove kojima su obuhvaćeni gotovo svi aspekti Mokranjčevog stvaralaštva i njegove ličnosti, izdvojila je i Tijana Popović, Mladenović. Cf. Поповић Млађеновић Тијана, Рецепција стваралаштва Ст. Ст. Мокрањаца у контексту савремене писане речи о музици, *Часопис за културу Мокрањац*, 13, 2011, 2–20.

⁵¹ Miloje Nikolić ističe „da je uticaj Mokranjčevih rukoveti (a, u nešto manjoj meri, i drugih kompozicija iz oblasti obrade i nadgradnje muzičkog folklora) bio evidentan, čak takav da se može reći da su sva dela iz ove oblasti u poslednjih pola veka u svojoj pozadini imala nekakav odnos prema njima“. Милоје Николић, *Руковети и сродне форме...*, op. cit., 111.

kategorijalni citatni trougao, sastavljen od *vlastitoga teksta*, *citatnoga inteksta* i tuđeg *podteksta* ili *prototeksta*, poslužiće kao pouzdano ishodište u tipologiji korišćenja folklornih citata. Iz navedene perspektive i u okviru postojećeg modela citatne komunikacije horskih ostvarenja druge polovine XX veka i njihovih antecedenata (kompozicija iz ove grupacije iz XIX i prve polovine XX veka), moguće je utvrditi i približni intenzitet međusobne citatne konekcije i to na bazi četiri parametra:

- a) Po citatnim signalima kojima vlastiti tekst upućuje na postojanje citata
- b) Po opsegu podudaranja između citata i podteksta
- c) Po vrsti podteksta iz kojega su preuzeti citati⁵²
- d) Po semantičkoj funkciji citata u sklopu teksta.

Poslednji, najsloženiji analitički nivo, u horskim kompozicijama obuhvaćenim ovim radom, jeste uspostavljanje tipologije citata na bazi već ostvarenih rezultata. Proučavanje ovog složenog sistema, realizovaće se uz pomoć *kategorijalnog citatnog četvorougla*, tj. njegove četiri stranice: *semantičke* (uticaj označitelja na označenog), *sintaksičke* (odnosi unutar sistema), *pragmatičke* (odnos pošiljalatelja i recepijenta) i *globalne kulturne funkcije*.

Očekivani rezultati istraživanja

Očekuje se da istraživanje složenih citatnih procesa na relaciji višestavačnih horskih ostvarenja generisanih i inspirisanih folklorom (autora druge polovine XX veka) i njihovih citatnih uzora, doprinesu proširivanju znanja iz oblasti muzičke teorije. Proširenje i sticanje novih znanja iz ove, u našoj teorijskoj praksi, nedovoljno istražene oblasti horskog stvaralaštva, doprinelo bi izgradnji celovitog i usklađenog teorijskog sistema. Takav sistem bi imao potencijal daljeg razvoja i primene u uslovima novih razvojnih puteva muzičke analitike i prakse. Uspostavljanje novih relacija između horskih ostvarenja različitih epoha i njihovo povezivanje jednim novim teorijskim sistemom (citatnim), otvara mogućnost, ne samo stvaranja jednog obuhvatnijeg pristupa ovom korpusu kompozicija srpske umetničke muzike, već i tumačenju muzičkih pojava u kontekstu opštih umetničkih fenomena i teorija. Veći deo segmenata ovog rada može biti upotrebljen u oblasti muzičke teorije, ali i nekim drugim oblastima, poput muzikologije (onog dela koji se bavi horskim stvaralaštvom srpskih autora) i analize stilova. Pojedini aspekti ovog teorijskog sistema mogu biti inkorporirani u fakultetsku nastavu. No, (svakako) kompleksna studija ove vrste, svakako bi dala najveći doprinos obogaćivanju sadržaja predmeta Vokalne literature i boljem upoznavanju studenata sa jednim

⁵² Ova stranica *kategorijalnog citatnog trougla* neće biti uzeta u razmatranje, zbog činjenice da se svi citatni kontakti vlastitog teksta i podteksta realizuju posredstvom *intrasemiotičkih citata* (povezuju vlastiti tekst i podtekst koji priradaju istoj umetnosti). Cf. Dubravka Oraić Tolić, op. cit., 21.

od bitnih segmenata njenog nastavnog plana i programa. Isto tako, rezultati ove disertacije doprineli bi osmišljavanju i kritičkom preispitivanju stavova sadržanih u do sada napisanim radovima iz ove oblasti, kako drugih autora, tako i u vlastitim. To bi umnogome unapredilo nastavno-pedagoški proces u okviru predmeta koji predajem.

A. I Rukoveti i srodne forme

Opšte karakteristike

Grupisanje narodnih pesama u makroformalne (ciklične) strukture, umetnički je postupak koji je i u drugoj polovini XX veka ostao jedno od primarnih obeležja obrade folklor. Stvaranje cikličnih (višestavačnih) kompozicija na ovaj način zapravo je kontinuirani i opšteprihvaćeni kompozicioni princip stvaralaca ovog perioda. No, iako je paleta razvoja *rukoveti i srodnih formi* srpskih kompozitora relativno široka, ni izbliza nije došlo do iskorišćenosti njihovih makroformalnih potencijala. Ovakvi zaključci proizilaze već iz početnih analitičkih dostignuća, nastalih u fazi 'skeniranja' istraživačkog uzorka.⁵³ U poređenju sa drugim planovima (medioformalnim i mikroformalnim), gde su (kod većeg broja dela) primenjeni složeniji i raznovrsniji postupci kompozicione obrade (u odnosu na njihove ekvivalente – *rukoveti i srodne forme* nastale u XIX veku i u periodu između dva svetska rata), u datom slučaju se može konstatovati veliki uticaj Mokranjčevih rukoveti.⁵⁴ Orijentisanost kompozitora ovog perioda na Mokranjčev (rukovetni) makroformalni model⁵⁵ i češće oslanjanje na njega, u odnosu na neke ranije uzore drugih kompozitora (Josifa Marinkovića, Isidora Bajića, Mite Topalovića i dr) proizilazi i iz činjenice da rukoveti predstavljaju viši umetnički stupanj u odnosu na srodne forme toga vremena (potpurije, zbirke, smeše, spletove i slično).⁵⁶ Na kvalitativnu ocenu ove vrste utiče, između ostalog, stilsko jedinstvo i zalački izbor pesama, kao i prisniji odnos muzike i teksta.⁵⁷

⁵³ Autor ovog rada prilikom iznošenja ovog stava u potpunosti uvažava ocene nekih ranijih analitičara, poput Miloja Nikolića, koji su se bavili srodnom problematikom.

⁵⁴ Cf. Милоје Николић, Руковети и сродне форме у српској хорској музици после Другог светског рата (други део), op. cit., 62.

⁵⁵ Različitim aspektima Mokranjčevih rukoveti bavili su se gotovo svi značajniji stvaraoci, muzikolozi, etnomuzikolozi i teoretičari srpske muzike XX veka. U napisima i analitičkim osvrtima koje su prezentovali između ostalog: Kosta Manojlović, Miloje Milojević, Petar Konjović, Vojislav Vučković, Milenko Živković, Petar Bingulac, Stana Đurić Klajn, Vlastimir Peričić, Dragoslav Dević, Dejan Despić, a u novije vreme Miloje Nikolić, Sonja Marinković, Anica Sabo, Tijana Popović Mladenović i drugi, prisutni su ambivalentni pristupi u izricanju ocena u pogledu vrednosti Mokranjčevih rukoveti i njegove umetničke ličnosti. Cf. Тијана Поповић Млађеновић, op. cit., 2–20.

⁵⁶ Ono što Mokranjčeve rukoveti, po mišljenju Vlastimira Peričića, svrstava u višu statusnu kategoriju i po čemu odskaku od svojih uzora, je sadržinsko i stilsko jedinstvo, kao i još neki bitni faktori. „...Pored sadržajnog i stilskog jedinstva, što se podrazumeva, – tu je na prvom mestu smišljen raspored kontrasta između stavova (poređeno kontrasta u tempu) i logična dispozicija kulminacionih momenata. Od drugostepenog značaja je harmonsko zaokruženje putem tonalnog jedinstva okvirnih stavova...“ Cf. Властимир Перичић, op. cit., 41.

U kontekstu svega izrečenog, a na osnovu (već konstatovanih) preliminarnih analitičkih promatranja istraživačkog uzorka, evidentan je kontinuitet primene Mokranjčevih makroformalnih organizacionih modela u najvećem broju ostvarenja ove vrste. Rukovetni principi formalnog uobličavanja pojedinačnih pesama, u manjem broju ostvarenja druge polovine XX veka, međutim, poprimaju retrogradna obeležja (u poređenju sa makroformalnim modelom rukoveti). Ovo se prvenstveno odnosi na one horske kompozicije, nastale u prvoj posleratnoj deceniji (ali i kasnije), u kojima se grupisanje pesama u viši hijerarhijski nivo (makroformalni) odvija na bazi primene labavijih kriterijuma u povezivanju tekstualnog i muzičkog sadržaja.⁵⁸ Na takve tendencije imali su uticaja muzički, ali i vanmuzički faktori. U kategoriji *rukoveti i srodnih formi* najslabiji vid formalnog jedinstva prisutan je u *zbirdama obrada narodnih pesama*.

A. I 1. Zbirke obrada narodnih pesama – opšte karakteristike

Zbirke obrada narodnih pesama predstavljaju najjednostavniji vid grupisanja većeg broja narodnih pesama u jedinstvenu celinu. Primarni cilj njihovih autora je objedinjavanje folklornih napeva na osnovu pripadnosti određenom folklornom području.⁵⁹ Preuzeti muzički sadržaji zadržavaju u celosti svoju izvornu strukturu i formu prilikom makroformalnog pozicioniranja. Dakle, ne postoji težnja (od strane kompozitora) da se deo autonomije folklornog citata 'žrtvuje' radi ostvarivanja interesa više vrste. To isključuje formiranje kompaktnije makrokonstrukcije, sa jačim unutrašnjim sponama između stavova (pesama) i koherentnijim odnosom poetsko-muzičkih dešavanja.⁶⁰ *Zbirke obrada narodnih pesama*, na osnovu svega izrečenog, karakteriše nizak nivo homogenizacije na makroformalnom nivou, koji se manifestuje: tonalnom, tematskom i tekstualnom nepovezanošću njenih integralnih delova (pesama),⁶¹ pojednostavljenim harmonskim stilom i horskom fakturom. Po svojim

⁵⁷ Iznošeći vrednosni sud o Mokranjčevim rukovetima, Petar Bingulac ističe sledeće: „...Mokranjac je hteo da i smisao radnje, opevane u pesmi, podvuče svojom obradom...“ Petar Bingulac, op. cit., 94–122. Pored Petra Bingulca, koji je zaslužan za određenje bitnih parametara u analitičkom pristupu strukturalno-formalnom planu rukoveti na bazi više kriterijuma: stilskom, fakturalno-orkestracionom, dramaturško-psihološkom (na osnovu odnosa teksta i njegove muzičke nadgradnje), za ovu disertaciju su (posebno za poglavlje o makroformi), od značaja i ekvivalentni radovi ove vrste (prvenstveno usmereni na razmatranje konstrukcije rukoveti i odnosa pesma – stavova u njima). U kontekstu izrečenog izdvajaju se analitičke studije, Milenka Živkovića i Vlastimira Peričića. Cf. Миленко Живковић, op. cit., Властимир Перичић, op. cit., 40–50.

⁵⁸ Slabiji kriterijumi tekstualno-muzičkog povezivanja u odnosu na one koje je primenio Stevan Mokranjac u svojim rukovetima.

⁵⁹ U folklornim područjima, čije su pesme prezentovane u zbirdama (najčešće Srbija i Jugoslavija), prisutna je velika stilska šarolikost (posebno u ovom drugom), tekstulanih i muzičkih sadržaja.

⁶⁰ Uspostavljanje „prisnijeg odnosa“ jediničnih formacija (pesama) u zbirdama, u pojedinim slučajevima, nije rezultat kompozicionog i umetničkog postupka, već proizvod zatečenih (nasleđenih) folklorno-stilskih odnosa.

⁶¹ Prilikom njihovog izvođenja ne postoji obaveznost interpretacije celokupnog dela, već se pojednini njeni delovi (pesme) mogu izvoditi samostalno. Takođe, pesme se ne moraju izvoditi onim redosledom koji je u zbirdi naveden od strane autora.

umetničkim vrednostima ova grupacija kompozicija zaostaje za srodnim ostvarenjima ove vrste (naročito za rukovetima). To i ne čudi, jer dostizanje visokih umetničkih dostignuća u njima nije zacarani cilj. Prioritet im je očuvanje tradicije i usmerene su ka širokom sloju slušalačkog i izvodjačkog auditorijuma.

A. I 1.1. Najznačajniji autori zbirki obrada narodnih pesama druge polovine XX veka

Zbirka obrada narodnih pesama je višestavačni oblik koji nije u većoj meri zastupljen u stvaralaštvu srpskih kompozitora druge polovine XX veka. Iz tog razloga gotovo i da ne postoje značajnije naučne i analitičke studije koje se bave ovom kategorijom horskih ostvarenja. Autoru ove disertacije nije poznat nijedan opsežniji rad u kome je izvršena klasifikacija obrađenih pesama, niti njihova kvalitativna analiza. U kontekstu svega izrečenog, ne postoji ni sveobuhvatna baza podataka o autorima iz ovog perioda. Izuzetak predstavlja Miloje Nikolić, koji jedno kraće poglavlje posvećuje ovoj grupaciji kompozicija, pominjući ih u kontekstu *rukoveti i srodnih formi* nastalih u periodu posle Drugog svetskog rata.⁶² Tom prilikom Nikolić, uz sažet analitički prikaz, izdvaja dvojicu autora i njihova ostvarenja: Marka Tajčevića – *Srpske narodne pesme*⁶³ i Milana Bajšanskog – *Južnoslovenske narodne pesme*, ali nam ne daje obrazloženje na osnovu kojih kriterijuma je izvršio ovaj izbor. U poređnom analizom ova dva primera (izvršenom od strane autora ovog rada), mogu se izdvojiti i neke njihove zajedničke karakteristike. U obe kompozicije prioritet je očuvanje tradicije i u njima se ističe pedagoški aspekt. Ipak prvi od dvojice kompozitora zaslužuje veći nivo analitičke pažnje, jer su u njegovom delu napravljeni izvesni kvalitativni pomaci u obradi folklornog materijala, u odnosu na važeće stereotipe koji su zastupljeni u ovoj kategoriji horova. Viši nivo obrade folklornog materijala (u odnosu na druge zbirke) i odstupanje od stereotipa, u Tajčevićevom slučaju, očituje se u većem broju segmenata muzičkog toka. Kvalitativni pomak najočitiji je u fakturi horskog stava. U njoj se sa povećanjem broja glasova usložnjava i model obrade, od strofičnog ka varirano-strofičnom. Inovacije i unapređenja vidljivi su i u sferi makroformalne organizacije. Tajčević vrši hijerarhizaciju svojih stavova (pesama) u okviru cikličnog dela. Pesme ređa na osnovu brojnosti glasova, od dvoglasnih, preko, troglasnih, do četvoroglasnih.

⁶² Милоје Николић, Руквети и сродне форме у српској хорској музици после Другог светског рата (први део), *op. cit.*, 115.

⁶³ Компоноване су у периоду између 1952. и 1954. и део су опуса Марка Тајчевића насталог у другој половини XX века.

Primer 1. Marko Tajčević: *Srpske narodne pesme*

Rosna livada

dvoglas

Umereno

Musical score for 'Rosna livada' in 2/4 time, featuring a two-part setting (dvoglas). The score consists of two staves. The first staff is the vocal line, starting with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). It begins with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and ends with a piano (*p*) dynamic. The second staff is the accompaniment, starting with a treble clef and a key signature of one flat, and ending with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The lyrics are provided in three versions: 1. *Ro-sna li-va-da, ro-sna*; 2. *Tu mi da-voj-ka, tu mi*; 3. *Sta-do cu-va-la, sta-do*.

Ajde Jano

troglas

Uivo

Musical score for 'Ajde Jano' in 7/8 time, featuring a three-part setting (troglas). The score consists of three staves. The first staff is the vocal line, starting with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It begins with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The second and third staves are the accompaniment, also starting with a treble clef and a key signature of one sharp. The lyrics are: *Ajde Jano ko-lo da i-gra-mo, ajde*.

Mosso

mf Pu ča pu-ška, pu-ča

mf Pu-ča pu-ška, pu-ča

mf Pu-ča pu-ška, pu-ča pu-ška, pu-ča

mf Pu-ča puška, pu-ča puška, more pu-ča

Tendencije, ispoljne od strane kompozitora Marka Tajčevića, da se i u okviru suženih mogućnosti (kakve pruža okvir zbirki) izvrše izvesna unapređenja makroformalnog modela, ovo delo po 'složenosti' izdvaja iz korpusa srodnih kompozicija. Pozitivni pomaci koji su napravljeni u *Srpskim narodnim pesmama* ovom ostvarenju obezbeđuju status reprezentata ove vrste. Kao takva ova zbirka je pogodna za komparativnu analizu sa evkivalentima ranijih perioda, posebno u sferama intertekstualnih kontakata, u okvirima citatnih modela koji su postavljeni u ovom radu.

A. I 2. *Potpuri obrada narodnih pesama* – opšte karakteristike

Odsustvo složenijeg i kompaktnijeg sistema makroformalnog uređenja, predstavlja jednu od primarnih karakteristika *potpurija obrada narodnih pesama*. No u poređenju sa zbirkama, oni predstavljaju neznatno razvijeniju formalno-sadržinsku celinu. Razlog tome je nešto 'čvršći' međusobni odnos, koji pojedinačne pesme ostvaruju u okviru ciklične konstrukcije. Ovakav makroformalni model (unapređen u odnosu na model primenjen u zbirkama) je proizvod delimičnog i krajnje restriktivnog lišavanja pojedinačnih pesama njihovih autonomnih delova (prvenstveno tekstualnog sadržaja), sa ciljem ostvarenja 'viših interesa' – postizanja većeg jedinstva zbirnog muzičko-poetskog toka. Međutim, ovo je pre pokušaj nego realizacija, jer se ostvaruje na relaciji manjeg broja susednih pesama (najčešće dve). To znači da ne postoji duži kontinuirani i dramski uobličen sadžinsko-tekstualni tok, koji bi zahvatio formalni prostor celokupne kompozicije. Iako neznatan, ovaj pomak u planskom osmišljavanju arhitektonike cikličnog dela, predstavlja najznačajniju i jednu od retkih distinkcija, po kojima se forma *potpurija* svrstava u složeniji formalno-organizacioni sistem od *zbirki obrada narodnih pesama*. Generalno posmatrano, principi i kriterijumi izbora folklornog materijala, načini i

postupci umetničkog oblikovanja muzičkog sadržaja, makroformalna arhitektonika i težnja ka što većem očuvanju preuzetih (izvornih) obrazaca u potpurijima, analogni su onim u zbirkama. Iz tog razloga makroformalni model *potpurija obrada narodnih pesama*, predstavlja niži organizacioni nivo u odnosu na Mokranjčev model (primenjen u rukovetima), pa bi se u odnosu na njega mogao označiti kao retrogradni.

A. I 2.1. Najznačajniji autori *potpurija obrada narodnih pesama* druge polovine XX veka

Forma *potpurija obrada narodnih pesama* zastupljena je u malom obimu kod srpskih autora druge polovine XX veka. Najveći broj ovih ostvarenja nastao je u prvim decenijama nakon završetka Drugog svetskog rata.⁶⁴ Očigledno da je nizak nivo umetničke obrade folklornog sadržaja i neusaglašenost muzičkih i tekstualnih planova u izgradnji makroformalne konstrukcije (koji je prisutan u ovoj kategoriji kompozicija), uticao na motivacioni momenat kod stvaralaca ovog perioda, ali i muzičkih analitičara. Tako se *potpuri* u krajnje restriktivnom obimu našao u opusu tek nekolicine autora. Miloje Nikolić, jedan od retkih analitičara koji se bavio ovom grupacijom horskih ostvarenja, izdvaja sledeće kompozitore i njihova dela: Bogdana Cvejića: *Svita srpskih narodnih pesama iz Vojvodine*, Ljubomira Bošnjakovića: *Bunjevke* i *Prvi splet*, Nikolu Sudarevića: *Podrinke br. 1 i 2*, Rafaila Blama: *Jugoslovenski splet* i Aleksandra Vujića – *Kondure i opanci*.⁶⁵ Kao zajedničku karakteristiku izdvojenih autora i njihovih ostvarenja, Miloje Nikolić ističe nepostojanje bilo kakve težnje za stvaranjem novih i složenijih tipova obrade i nadgradnje i površnost u sferi makroformalne izgradnje. On iz tog razloga *potpurijima obrada narodnih pesma* i ne pridaje veću analitičku pažnju i prostor.⁶⁶ Iz ugla autora ovog rada Nikolićevi kvalitativni sudovi gotovo u celosti su prihvatljivi. Međutim, neki pozitivni pomaci i odstupanje od stereotipa u strukturiranju makroformalne konstrukcije, koji su evidentni u pojedinim ostvarenjima (naročito u *Prvom spletu* Ljubomira Bošnjakovića), utiču na delimično razilaženje u mišljenju. Tako, na primer, Ljubomir Bošnjaković u *Prvom spletu* broj pesama ograničava na pet, pa se na taj način približava Mokranjčevom modelu (u onim rukovetima koje su izgrađene od pet pesama). Ovaj Bošnjakovićev 'gest', u kontekstu ukupnih muzičko-kompozicionih aktivnosti koje se primenjuju u *potpurijima obrada narodnih pesama*, može se okarakterisati kao doprinos zbirnoj formalnoj nosivosti ovog dela. Unapređenje i učvršćivanje makroformalne šeme, u odnosu na kategorijalno srodna ostvarenja, Ljubomir Bošnjaković ostvaruje i ravnomernim

⁶⁴ Izuzetak su *Kondure i opanci* kompozitora Aleksandra Vujića koji su komponovane znatno kasnije.

⁶⁵ Милоје Николић, Руквети и сродне форме у српској хорској музици после Другог светског рата (први део), op. cit., 116.

⁶⁶ Ibid, 116.

rasporedom brzih i sporih tempa. U datom slučaju, analogije se mogu izgraditi sa ekvivalentnim modelom, koji u pogledu određenja prema vrsti i karakteru stavova primenjuje Stevan Mokranjac u *Desetoj rukoveti*.⁶⁷ Postupci obrade poetsko-muzičkog sadržaja u Bošnjakovićevoj kompoziciji i pokušaji ostvarivanja određene tekstualne dinamike i formalnog sklada, izdvajaju ovo delo iz korpusa *potpurija obrada narodnih pesama*. Zbog navedenih karakteristika i već istaknutog intertekstualnog potencijala,⁶⁸ ova kompozicija je umrežena u *citatni makrosistem* ovog rada. Detaljnija eleboracija pomenutog ostvarenja Ljubomira Bošnjakovića i povezivanje sa njegovim mogućim uzorima, sledi u poglavljima u kojima će pobrobnije biti razmotreni citatni odnosi.

A. I 3. Ciklusi obrada narodnih pesama – opšte karakteristike

U labavo povezane makroformalne strukture, u kojima se ponavljaju rešenja iz ranije analiziranih višestavačnih konstrukcija (zbirki i potpurija), spadaju i *ciklusi obrada narodnih pesama*. U njima se na bazi istog kriterijuma '(pre)mokranjčevskog' (analogno postupku u *zbirdama* i *potpurijima*) vrši izbor folklornih citata iz istog folklornog područja. No, za razliku od apostrofiranih grupacija kompozicija, u *ciklusima obrada narodnih pesama* se realizuje viši nivo usaglašenosti parametara muzičkog toka i karaktera vertikalne nadgradnje pojedinačnih pesama, kao i 'rasterećenje' nosivosti makroformalne konstrukcije. Tako se oni najčešće grade od tri pesme. Raspored stavova u njima samo podseća, na osnovu tempa i opštih interpretativnih pravila, na raspored stavova u klasičnom sonatnom ciklusu.⁶⁹ Ovo je i najčvršći segment integracije u njihovoj celokupnoj makroformalnoj konstrukciji, jer ne postoje druge integrativne i sadržinske veze približnog intenziteta, koje bi čvršće povezale komponente i planove muzičkog toka. *Ciklusi obrada narodnih pesama*, po svemu izrečenom (u makroformalnom smislu), predstavljaju konstrukciju nižeg hijerarhijskog nivoa od rukoveti. Ova konstatacija se odnosi samo na jedan od njihovih formalnih nivoa, zbirni. U okviru pojedinačnih stavova (medioformalni nivo), u delima kompozitora koji su obuhvaćeni ovim istraživanjima: Ljubica Marić, Aleksandar Obradović, Mirjana Živković i dr, postupci rada sa

⁶⁷ Formalna šema rasporeda stavova je gotovo identična u ostvarenjima oba kompozitora (kod Mokranjca u *Desetoj rukoveti*: Allegretto grazioso – Adagio con espressione – Allegro – Andante – Allegro; kod Bošnjakovića: Allegretto con brio – Andante sostenuto e espress. – Allegro moderato – Adagio molto espressivo. – Allegro giocoso).

⁶⁸ Intertekstualna komunikacija i citatni odnosi, u datom slučaju, evidentni su na relaciji sa Mokranjčevom *Desetom rukoveti*.

⁶⁹ Милоје Николић, Руквети и сродне форме у српској хорској музици после Другог светског рата (први део), оп. cit., 115.

folklornim citatom umnogome prevazilaze nivo obrade dostignut u Mokranjčevim rukovetima.⁷⁰

A. I 3. 1. Najznačajniji autori ciklusa obrada narodnih pesama druge polovine XX veka

U periodu druge polovine XX veka nastao je veći broj ciklusa obrada narodnih pesama. Ovoj kategoriji horskog stvaralaštva svoje poverenje ukazali su i kompozitori poput: Predraga Miloševića: *Tri narodne*, Ljubice Marić: *Tri narodne*, Nikole Hercigonje: *Četiri kajkavske pjesme*, Aleksandra Obradovića: *Mala horska svita*, Mirjane Živković: *Ženske pjesme* i dr, koji su iskazali svoju umetničku kreativnost i postigli zapažene rezultate i u drugim formama muzičkog stvaralaštva (vokalno-instrumentalnim i instrumentalnim). Sa druge strane, formom ciklusa bavili su se i stvaroci sa izuzetnim osećajem za autentične i dubinske slojeve folklor: Vlado Milošević: *Ciklusi bosanskih pesama I, II i III*⁷¹ i Dimitrije Golemović: *Tri narodne*.⁷² Ovo je pokazatelj da se folklornom materijalu koji se obrađuje, pristupilo sa višim stepenom motivacije i da su kompozicioni dometi u njima mnogo veći (u odnosu na one koji su prikazani u *zbirdama* i *potpurijima*). Neosporan kvalitet koji je u njima postignut (u odnosu na stilske i vremenske ekvivalente), po mišljenju autora ovog rada predstavlja dovoljan motiv za njihovu dalju elaboraciju i preznačenje u sferu intertekstualnih i citatnih komunikacija. U datom slučaju citatni kontakti između mlađih i starijih tekstova realizuju se na bazi dva bitna parametra. Prvi je srodnost makroformalne šeme, a drugi oblikovanje zbirnog teksta. Za potrebe ovog rada iz ukupnog korpusa ovih ostvarenja nastalih u drugoj polovini XX veka, u skladu sa već donetim vrednosnim sudovima o njima (u ovom poglavlju), izdvojene su kompozicije: *Tri narodne* Ljubice Marić, *Mala horska svita* Aleksandra Obradovića, *Ženske pjesme* Mirjane Živković i *Tri narodne* Dimitrija Golemovića.

A. I 4. Svite obrada narodnih pesama – opšte karakteristike

Svita obrada narodnih pesama je horska ciklična forma, organizaciono slična *ciklusu obrada narodnih pesama*,⁷³ ali se u većem obimu (u odnosu na ovu drugu kategoriju) oslanja na

⁷⁰ O svemu ovome biće više reči u budućim poglavljima ove disertacije.

⁷¹ Po mišljenju Miloja Nikolića, *Ciklusi bosanskih pjesama* kompozitora Vlade Miloševića izgrađeni su na čvršćem makroformalnom modelu, od onog koji je primenjen u *ciklusima obrada narodnih pesama*, pa naginju ka rukovetima. Cf. Милоје Николић, Руквети и сродне форме у српској хорској музици после Другог светског рата (први део), op. cit., 115.

⁷² *Ciklusu narodnih pesama* pripada i kompozicija *Tri izvorne narodne pesme* Dimitrija Obradovića, ali ona nije u fokusu budućih citatnih razmatranja.

⁷³ U obe apostrofirne horske kategorije težište kompozicionih aktivnosti zahvata prostor pojedinačnih pesama (stavova), dok se makroformalna konstrukcija gradi na bazi slabijih integrativnih elemenata: odsustva zajedničkog tematskog rada, nepovezanosti tekstualnih sadžaja, jasne diferencijacije stavova unutar zbirnog formalnog plana, ređanja stavova samo na osnovu nekih opštih principa umetničkog oblikovanja, poput

postupke primenjene u makroformalnoj organizaciji srodnih instrumentalnih oblika (baroknoj ili novijoj sviti). U formiranju stavova *svite* primenjuju se postupci bliski instrumentalnoj muzici, koji su atipični i strani tradicionalnoj obradi i nadgradnji folklornih citata. Veći nivo prilagođavanja muzičkih citata folklorne provenijencije unapred izabranim formalnim okvirima umetničke muzike, utiče na gubitak nekih izvornih karakteristika citata. U postupku odabira (od strane kompozitora) muzičkih materijala za umetničku obradu, po pravilu se zanemaruje njihovo poreklo i stilske karakteristike, a korekcije njegovih muzičkih i tekstualnih planova opravdavaju se postizanjem većeg stepena podudarnosti sa njihovim veštački izabranim formama umetničke obrade. Narodni napev, u novostvorenom veštačkom okruženju, predstavlja izdvojeni (iz svog prirodnog konteksta) muzički sadržaj, čije se posebnosti, strukturne i formalne, tek delimično uvažavaju. To znači da su usaglašavanja medioformalnih i makroformalnih planova umetničkih oblika, sa ekvivalentnim planovima folklornih citata koji su u njih inkorporirani, po pravilu, sporadična i fragmentarna. Težište kompozicionih aktivnosti se, i u ovom slučaju (analogno onim iz prethodno elaboriranih u srodnim kategorijama kompozicija), usmerava na unutrašnju formu i sadržaj svakog pojedinačnog stava, dok su promišljanja i osmišljavanja zbirnog (makroformalnog prostora) u drugom planu. Generalno posmatrano, u *svitama obrada narodnih pesama* ne postoji ozbiljniji koncept uobličavanja tekstualnih i muzičkih planova u formalnu celinu višeg reda, na bazi njihovih izvornih potencijala i muzičko-dramaturških kapaciteta. Iz tog razloga one predstavljaju hijerarhijski niži organizacioni nivo u odnosu na rukoveti.

A. I 4.1. Najznačajniji autori svita obrada narodnih pesama druge polovine XX veka

Svita obrada narodnih pesama je horski oblik koji je u značajnijem obimu zastupljen u horskom stvaralaštvu kompozitora obuhvaćenih ovim radom. Miloje Nikolić razlog za pojavu naglašeno velikog broja svita u srpskoj horskoj muzici nakon Drugog svetskog rata, nalazi u promeni interesovanja i promišljanja kompozitora „...sa problema stvaranja i usavršavanja ciklične forme na aktivnosti u vezi sa konstrukcijom unutrašnje forme i sadržaja umetničke obrade i nadgradnje pojedinih (odnosno pojedinačnih) narodnih pesama...“.⁷⁴ Po mišljenju autora ovog rada ovo je samo jedan, ali ne i jedini razlog nastanka većeg broja ostvarenja ove vrste. Jedan od mogućih razloga koji je opredelio stvaraoce ove generacije da se priklone formi svite, jeste izazov da se suoče sa problemima novog, znatno drugačijeg i unapred

kontrasta tempa i tonalno-modulacionog plana (primenjenih u formama umetničke muzike – barokne svite i sl.) i drugo.

⁷⁴ Cf. Милоје Николић, Рукoвети и сродне форме у српској хорској музици после Другог светског рата (први део), op, cit., 116.

smišljenog makroformalnog okvira. Ovakav, atipični i nefolklorni umetnički okvir u koji je inkorporiran sadržaj folklorne provenijencije, podstakao je i veći stepen kompozicione slobode i kreativnosti u obradi poetsko-muzičkog materijala. No podsticaji i nove mogućnosti koje su pružili ovi formalni obrasci u obradi folkora, nisu se u podjednako meri odrazili i na kvalitet ove grupacije horskih dela. Mnoga od njih, i pored eksplicitne oznake *svita* u naslovu dela (*Svita srpskih narodnih pesama iz Vojvodine* Bogdana Cvejića, *Mala horska svita* Aleksandra Obradovića)⁷⁵, predstavljaju hijerarhijski niži organizacioni nivo od svite. Sa druge strane, u *Sviti za mešoviti hor (Bosanske pesme)*⁷⁶ Svetomira Nastasijevića, *Piroćankama* Borivoja Popovića i *Sviti narodnih pesama za mešoviti hor* Radomira Petrovića, predstavljen je složeniji organizacioni model (od onog primenjenog u sviti) koji je bliži rukovetnom (Mokranjčevom). Autentičnim reprezentima ove horske kategorije, mogu se smatrati samo ona ostvarenja poput *Levačke svite* – Konstantina Babića, *Adađa i Alegra* – Milorada Kuzmanovića, koja svoju vezu sa ekvivalentima iz instrumentalne muzike ne limitiraju samo identičnim nazivom i makroformalnom šemom, već se u većoj meri prilagođavaju njihovim stuktturnim i formalnim zakonitostima.

Sagledano iz perspektive citatnih sistema i modela, ove dve kompozicije predstavljaju reprezente koji u mnogo većem obimu (od ostalih navedenih kompozicija iz ove kategorije) referiraju na nefolklorni kontekst (*barokni diptih*, odnosno *barokni triptih*), pa pružaju mogućnosti za ostvarivanje prisnijih intertekstualnih konekcija sa ekvivalentima iz instrumentalne muzike. Ovakva orijentacija i citatna motivisanost prema eksplicitno usmerenim uzorima (na polju makroformalne organizacije), presudno je uticala na autora ovog rada da ih izdvoji iz korpusa srodnih ostvarenja i umreži ih u sferu intertekstualnih i citatnih relacija. U cilju stvaranja celovitijeg utiska o citatnim potencijalima ove grupacije kompozicija, iz ukupnog fundusa apostrofiranih dela izdvojene su (od strane autora ovog rada) i *Bosanske pesme* kompozitora Svetomira Nastasijevića. Razlog za uključenje ove kompozicije u kontekst budućih intertekstualnih razmatranja je njen makroformalni model (od onih zastupljenih u navedenim delima Konstantina Babića i Milorada Kuzmanovića), nastao koherentnijim povezivanjem tekstualno-muzičkih delova pojedinačnih stavova (iako,

⁷⁵ *Svita srpskih narodnih pesama iz Vojvodine* – Bogdana Cvejića je po svojim karakteristikama (na bazi parametara koji su primenjeni u ovom radu) bliža formi potpurija, dok je *Mala horska svita* – Aleksandra Obradovića, na osnovu istih klasifikacionih načela već ranije uvrštena u *cikluse obrada narodnih pesama*. Isti analitički i klasifikacioni kriterijum primenio je i Miloje Nikolić, koji ove dve kompozicije ne smatra izrazitim reprezentima oblika horske svite. Cf. Милоје Николић, Руковети и сродне форме у српској хорској музици после Другог светског рата (први део), op. cit., 117.

⁷⁶ Ova svita za mešoviti hor Svetomira Nastasijevića komponovana je 1958. godine i pripada delu stvaralačkog opusa ovog kompozitora, koji je nastalo u periodu posle Drugog svetskog rata. Cf. Saša Božidarević, *Svite za mešoviti...*, op. cit., 193.

generalno posmatrano u svitama to nije prioritetni cilj). Po navedenim karakteristikama ovo delo predstavlja prelazni oblik između *svite obrada narodnih pesama* i *rukoveti*, pa je stoga pogodno za uspostavljanje višestrukih citatnih konekcija.

A. I 5. Rukoveti – opšte karakteristike i izbor tematskog (folklornog) materijala

U produkciji cikličnih dela generisanih i inspirisanih folklorom, nastalih u drugoj polovini XX veka, *rukoveti* zauzimaju centralno mesto. Ovo je kategorija horskih dela u kojoj su primenjeni najsloženiji kompozicioni postupci (u odnosu na ranije elaborirane i predstavljene kategorije horskih ostvarenja) u izboru, obradi folklornog citata i njegovom makroformalnom uobličenju. Za razliku od srodnih horskih ostvarenja (*zbirki, potpurija, ciklusa, svita*), u *rukovetima* se sa posebnom pažnjom pristupa izboru i obradi folklornog materijala. Sonja Marinković ističe da „rukoveti odlikuje sjajan izbor i promišljeno kombinovanje motivskog materijala, istančan osećaj za jedinstvo poetske i muzičke zamisli, celovita muzičko-dramaturška koncepcija dela, izvanredna faktura horskog stava, bogata paleta izražajnih sredstava, posebno u harmonskom jeziku“.⁷⁷ Očigledno da je prilikom konstruisanja makroformalnog modela rukoveti Mokranjac vodio računa o mogućnosti objedinjavanja pojedinačnih pesama u organizacionu celinu višeg reda, na bazi više kriterijuma: teritorijalnog, stilskog, tematskog, i sl. Vidovi oblikovanja primenjeni u rukovetima Mokranjčevih naslednika, posebno u onim nastalim u prvim poratnim decenijama, u gotovo svim segmentima izbora folklornog materijala i njegove umetničke obrade oslanjaju se (u najvećoj meri) na njegove kompozicione postupke. Tako se gotovo po identičnom principu, po ugledu na ono što u svojim rukovetima činio Mokranjac, i u njihovim kompozicijama odvija izbor poetsko-muzičkih materijala. Prilikom izbora folklornog materijala zahvata se širi prostor folklorne riznice iz koje se crpe napevi različitih starosnih i stilskih karakteristika, od onih starijih (autohtonih), uskog ambitusa, do onih novijih nastalih na dur-mol osnovi. Pri tom, prilikom selekcije pesama vodi se računa o njihovom teritorijalnom, stilskom i intonacionom jedinstvu. U rukovetima je dostignut viši nivo formalnog i stilskog jedinstva u odnosu na niže, srodne horske oblike (*zbirke, potpurije, cikluse, svite*). To je posledica promišljenijeg izbora samog materijala za umetničku obradu. U rukovetima kompozitora prve poratne generacije, od strane njihovih autora: Stojana Andrića, Borivoja Simića, Dušana Trbojevića, Vlastimira Peričića i dr, gotovo u potpunosti je prihvaćen, tek u pojedinačnim

⁷⁷ Соња Маринковић, Живот и рад Стевана Мокрањца у светлу актуелних музиколошких истраживања, у: Ивана Перковић Радак и Тијана Поповић Млађеновић (уред.), *Мокрањцу на дар 2006 (Прошета – чудних чуда кажу – 150 година) 1856*, Музиколошке студије – монографије, Свеска 1/2006, Београд – Неготин, Факултет музичке уметности – Дом културе Стеван Мокрањац, 2006, 25.

slučajevima neznatno unapređen, Mokranjčev princip izbora i selekcije poetsko-muzičkog materijala. Petar Konjović ovaj prefinjen odnos i osećaj Stevana Mokranjca za muzički materijal koji se kompoziciono obrađuje pripisuje njegovoj „...naročitoj sposobnosti da iz mase folklornog materijala odabere sve ono što je tipično. Po tome što ume svoj materijal da organski slije. Da stilizuje“.⁷⁸ Mokranjčeva težnja za stilskim jedinstvom muzičkog materijala, po mišljenju Miloja Nikolića, iskazuje se u njegovom nastojanju da se već prilikom izbora pesama obezbedi „...koherentnost njihovog skupa“. Nikolić dalje ističe da je Mokranjac nastojao da čvršće spoljašnje i unutrašnje jedinstvo poetsko-muzičkog sadržaja ostvari načelnim izborom pesama iz „...jednog relativno uskog folklornog područja“.⁷⁹ U kontekstu citatnih razmatranja i problema postavljenih u ovom radu, Mokranjčev odnos prema izboru materijala koji se umetnički uobličava, poslužiće kao jedna od uporišnih tačaka u uspostavljanju intertekstualne komunikacije sa rukovetima nastalim u periodu druge polovine XX veka.

A. I 5.1. Umetnička obrada folklornog citata u Mokranjčevim rukovetima

Drugi, značajniji, aspekt citatnih razmatranja, na relaciji Mokranjčevih rukoveti i rukoveti nastalih u drugoj polovini XX veka, obuhvata principe umetničke obrade tekstualnih i muzičkih komponenti i planova folklornog citata. Ovaj složeni analitički proces, koji će biti sagledan kroz prizmu kompleksnih intertekstualnih mehanizama, zahvata prostor svih relevantnih segmenata muzičkog toka: melodijsko-ritmičkog, strukturno-formalnog, fakturnog, harmonskog, kontrapuntsko-polifonog, akustičko-dinamičkog, postupaka rada sa tekstom, odnosom muzike i teksta i dr. Ovom prilikom, međutim, akcenat će biti stavljen na one postupke kompoziciono-muzičke obrade folklornog citata u Mokranjčevim rukovetima, u kojima se iskazuje njegov kreativan odnos prema originalnom zapisu koji dopušta metro-ritmičke i melodijske izmene i utiče na oblikovanje melostrofe, fakturno-orquestracionog plana (uključujući sve tipove kontrasta) i formiranja dramaturškog luka. U ovom poglavlju biće izdvojeni i drugi segmenti muzičkog toka rukoveti u kojima se citiraju Mokranjčevi principi kompozicione obrade tekstualnog i muzičkog sadržaja, poput karakterističnih harmonskih

⁷⁸ Cf. Петар Коњовић, Руковедање, *Стеван Стојановић Мокрањац, Сабрана дела, том 10: Живот и дело* (приредили: Дејан Деспић и Властимир Перичић), Београд – Књажевац, Завод за уџбенике и наставна средстава – Нота, 1999, 39.

⁷⁹ Милоје Николић, Прилог истраживањима форме Мокрањчевих руковети, у: Ивана Перковић Радак и Тијана Поповић Млађеновић (уред.), *Мокрањац на дар 2006 (Прошета – чудних чуда кажу – 150 година) 1856*, Музиколошке студије – монографије, Свеска 1/2006, Београд – Неготин, Факултет музичке уметности – Дом културе *Стеван Мокрањац*, 2006, 117.

završetaka (primena Mokranjčevih kvinti), modalne interpretacije melodije, interakcije tekstualne i muzičke forme, uloge tonalnog plana u makroformalnoj konstrukciji i sl.

A. I 5.1a. Postupci rada sa muzičkim i tekstualnim komponentama i planovima folklornog citata

Prilikom umetničke obrade folklornog citata Mokranjac nastoji da zadrži najveći deo izvorne folklorne melodijsko-ritmičke i zvučne strukture preuzete narodne pesme, kako bi budući slušaoci mogli da prepoznaju folklorni citat ili bar njegovu stilizovanu melodijsku liniju. To, međutim, ne znači da je Mokranjac doslovno preuzimao izvorne obrasce u svojim delima. Uporedbom njegovih folklornih zapisa sa muzičkim citatima iz rukoveti, otkriva se da je Mokranjac pristupio raznovrsnim postupcima kompozicione obrade folklornog materijala. Od onih koji se mogu imenovati kao neznatne, u kojima se odriče ukrasnih tonova (mordenata, trilera i sl.), sve do onih složenih koje u većoj meri transformišu narodni napev. Cilj apostrofiranih intervencija bio je da se u još većoj meri istakne lepota narodne pesme, ali prvenstveno da se izgrade prisniji (kompaktniji) odnosi između pesama, čime se obezbeđuje visok stepen koherentnosti celine rukoveti. Kompoziciona obrada sopstvenih etnomuzikoloških zapisa realizuje se „na nekoliko zasebnih planova: promena teksta pesama, metričke izmene, melodijsko-ritmička transformacija napeva, izmena oblika pesme i posebna senčenja smisla pesme različitim harmonskim i fakturnim rešenjima“.⁸⁰ Raznovrsne intervencije u strukturu (melo-ritmičku) folklornog citata Mokranjac obavlja u pripreмној (predpartiturnој) fazi rada sa muzičkim materijalom, dok se u partituri 'izbrušeni' (stilizovani) muzički citat pojavljuje u prvoj strofi. Dostignuti nivo transformacije folklornog citata potvrđuje se u narednim strofama, gotovo bez izuzetka u svim pesmama obrađenim u Mokranjčevim rukovetima, kako onim (u krajnje ograničenim slučajevima) u kojima se obrađuje nepromenjen folklorni citat (*Slavuj pile iz Trinaeste rukoveti*), tako i u onim u kojima je muzički citat nastao kao jedna vrsta kontrapunkta na izvorni muzički materijal (*Biljana platno beleše iz Desete rukoveti*). Očigledno da pitanje 'originalnosti' folklornog citata i nije prioritetno u razmatranju postupaka Mokranjčeve kompozicione obrade. Sonja Marinković u tom kontekstu ističe da se „Mokranjčeve rukoveti (...) često doživljavaju kao svojevrsna antologija narodnih pesama, ali se autentično poreklo napeva danas može utvrditi za tek četrdesetak od osamdeset pesama od kojih su rukoveti spletene. Ta činjenica nije bitno uticala na njihovu percepciju: svi napevi se prihvataju kao obrade citata, a način rada sa

⁸⁰ Соња Маринковић, Живот и рад Стевана Мокрањца у светлу... op. cit., 26.

folklornim materijalom smatra se uzornim: značajkim u pogledu vladanja profesionalnim, zanatskim znanjima, kao i vrsnim po poznavanju i razumevanju duha narodne umetnosti“.⁸¹

Očuvanje duha i razumevanje narodne umetnosti može se uočiti i u radu sa narodnim tekstovima. Kao i muzički citat folklornog originala, i tekst zadržava relativno visok nivo očuvanosti izvora, ali se, takođe u skladu sa zahtevima i potrebama umetničke konstrukcije i obrazovanja zbirnog (makroformalnog) teksta, često pristupa njegovom redefinisaju. Proces tekstualne rekonstrukcije u Mokranjčevim rukovetima obuhvata dva tipa kompozicionih intervencija. Prvi tip podrazumeva niži nivo transformacije u kome su promene „...obično manjeg obima i odnose se samo na pojedine reči (uz očuvanje smisla) da bi se izbegli arhaizmi i lokalizmi kao i rogozastna zvučnost nekih izraza (npr. Napuknala – rasplakana, džumber voda – žubor voda i sl.)“.⁸² U ovaj tip rada sa tekstualnim sadržajem mogu se svrstati i izostavljanje manje važnih stihova, njihovo sažimanje koje po pravilu zahvata prostor celokupne umetnički predstavljene pesme.⁸³ Mokranjčevi postupci rada sa tekstovima narodnih pesama na koje ukazuje Sonja Marinković, kako će se kasnije potvrditi u ovoj disertaciji, dosledno se citatno oponašaju od strane autora rukoveti prve poratne generacije. Oni predstavljaju vrlo zahvalan segment muzičkog toka za uspostavljanje prisnijih citatnih odnosa između srodnih ostvarenja nastalih u različitim vremenskim epohama. Drugi tip kompozicionih intervencija u folklorni tekst donosi obuhvatnije zahvate u njegov formalni prostor, poput umetanja refrenskih delova (pripeva, upeva, zapeva), ponavljanja parcijalnih struktura teksta, dodavanja sopstvenih sadržinskih kvazifolklornih delova koji u većem obimu (od onog izvornog) korespondiraju karakteru melodijskog muzičkog citata, ali i sadržinski i smisaono unapređuju izvorni tekst. Mokranjčevi radikalniji rezovi u umetničkom oblikovanju folklornog teksta (učinjeni u cilju njegovog smisaonog i formalnog unapređenja), samo potkrepljuju činjenicu da se u rukovetima pristupilo obuhvatnijoj i promišljenijoj organizaciji ovog plana muzičkog toka. To rukoveti kvalitativno izdiže u odnosu na srodne, u ovom radu već apostrofirane, horske oblike (*zbirke, potpurije, cikluse, svite*).

A. I 5.1b. Klasifikacija Mokranjčevih rukoveti na osnovu principa makroformalne organizacije

Rukovetima Stevana Mokranjca posvećen je značajan stepen analitičke pažnje i promišljanja. U fokusu analitičara koji su se bavili ovim problemom, obuhvaćeni su gotovo svi njihovi muzički i tekstualni aspekti. U kontekstu projektovanih ciljeva ovog rada, međutim, biće

⁸¹ Ibid, 25.

⁸² Ibid, 26.

⁸³ Idem.

izdvojeni samo oni segmenti koji dokazuju statusnu 'nadmoć' rukoveti u odnosu na njihove kategorijalne srodnike, korisni i svrsishodni za postavljanje osnovnih postulata citatnih relacija sa ekvivalentima ove vrste nastalim u periodu druge polovine XX veka. Iz mnoštva klasifikacionih sistema, nastalih u periodu od kraja Prvog svetska rata pa sve do današnjih dana, biće elaborirani oni koji doprinose efikasnijem sagledavanju intertekstualnih i citatnih problema postavljenih u ovoj doktorskoj disertaciji. Zajednička karakteristika gotovo svih analitičara koji se bave sistematizacijom i klasifikacijom ovog dela horskog stvaralaštva Stevana Mokranjca jeste da su Mokranjčeve rukoveti prošle izvestan razvojni put (od *Prve rukoveti* kao mladalačkog ostvarenja do *Petnaeste rukoveti* – Mokranjčevog poslednjeg dela), te da predstavljaju kompozicije različitog kvaliteta.

Sa ovih početnih analitičkih pozicija u vrednosnom sagledavanju rukoveti polazi i Petar Konjović. On razvojni put rukoveti objašnjava u kontekstu postepenog Mokranjčevog stilskog sazrevanja. Konjović prilikom vrednosne procene Mokranjčevih rukoveti ističe da se one bitno razlikuju od sličnih oblika stilom koji je u njima primenjen. Tako između ostalog tvrdi da u *Prvoj rukoveti* „stil te nove forme nije ni čist ni jasan: kompozitor ga tek naslućuje i traži“.⁸⁴ Konjović u nastavku kvalitativne procene ove kompozicije iznosi stav da Mokranjcu u *Prvoj rukoveti* „na primer smeta bogatstvo i gustina materije. Mlad, još u nedovoljnom rastojanju prema toj materiji, on ne vlada njome, ona ga vuče; u bujici citata on se još gubi, koleba“⁸⁵. Već u *Drugoj rukoveti* Konjović prepoznaje unapređenje Mokranjčevog stila i znatni napredak u makroformalnom sjedinjavanju poetskog i muzičkog materijala. Po njemu *Druga rukovet* „predstavlja vanredan kvalitetni uspon prema *Prvoj*. Ovde se već oseća čvršća ruka kompozitora koji ume da probira i planira i tako obezbedi jedinstvo stila“.⁸⁶ Kao važnu prekretnicu u Mokranjčevom stilskom sazrevanju Konjović izdvaja *Petu rukovet*, koja otvara Mokranjčev zreli stvaralački period u kome se oseća „...napor, težnja i uspon ...“ ka čistoti stila.⁸⁷ Kao kompozitorovo najuspelije ostvarenje, kao i uostalom mnogi potonji analitičari, Konjović izdvaja *Desetu rukovet*. U ovoj rukoveti „data je u sjajnoj jednostavnosti i jasnoći, čistota stila u kome će da se potvdi jedan od najbitnijih uslova za normalan i pun razvoj umetnosti zvuka u svom rođenom narodu“.⁸⁸

Prefinjenost stila u *Desetoj rukoveti* podrazumeva i vrlo skladan odnos njenih integralnih formalnih delova, koje je intenzivno proučavao i Vlastimir Peričić. Poput Konjovića, i Peričić ukazuje na razvojni put Mokranjčevih rukoveti, ali to posmatra sa

⁸⁴ Cf. Петар Коњовић, Руковеданье, op. cit., 40.

⁸⁵ Ibidem.

⁸⁶ Ibid, 44.

⁸⁷ Ibid, 53

⁸⁸ Idem.

aspekta izgradnje oblika umetničke muzike. Peričić dodatno osnažuje ranije postavljenu hipotezu da Mokranjčeve rukoveti (bar one formalno čvršće) predstavljaju viši umetnički stupanj od potpurija i srodnih formalnih struktura i označavaju jedan tip vokalne rapsodije.⁸⁹ Ovaj Peričićev stav ukazuje na nespornu činjenicu da ne postoji jedinstven tip rukoveti, te da je i ovaj oblik 'evoluirao' u traganju za 'idealnom' formom. Iako Peričić eksplicitno ne vrši kategorizaciju rukoveti ona se može latentno naslutiti iz njegovog analitičkog pristupa problemima pozicioniranja pojedinačnih pesama (delova) u okviru zbirne (makroformalne) konstrukcije. U prvu, nižu formalnu kategoriju, mogu se uvrstiti rukoveti sa većim brojem pesama (*Prva, Treća, Peta rukovet* i *Primorski napjevi*). Manji stepen formalnog jedinstva u odnosu na rukoveti sa manjim brojem pesama, te slabija međusobna tekstualno-muzička interakcija, po Peričiću, proizilazi iz nemogućnosti uspostavljanja „...analogija sa određenim tipovima instrumentalnih cikličnih formi, već kompozitorova veština da dobro rasporedi kontraste i vrhunce postaje od presudnog značaja po celovitost oblika“.⁹⁰ Iz navedenih razloga Peričić rukoveti ovog tipa svrstava u ne baš precizno definisan, i u svakoj muzičkoj analizi prihvatljiv, *slobodni rapsodični oblik*. U okviru ove, široko shvaćene, muzičke forme Mokranjac pronalazi prostor za povezivanje pojedinačnih pesama (delova) u zbirnu konstrukciju. Zajednički elementi koji u izvesnoj meri učvršćuju makroformalni luk su: „1. manje ili više pravilno smenjivanje brzih i polaganih pesama, 2. „preplitanje“ ili „ukrštanje“ pesama, 3. pored finalnog vrhunca postoji jedan ili više sekundarnih vrhunaca u toku oblika“.⁹¹ U rukovetima sastavljenim od većeg broja pesama, međutim, postoje očigledni kontrasti u makroformalnoj konstrukciji. Po svojoj kompaktnosti (u okviru 'velikih' rukoveti) izdvaja se *Peta rukovet*, kao najizrazitiji primer jedne vrste prelaznog oblika od svitne ka sonatnoj dramaturgiji. Nasuprot tome *Prva rukovet* po svojim formalnim karakteristikama ukazuje na potpurijske korene.

U viši organizacioni sistem Peričić ubraja rukoveti sa manjim brojem pesama (4 i 5), čije su konstrukcione šeme uporedive sa, kako ističe, „velikim oblicima apsolutne muzike“⁹² poput klasičnog sonatnog ili simfonijskog ciklusa (alegro – andante – alegro – alegro) u *Osmoj rukoveti*; barokne sonate da kjeza (andante – alegro – andante – alegro) u *Devetoj i Trinaestoj rukoveti*; sonatnog ili simfonijskog ciklusa sa pet stavova (alegro – andante – alegro – andante – alegro) u *Desetoj* (po izuzetnom kvalitetu odabranim i obrađenim melodijama, načinu odabira harmonskih sklopova modalnog prizvuka i savršenom uravnoteženošću forme

⁸⁹ Cf. Властимир Перичић, Белешке о формалној структури руковети, op. cit., 40.

⁹⁰ Ibid, 45.

⁹¹ Idem.

⁹² Ibid, 42.

najuspelijoj Mokranjčevoj rukoveti),⁹³ *Dvanaestoj i Četrnaestoj rukoveti*; starijim baroknim (Korelijevim) sonatama (andante – allegro – allegro – andante – allegro) u *Drugoj i Petnaestoj rukoveti* i koncentričnom ili simetričnom šemom tipa A B C B A u *Šestoj i Sedmoj rukoveti*.⁹⁴ U ovom razvijenijem (u odnosu na onu koja obuhvata veći broj pesama) makroformalnom modelu rukoveti Mokranjac iskazuje prefinjen umetnički dar za dosledno i promišljeno kombinovanje kontrastnih elemenata koje se iskazuje u više segmenata tekstualno-muzičkog toka: tempu i karakteru obrađenih pesama, fakturi horskog stava i sl. Oslanjanje na dramaturgiju ciklusa koji su svojstveni klasičnim uzorima: sviti, sonati, ronu, simfonijskom ciklusu, sasvim je očigledno i ukazuje na veliku važnost koju Mokranjac poklanja makroformalnoj konstrukciji i zbirnom muzičkom tekstu ove grupacije rukoveti. Moglo bi se čak konstatovati da u rukovetima sa manjim brojem pesama dosledno i sistemski, Mokranjac sprovodi jedan slobodnije shvaćeni vid 'sonatne' dramaturgije.

Ovaj složeniji tip rukoveti (sa manjim brojem pesama), nastao u zreloj stvaralačkoj fazi Stevana Mokranjca, koji ispunjava 'visoke' kriterijume, vremenom definisane za ovaj korpus horskih kompozicija (u odnosu na, u ovom radu predstavljena, jednostavnija horska ostvarenja), u kontekstu intertekstualnih promišljanja i stvaranja citatnih sistema predstavlja svojevrsni citatni uzor (prvi tekst), za sagledavanje kompozicionih postupaka u rukovetima druge polovine XX veka. No sa druge strane, ne sme se a priori odbaciti ni prvi tip rukoveti, jer se primenjuju njima slična formalna rešenja u radu sa poetskim i muzičkim materijalima (kako će to kasnije biti pokazano i elaborirano u ovom radu), posebno u rukovetima i srodnim formama kompozitora prve poratne generacije.

A. I 5.1c. Tekstualno – dramaturški aspekti Mokranjčevih rukoveti

Prilikom razmatranja tekstualno-dramaturških aspekata u rukovetima Stevana Mokranjca, kao početno pitanje nameće se problem izbora i poznavanja tekstova i njegovog odnosa sa muzičkim materijalom. Ovim problemom zaokupljen je i Petar Konjović koji ističe da se osobenost forme Mokranjčevih rukoveti uočava „...naročito ako se istovremeno razmatraju tekst i melodija, pre njihove kompozicijske razrade“.⁹⁵ Mokranjac je izboru tekstova pristupao sa izuzetnom pažnjom sagledavajući njihove izvorne semantičke i stilske karakteristike. Kombinacijom delova različitih tekstova konstruisao je celine višeg stepena složenosti (u odnosu na izvorne) – neku vrsta priča u kojima je izvršeno povezivanje ličnosti i pojedinih događaja. Dakle, već prilikom izbora tekstova iskazuje se Mokranjčevo nastojanje da se

⁹³ Ibid, 43.

⁹⁴ Ibid, 44–45.

⁹⁵ Cf. Петар Коњовић, Руковеданье, op. cit., 39–40.

njihovo raspoređivanje u okviru zbirnog (makro) teksta odvija u skladu sa unapred projektovanim ciljem (stvaranje kompaktnijih tematsko-sadržinskih celina), te da se novostvoreni tekstualni predlošci profilišu kao svojevrsna libreta (sadržinski i motivsko-tematski) srodnih tekstova. Iz tog razloga u rukovetima se u znatno većem obimu (u odnosu na ranije elaborirane srodne tipove forme) primenjuju različiti postupci rada sa tekstem: njegovo skraćenje, promena redosleda stihova u strofama, ponavljanja određenih delova (suprotno originalnom izlaganju), inkorporiranje novog teksta u postojeće celine i sl. Proučavanju tekstualne organizacije u rukovetima Stevana Mokranjca u skorije vreme veliki doprinos su dali istraživači koji su iskazali jasne stavove o ovom problemu.⁹⁶ Zahvaljujući naporu ovih analitičara, prihvaćena je klasifikacija po kojoj se zbirni (makroformalni) tekstovi dele: na one koji grade priču, na one koji se okupljaju oko jedne zajedničke teme, na one koje predstavljaju slike iz života jedne folklorne zajednice ili pojedinca, te na one koji govore o jednoj ličnosti.⁹⁷ Tako je ova već davno postavljena i razmatrana problematika, koju je Konjović definisano kao užu povezanost teksta i zvučne razrade,⁹⁸ dobila novu analitičku perspektivu.

U svetlu zacrtanih i projektovanih ciljeva koji su postavljeni u ovoj disertaciji, tipologija makroformalnih tekstova Mokranjčevih rukoveti⁹⁹, biće od velikog značaja u razmatranju intertekstualnih konekcija sa srodnim ostvarenjima druge polovine XX veka. U kontekstu ovog problema biće razmotreni karakteristični muzički postupci odnosa teksta i muzike i njihove dramaturške implikacije. Prilikom ove analize, kao polazna osnova poslužiće već poznata i afirmisana dostignuća drugih istraživača koji su se bavili ovim problemom.¹⁰⁰

⁹⁶ Соња Маринковић, Мокрањчев однос према записима фолклорних напева из девете руковети, Симпозијум „Мокрањчеви дани“ 1994–1996, Неготин, Мокрањчеви дани, 1997, 55–68. Ibid., Однос фолклора и његове уметничке транспозиције у Мокрањчевој Четрнаестој руковети, *Развитак*, 1992, 1–2, 89–93. Милоје Николић, Прилог истраживањима форме Мокрањчевих руковети, *Op. cit.*, 115–130. Ксенија Стевановић, Текстурално-музичка драматургија руковети, у: Ивана Перковић Радак и Тијана Поповић Млађеновић (уред.), *Мокрањцу на дар 2006 (Прошета – чудних чуда кажу – 150 година) 1856*, Музиколошке студије – монографије, Свеска 1/2006, Београд – Неготин, Факултет музичке уметности – Дом културе Стеван Мокрањац, 2006, 101–113.

⁹⁷ Cf. Милоје Николић, Прилог истраживањима форме Мокрањчевих руковети, *op. cit.*, 118.

⁹⁸ Konjović ovu sintagmu koristi u kontekstu Mokranjčevih napora da se pronađu nova i sveža rešenja u kompozicionoj obradi pesama *Trinaeste rukoveti*. Cf. Петар Коњовић, Руководање, *op. cit.*, 86.

⁹⁹ Prvenstveno analitičara poput: Sonje Marinković, Miloja Nikolića i Ksenije Stevanović čiji su radovi iz ove oblasti već apostrofirani u ovoj disertaciji.

¹⁰⁰ Poseban doprinos ovoj problematici dala je Ksenija Stevanović, koja ističe da su za dramaturški plan rukoveti bitni sledeći faktori: “1. opšta atmosfera – spoljašnje odlike, vreme, mesto, obred; 2. osnovna semantička jezgra – glavni motiv, submotivi; 3. muzičke karakteristike rukoveti i njihova korespodencija sa tekstualnim situacijama; 4. nosioci radnje – ženski, muški princip, glas kolektiva. U odnosu na njih, pažnja je usmerena ka: glavnoj liniji radnje, oblastima semantičkog premošćavanja, postojanju ili nepostojanju klasičnih dramaturških etapa, načinima na koji je dramski tok izveden – linearno, skokovito, kružno...” Cf. Ксенија Стевановић, *op. cit.*, 103.

U rukovetima druge polovine XX veka biće razmotrena i pitanja tretmana teksta i rada sa njim, kao i odnos teksta i muzike u okviru pojedinačnih pesma, posebno onih (poput *Biljane* iz Mokranjčeve *Desete rukoveti*) koje su predstavljene u svojoj manje-više celovitoj varijanti i čiji sadržinsko-tekstualni predložak sadrži sve etape dramskog razvoja. Kao i prilikom razmatranja tekstualno-muzičke interakcije i postupaka rada sa tekstom na makroformalnom nivou, i u ovom slučaju, kao polazna osnova poslužiće rezultati drugih analitičara¹⁰¹ i već prihvaćeni i afirmisani stavovi i koncepti medioformalne organizacije teksta.

Problemom medioformalne organizacije tekstova u Mokranjčevim rukovetima, u kontekstu razmatranja zbirne tekstualno-muzičke koncepcije rukoveti, sa posebnim osvrtom na odnos teksta i muzike, bavi se Petar Konjović. Njegov prioritet nije sistematizacija medioformalnih tipova tekstova, već samo sagledavanje tekstualno-muzičke interakcije u pojedinim pesmama rukoveti. U ovom analitičkom postupku Konjović uočava i izdvaja karakteristične i znalačke postupke koje Mokranjac primenjuje u radu sa njima. Tako, na primer, u drugoj pesmi (*Aj! Aman, šetnala si, more, Jano*) *Dvanaeste rukoveti* ističe da jednostavan „harmonijski okvir“ doprinosi neobično jasnoj i plastičnoj ekspoziciji teksta ove pesme. Konjović ovu pesmu iz *Dvanaeste rukoveti* navodi kao očiti primer sve izraženije Mokranjčeve težnje za isticanjem vrednosti i uloge teksta. Pri tom posebno insistira na njegovoj poetskoj svežini koja implicira celokupnu postavku fature horskog stava i horske orkestracije.¹⁰² Mokranjčeve sposobnosti u prepoznavanju semantički relevantnih delova tekstualnog sadržaja uočljive su i u pesmi *Prošeta' devet, majko, godini* (četvrtoj po redu) iz *Petnaeste rukoveti*. Ovaj tekst po mišljenju Konjovića „...izaziva i živilju pažnju Mokranjčevu pri stezanju harmonije u smislu neposrednih spajanja bez obzira na akordske srodnosti: kompozitor je ovde pedantniji, promišljeniji nego u sličnim situacijama ranije“.¹⁰³

I u kasnijim istraživanjima tekstualno-muzičkih interakcija u pojedinačnim pesmama Mokranjčevih rukoveti, pa i onih apostrofiranih u ovom radu, ne postoje jasne i precizne klasifikacije tipova mediotekstualne organizacije i njihovog uticaja na muzičku nadgradnju. Oni se uglavnom posmatraju u kontekstu doprinosa ukupnoj razvojnoj liniji zbirnog (makroformalnog) teksta. Tako se i od strane analitičara poput Miloja Nikolića i Ksenije Stevanović, uglavnom odnos teksta i muzike i postupci rada sa sadržinsko-tematskim odeljcima tekstualnog sadržaja, prvenstveno potenciraju u onim pesmama čiji tekstovi značajnije učestvuju u stvaranju celovitog (na nivou rukoveti) tekstualno-muzičkog libreta.

¹⁰¹ Petra Konjovića, Miloja Nikolića, Ksenije Stevanović i dr.

¹⁰² Петар Коњовић, Руковеданье, op. cit., 83

¹⁰³ Ibid, 96.

Miloje Nikolić između ostalog ističe povezivanje karakterno sličnih pesama *Oj, девојко, душо моја* i *Вишњица род родила из Пете рукавети*, čijim se ukrštanjem gradi neka vrsta „super forme“.¹⁰⁴ Sa sličnih pozicija ovom problemu pristupa i Ksenija Stevanović, koja se karakterom pojedinačnih tekstova i njihovim dramaturškim potencijalima bavi u kontekstu sveukupne linije muzičkog razvoja. Pojedini tekstovi, poput teksta treće (*Što ti je, Stano*) i četvrte (*Karavilje*) pesme iz *Prve rukoveti*, bivaju analitički sagledani i ocenjeni kao relevantni konstrukcioni delovi zaokružene muzičko-dramske celine (sačinjene od četiri početne pesme), u kojoj se jasno iskazuje razvojna linija muško-ženskih odnosa.¹⁰⁵ Gotovo identičan nivo analitičke pažnje Stevanovićeva poklanja i tekstovima pojedinačnih pesama *Pete rukoveti*, pri čemu se akcenat stavlja na sadržinsko-tekstualne predloške onih pesma (*Lele, Stano, mori, Oj, za gorom*) koje su najrelevantnije za razumevanje Mokranjčevog koncepta stvaranja dramske i lirske oblasti u ovoj kompoziciji.¹⁰⁶

Dostignuti rezultati ovih istraživača, uprkos odsustvu konzistentnog organizaciono-klasifikacionog sistema, ukazuju na najkarakterističnije postupke rada sa delovima tekstualnog sadržaja u pojedinačnim pesmama Mokranjčevih rukoveti i daju sažeta i korisna tumačenja odnosa teksta i muzike (uticaja teksta na muzičku nadgradnju). Iz tog razloga mogu se u značajnijem obimu iskoristiti u polaznim razmatranjima citatnih odnosa na relaciji sa *rukovetima i srodnim kompozicijama* nastalim u drugoj polovine XX veka.

A. I 5.1d. Faktura horskog stava Mokranjčevih rukoveti

Fakturi horskog stava Mokranjac je posvećivao posebnu pažnju. Sagledavajući raznovrsnost i bogatstvo primenjenih tipova i varijanti fakturne organizacije, s pravom bi se moglo konstatovati da je ovo jedan od kompoziciono najuspešnijih segmenata muzičkog toka rukoveti. U većini slučajeva u potpunoj je korelaciji sa semantičkim, afektivno-emocionalnim i dramaturškim zahtevima teksta i muzičkim citatom koji nadgrađuje. Mokranjac je u fakturu horskog stava ugradio svo svoje umetničko umeće, a posebno je došao do izražaja njegov osećaj za polifonu obradu i nadgradnju muzičkog citata, koji je po prirodi stvari ili rigidnim stanovištima nekih Mokranjčevih prethodnika (Kornelija Stankovića) i (u izvesnoj meri) savremenika (Josifa Marinkovića), bio predodređen za homofonu fakturu. Ovu vrstu kompozicionog 'ograničenja' Mokranjac prevazilazi 'oživljavanjem' harmonskog sloga. To prvenstveno čini čestom upotrebom razvijenih horizontalno postavljenih melodijskih linija (kontramelodija) pratećih glasova, zatim, korišćenjem folklornih tipova ostinatne pratnje i

¹⁰⁴ Милоје Николић, Прилог истраживањима форме Мокрањчевих рукавети, op. cit., 119.

¹⁰⁵ Ксенија Стевановић, op. cit., 104–105.

¹⁰⁶ Ibid, 108–109.

različitih tipova imitacije i sl. Ovu osobenost Mokranjčevog fakturnog stila Konjović imenuje kao „homofona kontrapunktika“¹⁰⁷. Ovim izrazom na slikovit način opisuje bogatstvo fakturnog izraza u prvoj pesmi (*Džanum, nasred selo*) Mokranjčeve *Osme rukoveti*, koji je u potpunoj korelaciji sa melodijom koja „...nudi kompozitoru izvanredne mogućnosti.¹⁰⁸ Konjović ovom prilikom pravilno uočava da se faktura horskog stava usklađuje sa potrebama segmenata muzičkog toka (u ovom slučaju sa melodijskom linijom folklornog citata), koji u datom momentu preuzimaju ulogu njegovog strukturnog težišta. Prilagođavanje fakture karakteru i nameni folklornog citata, po mišljenu Konjovića, još je izraženije u poslednjem stavu ove rukoveti, u kome je Mokranjac obradio pevano kolo (*Skoč', kolo, da skočimo*). „Uzdržljivost 'kontrapunktiranja' i izrazito homofona tendencija u finalnom stavu, pokazuju da je, pri slaganju ove rukoveti, kompozitor imao koreografsku viziju doživljaja koji je fiksirao u zapisu ovog napeva...“¹⁰⁹ Istančan osećaj Mokranjca da fakturnim sredstvima tumači za umetničku obradu relevantne delove narodnog napeva, Konjović ističe i u pesmi *Tekla voda Tekelija iz Treće rukoveti*. Ljubavno ushićenje iskazano u stihovima *Ljubi li se Anđelija* slikovito dočarava hor koji u suštini „...zvuči homofono, u nemiru kontrapunktskog karaktera“¹¹⁰. Poetičnost, koju ovom prilikom iskazuje Petar Konjović u opisu raskošene primene fakturnih sredstava, potvrđuje se i kod nekih budućih analitičara. Oni su prilikom razmatranja ovog segmenta rukoveti iskazivali visok stepen slaganja sa Konjovićevim. Tako, na primer, Sonja Marinković smatra da Mokranjčeva „faktura horskog stava odaje vrsnog poznavaoaca raskošnih mogućnosti horskog zvuka sa ukusno izdvojenim i dramatski tretiranim solima, bogatom polifonijom razuđenog sloga, spretno upotrebljenim 'instrumentalnim' efektima“¹¹¹. O bogatstvu i originalnosti Mokranjčeve fakture u rukovetima govori i Miloje Nikolić,¹¹² koji se bavi tipovima faktorne organizacije koji bi se mogli smatrati jednom vrstom prelaznih oblika iz homofonije u polifoniju (harmoniska polifonija). Po Nikoliću prevođenje bazične homofonije u polifoniju odvija se na dva načina: „dodavanjem 'kontra-melodije' relativno visokog stepena melodijsko-ritmičke izrazitosti, koja time 'konkuriše' značaju citata (*cantus firmusa*), a nadmašuje ostale prateće glasove...“ i „...kanonskim imitiranjem (obično po parovima glasova) sa narodnim napevom (citatom) kao temom...“¹¹³. Očigledno da Nikolić pokušava da ustanovi hijerarhizovani sistem različitih fakturnih tipova i njihovih varijanti, koje nije lako precizno definisati jer se najčešće dešavaju sa istovremenim

¹⁰⁷ Петар Коњовић, Руковеданье, op. cit., 69.

¹⁰⁸ Idem.

¹⁰⁹ Idem.

¹¹⁰ Ibid., 48.

¹¹¹ Соња Маринковић, Живот и рад Стевана Мокрањца у светлу... op. cit., 27.

¹¹² Cf. Милоје Николић, Прилог истраживањима форме Мокрањчевих руковети, 123 – 125.

¹¹³ Ibid, 124.

promenama u horskoj orkestraciji. No izvesni opšti zaključci mogu se izvesti i na osnovu ovako postavljenog sistema, pri čemu se osnovni tip homofonije usložnjava sa povećanjem polifonih elemenata u njegovoj strukturi.

Sagledano kroz prizmu citatne gravitacije mlađih ka starijim tekstovima i intertekstualnih razmatranja koja su predmet ove disertacije, stavovi apostrofiranih analitičara poslužiće kao veoma značajna osnova za izvođenje sopstvenih zaključaka i njihovu praktičnu primenu na analitički uzorak. Oni svakako otvaraju mogućnost i za dalju nadgradnju i pokušaj realizovanja novih klasifikacionih sistema. U budućim razmatranjima fakturnih tipova primenjenih u Mokranjčevim rukovetima i njihovog uticaja na rukoveti i srodne forme druge polovine XX veka, moraju se uzeti u obzir i ona fakturna rešenja nastala u ranim rukovetima 'popturijskog' tipa (poput *Prve rukoveti*) u kojima Mokranjac još traga za adekvatnim fakturno-organizacionim modelima. Ne sme se potceniti njihov uticaj na kompozicije 'nižeg' stepena složenosti (*zbirke, potpurija* i sl.), većinom nastalih u prvoj poratnoj deceniji.

A. I 5.1e. Harmonski jezik Mokranjčevih rukoveti

U kontekstu širokog spektra intertekstualnih pitanja postavljenih u ovom radu, harmonski jezik je jedan od važnih segmenata ukupnog sagledavanja mogućih uticaja Mokranjčevih rukoveti na srodne kompozicije druge polovine XX veka. Na osnovu analize (u uvodnim delovima ove disertacije) ostalih komponenti i planova muzičkog toka, istaknute su neke od bitnih karakteristika i osobenosti Mokranjčevog stila, kojima se on profilisao kao originalna umetnička ličnost, a visok stepen kreativnosti i originalnosti evidentan je i na harmonskom planu. Ovaj važan stvaralački segment rukoveti biće predstavljen u obimu koji je relevantan za potrebe ovog rada, u onim aspektima njegove organizacije gde se (s pravom) očekuje najjači uticaj na potonja srodna ostvarenja. Detaljnija elaboracija ovog problema izostaće i iz razloga postojanja vrlo stručnih i detaljnih analiza harmonskog jezika Mokranjčevih rukoveti. One obuhvataju sve relevantne segmente poput lestvičnih osnova i 'latentnih harmonija', karakterističnih harmonskih obrazaca, pojave modalnih osobenosti, hromatskih pojava, ekspresivno-psihološke primene harmonije, fature harmonskog stava i sl.¹¹⁴ Dostignuća analitičara, posebno Dejana Despića, koji su se bavili ovom problematikom biće u značajnom obimu usvojena kao polazna osnova razmatranja kvaliteta i intenziteta intertekstualnih

¹¹⁴ Cf. Дејан Деспић, Хармонија – Стил и утицаји, *Стеван Стојановић Мокрањец, Сабрана дела*, том 10: Живот и дело (приредили: Дејан Деспић и Властимир Перичић), Београд – Књажевац, Завод за уџбенике и наставна средства – Музичко-издавачко предузеће „Нота“, 147–180. Harmonskim stilom u Mokranjčevim rukovetima bavila se i Nadežda Mosusova. Cf. Надежда Мосусова, Место Стевана Мокрањца међу националним школама европске музике, *Зборник радова о Стевану Мокрањцу*, Београд, САНУ, 1973. Srodnu problematiku obrađuje i Zorica Makević. Cf. Зорица Макевић, Мокрањчеве руковети као могућност успостављања националног хармонског идиома, *Развитак*, 3, 1991, 66–70.

povezivanja na relaciji *rukoveti i srodne forme* druge polovine XX veka – Mokranjčeve rukoveti.

Osobenosti harmonskog stila Stevana Mokranjca, po mišljenju Despića, proisitiču iz evropskog umetničkog konteksta, ali i specifičnosti kulturne sredine u kojoj su nastajala njegova dela. „U takvom okruženju Mokranjčeva harmonija, duboko utemeljena na tradiciji sredstava i postupaka one klasične i ranoromantične, deluje razume se, starinski i 'čedno', a ništa manje dijametralno, razlikuje se i od muzike koju su u to vreme, sa osloncem na folklor – ali u bitno drugačijem prilazu – stvarali mladi Bartok, i pogotovu, Stravinski u njegovom 'ruskom' periodu“.¹¹⁵

Uticaje evropskog umetničkog konteksta na Mokranjčev harmonski stil ističe i Sonja Marinković, u neku ruku sa suprotnih pozicija u odnosu na Despića.¹¹⁶ Ona posebno ističe da ja harmonski plan rukoveti „...uvek brižljivo prostudiran i logičan. U Mokranjčevoj harmoniji pojavljuju se rešenja vrlo srodna iskustvima ruske Petorice: oscilacije između istoimenih i paralelnih tonaliteta, česta upotreba sporednih stupnjeva, za klasičnu harmoniju netipičnih veza (poput V – IV), kao i drugi elementi modalnog mišljenja, što znači da u tretmanu ovog parametra muzičkog jezika dolazi do poznoromatničarskih iskustava“.¹¹⁷ Mora se ovom prilikom imati u vidu da se Mokranjčev harmonski stil razvijao u skladu sa potrebama tadašnjeg muzičkog i kulturnog života sredine u kojoj je stvarao, pa su stoga izostali upotreba harmonskih sazvučja poznoromantičarske provenijencije tada najsmelijih harmoničara poput Vagnera, Lista i Malera.¹¹⁸ Očigledno da je Mokranjac, svestan horizonta perceptivnih očekivanja svojih konuzumenata i njihovog stepena kulturološkog znanja, prilagodio i harmonski jezik takvim potrebama. Prilikom harmonizacije folklornih citata, Mokranjac je svakako imao u vidu i mogućnosti horskih ansambala koji su dela izvodili, pa je i to postao jedan od objektivnih razloga za njegovo opredeljenje za „...funkcionalno jasan i tonalno čvrst harmonski jezik klasično-romantične tradicije“.¹¹⁹ Istraživači Mokranjčevog dela, poput Nadežde Mosusove ističu da se njegov harmonski stil u znatnoj meri formirao pod uticajem folklorizama pristunih u kompozicijama nemačkih romantičara prve polovine XIX veka, Šumana i Mendelsoana, kao i da se izvesni elementi prisutni u Mokranjčevom harmonskom

¹¹⁵ Cf. Дејан Деспић, Хармонија – Стил и утицаји, op. cit., 147.

¹¹⁶ Poredeći Mokranjca sa Bartokom i Stravinskim Despić kao da želi da ukaže da je Mokranjac „nesavremen“. Sa druge strane, Sonja Marinković Mokranjca vezuje za savremenike, kompozitore ruske Petorice. Iako u vreme pojave Mokranjca (osamdesete godine XIX veka), dolazi do „raspada“ Petorice, ne prestaje njihovo dejstvo. Posebno je izraženo u harmonskom jeziku i specifičnom tretmanu tonaliteta, podjednako „napadnutog“, samo sa drugačijih pozicija i različitim muzičko-kompozicionim sredstvima, u odnosu na ona koja su koristili poznogomantičari List i Vagner i Maler.

¹¹⁷ Соња Маринковић, Живот и рад Стевана Мокрањца у светлу... op. cit., 27.

¹¹⁸ Cf. Дејан Деспић, op. cit., 147.

¹¹⁹ Ibid, 150.

stilu (poput modalnosti), mogu pripisati uticaju Griga i njegove (za Mokranjca) neobične muzike.¹²⁰ Uvažavajući stavove Mosusove o mogućim uticajima ovih evropskih kompozitora na Stevana Mokranjca, Despić dodaje da je na oblikovanje Mokranjčevog harmonskog stila u rukovetima uticao i Brams, posebno u onim delima u kojima je i sam koristio folklor.¹²¹ Despić, međutim, za razliku od drugih istraživača, ističe (u znatnom većem stepenu) i moguće i verovatne uticaje Mokranjčevih srpskih prethodnika, Kornelija Stankovića i savremenika Josifa Marinkovića.¹²² Takođe ovaj analitičar ukazuje na vrlo važnu konstataciju da je „...nezavisno od svih navedenih razloga i uticaja, stil Mokranjčeve harmonije opredelio upravo njegovo osnovno opredeljenje: da obrađuje narodne melodije“.¹²³

Harmonizacija narodnih melodija od Mokranjca je iziskivala određene ustupke i prilagođavanja njenim specifičnostima, poput folklornih završetaka melodije na drugom stupnju. Pošto je Mokranjac svoj harmonski jezik temeljio na klasičnoj evropskoj harmoniji i funkcionalnosti durskog i molskog tonaliteta, ovakve završetke uvek je nadgrađivao akordima dominantne funkcije. Po mišljenju Despića, 'Mokranjčevi' harmonski obrasci su se u najvećoj meri uspostavili na mestima gde su se morala pronaći rešenja za najčešće manifestovane osobenosti narodnih melodija. Pored već spominjanog završetaka na drugom lestvičnom stupnju to su: pojave povišenog četvrtog stupnja u melodiji; pojave povišenog četvrtog stupnja – dorske sekste, u melodijama na osnovi balkanskog mola; „orijentalni“ koraci prekomerne sekunde u melodiji.¹²⁴ Jedna od karakterističnih harmonskih veza koje Mokranjac po pravilu, i gotovo bez izuzetka, primenjuje u završnim kadencama je DD – D. Ovu vezu karakteriše i nesvakidašnje, u klasičnoj harmoniji zabranjeno, paralelno kretanje iz umanjene u čistu kvintu, ne retko između spoljnih glasova. Frekventnost i upadljivost ove pojave u Mokranjčevim rukovetima, predstavlja jednu od karakteristika njegovog harmonskog stila, pa je već prihvaćen predlog Konstantina Babića da se to rešenje nazove „Mokranjčeve kvinte“.¹²⁵ Sa stanovišta harmonskog tretmana interesantna je i pojava povišenog četvrtog stupnja, koji je često prisutan u melodijama kao lestvični ton balkanskog ili ciganskog mola. Mokranjac i ovaj ton, analogno prethodnom (završetku na drugom stupnju), smatra integralnim delom sazvučja dominantine dominantne ili njenog zamenika. U okviru balkanskog i ciganskog mola (između III i IV stupnja), koji predstavljaju čestu lestvičnu osnovu folklornih citata inkorporiranih u rukoveti, karakteristična je i pojava prekomerne

¹²⁰ Cf. Надежда Мосусова, Место Стевана Мокрањца међу националним школама... op. cit., 113.

¹²¹ Cf. Дејан Деспић, Хармонија – Стил и утицаји, op. cit., 151.

¹²² Ibid, 150.

¹²³ Ibid, 151.

¹²⁴ Ibid, 157.

¹²⁵ Ibid, 158.

sekunde. Mokranjac ove tonove tretira kao figurativne, ali u pojedinim slučajevima (kao u drugoj pesmi *Osme rukoveti*) „...melodijski korak prekomerne sekunde rešava se kao kretanje s jednog na drugi akordski ton – tada, razume se, u sklopu zamenika dominantine dominante, u kojoj je „povišen“ IV stupanj osnovni ton a III njegova septima“.¹²⁶

Očigledno da primarna obeležja 'Mokranjčevog' harmonskog jezika, poput izrazite prisutnosti funkcionalne oblasti dominantine dominante (u raznim varijantama akorada koji je zastupaju) proističu iz posebnih muzičkih karakteristika folklornog citata. Despić ističe da Mokranjac „...nije težio širenju tonaliteta u klasičnome smislu i vidu, nego da je širenje u dominantnu oblast proisticalo prevashodno iz posebnih obeležja same melodike koju je obrađivao“.¹²⁷ Ovaj svojevrsan Mokranjčev 'kompromis' između folklorne melodije koju je obrađivao i klasične harmonije koju je dosledno primenjivao, izražen je i prilikom njegovih iskoraka u sferu modalnosti. Izraziti primer pozitivnog kompromisa ove vrste, po Despiću, predstavljaju harmonska rešenja koje Mokranjac primenjuje u pesmi *Cveće cefnalo* iz *Dvanaeste rukoveti*, čija melodija ima eolska obeležja, a njena harmonizacija vidno podseća na „peremenij lad“ (oscilovanje u ovom slučaju između a-mola i paralelnog C-dura), obilno primenjivan od ruskih kompozitora nacionalnog smera. Oscilovanje harmonskog toka između, u ovom slučaju, dura (B-dur) i paralelnog mola (g-mol) u eolskoj varijanti prisutno je i u pesmi *Biljana platno beleše* iz *Desete rukoveti*. Despić ovoj primer izdvaja kao reprezent „beskompromisne dijatonske čistote“.¹²⁸ Modalno-dijatonski primeri ove vrste u dužem kontinuiranom muzičkom toku ipak predstavljaju retkost, dok se modalnost javlja po pravilu fragmentarno „...u pojedinačnim akordskim vezama koje, budući protivne klasičnim funkcionalnim standardima, bude asocijacije na afunkcionalnost harmonije modalnoga stila“.¹²⁹ Modalne asocijacije, s druge strane, podstiče i slobodnija i češća primena sporednih stupnjeva (čime se oni izjednačavaju sa glavnim) i naročito upotreba pojedinih vrsta kadenca (poput veze molske subdominante i durske dominante u harmonskom molu – frigijska kadenca u pesmi *Devojka junaku prsten povraćala* iz *Trinaeste rukoveti*). Prizvuke modalnog stila po Despiću „...podstiču i razne vrste plagalnih kadenca i obrta uopšte koji su sve brojniji idući ka najzrelijim Mokranjčevim ostvarenjima“.¹³⁰

Posebnost harmonskih veza i uopšte osobenosti Mokranjčevog harmonskog jezika primenjenog u rukovetima, u kontekstu problema kojima se bavi ova disertacija, predstavljaju svojevrsnu citatnu riznicu iz koje se crpe obrasci za buduća srodna ostvarenja. S pravom se

¹²⁶ Ibid, 164.

¹²⁷ Ibid, 165.

¹²⁸ Ibid, 166.

¹²⁹ Ibid, 167.

¹³⁰ Ibid, 168.

može očekivati da će Mokranjčeva harmonska 'dostignuća' biti iskorišćena od strane onih autora koji su se prilikom obrade i harmonizacije folklornih citata suočavali sa identičnim problemima. 'Harmonski kompromis' u radu sa materijalima folklornog porekla predstavljaće jedno od glavnih kompozicionih načela kod najvećeg broja kompozitora obuhvaćenih ovim istraživanjem. Kompromisu ove vrste će se u najvećoj meri prikloniti kompozitori koji se u harmonskom smislu nadovezuju na Mokranjca, ali i oni koji u obradi folklora i njegovoj nadgradnji koriste druga umetnička sredstva. Stoga će Mokranjčevi harmonski obrasci poslužiti kao prvi tekst (podtekst) u sagledavanju svih potonjih intertekstualnih usmerenja i razilaženja, citatne bliskosti i distance u harmonskom jeziku srodnih ostvarenja (rukoveti i srodne forme) druge polovine XX veka.

A. I 5.2. Najznačajniji autori *rukoveti* druge polovine XX veka

Rukoveti su najzastupljeniji horski oblik u stvaralaštvu srpskih kompozitora druge polovine XX veka, koji su svoju umetničku inspiraciju nalazili u folkloru. Njih su između ostalih komponovali: Nikola Hercigonja (*Crnogorska*), Stojan Andrić (*Treća rukovet – Pesme iz Dubočice*), Ludmila Frajt (*Pesme rastanka, Kres*), Borivoje Simić (*Prva rukovet – Pesme iz Pirota, Druga rukovet – Pesme iz Crne Gore*), Radomir Petrović (*Svatovske šaljivke, Vitolade*), Dušan Trbojević (*Prva rukovet*), Konstatntin Babić (*Razbrajalice, Zagonetke*), Vlastimir Peričić (*Prva rukovet, Druga rukovet*), Radoslav Anđelković (*Prva rukovet – Pesme iz Makedonije, Druga rukovet – Pesme sa Kosova, Treća rukovet – Lazarička*), Dušan Radić (*Gungulice*), Vojin Komadina (*Pjesme Janje Čičak, Potkozarje*), Akil Koci (*Iz starih zapisa Stevana St. Mokranjca 1876. godine*), Minta Aleksinački (*Bajalice, Kazivaljke, Pesme moga oca, Ljubavna rukovet*), Dimitrije Golemović (*Zlatibore, Kantalice, Čakavske popjevke, Lazaričke*) i dr.¹³¹ Za potrebe ovog rada i planiranih aktivnosti u njemu, iz produkcije ovih dela izdvojena su samo dela onih autora u kojima se mogu, sa jedne strane, sistematski pratiti Mokranjčevi postupci rada sa folklornim citatom i njegovom umetničkom nadgradnjom, a sa druge odstupanja od njegovog modela, pa su kao takva pogodna za sve vrste citatnih postupaka prezentovanih u ovoj disertaciji.

¹³¹ Ovom prilikom nisu dati kompletni opusi rukoveti svih stvaralaca, već su samo odabrana ona dela koja su relevantna za istraživanja obavljena u ovoj disertaciji. O rukovetima i njihovim stvaraocima u periodu posle Drugog svetskog rata podrobnije je pisao Miloje Nikolić. On je izdvojio najznačajnije stvaraocce ovog perioda i izvršio klasifikaciju njihovih dela. Cf. Милоје Николић, Руковети и сродне форме у српској хорској музици после Другог светског рата (други део), op. cit., 47–62.

B. Vidovi ispoljavanja citatnosti u rukovetima i srodnim formama – citatni tipovi

U rukovetima i srodnim formama druge polovine XX veka zastupljeni su različiti vidovi citatnog povezivanja sa uzorima. Stepenn intertekstualnog kontakta na relaciji između učesnika citatnog procesa presudno je uticao i na metodološku postavku ovog rada, pa su u skladu sa ovim načelom klasifikovane izabrane kompozicije u smeru od jačeg ka slabijem intenzitetu citatne konekcije. Prilikom njihove sistematizacije u srodne citatne tipove i sisteme prvenstveno se vodilo računa o stepenu međusobne intertekstualne povezanosti, te nivou orijentisanosti na tekstove uzore (podtekste), dok su od sekundarnog značaja bili pripadnost određenoj potkategoriji u okviru grupacije *rukoveti i srodnih formi*, kao i hronološki i stilski okvir u kome su nastale.

U citatni tip najjačeg intenziteta povezivanja, uvrštena su dela u kojima citati u vlastitom tekstu eksplicitno i nedvosmisleno ukazuju na tekst uzor (podtekst). Ovaj tip citatnosti Dubravka Oraić Tolić označava kao *ilustrativni*.¹³² Citatni kontakti između konsekvenata i antecedenata u ovom slučaju realizuju se na načelu *citatne imitacije*.¹³³

Znatno je slabiji intenzitet citatne konekcije (u odnosu na opisani) starijih i mlađih tekstova u onim ostvarenjima gde citatni tekst kreira nov (vlastiti) smisao, a citati tuđih tekstova tretirani su samo kao povod za realizaciju sopstvenih značenja. Označeni odnos učesnika citatnog procesa prisutan je u *iluminativnom tipu citatnosti*.¹³⁴ U okviru ovog tipa citatnosti, citatni kontakt se može ostvariti na dva načina: kao *citatni dijalog*¹³⁵ ili *citatna polemika*.¹³⁶

Ova dva univerzalna tipa citatnosti, predstavljaju pogodan početni okvir za sagledavanje složenih citatnih relacija u kompozicijama na koje je primarno usmeren ovaj rad. U okviru ovih tipova moguće je približno ustanoviti različit intenzitet citatne konekcije i na osnovu dostignutih rezultata postaviti klasifikacioni sistem. Prilikom realizacije ovog

¹³² Po definiciji Dubravke Oraić Tolić ovo je osnovni tip citatnosti „... u kojemu na planu semantike dominira načelo mimeze, analogije, metaforičnosti i adekvacije (citatna imitacija), na planu sintakse načelo subordinacije vlastitoga pod tuđe, na planu pragmatike statična orijentacija na poznato čitateljevo iskustvo, a na planu kulturne funkcije načelo reprezentacije tuđega teksta i tuđe kulture.” Cf. Dubravka Oraić Tolić, op. cit., 43–44.

¹³³ „Kada semantička determinacija ide od tuđega prema vlastitom tekstu, pa citatni smisao nastaje po načelu mimeze, analogije, adekvacije i metaforičnosti, riječ je o citatnoj imitaciji.” Ibid, 40.

¹³⁴ Ovaj tip citatnosti po mišljenju Dubravke Oraić Tolić bio bi „... inverzija prvoga i ostvarivao bi na planu semantike načelo očuđenja, kontrasta ili homologije, metonimičnosti i kreacije novih smislova na podlozi starih (citatna polemika i citatni dijalog), na planu sintaktike načelo koordinacije među ravnopravnim partnerima, na pragmatičkom planu dinamičnu orijentaciju na autorovo nepoznato viđenje kulturne tradicije koje razbija uhodane receptivne navike, a na planu kulturne funkcije načelo prezentacije vlastitog teksta i vlastite kulture bez obzira i često usuprot tuđim tekstovima i tuđoj kulturi“. Ibid, 44.

¹³⁵ Citatni dijalog je takav vid intertekstualne komunikacije u kome „... vlastiti tekst shvaća citate preuzete iz tuđega PT kao neutralnu zonu u kojoj se može voditi slobodni međukulturni dijalog na načelu intertekstualnog nemiješanja i poštivanja suprotnih semantičkih uređenja vlastitog T i tuđega PT, vlastite i tuđe kulture. Ibid, 40.

¹³⁶ U citatnoj polemici „vlastiti tekst preko leđa citata potpuno negira i ruši smisao podteksta da bi sebe ustoličio na njegovo mjesto, svoju kulturu na mjesto tuđe kulture“. Idem.

složenog zadatka, od velike pomoći biće i dva modela iz *Teorije citatnosti* Dubravke Oraić Tolić: *kategorijalni citatni trougao* i *kategorijalni citatni četvorougao*.

B. I Ilustrativni tip citatnosti – intertekstualna komunikacija jačeg intenziteta

Ilustrativni tip citatnosti je vid intertekstualnog povezivanja citatnog i citiranog teksta, u kome se mlađi tekst oblikuje i formira po svim relevantnim oblikovnim i smislenim načelima starijeg teksta. Vlastiti (mlađi) tekstovi, preko citata, preuzimaju smisao starijih tekstova (podteksta), smatrajući ih riznicom vrednom oponašanja. Tako citati, po svom položaju, postaju važniji od delova teksta u koji su uključeni. U ovako postavljenom sistemu vrednosti, autor koji se služi citatima primarno je orijentisan na recepijenta i njegovo prosečno znanje, pa se njihova funkcija prvenstveno svodi na reprezentaciju tuđe kulture. U kompozicijama istraživačkog uzorka obuhvaćenim ovim radom, pojam 'tuđe kulture' označava sve one tradicionalne i umetnički potvrđene vrednosti citatnih uzora, koje se reafirmišu u citatnim (vlastitim) tekstovima. To znači da se prilikom rada sa muzičkim sadržajem, u svim etapama njegove umetničke obrade, *ilustruje* smisao podteksta iz koga je preuzet. Reprezentacija delova citiranog teksta u vlastitom tekstu, najčešće se odvija pomoću *citatne imitacije*.

B. I 1. Citatna imitacija

Citatna imitacija je 'najprisniji' vid povezivanja učesnika citatnog procesa: podteksta – citatnog inteksta – vlastitog teksta i jedini vid ispoljavanja *ilustrativnog tipa citatnosti*. U ovom vidu citatnosti u vlastitom (mlađem) tekstu, posredstvom citata prenose se sva ili većina izvornih značenja podteksta. U istraživačkom uzorku obuhvaćenom ovim radom, ovaj oblik citatnog opštenja zastupljen je u kompozicijama u kojima se realizuje direktan kontakt sa *citatnom riznicom* (folklornim originalom) i u delima u kojima se primenjuje (imitira) Mokranjčev¹³⁷ (rukovetni) princip obrade folklornog citata. Ovako, načelno, postavljen citatni sistem može se podeliti na dva podsistema: *strogi* i *slobodni*. Prvi citatni podsistem, *strogu citatnu imitaciju*, odlikuje visok nivo prepoznatljivosti delova podteksta (poetsko-muzičkih formacija) u vlastitom tekstu, pri čemu su citati prenosioci doslovnog ili neznatno izmenjenog smisla citiranog teksta. No, u praksi ovaj podtip *citatne imitacije* se ograničava na manji broj kompozicija. U većem broju slučajeva, u mlađim tekstovima preuzimaju se samo

¹³⁷ U nešto manjem obimu u kompozicijama konsekvencijama usvajaju se i preuzimaju i oblikovna načela koja je postavio Josif Marinković u *Kolima narodnih pesama*, ali o ona koja se primenjuju u labavije povezanim makroformlnim konstrukcijama poput *zbirki*, *potpurija*, *ciklusa obrada narodnih pesama* i sl. koje su primenjivali Mokranjčevi prethodnici (Kornelije Stanković) ili kompozitori iz postmokranjčeve ere poput Stanislava Biničkog, Petra Konjovića, Josipa Slavenskog i dr.

organizaciona načela starijih tekstova. Citatni kontakt se realizuje u sferi pojedinačnih segmenata tekstualnog i muzičkog plana na sva tri formalna nivoa (makro, medio i mikroformalnom). U intertekstualnim kontaktima ove vrste opada intenzitet citatne konekcije, ali je i dalje prisutan visok stepen orijentisanosti vlastitog teksta na podtekst. Razlog tome je očuvanje primarnih principa obrade i nadgradnje folklornog citata u citatnim (vlastitim) tekstovima. Distinkcije koje su u ovom citatnom podsistemu zastupljene u odnosu na prvi podsistem, ovaj podtip *citatne imitacije* deklarišu kao *slobodni*.

Generalno posmatrano, *citatna imitacija* (u obe svoje varijante: strogoj i slobodnoj) kao jedan od vidova citatne komunikacije u sferi muzičkog diskursa, u velikoj meri afirmiše vrednosti folklornog citata, a preko njega i sve kanonski ustrojene kulturne vrednosti. Sagledano iz perspektive *kategorijalnog citatnog četvorougla*, u ovom vidu *ilustrativne citatnosti* na planu *semantike*¹³⁸ dominira načelo mimeze kuturnih značenja, *sintaktike*¹³⁹ načelo subordinacije i hijerarhizacije tekstova (stariji tekstovi imaju prednost u odnosu na mlađe tekstove), *pragmatike*¹⁴⁰ prisutna je orijentacija na prosečnog adresata i njegovo poznato iskustvo, dok se na planu *kulturne funkcije*¹⁴¹ prvenstveno poštuje načelo prezentacije starijih tekstova i tradicionalnih sistema kulturnih vrednosti.

B. I 1.1. Stroga citatna imitacija – citatni kontakti najjačeg intenziteta

Potpuni citatni kontakti između *vlastitog teksta* i *podteksta*, preko *citata*, realizuju se doslovnim preuzimanjem izvornog folknog napeva. Između učesnika citatne komunikacije, u ovom slučaju, uspostavljaju se citatni kontakti najjačeg intenziteta. Vlastiti tekst u potpunosti (strogo) imitira uzorni tekst, koji je doslovni reprezent citatne riznice iz koje je preuzet. U kompozicijama rukovetne orijentacije, ovaj vid citatnog opštenja sa folklornim izvornikom (citatnim uzorom) nije rasprostranjen u značajnijem obimu, a njegovi reprezenti su oni kompozitori, poput Vojina Komadine, Dimitrija Golemovića, Minte Aleksinačkog i (u izvesnom smislu) Radosava Anđelkovića koji se 'prisnije' povezuju sa izvornim folklorom, od načina koji je to činio Stevan Mokranjac u svojim rukovetima. No i u njihovim delima izvorni

¹³⁸ U *Teoriji citatnosti* Dubravke Oraić Tolić, semantička stranica je prva stranica *kategorijalnog citatnog četvorougla*. U okviru nje se razmatraju pitanja generisanja značenja u susretu teksta i citata (unutrašnja semantika) ili teksta i podteksta (spoljašnja semantika). Cf. Dubravka Oraić Tolić, op. cit., 38.

¹³⁹ Druga stranica *kategorijalnog citatnog četvorougla* usmerena je na probleme odnosa i položaja pojedinačnih elemenata u okviru dva osnovna tipa sistema: subordiniranog (vertikalnog – zatvorenog) i koordiniranog (horizontalnog – otvorenog). Ibid, 40–41.

¹⁴⁰ Pragmatička relacija je najmlađa, najsloženija najmanje istražena stranica *kategorijalnog citatnog četvorougla*. Proučava složene odnose "...između znaka i korisnika, teksta i publike". Ibid, 33,35.

¹⁴¹ U okviru ove stranice *kategorijalnog citatnog četvorougla* razmatraju se pitanja o globalnoj kulturnoj funkciji citatnog teksta koju obavlja u sistemu date kulture i citatne kulture u sistemu pripadajuće civilizacije kao kulture svih kultura. Ibid, 39.

napevi ne egzistiraju u potpunom formalnom prostoru (umetnički nadgrađene ili prerađene) pesme, već su plasirani uglavnom u njihovim ekspozičionim delovima. Najizrazitiji primer ovog tipa citatnog povezivanja zastupljen je u kompozicijama Vojina Komadine: *Pjesme Janje Čičak – Od mora, Brala sam*, Minte Aleksinačkog: *Pesme moga oca – Noć* i Dimitrija Golemovića – *Tri narodne*.

U prvoj strofi naslovne pesme *Oj devojko* iz *Tri narodne*, kompozitor Dimitrije Golemović doslovno citatno imitira autentični, nenadgrađeni, arhaičan dvoglas (pevanje na glas).

Primer 2. Dimitrije Golemović: *Tri narodne – Oj devojko*

The image displays a musical score for the song "Oj devojko" from the collection "Tri narodne" by Dimitrije Golemović. The score is written for voice and piano. It consists of four systems of staves. The first system shows the vocal line (B.) and piano accompaniment (B.) with lyrics: "OJ DE-VOJ - KO MI-LJE MO - JE - E -". The second system continues the vocal line and piano accompaniment with lyrics: "CU-JES". The third system shows the vocal line and piano accompaniment with lyrics: "ME - NE 'DE TI PRO-GO - VA - A - A -". The fourth system shows the vocal line (A.), tenor line (T.), and piano accompaniment (B.) with lyrics: "OJ DRA-GA - NE" and "RAM ?". The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. There are also annotations like "SOLO 2 PEVAČA" and "SOLO 1 PEVAČ" indicating solo parts for the vocalists. The piano accompaniment features a complex rhythmic pattern with many beamed notes.

Ono što se uočava, u datom primeru, kao svojevrsno pravilo koje se potvrđuje i kod kompozitora Minte Aleksinačkog (*Pesme moga oca*), jeste da se 'potpuna' citatna komunikacija sa folklornom građom ostvaruje samo u početnim segmentima umetničke obrade (prva strofa početne pesme) ili u pripremnoj (predpartiturnoj) fazi.

Primer 3. Minta Aleksinački: *Pesme moga oca – Noć*

Н О Ћ

Miodrag Vasiljević NARODNE MELODIJE LESKOVAČKOG KRAJA

Svadbena pesma/gradska/, pevali Svetislav Živković i
Dragomir Stojiljković, Leskovac.

Srpska akademija nauka, knjiga CCCXXI, posebna izdanja.

Muzikološki institut, knjiga 11. strana 171. pesma 207.

Б Е О Г Р А Д 1960.

$\text{♩} = 70 | \text{♩} = 80 |$

НОЋ, ТАМ-НА НОЋ, ТУМНА СЕ АО ДА-НА - АУ-УК,
У ПО - НОЋ, НЕ БА-РАД МЕ-НЕ,
НЕ БА-РАД СЕ-СЕ, НЕ БА-РАД ДА-НА - НА!

OSCURO | $\text{♩} = 80 |$

НОЋ, ТАМНА НОЋ,
НОЋ, ТАМНА НОЋ,
НОЋ, ТАМНА НОЋ

Handwritten musical score for three voices: Bass (B), Tenor (T), and Bass (B). The score is in 6/8 time and consists of three systems. The first system is for the Bass voice, with lyrics "TURCI SELO" and "ZAPA - LI - ŠE". The second system is for the Tenor voice, with lyrics "TURCI SELO" and "ZAPALI - ŠE". The third system is for the Bass voice, with lyrics "TURCI SELO" and "ZAPALI ŠE". The score includes dynamic markings like "mp", "pp", and "mf", and tempo markings like "solo" and "5".

Sa druge strane, češći je slučaj da se nakon predstavljenog folkornog originala, u partituri pre umetničke obrade, pristupi njegovoj značajnijoj transformaciji već u početnoj strofi, tj uvodu. Primer ove vrste je prva pesma iz ciklusa *Pesme moga oca (Kolenika)*. U uvodu ove kompozicije kompozitor Minta Aleksinački uvodni motiv iz folklorne citata koristi kao povod za jednu vrstu slobodno tretiranog kanona sa sekventno postavljenim tematskim sadržajem u svim horskim glasovima. Na ovaj način može se pouzdano utvrditi postupak i stepen transformacije izvornog folklorne citata i način njegovog umetničkog tretmana. Ovim 'gestom' kompozitor Minta Aleksinački citatno se distancira od postupaka rada sa folklorne materijalima u kojima se ne interveniše u njihovu melodijsko-ritmičku strukturu ili, ako se to čini, kao u slučaju Mokranjca, to se odvija u pripreмној (vanpartiturnoj) fazi. Dakle, za razliku od Stevana Mokranjca koji dosledno sprovodi stilizovani folkorni citat (modele) početne strofe u svim narednim delovima makroformalnog prostora, Minta Aleksinački pristupa raznovrsnim postupcima motivsko-tematskog rada sa (uglavnom) delovima folklorne citata, unapred datog u partituri umetničke obrade.

Primer 4. Minta Aleksinački: *Pesme moga oca – Kolenika*

folklorni original

K O L E N I K A

Kosta P. Manojlović NARODNE MELODIJE IZ ISTOČNE SRBIJE

Pesme koje se pevaju u kolu, pevali ?

Srpska akademija nauka, knjiga CCXII, posebna izdanja

Muzikološki institut, knjiga 6. strana 57. pesma 65.

B E O G R A D 1953.

KO-LE-HU-KA, KA-LE-HU-KA, BRE-TE - MO, CE-LA MO-MA KPAJ HE-
PA, NA CU MO-ŽE BE-CE -AO, KO-LE-HU-KA, KO-LE-HU-KA, BRE-TE - MO.

kompoziciona transformacija originalnog folklornog citata

ANIMATO |♩ = 120| p cresc. a poco a poco
KOLENIKA, KOLENIKA, KOLENIKA, KOLENIKA,
p cresc. a poco a poco
KOLENIKA, KOLENIKA, KOLENIKA, KOLENIKA,
p cresc. a poco a poco
KOLENIKA, KOLENIKA, KOLENIKA, KOLENIKA, KOLE-
p cresc. a poco a poco
KOLENIKA, KOLENIKA, KOLENIKA, KOLENIKA, KOLENIKA,

B. I 1. 1. Stroga citatna imitacija – tipovi citata u okviru modela *kategorijalnog citatnog trougla*

Potpuni (doslovni) citatni kontakt početnih (ekspozicionih) delova umetničkih obrada (vlastitih tekstova) sa folklornim izvornicima iz kojih se preuzimaju citati određuje i kvalitativne odnose u okviru modela *kategorijalnog citatnog trougla*. U okviru prve stranice ovog modela – *citati po citatnim signalima* – konekcija vlastitog teksta i podteksta realizuje se posredstvom *pravih citatata*. U vlastitom tekstu se eksplicitno navodi izvornik (podtekst) iz koga je tekst preuzet (Vojin Komadina: *Pjesme Janje Čičak*; Minta Aleksinački: *Pesme moga oca, Bajalice, Kazivaljke*)¹⁴² ili folklorni citat, po svim svojim meloritmičkim i tekstualnim

¹⁴² Vojin Komadina u svojoj rukoveti predstavlja narodne pesme iz sela Gornjeg Odžaka sa Kupresa koje interpretira Janja Čičak. U *Pesnama moga oca* Minte Aleksinačkog obrađene su pesme iz zbirke Narodne melodije iz Istočne Srbije (*Kolenika, Vrti oro*) Koste Manojlovića i *Narodne melodije iz leskovačkog kraja (Noć* Miodraga Vasiljevića. *Bajalice* su preuzete iz *Raskovnika* u leto 1972. Kazivala ih je Jagoda Jerinić (1888) iz

karakteristikama, ukazuje na svoje izvorno poreklo (Dimitrije Golemović: *Tri Narodne – Oj devojko*, prva strofa). U citatnoj komunikaciji ove vrste citati su doslovni prenosioci izvornog smisla *podteksta* u novostvorenom (mlađem tekstu), pa se u okviru druge stranice ovog citatnog modela – *citatni po opsegu podudaranja* – ostvaruje konekcija pomoću *potpunih citata*.

Pridruživanje fragmenata starijeg teksta, posredstvom *potpunih citata*, vlastitom tekstu realizuje se i u *Bajalicama* Minte Aleksinačkog. Intertekstualno povezivanje se, u datom slučaju, ostvaruje na osnovu više zajedničkih načela u pozicioniranju i tretmanu obrednog (folklornog) teksta: doslovnim preuzimanjem redosleda pesama i njihovih naziva, citiranjem tačnih podataka o izvorniku i izvođaču od koga su pesme zabeležene, kao i navođenjem originalnog tekstualnog predloška svih pesama pre umetničke obrade. U umetničkoj obradi, po ugledu na izvornik, izvršena je rekonstrukcija prirodnog sleda događaja na način kakav je prisutan u folklornom obredu.¹⁴³ Ciklus je sastavljen od četiri obredne faze: *Kad se olovo baca u vodu, Kad se olovo topi, Kad se olovo donese, Kad se olovo baca preko sebe*, objedinjene zajedničkom temom bajanja uz pomoć olova. Sagledano iz perspektive poslednje stranice *kategorijalnog citatnog trougla – citati po semantičkoj funkciji koju obavljaju u sklopu teksta*, ni po čemu se ne dovodi u pitanje orijentisanost citata na podtekst, pa se citati mogu označiti kao *referencijalni*.

Referiranje vlastitog teksta na citatni uzor (folklornu riznicu), u kompozicijama ovog citatnog sistema, ostvaruje se na dva načina. U prvom, citati su doslovni prenosioci izvornih tekstualnih i muzičkih struktura folklornog citata (Vojin Komadina: *Brala sam*, Minta Aleksinački: *Noć*, Dimitrije Golemović: *Oj devojko*). U drugom, po intenzitetu slabijem kontaktu, citati iz *podteksta* prenose samo doslovni smisao tekstualnog sadržaja (Minta Aleksinački: *Bajalice, Kazivaljke*).

Goračića. Zabeležio: Radovan M. Marinković iz Čačka; *Kazivaljke*: prva pesma narodna kazivaljka iz čačanskog kraja preuzeta je iz *Raskovnika* broj 7, druge dve pesme iz prve knjige narodnih pesama *Različne ženske pjesme* Vuka Stefanovića Karadžića.

¹⁴³ Prvi poznati primer obrednog ciklusa u horskoj muzici (autoru ovog rada) je kompozicija Koste Manojlovića *Božićna noć* iz 1928. godine. Mokranjčeve *Četiri obredne kajde* su samo zbirka obrednih napeva, iz različitih obreda Cf. Милоје Николић, Развој форме руковети у српској хорској музици између два светска рата, op. cit., 69.

Tabela 1. Kategorijalni citatni trougao – tipovi citata u okviru sistema *stroge citatne imitacije*

Autori	Vojin Komadina	Minta Aleksinački	Dimitrije Golemović
Citatni tekstovi	<i>Pjesme Janje Čičak: Brala sam</i>	1. <i>Bajalice</i> 2. <i>Kazivaljke</i> 3. <i>Pesme moga oca</i>	<i>Tri narodne: Oj djevojko</i>
Citatni uzori (podteksti)	Narodne pesme iz sela Gornjeg Odžaka sa Kupresa	1. Obredni ciklus iz Goračića kod Čačka 2. Narodne pesme iz čačanskog kraja; <i>Različne ženske pjesme Vuka Karadžića</i> 3. Narodne melodije leskovačkog kraja (zapisao Miodrag Vasiljević)	Narodne pesme iz Zapadne Srbije
Citati po citatnim signalima	P r a v i c i t a t i		
Citati po opsegu podudaranja	P o t p u n i c i t a t i		
Citati po funkciji	R e f e r e n c i j a l n i c i t a t i		

B. I 1.1.2. Stroga citatna imitacija – tipovi citatnosti u okviru modela *kategorijalnog citatnog četvorougla*

Generisanje izvornih značenja i smisla podteksta u vlastitom tekstu, iskazano preuzimanjem izvornih struktura folklornog citata u njegove dve varijante: tekstualno-muzičkoj i tekstualnoj, određuje i kvalitet odnosa u okviru stranica *kategorijalnog citatnog četvorougla*. U okviru svake od njih, na relaciji učesnika citatnog procesa, formira se intertekstualni kontakt jačeg intenziteta. U okviru prve – *semantičke* – citatni tekst je nedvosmisleno orijentisan na podtekst i citate. U ovom odnosu snaga, podtekst je 'apsolutni' (kanonizovani) uzor vlastitom tekstu, dok je *semantička determinacija* usmerna od podteksta, preko citata, ka vlastitom tekstu.

Na nivou sintakse (druga stranica ovog citatnog modela) citatnom sistemu (folklornoj riznici) pripada determinacijska moć, pa tako tekst koji citira (izdvojeni fragmenti iz: *Pjesama Janje Čičak*, *Vojina Komadine*, *Tri narodne* Dimitrija Golemovića i *Pesama moga oca*, *Bajalice* i *Kazivaljki* Minte Aleksinačkog) preuzima u potpunosti sva sintaktička (stuktorna) načela teksta uzora. Ovakav tip citatne uslovljenosti mlađeg teksta njegovim uzorom (starijim

tekstom), po Dubravki Oraić Tolić, svojstven je vertikalnim kulturama u kojima „... postoji stroga hijerarhija tekstova, žanrova, umjetničkih medija i kulturnih sfera, pa se citatni kontakti u pravilu uspostavljaju tako da hijerarhijski niži tekstovi imitiraju po vrijednosti i položaju nadređene tekstove“.¹⁴⁴ Iz *pragmatičke perspektive* citatna komunikacija tekstova Vojina Komadine, Minte Aleksinačkog i Dimitrija Golemovića, odvija se u okviru *statične pragmatike* sa načelnom orijentacijom na primaoca teksta, njegov horizont receptivnog očekivanja i njegovo kulturološko znanje. Preuzeti delovi citiranog teksta (folklorne strukture) lako se prepoznaju od strane prosečnog adresata u citatnom tekstu, pa se na relaciji pošiljalac – primalac citatnih poruka realizuje vid eksplicitne (otvorene) citatanosti. To znači da se međusobna veza ostvaruje čistim (jasnim) kanalima bez šumova. U ovom slučaju, citatni tekst u sistemu kulture kojoj pripada afirmiše postojeću kulturnu tradiciju. Funkcija reprezentacije starijeg teksta očigledna je u oba navedena primera. Vojin Komadina i Dimitrije Golemović referiraju na jedan tip dvoglasa, dok se u slučaju Minte Aleksinačkog oživljava i reafirmiše obredni ciklus, kao specifični oblik narodne tradicije.

Tabela 2. *Kategorijalni citatni četvorougao* – vidovi ispoljavanja citatnosti u okviru sistema stroge citatne imitacije

Autori	Vojin Komadina	Minta Aleksinački	Dimitrije Golemović
Citatni tekstovi	<i>Pjesme Janje Čičak: Brala sam</i>	1. <i>Bajalice</i> 2. <i>Kazivaljke</i> 3. <i>Pesme moga oca</i>	<i>Tri narodne: Oj djevojko</i>
Citatni uzori	Narodne pesme iz sela Gornjeg Odžaka sa Kupresa	1. Obredni ciklus iz Goračića kod Čačka 2. Narodne pesme iz čačanskog kraja; <i>Različne ženske pjesme Vuka Karadžića</i> 3. Narodne melodije leskovačkog kraja (zapisao Miodrag Vasiljević)	Narodne pesme iz Zapadne Srbije
Semantička stranica	Semantička determinacija od tuđeg ka vlastitom tekstu		
Sintaktička Stranica	Vertikalni citatni sistem		
Pragmatička Stranica	S t a t i č n a p r a g m a t i k a		
Kulturna funkcija	Funkcija prezentacije tuđeg teksta		

¹⁴⁴ Cf. Dubravka Oraić Tolić, op. cit., 41.

B. I 1.2. Slobodna (nedoslovna) citatna imitacija – citatni kontakti jačeg intenziteta

U ovom tipu *citatne imitacije* konekcija vlastitog teksta i podteksta realizuje se na načelu preuzimanja suštinskih značenja: strukturnih, semantičkih i organizacionih, citatnog u citiranom tekstu. U načelu, u vlastitom tekstu imitiraju se najvažniji (identifikacioni) segmenti tekstualnog i muzičkog diskursa podteksta.

U kompozicijama ovog citatnog podsistema izdvajaju se dva tipa citatnih uzora (podteksta). Prvi predstavlja folklornu riznicu. Iz nje se citati preuzimaju doslovno ili se u umetničkoj obradi podvrgavaju minimalnoj (uglavnom melodijskoj ili ritmičkoj) transformaciji. Postupak prilagođavanja muzičkim planovima folklornog citata u vlastitom tekstu obuhvata i faktornu nadgradnju, u kojoj se upotrebom različitih vidova ostinatnih i pedalnih formacija, oponašaju izvorni tipovi folklorne pratnje. Drugi tip citatnog uzora je stilizovani folklor. U citatnim tekstovima koji nastaju na ovom principu ne iskazuje se velika briga za folklornu autentičnost, a citatni uzori pronalaze se uglavnom u Mokranjčevim rukovetima ili, u znatno manjem obimu, u delima kompozitora iz predmokranjčevskog perioda. U oba slučaja citatnost se ostvaruje na principu analogije i mimeze starih (tradicionalnih) kulturnih značenja, pri čemu tekstovi konsekventi preuzimaju od antecedenata ekvivalentne umetničke i estetske norme u oblikovanju relevantnih komponenti i planova muzičkog toka.

B. I 1.2.1. Slobodna citatna imitacija sa folklornom riznicom kao citatnim uzorom

U kompozicijama ovog podsistema *slobodne citatne imitacije*, prilikom preuzimanja citata iz folklorne riznice minimalno se transformiše izvorni model u obimu koji zadovoljava potrebe novog izvođačkog medija (hora). U ostvarenjima ove vrste: *Pjesmama Janje Čičak Vojina Komadine* i delima Dimitrija Golemovića: *Zlatibore, Tri narodne, Čakavske popjevke, Kantalice* i dr. odvija se jednostavna horska nadgradnja narodnih napeva.

U kompoziciji *Kantalice (Vol' me Lolo)* autora Dimitrija Golemovića, folklorni citat se nadgrađuje stilizovanim (oktavnim) pedalom. Na taj način odvija se njegovo 'najbezbolnije' uključanje u novi – umetnički kontekst.

Primer 5. Dimitrije Golemović: *Kantalice – Vol' me lolo*

The musical score is written for voice and piano. The tempo is marked as quarter note = 168 (half note = 84). The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The vocal line is in the soprano register. The lyrics are: "VOL' ME LO - LO, VOL' ME LOLO MO - JA, VOL' ME LO - LO" and "VOL' ME LO-LO MO - JA, JOJ, VOL' ME LO - LO, VOL' ME LOLO MO - MO - JA,". The piano accompaniment features a steady bass line and a more active treble line with some melodic flourishes.

B. I 1.2.2. Slobodna citatna imitacija – predrukovetne forme kao citatni uzori

U drugoj polovini XX veka, naročito u njenoj prvoj dekadi, nastaje i određen broj kompozicija folklorne provenijencije poput zbirki, spletova, potpurija i sl. nižeg stepena složenosti u odnosu na Mokranjčeve rukoveti. U ostvarenjima ove vrste: *Bunjevka* Ljubomira Bošnjakovića, *Srpskim narodnim pesma* Marka Tajčevića, *Južnoslovenskim narodnim pesama* Milana Bajšanskog, *Jugoslovenskom spletu* Rafaila Blama i sl. citatna komunikacija se ostvaruje oponašanjem formalnih modela starijih tekstova u oblikovanju muzičko-poetskih sadržaja, po već ustaljenim stereotipima koji su svojstveni kategoriji kojoj pripadaju (zbirke, spletovi, potpurije i dr.). Način intertekstulnog povezivanja kompozicija ove vrste sa citatnim uzorima ekvivalentan je onom na relaciji rukovetnih formi prve poratne dekade i Mokranjčevih rukoveti. Iz tog razloga u ovom poglavlju izostataće detaljnija analiza citatnih odnosa. U nedostatku opsežnijih intertekstualnih razmatranja, biće istaknuti samo najznačajniji aspekti citatne komunikacije na primeru zbirke *Srpske narodne pesma* Marka Tajčevića¹⁴⁵ i njenih antecedenata.

¹⁴⁵ O razlozima izdvajanja ove kompozicije iz kategorije srodnih ostvarenja bile je reči u poglavlju: Najznačajniji autori zbirki obrada narodnih pesama druge polovine XX veka, na stranicama 19–21., ovog rada.

Ova kompozicija Marka Tajčevića predstavlja razvijeniji oblik u odnosu na kategorijalno srodna ostvarenja. U njoj je izvršen viši stepen homogenizacije unutrašnje strukture i unapređeni su pojedini aspekti makroformalnog modela (poređane su pesme na osnovu broja glasova i primenjen varirano-strofični model u pojedinim pesmama). Izuzmemo li ove elemente muzičkog toka, u svim drugim aspektima muzičke organizacije, ova *zbirka obrade narodnih pesama* citatno je usmerena na srodne kompozicije ove vrste, nastale u periodu prve polovine XX veka, poput *Seljančica*¹⁴⁶ Stanislava Biničkog ili *Moje zemlje* Petra Konjovića.¹⁴⁷ Apostrofirana ostvarenja pripadaju istom citatnom sistemu i gravitiraju ka zajedničkom centru – organizacionom modelu zbirke. Ovaj organizacioni model se u kontekstu datih intertekstualnih relacija može smatrati prvim tekstom (podtekstom). Osnovni postulati na osnovu kojih se odvija citatna komunikacija citatnog uzora (standardnog modela organizacije koji se primenjuje u *zbirdama obrada narodnih pesama*) i konsekvanta (*Srpskih narodnih pesama* Marka Tajčevića) svode se na sledeća načela:

- a) Način izbora materijala za umetničku (muzičku) obradu – osnovni kriterijum koji se primenjuje prilikom odabira pesama za zbirku je njihovo geografsko poreklo (pesme iz istog kraja ili područja)
- b) Postupak unutrašnje makroformalne organizacije – odsustvo čvršćeg povezivanja pesama muzičkim sredstvima (melodijsko-ritmičkim, tonalnim, harmonskim, fakturno-orkestracionim i sl.) u okviru zbirke
- c) Neobaveznost u redosledu izvođenja pesama i mogućnost njihove samostalne interpretacije
- d) Odsustvo (ili nizak nivo) kompozicione intervencije u poetsko-muzičku sturkutru pesama koje se umetnički obrađuju
- e) Nadgradnja folklornog citata u pojedinčanim pesmama zbirke, uglavnom jednostavnim muzičkim sredstvima (harmonskim, fakturno-orkestracionim i dr.)

Sagledano iz pespektive citatnih modela teorije citatnosti, između citatnog teksta *Srpskih narodnih pesama* Marka Tajčevića i citatnog uzora realizuje se jedan vid *nepotpune*

¹⁴⁶ Zbirka *Seljančice* nastala je 1908 godine i obuhvata šest pesama (*Čuješ dušo, Jesen stiže, Divna noći, Čini ne čini, Dvoje dragih, Hm!*). Cf. Милоје, Николић, Развој форме руковети у српској хорској музици између два светска рата, op. cit., 67–68. Postoje razlike u mišljenjima u pogledu kategorizacije ove kompozicije. Vlastimir Peričić u knjizi *Muzički stvaraoци u Srbiji*, ovo delo definiše kao ciklus. Cf. Vlastimir Peričić (uz saradnju Dušana Kostića i Dušana Skovrana), *Muzički stvaraoци u Srbiji*, op. cit., ? Miloje Nikolić *Seljančice* Stanislava Biničkog klasifikuje kao zbirku. Cf. Милоје, Николић, Развој форме руковети у српској хорској музици између два светска рата, op. cit., 67–68. Ova druga klasifikacija je, po mišljenu autora ovog rada, ispravnija jer je neobaveznost u redosledu izvođenja pesama, njihova autonomija (u tematskom, formalnom, tonalnom, tekstualnom segmentu muzičkog toka) u okviru višestavačne forme, kao i mogućnost pojedinačnog izvođenja svake od njih ponaosob, pokazatelj njihove pripadnosti zbirdama.

¹⁴⁷ Cf. Zija Kučukalić, *Romantična solo pjesma u Srbiji*, Sarajevo, IP Svjetlost – Zavod za udžbenike, 1975, 120.

citatnosti, ali sa visokim stepenom usmerenja citata na stariji tekst. Primarni smisao antecedenta, *semantički i sitaktički*, bez većih poteškoća se prepoznaju u konsekventu iako u njemu nisu preneseni u doslovnom (izvornom) obliku. Delovi podteksta u citatni tekst prenose se putem citatnih inteksta koji zastupaju opšte principe izbora i obrade preuzetog poetsko-muzičkog sadržaja. Citatna konekcija između apostrofiranih učesnika intertekstualne komunikacije, u ovom slučaju, odvija se posredstvom *šifrovanih citata*. No, u ovom slučaju, njihovo dešifrovanje ne zahteva veliki napor od primaoca citatnih poruka, jer ovaj tip citata poseduje eksplicitne, lako prepoznatljive kodove. Iz *pragmatičke perspektive*, ovaj kontakt mlađeg i starijeg teksta realizuje se na principu *lake citatnosti*. U okviru nje citatno se objavljuju, i od strane prosečnih recepijenata bez većih poteškoća prihvataju, načela teksta uzora i njegovi sistemi organizacije. Citatni tekst, u najvećem obimu, *referiše* na svoj citatni uzor i u pripadajućem kulturnom sistemu afirmiše nasledenu kulturnu tradiciju i konvencionalni okvir slušalačkog očekivanja.

B. I 1.2.3. Slobodna citatna imitacija – rukoveti Stevana Mokranjca kao citatni uzori

Najzastupljeniji tip paradigme (podteksta) za najveći deo horskih ostvarenja folklorne provenijencije predstavljaju rukoveti Stevana Mokranjca. Ova antologijska, i za srpsku umetničku muziku neprocenljivo vredna ostvarenja, postala su 'posvećeni uzor' za sve potonje autore čija su dela generisana i inspirisana folklorom. Zapravo i ne postoji autor nacionalne orijentacije koji je stvarao horska dela, a da se nije, u većem ili manjem obimu, citatno pozvao na Mokranjca i njegove rukoveti. No ovom prilikom, u kontekstu 'najprisnijih' citatnih kontaktata, biće predstavljena horska ostvarenja u kojima je uočljiv najviši stepen citatne motivacije i usmerenosti na Mokranjca. U kompozicijama istraživačkog uzorka obuhvaćenim ovim radom, najjača intertekstualna i citatna komunikacija ove vrste ostvaruje između Mokranjčevih rukoveti i *rukoveti i srodnih formi nastalih u prvim poratnim decenijama*. Na relaciji između ove dve hronološki udaljene, a stilski vrlo srodne grupacije kompozicija, realizuju se citatni odnosi jačeg intenziteta u gotovo svim segmentima muzičkog toka i na svim formalnim nivoima. Intertekstualni kontakt vlastitog teksta i podteksta, u datom slučaju, zasniva se na doslednom poštovanju oblikotvornih i organizacionih načela Mokranjčevog rukovetnog teksta, u *rukovetima i srodnim formama* prve poratne dekade.

B. I 1.2.3a. Slobodna citatna imitacija – citatni kontakti na makroformalnom planu

Prilikom konstruisanja makroformalnog plana, autori rukoveti i srodnih formi prve poratne dekade od Mokranjca preuzimaju neka bitna organizaciona načela i pravila uobličena

pojedinačnih pesama u organizacionu celinu višeg reda. Dosledno poštovanje Mokranjčevih načela na ovom nivou formalne organizacije, najuočljivije je u pogledu izbora i broja pesama koje se umetnički obrađuju. Kompozitori prve poratne generacije u konstruisanju zbirnog (makroformalnog) teksta najčešće preuzimaju Mokranjčev model od pet pesama (Radosav Anđelković: *Prva rukovet* = A – B – C – B₁ – C₁ +coda; Vlastimir Peričić: *Prva rukovet* = A – B – C – B₁ – D +coda – Mokranjčeve rukoveti sa pet pesama: II, VI, VII, X, XII, XIV, XV). Prilikom odabira pesama (u predpartiturnoj fazi), autori ovog perioda vode računa (kao i u slučaju Stevana Mokranjca) o njihovim stilsko-genetskim karakteristikama. U organizacioni sistem višeg reda (rukovet) pesme se grupišu po principu pripadnosti određenom geografskom području – pesme iz istog kraja.

Tabela 3. Rukoveti prve poratne decenije i njihovi citatni uzori – pripadnost određenom geografskom području

Citirani tekstovi (rukoveti Stevana Mokranjca)	Citatni tekstovi	Autori citatnih tekstova	Geografsko područje citiranog i citatnog teksta
1. <i>Deseta rukovet</i> , <i>Petnaesta rukovet</i> 2. <i>Osma rukovet</i> , <i>Dvanaesta rukovet</i>	1. <i>Prva rukovet</i> 2. <i>Druga rukovet</i>	Radosav Anđelković	Makedonija Kosovo
<i>Deveta rukovet</i>	<i>Druga rukovet</i>	Borivoje Simić	Crma Gora
1. <i>Deseta rukovet</i> 2. <i>Petnaesta rukovet</i>	<i>Druga rukovet</i>	Vlastimir Peričić	Makedonija

Homogenizacija pojedinačnih pesama u okviru ciklične konstrukcije odvija se i pomoću njihove motivsko-tematske srodnosti. U *rukovetima* i *srodnim formama* ovog perioda dominiraju (kao i u Mokranjčevim rukovetima) ljubavne pesme, dok drugi tipovi lirske poezije beleže gotovo simbolično prisustvo.

Sa druge strane, u kompozicijama ove vrste očita su i izvesna odstupanja od paradigme, koja doprinose neznatnom 'unapređenju' rukovetnog modela. Kao primer ove vrste, u kome je ispoljena očita tendencija ka drugačijem osmišljavanju formalnog luka, izdvaja se *Druga rukovet* Borivoja Simića. U ovoj kompoziciji Borivoje Simić rekonstruiše Mokranjčev model, primenjen u rukovetima sa većim brojem pesama (više od pet).

Tabela 4. Nedoslovna citatnost: Stevan Mokranjac – Borivoje Simić

Citirani tekstovi (rukoveti Stevana Mokranjca)	Makroformalna šema citiranih tekstova	Citatni tekst (rukovet Borivoja Simića)	Makroformalna šema citatnog teksta
1. <i>Prva rukovet</i> -----	A B A' C D E F G H pA C' I	<i>Druga rukovet</i>	Uvod A B C D E D ₁ E ₁ A ₁ E ₂
2. <i>Treća rukovet</i> -----	A B C D D ₁ prelaz E D ₂ E ₁ D ₃ F G H F ₁		
3. <i>Primorski napjevi</i> -----	A B C D E F pE F G		

Na osnovu prikazane šeme uočavaju se zajednički principi makroformalnog objedinjavanja pojedinačnih pesama. Oba autora ponavljaju određene pesme ili njihove delove, čime se stvaraju koherentniji (prisniji) odnosi unutar forme. No, za razliku od Mokranjca, Borivoje Simić u makroformalnu konstrukciju inkorporira uvod pa na taj način, u izvesnom smislu, dopunjuje Mokranjčev formalni plan.

Izvestan kvalitativni pomak (načinjen u delima pojedinih kompozitora ovog razdoblja), u odnosu na Mokranjca, predstavlja i pojava pesama iz onih ('novih') područja koja nisu obuhvaćena njegovim rukovetima: Stojan Andrić: *Treća rukovet – Pesme iz Dubočice*; Borivoje Simić: *Prva rukovet – Pesme iz Pirota*. U kontekstu citatnih odnosa koji se realizuju u okviru *nepotpunih citata*,¹⁴⁸ odstupanja od Mokranjčevog principa evidentana su samo u jednom segmetnu – geografskom izboru materijala.

Primarna usmerenost citata na smisao podteksta prisutna je i na polju akustičko-dinamičkih odnosa. Citatne konekcije u ovom segmentu oblikovanja muzičkog toka, na relaciji citatnih učesnika, ostvaruju se kreiranjem akustičko-dinamičkog talasa, pri čemu se njegov kulminacioni maksimum (klimaks) dostiže u finalu poslednje pesme. Postupci koje primenjuju kompozitori ove epohe: Ljubomir Bošnjaković: *Prvi splet – Sadila Tinka bosiljak*, Dušan Trbojević: *Prva rukovet – Što je sjajna, Dude, mesečina* i dr. na polju akustičke dinamike, citatno oponašaju srodne postupke iz Mokranjčevih rukoveti (poput onog iz *Druge rukoveti: U Budimu gradu*), ali su evidentne i određene razlike. Tako se i u ovom slučaju intertekstualni kontakt starijeg i mlađeg teksta odvija u okvirima *slobodne citatne imitacije*.

¹⁴⁸ Dubravka Oraić Tolić citate po opesgu podudaranja deli na potpune, nepotpune i vakantne ili prazne. "U potpunim se citatima fragment tuđeg teksta u cijelosti može pridružiti izvornome kontekstu, u nepotpunima pridruživanje je moguće samo djelomice, a u vakantnima uopće nije moguće". Ibid, 18.

Primer 6. Stevan Mokranjac: *Druga rukovet – U Budimu gradu*

1.

хм! хм! — је л' и - сти - на? ми - шу до ко - ле - на.
hm! hm! — je l' i - sti - na? mi - su do ko - le - na.

хм! хм! — је л' и - сти - на? ми - шу до ко - ле - на.
hm! hm! — je l' i - sti - na? mi - su do ko - le - na.

хм! хм! — је л' и - сти - на? ми - шу до ко - ле - на.
hm! hm! — je l' i - sti - na? mi - su do ko - le - na.

хм! — хм! — хм! је л' и - сти - на? ми - шу до ко - ле - на.
hm! — hm! — hm! je l' i - sti - na? mi - su do ko - le - na.

2. *rosso rit.*

ppp Жа - би до ра - ме - на.
Za - bi do ra - me - na.

ppp Жа - би до ра - ме - на.
Za - bi do ra - me - na.

ppp Жа - би до ра - ме - на.
Za - bi do ra - me - na.

ppp Жа - би до ра - ме - на.
Za - bi do ra - me - na.

Ossia

2. *rosso rit.*

f Жа - би до ра - ме - на.
Za - bi do ra - me - na.

f Жа - би до ра - ме - на.
Za - bi do ra - me - na.

f Жа - би до ра - ме - на.
Za - bi do ra - me - na.

f Жа - би до ра - ме - на.
Za - bi do ra - me - na.

Primer 7. Ljubomir Bošnjaković: *Prvi splet – Sadila Tinka bosiljak*

U oba primera akustičko-dinamička sredstva upotrebljavaju se sa istim ciljem (dostizanje akustičkog klimaksa) i u istom delu makroformalnog prostora (finalnim pesmama). Analogno Mokranjčevom postupku (u njegove obe ponuđene varijante završetka muzičkog toka), i Bošnjaković poslednju (parcijalnu) melortimičku strukturu (u cilju pojačavanja njenog dejstva i ostvarivanja izrazitijeg perceptivnog efekta) izdvaja iz svog prirodnog formalnog konteksta dužom cezuro (general pauzom), dodeljujući joj (kao i Mokranjac u drugoj ponuđenoj varijanti) *forte* dinamiku. U oba slučaja, ovakvo izdvajanje parcijalne muzičke formacije iz njenog okruženja proizvodi gotovo istovetne perceptivne konsekvence. Sa druge strane, na kvalitet citatne konekcije i slabljenje njenog intenziteta, utiču i izvesne distinkcije prisutne u signalima krajeva ovih kompozicija. Efekat Mokranjčevog završetka izraženiji je u faktornom segmentu od Bošnjakovićevog, jer se

upotrebom najstrožeg vida homofonog organizovanja (homoritmije) odvija usaglašavanje svih horizontalnih nivoa u harmonskoj vertikali. Nasuprot tome, Bošnjaković (u pretposlednjem taktu) primenjuje harmonsku polifoniju. Međutim, sagledano iz drugog ugla – praćenja akustičko-dinamičke amplitude i njenog kretanja u muzičkom toku, Ljubomir Bošnjaković najveći intenzitet upravo postiže na kraju kompozicije (u izdvojenoj faktornoj celini nakon cezure) upotrebom *ff*. U njegovom slučaju svi lokalni akustičko-dinamički klimaksi podređeni su završnom, dok kod Stevana Mokranjca, završni forte predstavlja samo jedan od lokalnih akustičko-dinamičkih vrhunaca, jer je prethodno u finalu treće pesme (*Jesam li ti Jelane*), već dostignut dinamički maksimum *ff*.

Prisniji citatni kontakt Bošnjaković sa Mokranjcem ostvaruje i u pogledu određenja prema vrsti tempa, karakteru i broju stavova u okviru ciklične forme (Ljubomir Bošnjaković: *Prvi splet* – Stevan Mokranjac: *Deseta rukovet*). U makroformalnim šemama ove dve kompozicije uočavaju se minimalne razlike u oznakama tempa, tj. njihovom karakteru, pa se i u ovom slučaju na relaciji podtekst – vlastiti tekst realizuje citatna imitacija slobodnog tipa.

Tabela 5. Raspored i karakter tempa:

Deseta rukovet Stevana Mokranjca – *Prvi splet* Ljubomira Bošnjakovića

Ime autora	Stevan Mokranjac	Ljubomir Bošnjaković
Naziv kompozicije	<i>Deseta rukovet</i>	<i>Prvi splet</i>
Broj stavova	Pet	-----
Rasposred i karakter tempa	Allegreto grazioso Adagio con espressione Allegro Andante Allegro	Allegretto con brio Andante sostenuto e espressivo Allegro moderato Adagio molto espressivo Allegro giocoso

B. I 1.2.3b. Slobodna citatna imitacija – citatni kontakti na medioformalnom planu

Preuzimanje Mokranjčevih (rukovetnih) principa umetničkog oblikovanja poetsko-muzičkih sadržaja od strane autora koji stvaraju u prvoj posleratnoj deceniji, evidentno je i na nižim formalno-organizacionim nivoima rukoveti (u okvirima pojedinačnih pesama). Iz mnoštva intertekstualno srodnih principa medioformalne organizacije, zastupljenih na relaciji između tekstova antecedenata i konsekvenata, izdvojićemo samo one najznačajnije.

A. Dosledno poštovanje nepovredivosti muzičke strukture i forme folklornog citata predstavljenog u početnoj melostrofi

U prvim poratnim delima rukovetne provenijencije, folklorni citat se u neizmenjenom (netransformisanom) obliku plasira u svim formalnim konstituentima, analogno načinu primenjenom u Mokranjčevim rukovetima.¹⁴⁹ Eventualna promena izvornog meloritmičkog ili formalnog obrasca odvija se u pripremnoj fazi, pre njegovog predstavljanja u partituri umetničke obrade

Primer 8. Dušan Trbojević: *Prva rukovet – Fatiše kolo vranjske devojke*

muzički citat – model

Allegro

Фатише коло вранјанске девојке

Фатише коло вранјанске девојке

КОЛО ВРАЊАНСКЕ ДЕВОЈКЕ

¹⁴⁹ Opštepoznato je da Mokranjac gotovo nikada nije intervenisao u meloritmičku strukturu folklornog modela postavljenog u prvoj strofi. Jedan od retkih izuzetaka ove vrste je pesma *Slavuj pile* iz XIII rukoveti. U njoj su prisutne izvesne transformacije (ispoljene na principu ornamentalnog variranja) meloritmičke strukture folklornog citata početne strofe.

početak druge strofe

врањске де-вој-ке на ту врањску чеш-ту

На че-лу ко-ла

Хив-ко-ва та-ша

кола Хив-ко-ва та-ша

на че-лу ко-ла Хив-ко-ва

кола Хив-ко-

Хив-ко-ва та-ша ле-по-ти-ња на-ша

та-ша

Хив-ко-ва

ва та ша

f шепло тошко, quasi maestoso

фа-ти-ше ко-ло врањанске де-

та-ша ле-по-ти-ња на-ша фа-ти-ше ко-ло врањанске де-

ко-ло врањан-

B. Sažimanje (skraćivanje) tekstualnog sadržaja (izbor pojedinih strofa koje ne poštuju uvek redosled folklornog izvornika)

Prilikom izbora tekstova, kao i kod Mokranjca (u većini slučajeva), ne preuzimaju se celoviti (kompletni) tekstovi, već samo pojedinačne strofe koje svoju delotvornost iskazuju na planu zbirnog teksta.

C. Najčešća upotreba dva medioformalna modela u faktornoj nadgradnji folklornog citata: *strofičnog citata sa strofičnom pratnjom* (Ljubomir Bošnjaković: *Prvi splet – Rusanke, mome Rusanke*; Dušan Trbojević: *Prva rukovet – Što si Leno na golemo, Otвори mi, belo Lenče*) i *strofičnog citata sa variranostrofičnom pratnjom* (Ljubomir Bošnjaković: *Prvi splet – Sokol mi peva, prepeva*; Dušan Trbojević: *Prva rukovet – Fatiše kolo vranjske devojke*; Vlastimir Peričić: *Druga rukovet – Sinoć mi dojde ludo, mlado* i dr).

Primer 9. Vlastimir Peričić: *Druga rukovet – Sinoć mi dojde ludo, mlado* (strofični citat sa variranostrofičnom pratnjom)

The musical score is presented in two systems, each with four staves labeled С, А, Т, Б. The first system contains the lyrics: СИ-НОЋ МИ ДОЈ-ДЕ ЛУ-ДО МЛА-ДО. The second system contains the lyrics: ИЗ ТУ-ЂА ЗЕ-МЉА, СИ-НОЋ МИ. The score includes dynamic markings such as *mf* and *cresc.* and features a varianostrofičnom pratnjom structure.

дој-де лу-до мла-до из ту-
 дој- де лу- до мла-до из ту-ћа
 дој-де лу- до, лу-до мла-др из
 дој- де лу- др мла-до из ту-

početak druge strofe – varijacije u fakturi

-ћа зе- мља.
 зе- мља. зем-ља
 ту-ћа зе- мља, ле-ле у-тре ми ра-но
 -ћа зе- мља

ко- ња спре- ма, са-ка да и-
 ко- ња спре- ма са-ка да и-
 ко- ња спре- ма са-ка да и-

Музички нотни запис sa četiri stave. Tekst ispisан u cirilici: -де и-де, ле-ле; Диз-гин му дил-бер Стој-на; Диз-гин му дил-бер Стој-на. Dinamički oznaci: mf, f.

D. Varirano-strofična forma prvenstveno nastaje promenama u fakturi horskog stava i tzv. horskoj orkestraciji, dok su uticaji harmonskih i dinamičko-artikulacionih sredstava na postupak variranja izraženi u znatno manjem obimu.

Pretvaranje bazične strofične forme u variranostrofičnu odvija se prvenstveno u skladu sa potrebama tumačenja relevantnih (semantičkih, dramaturških i sl.) momenta tekstualnog sadržaja. Viši nivo formalne organizacije (varirano-strofični) od onog koji je preuzet iz folklor, utiče na dodatnu dinamizaciju muzičkog sadržaja u okviru stava (pesme) i po pravilu je zastupljen u pesmama sastavljenim od većeg broja strofa (najmanje tri).

U svim navedenim primerima ne dolazi do potpunog citatnog kontakta između citiranog teksta (Mokranjčevog) i vlastitog, uprkos visokom nivou njihove podudarnosti. Razlog tome su izvesna (često kozmetička) odstupanja vidljiva u pojedinim segmentima muzičkog toka konsekventna, najčešće u fakturi horskog stava (uporediti primere 10 i 11).

Primer 10. Dušan Trbojević: *Prva rukovet – Što je sjajna, Dude, mesečina*

Музички нотни запис sa četiri stave. Tekst ispisан u cirilici: на ту врањску че - шму; че - шму; RR Ду - де. Tempo: Adagio. Dinamički oznaci: pp, ppp.

што је сјај - - - на

Solo tenor espres.

што је сјај - на , Ду - де , ме - се - чи - на

Ду - - де ме - - се - - чи - - на

што је сјај - на , Ду - де , ме - се - чи - на

pp

solo soprano sf

што су ко - њи Ду - де , за ја - ше - ње

што су ко - њи Ду - де , за ја - ше - ње

ко - њи Ду - де ,

ко - њи ко - њи Ду - де

што су но-њи Ду-де, за ја-ше-ње

што су но-њи, но-њи Ду-де за ја-ше-ње
за ја-ше-ње

Ду-де за ја-ше-ње

tutti espress.

што су мо-ме, Ду-де за кра-

што су мо-ме. Ду-де, што су мо-ме за кра-де-

што су мо-ме Ду-де, за кра-

rit. **ff**

де-ње што су мо-ме, Ду-де,

ње

ње, Ду-де, што су мо-ме, Ду-

де-ње што су, Ду-де, мо-ме, Ду-

ff

rit. **f** Allegro ma non troppo

за кра-де-ње По-ско-чи потрупи Маро Ма-ро-

Ду-де за кра-де-ње

де, за кра-де-ње По-ско-чи, потрупи ма-ро

Primer 11. Stevan Mokranjac: *Osmo rukovet – Razgrana se grana Jorgovana*

Allegro giocoso [M.M. ♩ = 144-152]

p Раз - гра - на се гра-на јор-го - ва - на
Raz - gra - na se gra - na jor - go - va - na

Раз - гра - на се гра-на јор-го -
Raz - gra - na se gra - na jor - go -

p

оф, не - ка, не - ка, не - ка, гра - на јор - го - ва - на,
of, ne - ka, ne - ka, ne - ka, gra - na jor - go - va - na,

- ва - на, оф, не - ка, не - ка, не - ка, гра - на јор - го - ва - на,
- va - na, of, ne - ka, ne - ka, ne - ka, gra - na jor - go - va - na,

f оф,
of,

f оф,
of,

f оф,
of,

оф, не - ка, не - ка, не - ка, гра - на јор - го - ва - на. Под њом се - ди
of, ne - ka, ne - ka, ne - ka, gra - na jor - go - va - na. Pod њот се - ди

оф, не - ка, не - ка, не - ка, гра - на јор - го - ва - на. Под њом се - ди
of, ne - ka, ne - ka, ne - ka, gra - na jor - go - va - na. Pod њот се - ди

p Под њом се - ди
Pod њот се - ди

p Под њом се - ди
Pod њот се - ди

оф! *) Под њом
*of! *) Pod њот*

Ро - са мај - ци го - во - ри - ла, *pp* де - де, Ро - ле, Ро - ле, де - де, ја - ње мо - је:
 Ro - sa maj - ci go - vo - ri - la, de - de, Ro - le, Ro - le, de - de, ja - nje to - je:

Ро - са мај - ци го - во - ри - ла, *pp* де - де, Ро - ле, Ро - ле, де - де, ја - ње мо - је:
 Ro - sa maj - ci go - vo - ri - la, de - de, Ro - le, Ro - le, de - de, ja - nje to - je:

Ро - са мај - ци го - во - ри - ла, *pp* де - де, Ро - ле, Ро - ле, де - де, ја - ње мо - је:
 Ro - sa maj - ci go - vo - ri - la, de - de, Ro - le, Ro - le, de - de, ja - nje to - je:

pp де - де, Ро - ле, Ро - ле, де - де, ја - ње мо - је:
 de - de, Ro - le, Ro - le, de - de, ja - nje to - je:

у - да - ји ме, мај - ко мо - ја! *pp* де - де, Ро - ле, Ро - ле, де - де, ја - ње мо - је.
 U - da - ji me, maj - ko to - ja! De - de, Ro - le, Ro - le, de - de, ja - nje to - je.

у - да - ји ме, мај - ко мо - ја! *pp* де - де, Ро - ле, Ро - ле, де - де, ја - ње мо - је.
 U - da - ji me, maj - ko to - ja! De - de, Ro - le, Ro - le, de - de, ja - nje to - je.

у - да - ји ме, мај - ко мо - ја! *pp* де - де, Ро - ле, Ро - ле, де - де, ја - ње мо - је.
 U - da - ji me, maj - ko to - ja! De - de, Ro - le, Ro - le, de - de, ja - nje to - je.

у - да - ји ме, мај - ко мо - ја! *pp* де - де, Ро - ле, Ро - ле, де - де, ја - ње мо - је.
 U - da - ji me, maj - ko to - ja! De - de, Ro - le, Ro - le, de - de, ja - nje to - je.

f у - да - њеш се, ка - ја - њеш се, де - де, Ро - ле, Ро - ле, де - де, ја - ње
f U - da - њеш се, ka - ja - њеш се, de - de, Ro - le, Ro - le, de - de, ja - nje

f у - да - њеш се, ка - ја - њеш се, де - де, Ро - ле, Ро - ле, де - де, ја - ње
f U - da - њеш се, ka - ja - њеш се, de - de, Ro - le, Ro - le, de - de, ja - nje

f у - да - њеш се, ка - ја - њеш се, де - де, Ро - ле, Ро - ле, де - де, ја - ње
f U - da - њеш се, ka - ja - њеш се, de - de, Ro - le, Ro - le, de - de, ja - nje

f у - да - њеш се, ка - ја - њеш се, де - де, Ро - ле, Ро - ле, де - де, ја - ње
f U - da - њеш се, ka - ja - њеш се, de - de, Ro - le, Ro - le, de - de, ja - nje

Andante tranquillo [M.M. ♩ = 69-72]

мо - је!" мо - је!"
 мо - је!" мо - је!"
 мо - је!" мо - је!"
 мо - је!" мо - је!"

Лов ло - ви - ли
 Lov lo - vi - li
 Лов ло - ви - ли
 Lov lo - vi - li

гра - ђа - ни,
 gra - đa - ni,
 гра - ђа - ни,
 gra - đa - ni,
 гра - ђа - ни,
 gra - đa - ni,
 гра - ђа - ни,
 gra - đa - ni.

U obe kompozicije odvija se usklađivanje fature horskog stava i akustičke dinamike sa razvojnim potrebama folklornog teksta. Izvesne razlike koje su evidentne u ovim ostvarenjima, kao one u broju strofa, ne utiču bitnije na kvalitet citatnih odnosa. U Trbojevićevoj umetničkoj obradi folklornog citata tekstualni sadržaj gradi se od tri strofe pa stoga ne postoji potreba zadržavanja dostignutog akustičko-dinamičkog intenziteta u nekoj od unutrašnjih strofa (na način koji to radi Mokranjac u analiziranoj pesmi *Devete rukoveti*). Dušan Trbojević, u skladu sa porastom tekstulne dinamike, kao i Mokranjac (ali ovaj put u nešto izraženijem vidu), povećava akustičko-dinamički talas od *p* (u prvoj), preko *mf* (u drugoj), do *f* (u trećoj strofi). Pored analogija u pogledu akustičke dinamike (koje se mogu uspostaviti na relaciji između ovih pesama), analogije su evidentne i u principu organizovanja horske fature i orkestracije. U oba navedena slučaja, ona se obrazuje u skladu sa zahtevima tumačenja semantičkih i afektivno-emocionalnih potencijala folklornog teksta. Povećanje dinamike tekstualnih planova proizvodi iste takve konsekvence na muzičkom planu pa se u svakoj novoj strofi uslošnjava faktura horskog stava i horske orkestracije. Dušan Trbojević, poput Mokranjca, u prve dve strofe ne koristi sve horske glasove (u prvoj strofi izostavlja bas, a u drugoj alt), dok u finalnoj tek dostiže (kao i Mokranjac) pun glasovni kapacitet (upotrebom svih glasova horskog ansambla). No pored navedenih ekvivalentnih postupaka, postoje i izvesna razmimoilaženja u fakturnom konceptu. Dušan Trbojević, za razliku od Mokranjca koji uporno istrajava u homoritmčkoj organizaciji horskih glasova, sredstvima harmonske polifonije (upotrebom razvijenih horizontalnih pratećih, kontramelodijskih linija sa instrumentalnim obeležjem), dostiže viši nivo varirano-strofične forme.

Ovaj element autoreferencijalnosti (samostalnosti) vlastitog teksta (u odnosu na paradigmatički – Mokranjčev), ispoljen u ovoj kompoziciji Dušana Trbojevića, može se shvatiti samo uslovno, s obzirom na to da se slična organizaciona rešenja (u odnosu na ono

koje je primenio Dušan Trbojević) pronalaze u obradama folklornih citata u nekim drugim rukovetima Stevana Mokranjca, poput onih u pesmama: *Razbolela se Grivna mamina iz Treće rukoveti, Lele, Stano, mori iz Pete rukoveti, Do tri mi puški iz Desete rukoveti, Pisaše mi, Stano, mori iz Jedanaeste rukoveti, Slavuj-pile, more, ne poj rano iz Trinaeste rukoveti.*

Primer 13. Stevan Mokranjac: *Trinaesta rukovet – Slavuj-pile, more, ne poj rano*

пи - ле, мо - ре, не пој ра но. ој, Не
 ri - le, to-re, ne poj ra no. oj, Ne

пи - ле, мо - ре, не пој ра но. ој, Не
 ri - le, to-re, ne poj ra no. oj, Ne

пи - ле, мо - ре, не пој ра но.
 ri - le, to-re, ne poj ra no.

ју не пој ра но.
 ju ne poj ra no.

р де - љо, мо - ре, дил - бе - ро! Не бу - ди ми, мо - ре,
 r de - ljo, to-re, dil - be - ro! Ne bu - di mi, to-re,

р де - љо, мо - ре, дил - бе - ро! Не бу - ди ми, мо - ре,
 r de - ljo, to-re, dil - be - ro! Ne bu - di mi, to-re.

ој, Не - де - љо, дил - бе - ро! Не бу - ди ми, мо - ре,
 oj, Ne - de - ljo, dil - be - ro! Ne bu - di mi, to-re,

ој, Не - де - љо, дил - бе - ро! Не бу - ди ми,
 oj, Ne - de - ljo, dil - be - ro! Ne bu - di mi,

не бу ди ми, мо-ре, го спо да ра,
 не бу ди ти, мо-ре, го спо да га,
 не бу ди ми, мо-ре, го спо да ра,
 не бу ди ти, мо-ре, го спо да га, ој.

B. I 1. 2. 3c. Slobodna citatna imitacija – citatni kontakti na mikroformalnom planu

Primarna orijentisanost citata na podtekst zastupljena je i u sferi mikroformalnog uređenja na nivou folklorne (tradicionalne) strofe. Melostrofa i u novom (umetničkom) okruženju zadržava najveći deo svoj izvorne fizionomije. Izvesna odstupanja u odnosu na Mokranjčev model utiču tek u neznatnoj meri na kvalitet citatne komunikacije. Za razliku od paradigmatskog teksta (Mokranjčevog), u kojem se dosledno poštuje struktura i forma folklornog citata u celokupnom toku strofe, u pojedinim tekstovima konsekventima može se uočiti pojava neznatne intervencije u melodijsko-ritmički elementima folklornog citata. Najčešće intervencije ove vrste javljaju se u kadencama nekih strofa (najčešće završne), sa ciljem efektnijeg završetka pesme (Nikola Sudarević: *Podrinke – Ide lola, Krca, krca, nova kola*; Ljubomir Bošnjaković: *Prvi splet – Sadila Tinka bosiljak*)

Primer 14. Nikola Sudarević: *Podrinke – Krca, krca nova kola*

Но-ва ко-ла све-кло-ко-љу, јој, ту-го, ту-го мо-ја,
 Но-ва ко-ла све-кло-ко-љу, јој, ту-го, ту-го мо-ја,
 јој, ту-го мо-ја, ту-го мо-ја,
 Но-ва ко-ла све-кло-ко-љу, јој, ту-го
 јој, ту-го, ту-го мо-ја

The image shows a musical score for a folk song. It consists of four staves. The top two staves are vocal lines, and the bottom two are piano accompaniment. The lyrics are written below the vocal staves: "joj, ty-ro, ty-ro mo-ja, joj, ty-ro, joj!". A box highlights the final "joj!" in the first vocal line, which is marked with "ff" and "rit.". The piano part includes dynamic markings like "ff" and "rit.".

Promene folklornog napeva u završnoj kadenci finalne strofe pesme *Krca krca nova kola* (Nikola Sudarević: *Podrinke*) ne utiču na značajniju promenu doživljaja forme strofe. Delimičnu promenu njenog izvornog smisla prouzrokuje promena signala kraja. Folklorni završetak na hipertonici je supstituisan završetkom na prvom stupnju.

B. I 1. 2. 3. 1. Slobodna citatna imitacija – tipovi citata u okviru modela *kategorijalnog citatnog trougla*

Sagledano iz perspektive modela *kategorijalnog citatnog trougla* i njegovih stranica, u okviru sistema *slobodne citatne imitacije* ostvaruju se kontakti jačeg intenziteta. To znači da i pored odsustva potpunog citatnog kontakta između vlastitog teksta i podteksta, relevantni (poetsko-muzički) smisao starijeg teksta primarno utiče na stvaranje ekvivalentnih delova mlađeg teksta. Ono što u ovom slučaju, u izvesnom smislu, otežava praćenje delova antecedenta u konsekventu¹⁵⁰ je nepostojanje preciznih podataka o preuzetim citatima i njihovim izvornicima. Stoga se, iz perspektive ovog modela citatnosti, može govoriti o pojavi *unutrašnjih citatnih signala*¹⁵¹ i *šifrovanih citata* (citati po citatnim signalima). Citati ovog tipa značajnije ne otežavaju intertekstualnu komunikaciju, jer su elementi citatnog povezivanja, poput strukture i forme folklornog citata, tekstulno-sadržinskog predloška, formalnog modela strofe, fakturno-orkestracionih, harmonskih, dinamičko-akustičkih

¹⁵⁰ Predstavljaju sve one strukturno-formalne, fakturno-orkestracione, tekstualne i druge celine koje se mogu prepoznati u novostvorenom tekstu.

¹⁵¹ Dubravka Oraić Tolić izdvaja dva tipa citatnih signala spoljašnje (vanjske) i unutrašnje (unutarnje). „Vanjski su citatni signali navodni znakovi, drugi tip slova, točni podaci o PT i kojega potječu C i sl., a unutarnji – navođenje naslova citiranog teksta ili imena njegova autora u bližem ili daljem kontekstu, sintagme poput „kao što bi pjesnik rekao“ (Slamnig), druge intertekstualne veze s citiranim antecedentom kao što su prisnost likova, motiva ili stilskih postupaka PT u okviru vlastitoga T, aluzije citatnog teksta na citirani prototekst, šire kulturne reminiscencije, itd. Ibid, 16.

sredstava i dr. zastupljeni u mnogo većem obimu od elemenata citatnog udaljavanja. Generalno posmatrano, sve je po ugledu na citatni uzor (Mokranjčev rukovetni tekst), ali nije njegova kopija. Intertekstualna bliskost učesnika citatnog procesa rezultat je upotrebe srodnih motiva, likova i stilskih postupaka. Očigledno da, u datom slučaju, dešifrovanje tuđeg u vlastitom tekstu ne predstavlja veći problem, jer su citatni signali kojima se šalju poruke adresatima eksplicitni i sa lako dostupnim kodovima (*eksplicitno-šifrovani citati*). Međutim, uprkos nespornoj činjenici o značajnom opsegu podudaranja podteksta i vlastitog teksta, između njih se ne ostvaruje *potpuni kontak*, već jedan vid *nepotpune podudarnosti*. To znači da se međusobna intertekstualna konekcija realizuje posredstvom *nepotpunih citata*, primarno *referencijalnih usmerenja*. *Nepotpuni citati* se javljaju u segmentima muzičkog toka u kojima se uočavaju izvesna odstupanja od Mokranjčevih principa umetničkog oblikovanja folklornih napeva. No ove distinkcije, uglavnom kozmetičke prirode, bitnije ne remete standardnu koncepciju intertekstualnih relacija, niti 'ugrožavaju' funkciju (referencijalnu) citatnih inteksta.

Tabela 6. *Kategorijalni citatni trougao* – tipovi citata u okviru modela *slobodne citatne imitacije*

S t e v a n M o k r a n j a c						
Citirani tekstovi	II, X – rukovet	-----	1.II, VI, VII, X, XII, XIV, XV – rukovet 2. VIII, XII - rukovet	I, III, IX, <i>Primorski napjevi</i>	II, III, V, VIII, IX, X, XI, XIII - rukovet	1.II, VI, VII, X, XII, XIV, XV - rukovet 2.X, XV-rukovet
Autori citatnih tekstova	Nikola Sudarević	Ljubomir Bošnjaković	Radosav Anđelković	Borivoje Simić	Dušan Trbojević	Vlastimir Perićić
Citatni tekstovi	<i>Podrinke</i>	<i>Prvi splet</i>	1. <i>Prva rukovet</i> 2. <i>Druga rukovet</i>	<i>Druga rukovet</i>	<i>Prva rukovet</i>	1. <i>Prva rukovet</i> 2. <i>Druga rukovet</i>
Citati po citatnim signalima	<i>Š i f r o v a n i s a e k s p l i c i t n i m k o d o m</i>					
Citati po opsegu podudaranja	<i>N e p o t p u n i</i>					
Citati po funkciji	<i>Referencijalni primarno orijentisani na podtekst</i>					

B. I 1. 2. 3. 2. Slobodna citatna imitacija – tipovi citatnosti u okviru modela

kategorijalnog citatnog četvorougla

Uzimajući u obzir sve opisane citatne kontakte uočene u prethodnim poglavljima u okviru modela *slobodne citatne imitacije*, u *rukovetima i srodnim formama* nastalim u prvim decenijama po završetku Drugog svetskog rata, *semantička* determinacija se kreće u smeru od podteksta, preko citata, prema vlastitom tekstu, sa jasnom pozicijom podteksta kao uzora (paradigme). Ako usvojimo princip i stanovište da su *rukoveti i srodne forme* nastale u ovom periodu označitelj, a Mokranjčeve rukoveti njihovi denotati, mlađi (vlastiti) tekstovi preuzimaju esencijalna značenja starijeg teksta (podteksta) i oblikuju ih po svim bitnijim načelima njegove formalno-stukturne organizacije. Prenošnje značenja podteksta (muzičko-poetskog sadržaja Mokranjčevih rukoveti) u novoformirani tekst (rukoveti i srodne forme prvih poratnih decenija) odvija se na načelu mimeze i analogije, pri čemu je vlastiti tekst, u najvećoj meri, generisan tuđim tekstom (podtekstom). Intertekstualna komunikacija se, u datom slučaju, odvija na principu oponašanja (imitiranja) svih relevantnih segmenata muzičkog toka antecedenta od strane konsekventa. Citatnim tekstom se mogu smatrati svi oni Mokranjčevi postupci primenjeni na makroformalnom planu (izbora tematskog materijala, broja pesama u okviru ciklične konstrukcije, motivsko-tematske srodnosti i sl) i u formalnom prostoru pesme (sažimanje tekstualnog sadržaja, primena istovetnih modela formalne organizacije i dr). Podtekst delimično gubi poziciju uzora za tekst u slučajevima: unapređenja makroformalnog luka rukoveti, kompozicionih intervencija u melodijsko-ritmički prostor folklornog citata, upotrebe različitih akustičko-dinamičkih sredstava, neznatnog odstupanja u primeni fakturno-orkestracionih rešenja i sl. No, i u ovim aspektima organizacije i uređenja muzičkog toka, elementi sopstvenog teksta ne poseduju snagu kojom bi promenili smer semantičke determinacije (od podteksta, preko citata, do vlastitog teksta). Iz tog razloga ne dovodi se u pitanje imitacioni princip kao dominantno načelo citatne komunikacije ove grupacije kompozicija sa njihovim antecedentima.

Prenošenje značenja podteksta (Mokranjčevih modela), preko citatnog inteksta, na novoformirani tekst (autora rukoveti i srodnih formi prvih decenija po završetku Drugog svetskog rata), može se sagledati i u kontekstu druge stranice – *sintaktičke – kategorijalnog citatnog četvorougla*. Iz perspektive muzičkog diskursa i sa pozicija ovog rada, *sintaktički sistem* obuhvata tri nivoa stukturno-formalne organizacije: makroformalni, medioformalni (pojedinačne pesme) i mikroformalni (struktura pojedinačnih melostrofa). Svi nivoi formalnog organizovanja konsekventa oblikuju se po organizacionim načelima citatnog uzora (Mokranjčevog rukovetnog teksta). Citatnim odnosima, koji se formiraju između podteksta i

vlastitog teksta, potvrđuje se načelo subordinacije (stroge hijerarhije) tekstova. Dubravka Oraić Tolić ističe da se u ovakvim sistemima citatni kontakti ostvaruju na načelu po kome hijerarhijski niži tekstovi imitiraju po vrednosti i položaju nadređene tekstove.¹⁵² Na osnovu svih relevantnih parametara koji su ispitani na nivou zbirnog (makroformalnog) teksta, kao i u okviru pojedinačnih stavova (pesama) u obe dimenzije muzičkog toka (horizontalnoj i vertikalnoj), u datom slučaju odvija se proces citatnog oponašanja Mokranjčevog organizacionog modela. Na relaciji podtekst – citatni intekst – vlastiti tekst formira se eksplicitni odnos u kome je citatni intekst, u najvećem broju slučajeva, prenosilac sintaktičkih sistema (sadržaja) prototeksta u vlastitom tekstu. Čak i u slučajevima prepoznavanja kreativnih (sopstvenih) sintaktičkih elemenata, sadržanih u označitelju, ne ugrožavaju se osnovni principi citatne komunikacije, jer su delovi podteksta u vlastitom tekstu, po pravilu, predstavljeni u varijantnom obliku. Takav vid predstavljanja delova citiranog u citatnom tekstu ne ugrožava poziciju 'nadređenog' teksta (podteksta) pa se međusobni citatni odnos izgrađuje na principu poštovanja uzornog teksta u okviru modela *slobodne citatne imitacije*.

Posmatrano iz pozicije *pragmatičke stranice*, citatni tekst je primarno orijentisan na primaoca (statična pragmatika) i „njegovo kulturološko znanje“,¹⁵³ te polazi od poznatog horizonta njegovih očekivanja. Pragmatika rukoveti i srodnih formi, nastalih u prvim dekadama posleratnog perioda, ne predstavlja veći komunikacioni problem ni za prosečne recepijente. Poruke se šalju jasnim kanalima, pri čemu se poštuje automatizam perceptivnih navika i očekivanja njihovih adresata. Eksplicitni odnos na relaciji pošiljalac (autor) – primalac (konzument) uočljiv je u svim segmentima muzičkog toka. Citatni tekstovi, u najvećoj meri, potvrđuju poznati smisao i umetničke vrednosti citiranih tekstova. Prepoznavanje Mokranjčevog teksta, od strane recepijenata, u tekstovima (kompozicijama) autora ovog perioda je, dakle, relativno jednostavan proces. Očigledno je (na osnovu svega do sada izrečenog) da se *unutrašnja pragmatika* (suodnos pošiljioca i primaoca),¹⁵⁴ u ovom slučaju, gradi na tradicionalnim (mokranjčevskim) muzičkim kodovima, te da široki slušalački auditorijum još nije speman za prihvatanje radikalnijih, avangardnih (modernističkih) izazova.

Sagledano iz perspektive poslednje stranice *kategorijalnog citatnog četvorougla – globalne kulturne funkcije*, citatni tekst prvenstveno ostvaruje funkciju „reprezentacije tuđega teksta“.¹⁵⁵ Usvajanjem Mokranjčevih postupaka umetničke obrade folklornog citata, vlastiti

¹⁵² Ibid, 41.

¹⁵³ Dubravka Oraić Tolić, op. cit., 42–43.

¹⁵⁴ Idem.

¹⁵⁵ Ibid, 43.

tekst potvrđuje pripadnost tradicionalnom sistemu kulturnih vrednosti i zatečenom horizontu slušalačkog očekivanja. Stvaranje kompozicija 'replika' (po Mokranjčevim i nešto manje Marinkovićevim uticajima) u ovom vremenskom periodu ne proizlazi samo iz umetničkih intencija, već ima i šire: socijalne, kulturne i političke konotacije. S obzirom na politički i kulturni sistem u kome su nastala, zajedno sa ostalim umetnostima (poput slikarstva, književnosti, filmske umetnosti i dr), u potpunosti očitavaju težnju tadašnjih vladajućih struktura o dirigovanoj umetnosti i njenom uticaju na široke slojeve stanovništva (radništvo i seljaštvo). Reafirmacija Mokranjčevih umetničkih načela u delima autora prvih decenija nakon Drugog svetskog rata i reprezentacija 'davno' usvojenih umetničkih kanona bila je upravo u funkciji ostvarenja *globalne kulturne funkcije*. U njoj su jasno utvrđeni pravci kretanja i njihova granica, kao i uočljiva posebna 'briga' da se umetničkim i stvaralačkim postupcima ne prevaziđe limit realnog horizonta očekivanja prosečnog receptijenta.

Tabela 7. Kategorijalni citatni četvorougao – tipovi citatnosti u okviru modela *slobodne citatne imitacije*

S t e v a n M o k r a n j a c						
Citirani tekstovi	II, X – rukovet	-----	1.II, VI, VII, X, XII, XIV, XV – rukovet 2. VIII, XII - rukovet	I, III, IX, <i>Primorski napjevi</i>	II, III, V, VIII, IX, X, XI, XIII - rukovet	1.II, VI, VII, X, XII, XIV, XV - rukovet 2.X, XV-rukovet
Autori citatnih tekstova	Nikola Sudarević	Ljubomir Bošnjaković	Radosav Anđelković	Borivoje Simić	Dušan Trbojević	Vlastimir Peričić
Citatni tekstovi	<i>Podrinke</i>	<i>Prvi splet</i>	1. <i>Prva rukovet</i> 2. <i>Druga rukovet</i>	<i>Druga rukovet</i>	<i>Prva rukovet</i>	1. <i>Prva rukovet</i> 2. <i>Druga rukovet</i>
Semantička funkcija	Semantička determinacija od podteksta ka vlastitom tekstu					
Sintaktička funkcija	Vertikalni(subordinirani) citatni sistem					
Pragantička funkcija	S t a t i č n a p r a g m a t i k a					
Kulturna funkcija	Funkcija prezentacije tuđeg teksta					

B. II Iluminativni tipovi citatnosti – intertekstualna komunikacija slabijeg intenziteta

Iluminativni tipovi citatnosti predstavljaju vidove intertekstualnog povezivanja u kojima se izjednačava, povećava ili gotovo u potpunosti negira značaj i uloga teksta antecedenta u odnosu na tekst konsekvent.

U prvom slučaju, citatna komunikacija se odvija na principu ravnopravnih učesnika u kojima citatni tekst preuzima samo delove izvornih značenja podteksta koji mu služe kao povod za stvaranje vlastitih. Citirani tekst, u datom slučaju, ne predstavlja posvećeni uzor koji se mora citatno oponašati, već samo model koji dozvoljava strukturno preoblikovanja do identifikacionog nivoa. Vlastiti tekst, međutim, svoj relevantan smisao ne gradi negirajući bazične postulate citatnog uzora pa se intertekstualna komunikacija između njih odvija na načelu *citatnog dijaloga* ravnopravnih tekstova. U ovom tipu *iluminativne citatnosti* (citatni dijalog), „...vlastiti se tekst služi tuđim tekstovima i cijelom kulturnom tradicijom na takav način i stoga da bi se pomoću smisla, njihova položaja u kulturnom sustavu i njihove prisutnosti u čitateljevom iskustvu sam sebe iluminirao“.¹⁵⁶

U drugom slučaju, 'autoritet' vlastitog teksta se gradi negacijom podteksta. Na relaciji između njih se ostvaruje citatni kontakt slabog intenziteta ili uopšte i ne postoji. Citatni tekst se gotovo isključivo oslanja na originalno autorovo iskustvo, zanemarujući iskustvo i znanje primaoca poruke. Njegov primarni cilj je prezentacija sopstvenih umetničkih načela i vrednosti. U najradikalnijim primerima ove vrste ne postoje parametri na osnovu kojih bi se moglo konstatovati prisustvo parcijalnih delova podteksta u vlastitom tekstu pa citati u takvim situacijama isključivo referiraju na vlastiti tekst. Intertekstualna komunikacija između antecedenta i konsekventa krajnje je otežana i odvija se kanalima sa puno šumova. Razlog tome je nekompatibilnost njihovih citatnih značenja. Vlastiti tekst se nameće kao dominantna *semantička* i *sintaktička* konstrukcija u odnosu na podtekst, pa se krajnje ograničen međusobni citatni kontak realizuje na principu *citatne polemike*.¹⁵⁷

B. II 1. Citatni dijalog

Citatni dijalog je citatni sistem u kome se, posredstvom citata (shvaćenih kao neutralna zona) preuzetih iz podteksta, odvija slobodni međukulturni dijalog na principu poštovanja semantičkih uređenja vlastitog teksta i podteksta, sopstvenih i tradicionalnih kulturnih vrednosti.¹⁵⁸ Ovim citatnim sistemom obuhvaćene su kompozicije ovog rada u kojima je načinjen značajan kvalitativni pomak (u odnosu na srodna ostvarenja) u tretmanu folklornog

¹⁵⁶ Ibid, 45.

¹⁵⁷ Ibid, 40.

¹⁵⁸ Idem.

citata i njegove nadgradnje. Elementi vlastite kreacije i odstupanja od tradicionalnih modela u kompozicijama ovog citatnog sistema najevidentniji su u pojedinačnim stavovima (pesmama), dok se na nivou zbirnog teksta, gotovo po inerciji, pristupa preuzimanju standardnih rešenja i tipova makroformalne organizacije. Težište kompozicionih aktivnosti i najveći nivo angažovanja (od strane kompozitora) vidljiv je, dakle, u unutrašnjem prostoru pesme, gde se primenjuju složeniji postupci i nova rešenja u sferi mediformalne i mikroformalne organizacije. U želji za dostizanjem viših standarda formalne organizacije i postizanjem prisnijeg odnosa na relaciji između muzike i teksta, često se, od strane kompozitora, upotrebljavaju inovativnija muzičko-kompoziciona sredstva, koja stari (tradicionalni) smisao i značenja reprezentuju na potpuno nov način. U okviru ovog citatnog sistema, reprezentacija tuđih (kulturnoprihvaćenih) vrednosti u mlađem tekstu se ostvaruje uporedo sa prezentacijom sopstvenih, pri čemu nije uvek lako precizno utvrditi mesta njihovih citatnih dodira, prostor u kojem ispoljavaju svoju autonomiju i uticaje na usmernje citatnog inteksta.

Intertekstualno povezivanje *rukoveti i srodnih formi druge polovine XX veka* sa njihovim antecedentima u okviru sistema *citatnog dijaloga*, realizuje se u nekoliko različitih varijanti.

U prvoj varijanti, u vlastitom tekstu su u približno srazmernom odnosu zastupljeni delovi sopstvenog i tuđeg teksta. U ovom podtipu *citatnog dijaloga* uočljiv je relativno značajan nivo usmerenja citatnog teksta na citatni uzor, a delovi podteksta u vlastitom tekstu prepoznaju se na osnovu nekih preuzetih elemenata folklorne provenijencije ili tradicionalnih (standardnih) postupaka njihove obrade – to je *citatni dijalog sa približno proporcionalnim odnosom referencijalnih i autoreferencijalnih elemenata*.

U drugoj varijanti ovog citatnog sistema, delovi vlastitog teksta su zastupljeni u znatno većoj meri u citatnom tekstu od delova podteksta. *Citatni dijalog*, u datom slučaju, realizuje se na principu neravnopravnih (nesrazmerno zastupljenih) učesnika intertekstualnog procesa. Veza sa tradicijom (citatnom riznicom) očuvana je najčešće pomoću teksta, dok se na muzičkom i formalnom planu odvija proces razgradnje i preoblikovanja izvornih modela – *citatni dijalog sa (približno) autoreferencijalnim usmerenjima*.

Citatni dijalog najnižeg intenziteta (u okviru ovog tipa citatnosti) uočava se u onim kompozicijama čiji se autori u mnogo većoj meri oslanjaju na vlastiti tekst nego na podtekst. Stariji tekst (podtekst) predstavlja samo podsticaj preko koga se realizuju sopstveni principi umetničke obrade folklora. No i u ovim, ekstremnijim uslovima citatne komunikacije, u tekstovima konsekvencijama, ne negira se postojanje delova citiranog u citatnom tekstu niti se

ruše sav njegov relevantni smisao i načela – to je *citatni dijalog sa elementima citatne polemike*.¹⁵⁹

B. II 1. 1. Citatni dijalog sa približno proporcionalnim odnosom referencijalnih i autoreferencijalnih elemenata

U kompozicijama obuhvaćenim ovim citatnim podsystemom, citatima se u eksplicitnom vidu referiše na citatne uzore, folklornu riznicu ili neko ranije ostvarenje (najčešće Mokranjčeve rukoveti) generisano ili inspirisano folklorom. Citatna konekcija između konsekventa i antecedenta, ostvaruje se posredstvom folklornog teksta (koji je najčešće sačuvan u izvornom izdanju uz eventualna skraćivanja njegovog sadržaja) i muzičkog plana folklornog citata, koji i u umetničkoj obradi zadržava najviši nivo prvobitne melodijsko-ritmičke i formalne fizionomije. Kompozicione intervencije koje su primenjene u pojedinim slučajevima (u kompozicijama ovog citatnog podsystema) uglavnom zahvataju parcijalne delove muzičkog citata i bitnije ne remete njegovu izvornu formu. No sa druge strane, smeliji postupci (u odnosu na one koje primenjuje Mokranjac u rukovetima) u oblikovanju modela strofe (postupci ulančavanja) i atipičan (za folklornu praksu) način prezentovanja tekstualnog sadržaja, predstavljaju inovacije koje se mogu smatrati delovima vlastitog teksta. Ovi delovi stupaju u ravnopravni citatni odnos sa preuzetim fragmentima iz podteksta.

U kategoriji *rukoveti i srodne forme druge polovine XX veka*, ova varijanta citatne komunikacije (u okviru sistema citatnog dijaloga) sa citatnim uzorima, zastupljena je u kompozicijama u kojima se dostignuti nivo (od ranijih kompozitora Marinkovića, Mokranjca i dr.) umetničke obrade folklornog citata, koristi kao zamajac za realizaciju sopstvenih umetničkih kreacija. U njima (kompozicijama ovog citatnog podsystema) se traže novi putevi umetničke obrade folklornog citata, različiti od onoga koji Mokranjac zastupa u rukovetima. To se naročito manifestuje u unutrašnjem prostoru strofe, koja poprima nove obrise i fizionomiju. Ove tendencije, u najvišem stepenu, iskazuju se u kompoziciji *Tri narodne Ljubice Marić*.

B. II 1.1a. Tri narodne Ljubice Marić – Stevan Mokranjac: rukoveti

Kompoziciona sredstva, primenjena od strane Ljubice Marić u ciklusu obrada narodnih pesama *Tri narodne*, ne ugrožavaju bazičnu poziciju folklornog citata (onu koju imaju u Mokranjčevim rukovetima), ali se odvija svojevrsno preznačenje njegovih osnovnih značenja. Uticaj folklornog citata na vlastiti tekst Ljubice Marić najuočljiviji je u segmentima muzičke

¹⁵⁹ Svi navedeni podtipovi *citatnog dijaloga* biće detaljnije elaborirani u narednim poglavljima ovog rada.

obrade gde se načelno prihvataju standardni (tradicionalni) postupci rada sa folklornim tekstom (primenjeni i od strane Mokranjca), dok se sopstveni kreativni elementi u najvećoj meri iskazuju prilikom preoblikovanja tradicionalnog modela melostrofe.

Ljubica Marić, kao i Mokranjac, ne koristi celovite folklorne tekstove, već samo njihove delove. Citatni signal koji ukazuje na intertekstualnu povezanost ovih autora je zajednički princip skraćivanja tekstualnog sadržaja. Uporede li se postupci rada sa tekstom u Mokranjčevim rukovetima i *Tri narodne Ljubice Marić*, uočice se izvesne analogije. Tako, na primer, u oba slučaja, pojedine pesme se grade na bazi tekstualnog sadržaja jedne strofe. Stevan Mokranjac ovaj princip primenjuje u pesmama, poput: *Bojo mi, Bojo, Igrali se vrani konji* iz *Prve rukoveti*; *Smiljana* iz *Druge rukoveti*; *Lepo ti je Javor urodio* iz *Treće rukoveti*, dok je kod Ljubice Marić zastupljen u pesmama: *Cavti božur* i *Lile, Lile*. Način njihove prezentacije i funkcija koju ostvaruju u makroformalnom tekstu, međutim, potupno su različiti kod ovih autora. Kod Mokranjca se tekstualna strofa sa pripadajućom muzičkom pratnjom u pesmi pojavljuje samo jednom. Kompozitor se svesno odriče dela teksta s ciljem postizanja većeg jedinstva zbirnog teksta.

Primer 15. Stevan Mokranjac: *Prva rukovet– Igrali se vrani konji*

Lento [M.M. ♩ = 58-63]

Solo

f Oj!
Oj!

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

f Oj!
Oj!

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

f Oj!
Oj!

f Oj!
Oj!

The image shows a musical score for a vocal piece, likely a choral or solo setting. It consists of two systems of four staves each (Soprano, Alto, Tenor, Bass). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The lyrics are in Cyrillic and Latin script. The first system features the lyrics "Њи, њи, иг - ра - ли се" and "ig - ra - li se". The second system features the lyrics "P вра - ни ко - њи." and "vra - ni ko - њи.". The score includes dynamic markings such as *f*, *mf*, and *p*, and performance instructions like *Tutti* and *rit.*.

Ljubica Marić, za razliku od Mokranjca, na bazi sadržaja jedne tekstualne strofe sačinjene od dva melostiha, konstruiše četiri muzičke strofe. Početna strofa – model svoju fizionomiju (melodijsko-ritmičku i formalnu) u potpunosti zadržava i u trećoj strofi, dok se u parnim (drugoj i četvrtoj) vrši ornamentalno variranje modela, koje kao krajnju konsekvencu proizvodi i promenu forme strofe. Tako se u zbiru afirmiše *varirano-strofičan model sa repetitivnim obeležjem* i sa jakim osloncem na strofičnu formu.

Primer 16. Ljubica Marić: *Tri narodne – Cavti božur* (prva i druga strofa)

prva strofa

$\text{♩} = 84$

С
А
Т
Б I
II

Ца-ти бо-жур на пла-ни-на Ле-по-ле от-ки-ни га

mf

Ца-ти бо-жур на пла-

druga strofa

ми-ри-ши га Дра-го-ле

ни-на Дра-го-ле

ВАР.
Ца-ти бо-жур
от-ки-ни га

Ле-по-ле

pp

Ле-по-ле

pp

Ле-по-ле

pp

на плени---не цвати бо---жур Лепо-ле Цвати бо---жур
 ми-ри-ши га от-ки-ни га Драголе Драголе Драголе Драголе

Драголе Лепо-ле Драголе Цвати бо---жур
 Драголе Лепо-ле Драголе Лепо-ле
 Драголе Лепо-ле Лепо-ле

f

Izvesne podudarnosti između citatnog (Ljubice Marić) i citiranog autora (Stevana Mokranjca) i njihovih tekstova (kompozicija) uočljive su i u primeni srodnih principa u konstruisanju varirano-strofičnog modela. U pesmama *Cvati božur* iz *Tri narodne* i *Slavuj-pile, more, ne poj rano* iz *Trinaeste rukoveti* Stevana Mokranjca, medioformalni model nastaje ornamentalnim variranjem muzičkog citata, pri čemu se ne remete njegove granične linije niti njegova formalna celovitost.

Sa druge strane, na relaciji ovih kompozicija evidentne su i razlike, posebno u obimu transformacije folklornog citata i faktornom uređenju unutrašnjeg formalnog prostora pesme. Tako, na primer, u mlađem tekstu (*Cvati božur*) folklorni citat doživljava neznatne promene u delovima druge i četvrte strofe, dok u starijem tekstu (*Slavuj-pile, more, ne poj rano*) promene ove vrste zahvataju prostor tri od ukupno četiri strofe. Neekvivalencije ova dva teksta (kompozicije) uočljive su i u faktornoj nadgradnji folklornog citata. Stevan Mokranjac primenjuje dinamičan vid horske pratnje, kombinovanjem harmonske polifonije, oktavnih pedala i instrumentacije muških glasova. Ljubica Marić, nasuprot tome, insistira na ostinatnom tipu pratnje, u kome se upotrebom ritmizovanog kvintnog pedala postiže efekat arhaične zvučnosti (uporediti primere 12 i 15).

Citatni tekst svoje 'dejstvo' ispoljava i u sferi formalnog razgraničenja strofa u okviru pojedinačnih pesama. Autor citatnog teksta (*Zvezda se nišnu* iz *Tri narodne*), u odnosu na podtekst (Mokranjčeve rukoveti), menja funkciju graničnih linija strofe pa na taj način utiče na promenu celokupnog doživljaja pesme. U konsekventu se primenom postupka ulančavanja (deo b počinje pre nego što je završen deo a) odvija prisnije povezivanje susednih entiteta, sa istovremenom destabilizacijom funkcije stabilnih graničnih linija.

Primer 17. Ljubica Marić: *Tri narodne – Zvezda se nišnu*

Moderato

С
А
Б

mf Звезда се ни-шну, *p* вај,

бе-ло ка-ра-ту-ле, зве-зда се ни-шну
зда се ни-шну

ulančavanje u formalni prostor prethodne strofe

То не-је зве-зда, вај, бе-
не-је зве-зда, вај, бе-

mf

Na izvestan način ovaj model oponira Mokranjčevom (ali i nekim ranijim kompozitorima poput Kornelija Stankovića, Josifa Marinkovića i dr) konceptu upotrebe linija razgraničenja, pomoću kojih se precizno razgraničavaju formalni entiteti (strofe) u okviru pesme.

Primer 18. Stevan Mokranjac: *Sedma rukovet – Ajde, koj' ti kupi kulenčeto*

Allegro (M.M. ♩ = 120)

- ја - на." „Ај-де кој ти ку-пи ку-лан - че - то, кој ти ку-пи ку-лан - че - то, *sfz*
 - ја - на." „Ај-де, кој ти ку-ри ку-лан - че - то, кој ти ку-ри ку-лан - че - то,

- на." „Ај-де кој ти ку-пи ку-лан - че - то, ајде кој ти ку-пи ку-лан - че,
 - на." „Ај-де, кој ти ку-ри ку-лан - че - то, ајде, кој ти ку-ри ку-лан - че.

- на." „Ај-де кој ти ку-пи ку-лан - че - то, кој ти ку-пи ку-лан - че,
 - на." „Ај-де, кој ти ку-ри ку-лан - че - то, кој ти ку-ри ку-лан - че.

- на." „Ај-де кој ти ку-пи ку-лан - че - то, ајде кој ти ку-пи ку-лан - че,
 - на." „Ај-де, кој ти ку-ри ку-лан - че - то, ајде, кој ти ку-ри ку-лан - че.

završetak I strofe

p Ај - де, ми го ку - пи, лу - до, мла - до, *mf* лу - до, *p* мла - до, не - же - ње - но, *sfz*
p „Ај - де, ти го ку - ри, лу - до, мла - до, лу - до, мла - до, не - же - ње - но,

p Ај - де, ми го ку - пи, лу - до, мла - до, *mf* ај - де, лу - до, мла - до, не - же - њен,
p „Ај - де, ти го ку - ри, лу - до, мла - до, ај - де, лу - до, мла - до, не - же - њен.

p Ај - де, ми го ку - пи, лу - до, мла - до, лу - до, мла - до, не - же - њен,
p „Ај - де, ти го ку - ри, лу - до, мла - до, лу - до, мла - до, не - же - њен.

p Ај - де, ми го ку - пи, лу - до, мла - до, *mf* ај - де, лу - до, мла - до, не - же - њен,
p „Ај - де, ти го ку - ри, лу - до, мла - до, ај - де, лу - до, мла - до, не - же - њен.

završetak II strofe

The image shows a musical score for the end of the second stanza. It consists of four staves. The top two staves are vocal lines, and the bottom two are piano accompaniment. The lyrics are written in both Cyrillic and Latin script. Dynamics include *mf*, *p*, *sfz*, and *pp*. A vertical box highlights the final measure of the piece.

Drugačiji princip formiranja linija razgraničenja, koji primenjuje kompozitorka Ljubica Marić, nije uticao na promenu osnovne uloge strofe, ali je delimično rekontekstualizovao njenu oblikotvornu funkciju u organizaciji stava (pesme). S' jedne strane, kompozitorka, u većem delu unutrašnjeg prostora strofe, potvrđuje tradicionalne (Mokranjčeve) principe njene organizacije, a sa druge, slabljenjem njenih spoljašnjih granica delimično menja njenu poziciju u pesmi. Sagledano iz perspektive citanih odnosa, na relaciji tradicionalno (citatni uzor) – 'novo' (citatni tekst), odvija se *citatni dijalog* ravnopravnih učesnika, pri čemu u vlastitom tekstu nastaje neki novi smisao, koji ne negira onaj stari, ali ga i citatno ne imitira.

B. II 1. 1. 1. Citatni dijalog sa približno proporcionalnim odnosom referencijalnih i autoreferencijalnih elemenata – tipovi citata u okviru modela kategorijalnog citatnog trougla

Citatna komunikacija između *Tri narodne* Ljubice Marić (vlastiti tekst) i Mokranjčevih rukoveti (podtekst) zasniva se na principu jedne vrste ravnopravnog odnosa, pri čemu citati u približno srazmernom obimu referiraju na podtekst i vlastiti tekst. Citatni kontakt između njih izgrađuje se posredstvom *nepotpunih citata*, kojima se delovi starijeg teksta pridružuju mlađem tekstu.¹⁶⁰ Uticaj podteksta na kreiranje fizionomije vlastitog teksta nije podjednak u svim segmentima njegove organizacije. Jači intenzitet citatnog povezivanja i veći uticaj podteksta (Mokranjčevog teksta) u kreiranju delova vlastitog teksta Ljubice Marić ispoljava se prilikom preuzimanja organizacionog modela (varirano-strofičan) starijeg teksta i njegovih postupaka rada sa pojedinim komponentama i planovima muzičkog toka (skraćeno izvornog

¹⁶⁰ Ibid,18.

tekstualnog predloška, parcijalna melodijsko-ritmička intervencija u delovima folklornog citata). Nasuprot tome, slabiji intenzitet citatne veze je evidenatan prilikom 'preznačenja' (od strane Ljubice Marić) delova Mokranjčevog teksta, poput promene uloge graničnih linija u modelu strofe, upotrebe fakturnih rešenja kojima se u većoj meri referiše na izvorne tipove folklorne pratnje i sl. Citatni kontakt se, u oba slučaja (u okvirima jačeg i slabijeg inteziteta citatnih povezivanja) ostvaruje samo u pojedinim segmentima muzičkog toka, pri čemu se, posredstvom citata, u vlastiti tekst prenosi načelni (nedoslovni) smisao podteksta. Citatni signali, koji ukazuju na postojanje delova citatnog uzora u konsekventu, svode se, dakle, na opšte principe obrade tekstualnog i muzičkog sadržaja. Tekstualno-muzički modeli preuzeti iz podteksta bivaju prilagođeni potrebama teksta u koji su uključeni, pa se tako na relaciji stariji – mlađi tekst uspostavlja jedna vrsta 'partnerskog' odnosa. Intertekstualni kontakt koji se ostvaruje između Mokranjčevih rukoveti i *Tri narodne* Ljubice Marić, počiva na primeni određenog broja zajedničkih načela u obradi i nadgradnji folklornog sadržaja (zajedničke citatne riznice), pa se međusobna citatna konekcija ostvaruje posredstvom *šifrovanih citata*.¹⁶¹ Ovaj tip *šifrovanih citata* sadrži relativno eksplicitne kodove koji se mogu dešifrovati u sklopu opštevažećih normi pripadajućeg kulturnog sistema. S jedne strane, u kompoziciji *Tri narodne* (konsekventu) se jasno uočavaju razlike u pojedinim aspektima rada sa folklornim materijalima u odnosu na Mokranjčeve rukoveti (podtekst), dok se, s druge strane, tim postupcima ne negira njihova pozicija citatnog uzora. U ovakvoj konstelaciji međusobnih odnosa (vlastitog i tuđeg teksta), citati iskazuju bipolnu funkciju sa približno podjednakim usemerenjem na oba činioca citatnog procesa. Delovi podteksta (referencijalni) u vlastitom tekstu uočljivi su u sferi primene načelnih principa obrade folklornog citata i njegovog formalnog uobličavanja. Nasuprot tome, autoreferencijalna funkcija delova vlastitog teksta iskazuje se primenom 'smelijih' rešenja u pozicioniranju strofe u okviru pesme, kao i težnji za postizanjem arhaičnog (folkornog) zvuka u fakturi horskog stava.

B. II 1. 1. 2. Citatni dijalog sa približno proporcionalnim odnosom referencijalnih i autoreferencijalnih elemenata – tipovi citatnosti u okviru modela *kategorijalnog citatnog četvorougla*

Odnos citatnog (označitelja) i citiranog (označenog) teksta u okviru *semantičke stranice*, na primeru *Tri narodne* Ljubice Marić i rukoveti Stevana Mokranjca, zasniva se na načelu ravnopravnosti, tj. približno podjednake zastupljenosti njihovih značenja u vlastitom tekstu. Generalno posmatrano, mimetički princip i analogija u primeni određenih načela

¹⁶¹ Ibid, 16.

paradigmatskog teksta ne dovode se u pitanje, pa se načelno može konstatovati da smer semantičke determinacije ide uobičajenom putanjom kretanja (od podteksta, preko citata, ka vlastitom tekstu). Međutim, u ovom slučaju, citati nisu doslovni prenosioci značenja citatnog uzora u vlastitom tekstu. Iz tog razloga smer semantičke determinacije donekle dobija nepravilnu putanju. Na delimičnu destabilizaciju njenog smera kretanja utiču elementi vlastitog teksta, poput novog pozicioniranja modela strofe u okviru pesme, promene koncepta granica, upotrebe arhaičnih tipova horske pratnje i dr.

Povećanje uticaja vlastitog teksta u odnosu na podtekst odrazilo se i na kvalitet citatnih odnosa u okviru druge stranice – *sintaktičke*. Mokranjčevi kodovi i vertikalni (hijerarhizovani) sistem organizacije poštuju se načelno u primeni varirano-strofičnog modela, skraćanja teksta, kao i u postupcima rada sa muzičkim strukturama folklornog citata, koje se podvrgavaju neznatnoj transformaciji (ornamentalno variranje). S druge strane, u mlađem tekstu (*Tri narodne Ljubice Marić*) odvija se prezentovanje sopstvenih sintaktičkih organizacionih sistema ('reformisan' model strofe, faktorni model i sl), kojima se posredno afirmiše horizontalni sistem citatnosti. Tako se *citatni dijalog*, u ovom slučaju, razvija na bazi ravnopravnih tekstova (podteksta i vlastitog teksta). Sintaktički organizacioni sistemi starijeg (citiranog) teksta i njegovi delovi ne prenose se doslovno u vlastiti tekst, već se koriste kao model koji se u njemu organizaciono preuređuje. U mlađem tekstu se odvija proces destabilizacije vertikalno postavljenog sintaktičkog sistema citatnosti (prisutnog u citatnom uzoru), čime se, u izvesnom smislu, menja sintaksa citatne kompozicije (u odnosu na onu koja se javlja u *citatnoj imitaciji*).

Iz *pragmatičke perspektive*, na relaciji između mlađeg teksta (*Tri narodne Ljubice Marić*) i podteksta (Mokranjčevih rukoveti) uspostavljaju se dva nivoa citatnih odnosa. Njihov kvalitet i jačina intertekstualne konekcije mogu se sagledati samo na osnovu pojedinačnih komponenti i planova muzičkog toka. Intenzivniji citatni kontakt između pošiljalaca i primalaca ostvaruje se na medioformalnom planu (upotreba varirano-strofičnog modela: *Cavti božur* iz *Tri narodne Ljubice Marić* i *Slavuj-pile, more, ne poj rano* iz *Trinaeste rukoveti* Stevana Mokranjca), dok se kvalitativno slabija citatna veza gradi u sferi formalnog razgraničenja (izmenjen odnos entitetskih graničnih linija u unutrašnjem formalnom prostoru stava u odnosu na Mokranjčev model (*Zvezda se nišnu* iz *Tri narodne Ljubice Marić*), kao i na sadržinsko-tekstualnom planu (formiranje četiri muzičke strofe na bazi sadržinsko-tekstualnog predloška jedne literarne strofe: *Ljubica Marić – Cavti božur*). Prvi, kvalitativno viši nivo citatne komunikacije zastupa *statičnu pragamtiku*.¹⁶² U ovom tipu

¹⁶² Idem.

intertekstualne komunikacije tekst je načelno orijentisan na primaoca – prosečnog adresata, upoznatog sa tradicionalnim komunikacijskim kodovima. Drugi vid citatnog povezivanja kompozicija (tekstova) Ljubice Marić i Stevana Mokranjca mogao bi se uslovno definisati kao *dinamička pragmatika*¹⁶³ jer se citatima vlastite kreacije delimično 'potkopava' poznato receptivno iskustvo prosečnog adresata.

Afirmisani pravci citatnih komunikacija, elaborirani na primeru prethodnih stranica *kategorijalnog citatnog četvorougla*, potvrđuju se i na poslednjoj stranici (*globalna kulturna funkcija*) ovog naučnog modela. Vlastiti tekst (*Tri narodne*) gotovo u srazmernom odnosu obavlja dvostruku funkciju u kulturnom sistemu. Prezentacija tradicionalnih kulturnih vrednosti odvija se reafirmacijom nekih (u ovom poglavlju pomenutih) Mokranjčevih načela u radu sa poetsko-muzičkim materijalima folklorne provenijencije. Tako su, i u ovom slučaju, moguća intertekstualna čitanja delova podteksta u vlastitom tekstu. To znači da su delom zadovoljena i očekivanja prosečnih adresata iz vremena u kome je delo nastalo (prva poratna godina – 1946) i, u izvesnoj meri, stilski principi opštevažećeg kulturnog modela (sorealističkog). S druge strane, postupci atipične obrade folklornog citata (za onovremena poimanja i shvatanja) i njegove umetničke nadgradnje ukazuju na nespornu činjenicu da je u ovom ostvarenju Ljubice Marić došlo i do svojevrsne prezentacije sopstvenog teksta. Tako se, u odnosu na ostvarenja nastala u ovom periodu (rukoveti i srodne forme prve poratne dekade), u kompoziciji *Tri narodne* Ljubice Marić odvija proces unapređenja kompozicionih tehnika u obradi folklorne materije, te hrabrije pristupa procesu preoblikovanja opštevažećih kulturnih kanona. Posmatrano iz perspektive poslednje stranice *kategorijalnog citatnog četvorougla – globalne kulturne funkcije*, Ljubica Marić kompozicionim postupcima iz *Tri narodne* sebe svrstava na liniju stvaralaca koji tradiciju shvataju kao polje koje dozvoljava prezentaciju sopstvenih umetničkih ciljeva i načela. Na taj način, kompozitorka u većoj meri od drugih stvaralaca ove epohe (obuhvaćenih ovim istraživanjem), sebi obezbeđuje dominantno mesto u kulturnom sistemu kome pripada.

B. II 1. 2. Citatni dijalog sa (pretežno) autoreferencijalnim usmerenjima

U ovom podtipu *citatnog dijaloga* može se uočiti niži intenzitet konekcije između citatnih subjekata u odnosu na prethodno elaboriranu varijantu (*citatni dijalog sa približno proporcionalnim referencijalnim i autoreferencijalnim elementima*). Na opadanje intenziteta citatnog kontakta utiče promenjen odnos podteksta i vlastitog teksta. U kreiranju smisla i značenja vlastitog teksta, njegovi delovi znatno prevazilaze delove podteksta. U takvim

¹⁶³ Idem.

uslovima, na relaciji citatnih subjekata, dijalog se odvija na principu dominacije (veće zastupljenosti) jednog od učesnika intertekstualne komunikacije. Tekst konsekvent, u postojećem odnosu snaga, gubi izvesne attribute citatnog teksta, pa sve više postaje autoreferencijalan (orijentisan na samog sebe). Povećani uticaj elemenata sopstvene kreativnosti u pojedinim ostvarenjima autora *rukoveti i srodnih formi nastalih u periodu druge polovine XX veka*, iskazuju se, između ostalog, i sve izraženijom težnjom za pronalaženjem alternativnih formalnih i muzičkih obrazaca, koji bi adekvatnije odgovorili semantičkim, afektivno-emocionalnim i dramaturškim zahtevima folklornog teksta. Isto tako, očigledna je namera (iskazana od strane pojedinih autora) da se folklorni citat inkorporira u neke nove, dotada neiskorišćene makroformalne okvire, poput baroknog diptiha, triptiha i sl. Na medioformalnom planu (na nivou pojedinačnih pesama), sve više se insistira na potpunom preoblikovanju tradicionalne strofe, koja se pretvara u zvučne slike i neke druge organizacione modele, dok se u obradi folklornog citata sve više upotrebljavaju polifone tehnike, kako one imitacione (kanon, fugato, fuga), tako i one neimitacione (kontrapunktske). S druge strane, citatni uzor svoju autonomiju u delovima vlastitog teksta iskazuje sve manje (u odnosu na ranije tipove citatne komunikacije: *citatna imitacija i citatni dijalog sa približno proporcionalnim referencijalnim i autoreferencijalnim elementima*), prvenstveno pomoću onih segmenata muzičkog toka, koji su izuzeti ili u manjoj meri zahvaćeni transformacionim procesima.

Citatni dijalog ovog tipa, kao način intertekstualnog opštenja jednog broja kompozicija rukovetne provenijencije druge polovine XX veka sa njihovim citatnim uzorima, manifestuje se u nekoliko pojavnih vidova, pri čemu je u svakom od njih izvršen drugačiji raspored delova vlastitog teksta i podteksta. Na osnovu ovog parametra, u okviru ovog citatnog podsistema, moguće je izvršiti i načelnu klasifikaciju kompozicija srodnih citatnih orijentacija.

U prvu grupu mogu se uvrstiti ostvarenja, poput kompozicija: *Male horske svite* Aleksandra Obradovića, *Gungulica* Dušana Radića, *Svatovskih šaljivki* Radomira Petrovića, *Razbrajalica* i *Zagonetki* Konstantina Babića, *Ženskih pesama* Mirjane Živković i sl, kod kojih je uticaj podteksta najizraženiji na tekstualnom planu, dok se najveće dejstvo vlastitog teksta iskazuje na muzičkim odlikama. Citatni kontakti koje kompozicije iz ove kategorije realizuju sa svojim citatnim uzorima u najvećoj meri se ostvaruju preuzimanjem njihovih tekstualnih predložaka ili formalno-organizacionih modela. U konsekventima se u načelu poštuje način prezentacije i postupci rada primenjeni u tekstovima antecedentima i formalni modeli u koje je inkorporiran folklorni tekst. Što se tiče muzičkog plana folklornog citata,

odnos je mnogo slobodniji. Citatni kontakt slabijeg intenziteta sa citatnim uzorom realizuje se preuzimanjem njegovih ritmičkih, melodijskih ili formalnih obrazaca koji se slobodno interpretiraju u sopstvenom tekstu (*Mala horska svita, Gungulice*), ili se pak po ugledu na njih komponuju slični muzički obrasci (*Svatovske šaljivke*). Posebne slučajeve u okviru ove grupacije kompozicija predstavljaju ostvarenja poput *Zagonetki* i *Razbrajalica*, koja u folklornom (izvornom) vidu ne sadrže muzičku komponentu pa se za njih komponuju 'muzički citati'. U okviru ovog citatnog podsistema može se uvrstiti i *Levačka svita* Konstantina Babića. Ova kompozicija, pored primarne citatne usmerenosti na folklorni tekst, citatno gravitira ka baroknim makroformalnim obrascima (barokni triptih) i kompozicionim tehnikama svojstvenim pojedinim (tipično) baroknim oblicima (fuga, pasaklja, tokata).

Drugu grupaciju kompozicija, dijametralno različitih usmerenja citatnih inteksta i odnosa vlastitog teksta i podteksta (u odnosu na prethodnu kategoriju), 'zastupaju' *Adađo i Alegro* i *Trojanac* Milorada Kuzmanovića. Ove kompozicije 'najprisnije' citatne kontakte sa antecedentima realizuju na muzičkim planovima, dok na tekstualnom planu izostaje bilo kakav vid intertekstualne komunikacije. Razlog tome je potpuno izostavljanje folklornog teksta u umetničkoj obradi.

B. II 1. 2. 1. Citatni dijalog sa (pretežno) autoreferencijalnim usmerenjima sa dominantnim citatnim kontaktima na tekstualnom planu

Primarna orijentisanost na sopstveni umetnički izraz u izgradnji vlastitog teksta, može se uočiti u horskim kompozicijama: *Mala horska svita* Aleksandra Obradovića, *Svatovske šaljivke*, *Vitolade* Radomira Petrovića, *Ženske pesme* Mirjane Živković i sl. Ova horska ostvarenja intertekstualnu komunikaciju sa uzornim kompozicijama (podtekstima) prvenstveno realizuju preuzimajući njihove principe rada sa folklornim tekstom. No za razliku od citatnih uzora, u kojima su tekstovi nadgrađeni izvornim (ili neznatno transformisanim, stilizovanim) muzičkim citatima folklornog porekla, u kompozicijama objedinjenim ovim citatnim podsistemom za potrebe preuzetih folklornih tekstova komponuju se 'muzički citati'. Oni mogu, ali i ne moraju, da podsećaju na folklorne originale. Ovakav odnos citatnih autora, iskazan u kompozicijama sa apostrofiranim karakteristikama, prema konstruktivnim planovima (tekstualnim i muzičkim) citatnih uzora, direktno je uticao na polje citatnih dodira i kvalitet i intenzitet citatne konekcije, što će detaljnije biti opisano u poglavljima koja slede.

B. II 1. 2. 1. 1. *Mala horska svita* Aleksandra Obradovića – rukoveti Stevana Mokranjca

U kompoziciji *Mala horska svita* Aleksandra Obradovića, polje najintenzivnije citatne komunikacije sa tradicijom realizuje se u sferi folklornog teksta. Kao i u slučaju Mokranjca, Aleksandar Obradović tradicionalni model strofične organizacije teksta i njegove muzičke nadgradnje smatra prihvatljivim za realizaciju sopstvenih umetničkih ciljeva. Tako strofa, i u kontekstu promena koje zahvataju muzičke planove folklornog citata, i dalje zadržava funkciju osnovnog konstruktivno-formalnog subjekta pesme. No u odnosu na Mokranjčev model, Aleksandar Obradović gradi složeniju formalnu celinu, menjajući prvenstveno njenu unutrašnju fizionomiju. U unutrašnjem prostoru strofe odvija se postupak izobličenja graničnih linija melostiha i njihovo pretvaranje u složenije formalne podceline (pododseke). Formiranje novog formalnog modela, u ovom slučaju, odvija se polifonizacijom delova tekstualnog sadržaja, koji se u vertikalnoj dimenziji muzičkog toka izlažu u jednom vidu slobodne motivske imitacije.

Primer 19. Aleksandar Obradović: *Mala horska svita* – *Sova i orao*

MODERATO SCHERZANDO

SO - VA SJE - DI
SO - VA SJE - DI NA VI - SO - KU
PA - - - - -

mp *cresc.* *f*
 НА ВИ-СО-КУ ПА-НЈУ, НА ВИ-СО-КУ ПА-НЈУ, HEJ, HEJ,
 НА ВИ-СО-КУ ПА-НЈУ, НА ВИ-СО-КУ SJE--DI, PA-NJU, HEJ, HEJ,
 ПА-НЈУ, SJE-DI, НА ВИ-СО-КУ ПА-НЈУ, SO-VA SJE-DI НА ВИ-СО-КУ
 NJU, SO-VA SJE-DI НА ВИ-СО-КУ

Drugi vid raširenja standardnog modela strofe (spoljašnjeg 'izobličenja') odvija se uporebom uvoda, koji u pojedinim slučajevima prethode svakoj pojedinačnoj strofi.

Primer 20. Aleksandar Obradović: *Mala horska svita – Duni mi, duni*

UVOD *ppp*
 OJ, DU-NI, DU-NI MI, DU--NI, OJ!
ppp
 OJ, OJ,
ppp
 OJ!

LA-DA-NE, DU-NI MI LA-DA-NE

LA-DA-NE, DU--NI MI LA-DA-NE

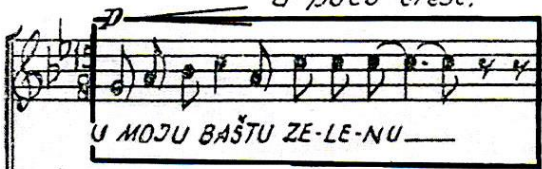

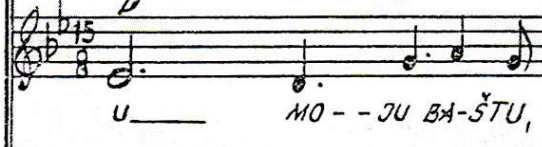


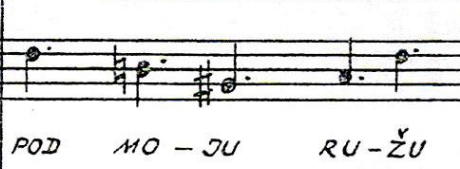
DU-NI LA-DA---NE

Praćenjem intenziteta citatnih konekcija na primeru tradicionalne strofe, tj odstupanja od njenog stuktornog i formalnog uređenja, može se konstatovati znatan nivo citatnog i intertekstualnog udaljavanja od Mokranjca kao uzora, a preko Mokranjca, u širem kontekstu posmatrano, i od celokupne citatne riznice (folklorne građe). Citatna usmerenost mlađeg na stariji tekst, u ovom slučaju, ima krajnje ograničene domete i svodi se samo na primenu nekih opšte- prihvaćenih načela (poput obrade folklornog teksta). Princip strofične organizacije teksta i usmerenost na narodnu poeziju su 'najjači' citatni signali koji ukazuju na prisustvo podteksta u vlastitom tekstu. U svim drugim sferama obrade tekstualnog sadržaja citatni tekst je shvaćen tek kao povod za realizaciju sopstvenih ideja, pri čemu se citatni signali pre ograđuju (distanciraju) od postojanja tuđega teksta u sopstvenom, nego što na njega ukazuju.

Uticao podteksta u kreiranju smisla vlastitog teksta, na primeru *Male horske svite* i Mokranjčevih rukoveti, dodatno se smanjuje na muzičkom planu. Za razliku od Mokranjca koji u većoj meri ne transformiše muzičku strukturu folklornog citata (već je samo stilizuje), Aleksandar Obradović za semantičke, afektivno-emocionalne i dramaturške potrebe narodnih tekstova koje umetnički uobličava komponuje 'nove' muzičke citate. Na taj način, još u većoj meri nego što to čini u sferi rada sa folklornim tekstom, distancira se od citatnih uzora i afirmiše elemente vlastitog izraza u tekstu konsekventu. Elementi sopstvene kreacije posebno se reflektuju u sferi mediofomalne organizacije, gde Aleksandar Obradović muzičkim sredstvima dodatno (u odnosu na tekst) destabilizuje Mokranjčev model strofe. Kao primer ove vrste poslužice druga pesma iz *Male horske svite* – *Duni mi, duni*.

U prvoj strofi ove kompozicije, Aleksandar Obradović novi komponovani muzički citat (građen po svim melodijsko-ritmičkim i intervalskim karakteristikama melodija sa tursko-istočnjačkim obeležjem),¹⁶⁴ sastavljen iz dva melostiha, predstavlja na način kako se to čini u folklornoj praksi (doslovnim ponavljanjem početne meloritmičke fraze dva puta). No nakon ovog citatnog podsećanja na tradicionalni način izlaganja poetsko-muzičkog sadržaja, već u narednom pododseku nastaje novi muzički citat (muzičko-tematska celina) fragmentarne stukture, potpuno različit od početnog. Ova novoformirana muzička struktura postaje model za uzlazno sekundno sekvenciranje, kojim se prati povećanje dinamizma folklornog teksta u svakom novom stihu. Skraćanja strofe su ovde očita, dok njen tematski materijal i promena oznake tempa ukazuju da je ova celina formirana kao kontrastni deo b u odnosu na početnu strofu. Prekrajanja izvornog modela strofe i drugačija unutrašnja organizacija ove 'nove' (skraćene) strofe, posledica su nastojanja Aleksandra Obradovića da uspostavi prisniji odnos muzike i teksta u odnosu na onaj koji ovi konstruktivni delovi folklornog citata ostvaruju u izvornom kontekstu. Interesatno je da se i poslednja formalna celina gradi na principu novoformirane sekvence, koja samo donekle asocira na muzički citat početne strofe, dok u tekstualnom smislu predstavlja reminiscenciju na nju (predstavljen je njen skraćeni sadržaj – izbačeni su delovi melostiha koji se ponavljaju).

Primer 21. Aleksandar Obradović: *Mala horska svita – Duni mi, duni* (finalni odsek)

model za sekvenciranje	sekvenca
<i>PIU MOSSO</i> <i>a poco cresc.</i>	
 <p>U MOJU BAŠTU ZE-LE-NU</p>	 <p>POD MOJU RU-ŽU RU-ME-NU</p>
 <p>U MOJU BAŠTU,</p>	 <p>POD MOJU RU-ŽU</p>
 <p>U MOJU BAŠTU,</p>	 <p>POD MOJU RU-ŽU</p>
<i>p</i> <i>a poco cresc.</i> - - - - -	

¹⁶⁴ Ovaj tip melodije detaljnije je elaboriran u jednom od ranijih radova autora ove disertacije. Cf. Saša Božidarević, *Folklorni citat...*, op. cit., 57–58.

slobodno sekventno izlaganje muzičkog materijala

a poco rit. *ANDANTE a poco*

VE-ZEM TI ZLAT-NU MA-RA-MU OJ, DU-NI MI

f DRA - - - - GA-NE, OJ!

f DRA - - - - GA - - - - NE, OJ!

f DRA - - - GA - - - - NE, OJ!

sempre dim. *p* *ppp*

LA-ŠA-NE OJ, DO-ŠI MI DRA-GA-NE!

p *ppp*

OJ, OJ, OJ, OJ!

OJ, OJ, OJ, OJ!

p *ppp*

Kompozicioni postupci, koje Aleksandar Obradović primenjuje u radu sa tekstualnim i muzičkim strukturama folklornog citata u *Malaj horskoj sviti*, predstavljaju svojevrsan otklon od tradicionalnog načina rada sa materijalima folklorne provenijencije. Zameci promene načina rada sa folklornim materijalima i otklon od njegovog tradicionalnog umetničkog uobličjenja mogu se pronaći već u Mokranjčevom *Kozaru*. U kontekstu intertekstualnih i citatnih razmatranja kojima se bavi ovaj rad, ovo ostvarenje Stevana Mokranjca predstavlja svojevrsan paradigmatički tekst, ne samo Obradovićevoj *Malaj horskoj sviti*, već i većini

drugih ostvarenja srodne orijentacije i kompozicionih stremljenja. Paradigmatsku ulogu ovog dela za buduća kategorijalno srodna ostvarenja ističe i Miloje Nikolić. Po njemu „...važnost *Kozara* za budućnost je bila pre svega, u tome, što je u njemu Mokranjac, u stvari (svesno ili nesvesno) ponudio jedno rešenje kako da se načini prelaz – odsudni – od neprikosnovenosti izvorne forme folklornih melodija ka višem stepenu slobode pri njihovoj obradi i nadgradnji i za dela sa većim brojem pesama (odnosno 'pesama') i da se u svemu tome obezbedi relativno jedinstvo i koherentnost forme (i 'sadržaja') dela“.¹⁶⁵

B. II 1.2.1.1a. *Mala horska svita* Aleksandra Obradovića – *Kozar* Stevana Mokranjca

Intertekstualna usmerenja pojedinačnih pesama *Male horske svite* na *Kozara* prvenstveno se iskazuju u ekvivalentnoj primeni nekih opštih načela obrade tekstualnog i muzičkog sadržaja u okviru forme strofe. Citatna konekcija, u datom slučaju, nastaje na osnovu citatnih signala koji referiraju na neke od bitnih parametara muzičkog toka.

U pesmi *Sova i orao* (treća pesma iz *Male horske svite*), jedan od relevantnih citatnih signala koji ukazuje na prisustvo delova podteksta u vlastitom tekstu je novi komponovani citat, koji se u oba slučaja (u apostrofiranoj pesmi iz *Male horske svite* i u *Kozaru*) usaglašava sa zahtevima dramaturgije teksta. U korelaciji sa porastom dramaturških sila u tekstu, u ovim intertekstualno povezanim kompozicijama odvija se i transformisanje muzičkog citata (pri čemu je stepen njegove 'deformacije' najveći na mestima gde se dostiže dramaturški klimaks), ali i promena ostalih parametara muzičkog toka: tematskog, tonalno-modulacionog plana i dr.

Drugi vid intertekstualne bliskosti između ovih učesnika citatnog procesa iskazuje se zajedničkom težnjom za stvaranjem složenijeg organizacionog modela (u odnosu na one najčešće primenjivanje u kompozicijama folklornog porekla: strofični i varirano-strofični) – prokomponovanog. Ovaj formalni model nastaje kao potreba da se na semantičke, afektivno-emocionalne i dramaturške potencijale folklornog teksta, na što adekvatniji način, replicira muzičkim sredstvima. U cilju ostvarenja ovih težnji, u obe kompozicije povećava se dinamizam svih relevantnih komponenti i planova muzičkog toka, koji su praćeni sinhronizovanim porastom akustičko-dinamičkih sredstava.

¹⁶⁵ Милоје Николић, Прилог истраживањима форме Мокрањчевих руковети, у: Ивана Перковић Радак и Тијана Поповић Млађеновић (уред.), *Мокрањцу на дар 2006 (Прошета – чудних чуда кажу – 150 година) 1856*, Музиколошке студије – монографије, Свеска 1/2006, Београд – Неготин, Факултет музичке уметности – Дом културе Стеван Мокрањац, 2006, 129.

U *Kozaru*, Stevan Mokranjac prokomponovani model stvara upotrebom različitih tematskih materijala, tonalnim promenama i primenom raznovrsnih tipova fature. Ove promene su u potpunom saglasju sa razvojnim dramaturškim etapama u tekstualnom sadržaju. Dinamizaciju muzičkog toka i uzlazni smer gradacije u delovima b b₁, Mokranjac ostvaruje sredstvima muzičke sintakse (b = ponovljena četvorotaktna rečenica + 3 takta proširenja; b₁= trotakt + ponovljena četvorotaktna rečenica, na koju se nadovezuje uvod *Ajde, de*) i promenama tonalnog plana (tonalna mutacija iz f-mola u F-dur), dok u poslednjem formalnom delu (sastavljenom iz više pododseka) to postiže upotrebom četiri različita tematska sadržaja: a b c d. Narastanje dramaturških sila u folklornom tekstu i dostignut klimaks, iskazan rečima *Lele kozice*, potcrtava i muzičkim sredstvima: melodijskim i dinamičkim vrhuncem, tonalnim promenama (iz osnovnog f-mola u es-mol i B-dur) i harmonskom napetošću (silazne hromatske sekvence), nakon čega sledi postepeno stišavanje (smirenje na dominantu).¹⁶⁶

Primer 22. Stevan Mokranjac: *Kozar*

četvorotaktna rečenica	ponovljena

¹⁶⁶ Cf. Vlastimir Peričić i Dušan Skovran, *Nauka o muzičkim oblicima*, Beograd, Univerzitet umetnosti u Beogradu, 1991, 530.

četvorotaktna rečenica

spolj. trotaktno proširenje

Musical score for a four-measure phrase and its extension. The score is written for four staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass). The first four measures are marked with a box containing the number 15. The lyrics for these measures are: "NH - DE FO KO - ZA - PA". The extension consists of two more measures, marked with "rit...". The lyrics for the extension are: "AJ - RE RE AJ - RE RE'". The bottom line of the score contains the full lyrics: "FO - BE - RA - PA, CE - NH - DE FO KO - ZA - PA, AJ - RE RE, AJ - RE RE'".

trotakt

četvorotaktna rečenica

Musical score for a three-measure phrase and its extension. The score is written for four staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass). The first three measures are marked with a box containing the number 30 and the tempo marking "a tempo". The lyrics for these measures are: "CE - NH - DE FO CE - JA - NH, CE - NH - NH -". The extension consists of two more measures, marked with a box containing the number 31. The lyrics for the extension are: "AJ - RE RE RE, CE - NH - NH -". The bottom line of the score contains the full lyrics: "CE - NH - DE FO CE - JA - NH AJ - RE, AJ - RE".

ponovljena četvorotaktna

Musical score for a repeated four-measure phrase. The score is written for four staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass). The first four measures are marked with a box containing the number 35. The lyrics for these measures are: "DE FO FO - DE - RA - PA, CE - NH - DE FO". The extension consists of two more measures, marked with a box containing the number 36. The lyrics for the extension are: "AJ - RE RE AJ - RE RE". The bottom line of the score contains the full lyrics: "DE, DE, DE, DE, AJ - RE RE, AJ - RE RE".

rečenica

Musical score for measures 40-45. Measure 40 is marked with a box containing the number 40. The section is titled 'PRELAZ'. The score consists of four staves. The first two staves are vocal lines with lyrics: 'JA KO - ZA - PA, AJ - JE JE.' and 'JA KO - ZA - PA, AJ - JE JE.'. The third and fourth staves are piano accompaniment with lyrics: 'O - JE MOM - VE KO - SH - UJE' and 'AJ - JE JE.'. Dynamic markings include *p* at the beginning, *mf* in measure 42, and *mp* in measure 44.

dinamički klimaks

Musical score for measures 65-70. Measure 65 is marked with a box containing the number 65. The section is marked with *mf cresc.* and *rit.*. The score consists of four staves. The first two staves are vocal lines with lyrics: 'PA - JE KO - ZA TE U - MPE, STA - JE MOM - VE ZA PE - BE: JE - JE - JE,' and 'PA - JE KO - ZA TE U - MPE, STA - JE MOM - VE ZA PE - BE: JE - JE - JE,'. The third and fourth staves are piano accompaniment with lyrics: 'PA - JE KO - ZA TE U - MPE, STA - JE MOM - VE ZA PE - BE: JE - JE - JE,' and 'PA - JE KO - ZA TE U - MPE, STA - JE MOM - VE ZA PE - BE: JE - JE - JE,'. Dynamic markings include *mf cresc.*, *rit.*, and *sfz* in measure 69.

Musical score for measures 70-75. Measure 70 is marked with a box containing the number 70. The section is marked with *poco meno mosso pp*. The score consists of four staves. The first two staves are vocal lines with lyrics: 'JE - JE - JE, JE - JE - JE KO - SH - UJE' and 'JE - JE - JE, JE - JE - JE KO - SH - UJE'. The third and fourth staves are piano accompaniment with lyrics: 'JE - JE - JE, JE - JE - JE KO - SH - UJE' and 'JE - JE - JE, JE - JE - JE'. Dynamic markings include *pp* in measure 74.

Aleksandar Obradović, analogno Mokranjčevom postupku, i u trećem stavu (*Sova i orao*) *Male horske svite*, u skladu sa zahtevima i potrebama dramskog razvoja teksta (dostizanja njegove kulminativne tačke – pojava orla i njegovo obraćanje sovi), podiže dinamizam najznačajnijih parametara muzičkog toka na njihov najviši nivo: predstavlja nov tematski sadržaj (promenom muzičkog citata), vrši promenu tonaliteta (B-dur), metra i tempa (andante poco rubato), uz istovremeno dostizanje akustičko-dinamičkog klimaksa (*ff*). Koda koja sledi (poslednja četiri takta) građena je na neutralnom tekstualnom sadržaju (zapev) kao

jedna vrsta razvijenog (u odnosu na narodnu praksu) proširenog refrena i služi za potvrđivanje dostignutih dinamičkih vrhunaca iz posljednjeg odseka. Po ovim svojstvima ona se znatno razlikuje od kode u Mokranjčevom *Kozaru*, koja ima funkciju postepenog smirenja muzičkog toka nakon dostignutog klimaksa.

Primer 23. Aleksandar Obradović: *Mala horska svita – Sova i orao* (finale)

dinamički klimaks

ANDANTE POCO RUBATO
(3+2)

HEJ, SO - - - VO

HEJ, NIJE'VAKI ČELE-BI-JA ZA TE!

ID' O-DA-TLE SO-VO, BU-ĐO-GLA-VA SO - - - VO,

koda

poco rit.

NI-JE'VA-KI ČE-LE-BI-JA ZA TE!

NI-JE'VA-KI ČE-LE-BI-JA ZA TE!

NI-JE'VA-KI ČE-LE-BI-JA ZA TE!

NI - - - JE 'VA - - KI ZA TE! OJ!

The image shows a musical score for a vocal piece. It consists of four staves. The top two staves are for the vocal line, and the bottom two are for the piano accompaniment. The lyrics are 'HEJ, EJ, EJ, OJ!'. The music is in a minor key and 2/4 time. The dynamic marking 'ff' (fortissimo) is present throughout the piece. The score includes various musical notations such as notes, rests, and slurs.

Elementom (delom) podteksta u vlastitom tekstu, u kontekstu citatnih odnosa koji se realizuju u ove dve kompozicije, može se smatrati i model tradicionalne strofe (javlja se u početnim odsecima obe kompozicije). Težnja za očuvanjem osnovnog modela strofe, iskazana od strane citiranog i citatnog autora na početku pesme, u korelaciji je sa dramaturgijom teksta (ekpozicioni – početni nivo), ali i sa namerom da se u njenim okvirima prezentuju početni muzički modeli, koji će kasnije, sa povećanjem tekstualne dinamike, biti podvrgnuti raznovrsnim transformacionim postupcima.

U prva dva pododseka kompozicije *Sova i orao (Mala horska svita)* afirmiše se model tradicionalne strofe. Oba formalna entiteta pripadaju odseku A (ekspozicionom). U ovom odseku upoznajemo učesnike narodne 'pričice'. Sa početnom etapom teksta usklađuje se i način prezentovanja muzičkog citata, koji je predstavljen u svom osnovnom (netransformisanom) vidu. (u drugom pododseku samo je sekventno izložen u odnosu na početak).

Primer 24. Aleksandar Obradović: *Mala horska svita – Sova i orao* (prvi i drugi pododsek)

prvi pododsek

MODERATO SCHERZANDO

p
SO - VA SJE - DI
p
SO - VA SJE - DI NA VI - SO - KU
f
SO - VA SJE - DI NA VI - SO - KU PA - - - - -

5.

mp *cresc.* *f*
NA VI - SO - KU PA - NJU, NA VI - SO - KU PA - NJU, HEJ, HEJ,
f
NA VI - SO - KU PA - NJU, NA VI - SO - KU SJE - - DI PA - NJU, HEJ, HEJ,
PA - NJU, SJE - DI, NA VI - SO - KU PA - NJU, SO - VA SJE - DI NA VI - SO - KU
NJU, SO - VA SJE - DI NA VI - SO - KU

drugi pododsek

10.

HEJ!

f sf sf

PA-NJU, HEJ!

PA-NJU, HEJ! VIŠ' NJE O-R'O NA JE-LO-VOJ

15.

mp

NA JE-LO-VOJ GRA-NI, NA JELOVOJ

p

VIŠ' NJE O-R'O NA JELOVOJ GRA-NI, NA JELOVOJ GRA-NI,

VIŠ' NJE O-R'O NA JE-LO-VOJ GRA-NI, O-R'O NA JELOVOJ GRA-NI,

GRA - - - - NI, VIŠ' NJE O-R'O

GRA-NI, HEJ, HEJ, HEJ, HEJ, HEJ, HEJ!

VIŠ' NJE O-RO NA JE-LO-VOJ GRA-NI HEJ, HEJ!

NA JE--LO--VOJ GRA-NI HEJ, HEJ,

20.

HEJ! (ZATVOR. USTA) HEJ, SO - VA OR-LU

Formalni obrazac tradicionalnog modela strofe afirmiše se i u delu a, ekspoziciji Mokranjčevog *Kozara*, gde se na sličan način kao i u Obradovićevoj kompoziciji formira odnos na relaciji muzički citat – narodni tekst

Primer 25. Stevan Mokranjac: *Kozar* (ekspozicija)
 uvod

f АЈ - РЕ РЕ!
mp АЈ - РЕ РЕ!
mp АЈ - РЕ РЕ!
p АЈ - РЕ РЕ!

5

mp О - ТУД И - РЕ ЈУ - ДО МЛА - ДО, ЈУ - ДО МЛА - ДО НЕ - МЕ - МЕ - НО КА - РА - ТА МУ
p О - ТУД И . . . РЕ ЈУ . . ДО
p О - ТУД И - РЕ ЈУ . . ДО МЛА . . ДО
p О - ТУД И . . .

l-mol

10

ОД ЈА - ЗО - БЕЦ, О - ПАН - ЦИ - МУ ОД РЕ - МЕ - ТО, ПРА - ВО ПРА - ЧИ
 МЛА - ДО НЕ - МЕ - МЕ - НО, ПРА - ВО
 НЕ - РЕ - МЕ - НО, О - БАН - ЦИ МУ ОД
 РЕ ЈУ . . . ДО, О - БАН - ЦИ

prelaz

The image shows a musical score for a prelude (prelaz) with four staves. The lyrics are written in Cyrillic script below the notes. The lyrics are:

Staff 1: У СЕ - РО, АЈ - РЕ РЕ!

Staff 2: ПРЕ - ЧН У СЕ - РО, АЈ РЕ РЕ!

Staff 3: РЕ - ШЕ - ТО ПРА - БО ПРЕ - ЧН У СЕ - РО, АЈ - РЕ РЕ!

Staff 4: МУ ОД РЕ ШЕ - - ТО, ПРА - БО ПРЕ - ЧН У СЕ - РО, АЈ - РЕ РЕ!

Intertekstualna komunikacija između ova dva teksta (kompozicije) ostvaruje se zahvaljujući primeni nekih zajedničkih načela u njihovoj organizaciji, pa stoga ne predstavlja potpuni (strogi) vid citatne konekcije. Mokranjačeva načela u obradi i formalnom uobličenju poetsko-muzičkog materijala prihvaćena su od strane Aleksandra Obradovića kao osnova za realizaciju sopstvenih. Tako se u Obradovićevoj prezentaciji muzičkih materijala i folklornog teksta, u odnosu na Mokranjca, primećuju znatne inovacije i veći stepen slobode, poput složenije polifonizacije teksta (tekstualni sukobi imitativno postavljenih tekstualnih članaka u vertikalnoj dimenziji muzičkog toka), pretvaranja muzičkog citata (tematskog materijala) u ostinatne formule i sl. Ovi postupci 'zamagljuju' obrise podteksta, pa je tako otežano prepoznavanje njegovih delova u vlastitom tekstu. Na taj način Obradović ističe važnost svoga teksta u odnosu na Mokranjčev, pri čemu se citatno od njega ne distancira, ali ga, sa druge strane, citatno ne imitira. Prilikom intertekstualne konekcije, smisao vlastitog teksta u drugi plan potiskuje značenja podteksta pa se citatni kontakt, u datom slučaju, izgrađuje pomoću *nepotpunih citata* (citati po opsegu podudaranja),

Gotovo na indentičan način, i sa podjednakim intenzitetom, realizuje se citatna komunikacija između Mokranjčevog *Kozara* i *Male horske svite* Aleksandra Obradovića u primeni principa 'izobličenja' (spoljašnjeg proširenja) tradicionalnog modela strofe.

U *Kozaru*, Mokranjac proširenje tradicionalnog modela strofe u delu **a** ostvaruje upotrebom spoljašnjeg proširenja korišćenjem identičnog poetsko-muzičkog sadržaja (kvartnog motiva, poziva *Ajde, de*, koji svoj „...prototip ima u pojedinim narodnim melodijama koje je Mokranjac uneo u svoje rukoveti – npr. *Niknalo* iz X – rukoveti i *Kalugere* iz XI – rukoveti“),¹⁶⁷ dok „...izlaganjem prve glavne misli (teme) na način koji

¹⁶⁷ Vlastimir Perićić i Dušan Skovran, op. cit., 530.

podseća na početak dvostrukog fugata¹⁶⁸ (videti primer 24), destabilizuje njenu unutrašnju fizionomiju.

Aleksandar Obradović prvu strofu (pododseku) prvog odseka kompozicije *Sova i orao*, proširuje 'razvlačenjem' poslednjeg tona signala kraja u celokupnoj harmonskoj vertikali i formiranjem dva ležeća kvintna pedala, na kojima se ulančava tematski sadržaj druge strofe (videti primer 23, taktove 7–12) . U drugoj strofi (na kraju ovog odseka), kvintnim pedalima prethodi melodijski pokret. Njime se vrši anticipacija za modulaciju u novu tonalnu osnovu u kojoj će biti izlagan materijal novog odseka.

Primer 26. Aleksandar Obradović: Mala horska svita – *Sova i orao*

↓ dva naslojena kvintna pedala

The image shows a musical score for four staves. The top two staves are vocal lines with lyrics: HEJ!, (ZATVOR. USTA), HEJ!, SO - VA OR - LU. The bottom two staves are piano accompaniment. There are annotations for dynamics like 'f' and 'p', and a circled section of the first staff. Above the score, there is a label '↓ dva naslojena kvintna pedala' pointing to two boxes that enclose the piano accompaniment in the second and third measures, indicating two overlapping quintal pedals.

Srodne tendencije prema folklornom materijalu koji se obrađuje i još izraženiji nivo njegove transformacije, u odnosu na onaj koji je primenio kompozitor Aleksandar Obradović u *Maloj horskoj sviti*, uočljiv je i kod drugih stvaralaca ovog perioda, poput: Radomira Petrovića (*Svatovske šaljivke*, *Vitolade*), Mirjane Živković (*Ženske pesme*) i dr. Intertekstualna povezivanja ovih autora sa paradigmatiskim tekstovima (*Kozarom* Stevana Mokranjca, *Tri ženska zbora i klavir* Petra Konjovića i sl.), i u ovom slučaju (kao i u prethodno elaboriranom na relaciji Aleksandar Obradović – Stevan Mokranjac), odvijaju se

¹⁶⁸ Idem.

prvenstveno preuzimanjem načelnih (pojedinačnih) principa obrade poetsko-muzičkih sadržaja starijih tekstova (podteksta). Ovi sadržaji se u okviru novog stilskeg konteksta, od strane citatnih autora, po pravilu, obrađuju različitim umetničkim sredstvima u odnosu na svoje uzore.

B. II 1. 2. 1. 2. Svatovske šaljivke, Vitolade Radomira Petrovića – Kozar Stevana

Mokranjca: vidovi citatne komunikacije

Primena distinktivnih umetničkih sredstava u obradi materijala folklorne provenijencije, u odnosu na tradicionalne (Mokrnjčeve) postupke i tendencija sve većeg usaglašavanja medio i mikroformalnih planova dramaturškim zahtevima folkornog teksta, prisutna je i u horskim ostvarenjima kompozitora Radomira Petrovića: *Svatovskim šaljivkama i Vitoladama*. U skladu sa zahtevima poetskog sadržaja, odvija se i obrazovanje formalnih celina, kako onih većih – odseka, tako i onih manjih – pododseka. Očigledno je i u ovom slučaju (kao i u nekim ranijim primerima obrađenim u ovom radu) okvir tradicionalne strofe, kao primarnog konstituenta u izgradnji pesme (stava), 'preuzak' za zadovoljavanje svih kompozicionih aspiracija i intencija u stvaranju koherentnijeg muzičkog toka. Iz tog razloga, Radomir Petrović strofu transformiše u složeniji vid poetsko-muzičke strukture, jednu vrstu zvučne slike. Uloga zvučnih slika je da na što verniji način dočaraju dešavanja vezana za obredne događaje, u *Svatovskim šaljivkama* – svadbene (pre njih, oko njih i epilog dešavanja), u *Vitoladama* – kraljičke (vezane za ljubavnu i svadbenu tematiku).

U *Svatovskim šaljivkama* strofična organizacija se izbegava i na tekstualnom nivou. Stihovi nisu organizovani u strofe, a u viši nivo strukturno-formalne organizacije povezuje ih prikaz zgoda i eksplicitno nabranje svih događaja vezanih za svadbeni običaj. Ovaj otklon od tradicionalnih obrazaca u radu sa folklornim tekstom, međutim, ne znači da je došlo do potpunog raskida sa citatnom riznicom. Naprotiv, čak se i formalni obrasci umetničke obrade, u većem delu muzičkog toka ove kompozicije, oblikuju i strukturiraju pod jakim uticajem bazične forme folklornog citata. Intervencije u strukturni plan folklornog citata se, i u ovom slučaju, mogu opravdati potrebom prisnijeg povezivanja muzičkih i tekstualnih komponenti i planova. Ovaj princip, kao što je već ranije istaknuto, afirmisao je Stevan Mokranjac u *Kozaru*. Mokranjčevim 'citatom', preuzetim iz *Kozara* u *Svatovske šaljivke* i *Vitolade*, mogao bi se smatrati i princip verne imitacije folklornih napeva (njihovih metro-ritmičkih, melodijskih, lestvično-tonalnih i svih drugih osobina, sve do psihološke obrade teksta). U obe kompozicije, teško je utvrditi distinkciju između komponovanih melodija na narodne tekstove (po pravilu, u duhu narodne melodije i uz poštovanje njenih oblikotvornih principa) i

folklornih originala. Sa sličnih pozicija, prema muzičkom citatu i njegovoj ulozi u muzičkom toku, nastupaju i Vojislav Vučković : *Prva rukovet*,¹⁶⁹ Marko Tajčević: *Komitske pesme* i sl. U kontekstu intertekstualnih konekcija kojima se bavi ovaj rad, ove kompozicije, nastale u periodu između *Kozara* Stevana Mokranjca i *Svatovskih šaljivki* i *Vitolada* Radomira Petrovića, mogu se smatrati transmisionerima (prenosiocima) citatnih poruka podteksta u vlastiti tekst, pa se iz tog razloga mogu inkorporirati u okvire zajedničkog citatnog sistema.

Kontaki u okviru ovog sistema citatne komunikacije realizuju se na principima slobodne interpretacije smisla podteksta u okviru vlastitog teksta. Smislom citiranog teksta može se smatrati: odnos prema tradicionalnom modelu strofe, princip rada sa muzičkim citatom u početnim odsecima pesme, komponovanje novih melodija po ugledu na folklorne originale i dr. Slobodna interpretacija, u ovom slučaju, označava izmenjeno, manje ili više unapređeno izlaganje delova podteksta, koji u uslovima novog umetničkog pristupa (kakav primenjuje kompozitor Radomir Petrović) dobijaju i neku novu konotaciju. Tako se u odnosu na citirani tekst (podtekst), u citatnom (vlastitom) tekstu primenjuju složeniji postupci rada sa muzičkim citatima folklorne provenijencije, koji se pretvaraju u niz pojednostavljenih melodijsko-ritmičkih formula. Ovako dobijeni muzički obrasci uporno se variraju u daljoj kompozicionoj obradi, što kao krajnju posledicu proizvodi raširenje i izobličenje izvornog formalnog obrasca strofe. Step en izobličenja, međutim, ne prelazi okvire varirano-strofičnog modela pa se na osnovu ovog formalnog obrasca može realizovati intertekstualno povezivanje *Svatovskih šaljivki* sa ostvarenjima poput *Divna noći* Stanislava Biničkog, u kojoj se na ekvivalentan način uspostavlja jedan vid hibridnog formalnog modela – varirano-strofičnog i složene trodelne forme sa elementima razrade u centralnom delu.¹⁷⁰

Intertekstualna komunikacija koju Radomir Petrović ostvaruje posrednim putem, preko tekstova prenosilaca citatnih poruka, poput: *Divna noći* iz zbirke *Seljančice* Stanislava Biničkog, *Prve rukoveti* Vojislava Vučkovića i sl. sa citatnim uzorom, ne predstavlja jedinu citatnu konekciju. Polje citatnih kontakata vlastitog teksta širi se i na one kompozicije koje u sebi sadrže distinktivne (nove) elemente u odnosu na podtekst (Mokranjčev *Kozar*), ali se njihovo 'dejstvo' ispoljava u tekstualnim i muzičkim komponentama i planovima *Svatovskih šaljivki*.

¹⁶⁹ Ono što u najvećem obimu citatno povezuje apostrofirano delo Vojislava Vučkovića i *Svatovske šaljivke* Radomira Petrovića, jeste princip obrazovanja ritmičkih i melodijskih formula, koje predstavljaju supstituent izvornom folklornom citatu. Ove formule su mnogo pogodnije za raznovrsne postupke motivskog i polifonog rada (kako onog imitacionog, tako i onog neimitacionog). U oba slučaja ovakvi muzički materijali imaju ulogu da nadomeste nedostatak tradicionalne strofe i sugerišu njenu formu.

¹⁷⁰ Милоје, Николић, Развој руковети..., op. cit., 68.

Na bazi ovog kriterijuma, u potencijalne citatne uzore¹⁷¹ sa pozicijom citiranog teksta, mogu se uvrstiti kompozicije poput pesama *Za gorom, za zelenom* iz *Tri ženska zbora i klavir* Petra Konjovića i *Do tri mi puški* iz *Komitskih pesama* Marka Tajčevića, čiji se napevi i celokupni formalni plan izgrađuju na simetričnom trodelu (A B A),¹⁷² atipičnom za folklornu praksu.

Ovaj tip 'veštačke' trodelnosti ispoljen je i u *Svatovskim šaljivkama*, ali i niz drugih analogija, naročito u pogledu unutrašnje formalne organizacije i razvojno-dinamičkih odnosa formalnih celina (odseka – zvučnih slika) u okviru pojedinačnih stavova (pesama), *Svatovske šaljivke* intertekstualno usmerava na Konjovićeve kompoziciju *Tri ženska zbora i klavir*.¹⁷³

B. II 1. 2. 1. 2a. *Svatovske šaljivke Radomira Petrovića – Tri ženska zbora i klavir* Petra Konjovića, vidovi citatne komunikacije

Intertekstualna usmerenost *Svatovskih šaljivki* na *Tri ženska zbora i klavir* Petra Konjovića, odvija se na nekoliko, po intezitetu konekcije, različitih citatnih nivoa. Citatni kontakti najjačeg intenziteta između ova dva teksta (kompozicije) realizuju se u pogledu primene identičnih principa makroformalne organizacije. U oba slučaja, kod konsekventa i antecedenta, odseci se grupišu u trodelni oblik (A B A₁).

Nešto niži intenzitet *citatne konekcije*, u odnosu na prethodno opisani, odnosi se na primenu zajedničkih kompozicionih načela u uvodnim odsecima. Iako na prvi pogled različiti, oni u obe kompozicije ostvaruju ekvivalentnu ulogu. Muzički, ali i dramaturški, pripremaju (nagoveštavaju) buduća muzičko-poetska dešavanja. Najuočljivija zajednička karakteristika uvodnih odseka *Tri ženska zbora i klavir* i *Svatovskih šaljivki* je pojava brze i uglavnom ravnomerne ritmizacije. Pomoću ovog muzičkog sredstva uvodni odseci se prisnije povezuju sa centralnim delovima. Ovakva sadržinsko-tematska uslovljenost uvoda i centralnog odseka proizilazi iz težnje da se već u uvodu ostvari veći stepen koherentnosti materijala i formalne organizacije.

U sve tri pesme Konjovićeve kompozicije *Tri ženska zbora i klavir*, klavirski uvodi, ali i kasniji interludijumi i postludijumi, promenama ritma, tempa, tonaliteta, kao i upotreba

¹⁷¹ Njihov uticaj na kreiranje značenja i smisla vlastitog teksta se ne može u potpunosti dokazati.

¹⁷² Primena ovog formalnog modela u apostrofiranim pesmama nastaje u skladu sa potrebama psihološkog tumačenja teksta.

¹⁷³ Ovo antologijsko delo Petra Konjovića (komponovano 1917) po mišljenju Miloja Nikolića značajno je u istorijskom smislu jer se u njemu najavljuje trend „...prenošenja preokupacija kompozitora sa makroformalne problematike na područje promišljanja mikro i medio forme (tj. one unutar pesama), koja će obeležiti stvaralaštvo većine značajnih autora između dva svetska rata“. Cf. Милоје Николић, Развој форме руковети у српској хорској музици између два светска рата, *Нови Звук*, 2, 1993, 64.

karakterističnog harmonskog stila, doprinose pojačavanju i isticanju dramaturškog kapaciteta folklornog teksta (pravljenje dramtizacije uz pomoć klavirske pratnje).

Primer 27. Petar Konjović: *Tri ženska zbora i klavir – Za gorom, za zelenom*

uvod

Allegretto moderato

Клавир

mp con moto

dim.

mf Oj, za go - rom, za ze -

mf Oj, za go - rom, za ze -

Uvod *Svatovskih šaljivki* je vrlo zapažena, formalno zaokružena celina bazično dvodelne strukture, sa većim stepenom unutrašnje složenosti u odnosu na uvod pesme *Za gorom, za zelenom* iz *Tri ženska zbora i klavir*. Zbog tih svojih karakteristika prevazilazi ulogu lokalnih spoljašnjih proširenja pojedinačnih pesama. Prvi deo uvoda je laganog tempa. U njemu se nižu motivi kratkog daha (bez težnje za čvršćim povezivanjem), dok se fakturno-orkestracionim sredstvima asocira na folklorne tipove višeglasja.¹⁷⁴ Drugi deo uvodnog odseka je po svojim karakteristikama ekvivalentan instrumentalnoj predigri (preludijumu) i tempom je vezan za folklorni citat.

¹⁷⁴ Милоје, Николић, Руковети и сродне форме у српској хорској музици после Другог светског рата (други део), ор. cit., 59–60.

Primer 28. Radomir Petrović: *Svatovske šaljivke* (drugi deo uvoda)

početak centralnog (drugog) odseka

Tendencija upotrebe složenijih kompozicionih rešenja u fakturi horskog stava, započeta u uvodnim odsecima, svoj pravi epilog dobija u centralnim odsecima. U njima se usled sve veće primene postupaka rada sa muzičkim citatima (koji uključuje i njihovo formalno prestrukturiranje) odvija izobličenje unutrašnjeg formalnog prostora. Transformisanje muzičkog citata i formalna izobličenja nastala u ovom postupku su, kod obojice autora, bila u funkciji podržavanja dinamičkih i razvojnih sila folklornog teksta. Tako se, u skladu sa potrebama i zahtevima prvenstveno dramaturških kapaciteta tekstova koji se obrađuju, obrazuju i formalni modeli. Analogije su najuočljivije na medioformalnom nivou. U oba slučaja prvi stavovi (pesme) se grade od tri strukturno različita odseka. Prvi odsek ima ulogu svojevrsne ekspozicije.

U pesmama iz *Tri ženska zbora i klavir*, prvi odsek A označava ekspozicionu etapu dramskog razvoja teksta. U ovom odseku predstavljen je i celoviti muzički citat, kao svojevrsan uzorni model (tematski sadržaj), koji će u skladu sa porastom tekstualne dinamike (u narednim odsecima) biti podvrgnut raznovrsnim postupcima tematskog rada.

Primer 29. Petar Konjović: *Tri ženska zbora i klavir – Orošen đeradan* (uvod i prva strofa)

uvod

Andante espressivo

Andante espressivo

pp *legg.*

prva strofa

simplice

p Де си би - ла, Ја - но, те си тв - ко ро - сна

p Ја сам би - ла ма - ле у на - ше ли - ва - ге

p ге си би - ла Ја - но, те си тв - ко ро - сна ?

ten. *ten.*

Nasuprot početnim odsecima apostrofiranih pesama *Tri ženska zbora i klavir*, uvodni (prvi) odsek *Svatovskih šaljivki* je fragmentarne strukture bez izdvajanja glavnog tematskog sadržaja. Kompozitor Radomir Petrović 'nedostatak' bazične forme folklornog citata – melostrofe – prevazilazi na taj način, što njegove parcijalne (necelovite) strukture uokviruje dužim notnim vrednostima. One nadgrađuju refrenske dodatke, pa se tako u perceptivnom

doživljaju formiraju zvučno zaokružene i jasno razgraničene formalne podceline: prva (taktovi 1–5), druga (6–13) i treća (14–19). No i ovakav, veštački stvoren, sistem unutrašnje organizacije odseka (u odnosu na izvorni model strofe) sa slobodnijom upotrebom sekvenci, hromatike (tematski sadržaj poslednjeg pododseka), promenom tonalno-modalne osnove (od d-dorskog modusa, na g-balkanski), naturalističkog oponašanja heterofone pratnje (u nadgradnji refrenskih dodataka), upotrebe glisanda, ne predstavlja veće udaljavanje od folklornih korena.

Primer 30. Radomir Petrović: *Svatovske šaljivke* (prvi pododsek)

prvi deo prvog pododseka

drugi deo

prvog pododseka

treći deo prvog pododseka

Veća udaljavanja od folklornih korena nisu evidentna ni u prvim odsecima pesama *Tri ženska zbora i klavir*, jer kompozitor Konjović odustaje od bilo kakve intervencije u melodijsko-ritmičku strukturu folklornog citata. U delima obojice kompozitora, ovakav odnos prema poetsko-muzičkom sadržaju koji se obrađuje utiče na osećanje formalne zaokruženosti.

Drugi, po intenzitetu niži, nivo citatnog kontakta *Svatovskih šaljivki* i *Tri ženska zbora i klavir* uočava se u načinu preoblikovanja odseka (strofe). U Konjovićevoj prezentaciji (*Tri ženska zbora i klavir*), strofa zadržava gotovo sve one funkcije pomoću kojih realizuje svoju ulogu u konstrukciji formalnog plana pesme. U njoj folklorni citat zadržava svoju celovitost, a njegove granice istovremeno označavaju i granice razgraničenja susednih strofa.

Kod Radomira Petrovića (*Svatovske šaljivke*) tradicionalna strofa biva supstituisana složenijim formalnim obrascem – 'zvučnom slikom'. Novoformirani konstruktivni subjekt dozvoljava veća odstupanja od tradicionalnih ritmičko-melodijskih i formalnih modela, pa

tako zadovoljava kompozitorovu težnju ka što efikasnijoj psihologizaciji tekstualnog sadržaja. Ovaj efekat posebno je istaknut u drugom delu uvodnog odseka – drugoj zvučnoj slici (taktovi 20–38), u kojoj se na šaljiv način najavljuje nemili ishod u postizanju kranjeg cilja – jahanje momka na putu: *na zlu konju, na zlu sedlu na zloj uzdi, na, u zlu ruhu, u zloj kapi*). Stalan rast tekstualne tenzije (povećava se sa pojavom svakog novog melostiha) zbog nemilih ishoda koji se očekuju (naslućuju se upornim korišćenjem reči *zlo*), biva upotpunjen upotrebom uzlaznih sekvenci svih glasova, dok se odgovarajućim tempom *allegro vivače*, sitnijim notnim vrednostima ujednačne ritmičke konfiguracije i oznake *sempre staccato*, dočarava osećaj poskakivanja za vreme jahanja magarca. Poslednja formalna celina uvodnog odseka je refrenski stih (taktovi 32–38). U njemu još samo tekst utiče na doživljaj formalne zaokruženosti, jer se nakon početnog dvotaktnog parcijalnog eksponiranja dela stukture modela iz prethodnog pododseka, odvija raspad tematske celine i pretvaranje čitave fature u ostinatnu površinu.

Primer 31. Radomir Petrović: *Svatovske šaljivke* (drugi pododsek uvodnog odseka)

The first system of the musical score is for four voices: Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.). The tempo is marked *Allegro vivače* with the instruction *sempre stacc.* The Soprano part begins with the lyrics "ЖОЈ" and "НА ЗЛУ КОЊУ, НА МА-ГАР-ЦУ, НА ЗЛУ". The Alto part also begins with "ЖОЈ". The Tenor and Bass parts are silent in this system. The music features a steady eighth-note accompaniment in the vocal lines.

The second system of the musical score continues the vocal lines for Soprano (S.) and Alto (A.). The Soprano part has the lyrics "СЕД-ЛУ НА СА - МА-РУ, НА ЗЛОЈ УЗ-ДИ, НА У-". The Alto part continues with "ЖОЈ". The Tenor (T.) and Bass (B.) parts remain silent. The musical notation shows a continuation of the eighth-note accompaniment and some melodic movement in the vocal lines.

S. - ЛА - РУ, У ЗЛУ РУ-ХУ У КО-ЖУ-ХУ У ЗЛОЈ КАПИ У

A.

T.

B.

S. ШУБАРИ, ХА, ХА, ХА, ЈОЈ, ЈОЈ, ИХ!

A. ШУБАРИ, ХА, ХА, ХА, ЈОЈ, ЈОЈ, ИХ!

T. ЈОЈ, ЈОЈ, ИХ!

B. ЈОЈ, ЈОЈ, ИХ!

PF LE LE LE LE

REF.

LE LE LE LE

S. *Molto cresc.* О - ПА ЦУ - ПА, ТУ - ПА ЛУ - ПА, ДРЖИ КОЛА

A. *Molto cresc.* О - ПА ЦУ - ПА, ТУ - ПА ЛУ - ПА, ДРЖИ КОЛА

T. *Molto cresc.* О - ПА ЦУ - ПА, ТУ - ПА ЛУ - ПА, ДРЖИ КОЛА

B. *Molto cresc.* О - ПА ЦУ - ПА, ТУ - ПА ЛУ - ПА, ДРЖИ КОЛА

početak drugog odseka

U drugom odseku (taktovi 38–75) *Svatoviskih šalivki* prvi put se pojavljuje 'centralni tematski sadržaj' (celovit kvazifolklorni citat). Bazičnoj sturkturi muzičkog citata, u ovom odseku, podređuju se fakturni i formalni obrasci. Granične linije fakturnog i formalnog razgraničenja pododseka, formiraju se u skladu sa signalima krajeva kvazifolklornog citata, uz dozvoljena proširenja osnovnog formalnog modela. Na ovaj način se formiraju prvi (taktovi 38–53) i drugi (54–68) pododsek. U tekstualno-sadržinskom smislu, čitav centralni odsek je zapravo jedna komična slika koja sadrži prikaz stradanja momka u potrazi za budućom suprugom. Postizanje cilja u pronalaženju mlade nagoveštava tekstualni vrhunac – opis mladog fizičkog izgleda, dat na preteran, iskarikiran način. Ovaj odeljak folklornog teksta posebno je izdvojen, od strane kompozitora Radomira Petrovića, i dodeljen mu je poseban prostor – jedna vrsta kode sa svim pratećim, već opisanim, muzičkim sadržajima.

Primer 32. Radomir Petrović: *Svatovske šalivke*

završni deo centralnog odseka

Allegro vivace

S. ДВА ШИРОКА

A. ДВА ШИРОКА

T. ДВА ШИРОКА

B. ДВА ШИРОКА

Я ЗАПРОСИХ КЛАДУ НОМУ

Я ЗАПРОСИХ

Načini formalnog uobličjenja muzičkog citata i formiranje entitetskih graničnih linija, primenjeni od strane Radomira Petrovića u centralnom odseku *Svatovskih šaljivki*, krajnje ograničeno referiraju na postupke ove vrste iz pesme *Za gorom, za zelenom* iz *Tri ženska zbora i klavir*. U oba slučaja, granice formalnih celina obrazuju se u sadejstvu sa signalima krajeva folklornog citata. No, u svim drugim segmentima unutrašnje organizacije odseka (strofa) uočavaju se znatne razlike. Intertekstualna 'razmimoilaženja' najuočljivija su u centralnim odsecima ovih kompozicija, posebno evidentna u odnosu prema tradicionalnom modelu strofe.

Centralni odsek pesme *Za gorom, za zelenom* iz *Tri ženska zbora i klavir* Petra Konjovića, sastoji se od dve strofe. Prva strofa je načelno konstruisana po ugledu na tradicionalni (folklorni) model, dok se u drugoj strofi slobodnim kanonskim imitacijama proširuje njeno trajanje.

Primer 33. Petar Konjović: *Tri ženska zbora i klavir – Za gorom, za zelenom* (centralni odsek)
slobodna 'kanonska' imitacija

И-мам се-ју и код ку-ће

И-мам се-ју и код ку-ће О-гре-ши ме млад ју-

Najviši nivo citatnog distanciranja vlastitog teksta, *Svatovskih šaljivki*, u odnosu na pesmu *Za gorom, za zelenom* iz *Tri ženska zbora i klavir*, uočljiv je u raspletu. Kod Konjovića, tekstualni rasplet je muzički uobličen tematskim sadržajem početnog odseka A, dok je kod Radomira Petrovića inkorporiran u potpuno novu tematsko-sadržajnsku celinu – odsek B.

Formiranjem nove tematske celine B u *Svatovskim šaljivkama*, kompozitor Radomir Petrović muzički replicira folklornom tekstu koji prikazuje zlu sreća mladenaca na povratku kući. Ovom relevantnom sadržajnskom-tekstualnom delu, koji je izdvojen u poseban stav, dodeljen je i poseban (novi) muzički citat, ali i nov tip faktorne organizacije. U ovom odseku, postizanje višeg nivoa dinamizma ostvaruje se: imitacionim sprovođenjem teme (na način fugata), vertikalnim sukobom pojedinih delova tekstualnog sadržaja (na principu dva sukobljena sloja, I – formiraju spoljšnji glasovi, sopran i bas, II – unutrašnji glasovi, alt i tenor) i postepenim narastanjem akustičko-dinamičkog talasa (od *piana* do *fortefortissima* u refrenskom dodatku *joj*, na završetku ovog stava).

Primer 34. Radomir Petrović: Svatovske šaljivke (odsek B)

početak drugog odseka (B)

Allegro vivace

S. ДВА ШИРОКА ЈОЈ

A. ДВА ШИРОКА ЈОЈ

T. ДВА ШИРОКА ЈА ЗАПРОСИХ МЛАДУ МОМУ

B. ДВА ШИРОКА ЈА ЗАПРОСИХ

S. —

A. —

T. ПА ПОВЕДОХ СВОМЕ ДВОРУ ЈОЈ КАД УЗ-БР-ДО

B. ПА ПОВЕДОХ СВОМЕ ДВОРУ ЈОЈ КАД УЗ-БР-ДО

S. КАД УЗБРДО ДЕРИ ВОЛА, КАД НИЗБРДО ЛОМИ КОЛА

A. ДЕРИ ВОЛА, КАД НИЗБРДО ЛОМИ КОЛА ЛОМИ КОЛА

T. ДЕРИ ВОЛА, КАД НИЗБРДО ЛОМИ КОЛА ЛОМИ КОЛА

B. КАД УЗБРДО ДЕРИ ВОЛА, КАД НИЗБРДО ЛОМИ КОЛА

završetak drugog odseka (B)

The musical score consists of four staves labeled S., A., T., and B. The lyrics are written below the notes. The Soprano part (S.) has the lyrics 'JOJ, JOJ, JOJ, ИХ!' and 'ИНАМ МУЖА'. The Alto part (A.) has the lyrics 'JOJ, JOJ, JOJ, ЛЕ ЛЕ ЛЕ ЛЕ ЛЕ ЛЕ ЛЕ ЛЕ' and 'БРЕ!'. The Tenor part (T.) has the lyrics 'JOJ, JOJ, JOJ, ЛЕ ЛЕ ЛЕ ЛЕ ЛЕ ЛЕ ЛЕ ЛЕ' and 'БРЕ!'. The Bass part (B.) has the lyrics 'ИХ!' and 'БРЕ!'.

Rezultati komparativne analize *Svatovskih šaljivki* sa kompozicijama *Kozar* Stevana Mokranjca i *Tri ženska zbora i klavir* Petra Konjovića, sagledani iz perspektive citatnih sistema i modela primenjenih u ovom radu, ukazuju da se njihovi međusobni intertekstualni kontakti ostvaruju u okviru jedne vrste citatnog dijaloga pretežno autoreferencijalnih usmerenja. Citatni smisao vlastitog teksta svoj 'povlašćeni' položaj, u odnosu na podtekst, ispoljava zahvaljujući primeni složenijih muzičkih postupaka u sferi formalne organizacije. Takva tendencija uočava se i na tekstualnom planu, gde su evidentna razmimoilaženja u tretmanu folklornog teksta i načinu rada sa njegovim parcijalnim strukturama (veća sloboda u preoblikovanju izvornog sadržinskog predloška). Značajnije prisustvo elemenata sopstvene kreacije u vlastitom tekstu, obezbeđeno primenom inovativnih sredstava u umetničkom oblikovanju poetsko-muzičkog sadržaja, međutim, ne označava istovremeno i negiranje tradicionalnih kulturnih vrednosti, tj. relevantnog smisla citatnog uzora. Reafirmacija tradicionalnih značenja, preko citata, u ovom slučaju, odvija se posredstvom citatnih sila slabijeg inteziteta. Oni se u citatnom tekstu (kosekventu) prepoznaju u primeni nekih opšteprihvaćenih načela u tretmanu folklornog citata, posebno na tekstualnom planu, prilikom njegove umetničke obrade. Principi ove vrste, redefinisani u vlastitom tekstu (*Svatovske šaljivke, Vitolade*), ukazuju na njegovu intertekstualnu usmerenost prema prvom tekstu – gravitacionom centru (*Kozaru* Stevana Mokranjca), ali i ka nekim drugim citatno-transmissionim tekstovima, prenosiocima prepoznatljivih citatnih poruka (*Tri ženska zbora i klavir* Petra Konjović).

B. II 1.2.1.3. *Ženske pesme* Mirjane Živković – *Kozar* Stevana Mokranjca, vidovi citatne komunikacije

Pripadnost sistemu *citatnog dijaloga autoreferencijalnih usmerenja* *Ženske pesme* Mirjane Živković ostvaruju na osnovu načina intertekstualnog povezivanja sa kompozicijama *Kozar* Stevana Mokranjca i *Tri ženska zbora i klavir* Petra Konjovića, koje su u ovom radu označene kao citatni uzor, odnosno citatni transmissionent.

Intertekstualni odnos *Ženskih pesama* i *Kozara* karakteriše nizak intenzitet citatne konekcije. Citatno povezivanje ovih kompozicija realizuje se prvenstveno zahvaljujući zajedničkim nastojanjima da se muzički citat u što većem obimu prilagodi zahtevima (semantičkim, afektivno-emocionalnim, dramaturškim) folklornog teksta. Ovaj citatni signal, međutim, ima krajnje ograničeno dejstvo, jer se nadgradnja sadržinsko-tekstualnih predložaka u ovim kompozicijama realizuje muzičkim citatima dijametralno različitih strukturnih i stilskih karakteristika.

Prilikom komponovanja muzičkog materijala za *Kazara*, Stevan Mokranjac se u znatnoj meri oslanja na izvorne folklorne obrasce. Mirjana Živković, za razliku od Mokranjca, muzički sadržaj podređuje prvenstveno semantičkom i dramaturškom planu teksta, pa se u tom kontekstu mogu opravdati i njegove nefolklorne karakteristike (kao u pesmi *Kamen moste*).

Komponovanje muzičkih materijala u skladu sa razvojno-dinamičkim zahtevima folklornog teksta posebno je izraženo u deonici solo glasa u pesmi *Dva cvijeta (Prvo gledanje)*, gde se sa narastanjem tekstualnih tenzija u svakoj narednoj strofi povećava stepen transformacije muzičkog sadržaja. Formalna šema *a b c d*, nastala kao rezultat apostrofiranog odnosa teksta i muzike, uporediva je sa šemom formiranom (sa početkom 45 taka) u *Kozaru*.¹⁷⁵ Podudarnost ovih šema, međutim, evidentna je samo u delu forme. Uporede li se celokupne šeme kompozicija *Kozar* – uvod *a b b₁ a b₂ c d* i *Dva cvijeta (Prvo gledanje)* – *a b c d b c*, uočavaju se izvesne razlike u postavci njihovih tematsko-sadržinskih delova (odseka). U prvom slučaju, u *Kozaru*, novi tematski elementi najvećeg stepena različitosti u odnosu na početne tematske sadržaje, locirani su u finalu ove kompozicije, gde je, u izvesnom smislu, dostignut 'dramaturški maksimum' folklornog teksta. Nasuprot tome, u pesmi *Dva cvijeta (Prvo gledanje)*, vrh 'dramaturškog talasa' zahvata prostor centralnih odseka, dok u završnim (petom i šestom) opada intenzitet njegovog dejstva. Ono što, u datom slučaju, intertekstualno 'zbližava' ove dve kompozicije je težnja da se parcijalni tematski delovi muzičkog citata usklade sa dinamičkim zahtevima folklornog teksta.

¹⁷⁵ Cf. Vlastimir Peričić i Dušan Skovran, op. cit., 530.

Slabiji intenzitet citatne konekcije (od prethodno analiziranog) *Ženske pesme sa Kozarom* ostvaruju na planu unutrašnje organizacije formalnih entiteta (odseka – strofa). Jedini relevantni citatni signal koji, u ovom slučaju, ukazuje na zastupljenost delova starijeg u mlađem tekstu je postojanje eksplicitnih graničnih linija između svakog melostiha. Ovaj citatni signal je pokazatelj da strofa nije u potpunosti izgubila svoj tradicionalni smisao i ulogu u formalnom uređenju pesme. Svi ostali strukturno-formalni i konstrukcioni elementi strofe, primenjeni u *Ženskim pesmama* (naročito vidljivo u pesmi *Dva cvijeta – Prvo gledanje*), potpuno su distinktivni u odnosu na one koji se javljaju u *Kozaru*.

Citatna nepodudarnost ovih kompozicija posledica je potpuno različitog koncepta upotrebe tekstualnog sadržaja u muzičkom toku. Mokranjčevom standardnom modelu primene jednog tekstualnog sadržaja u pesmi Mirjana Živković suprotstavlja potpuno nestandardan (u tradicionalnoj obradi folkloru atipičan) koncept primene paralelnih tekstualnih slojeva u fakturi horskog stava.

U pesmi *Dva cvijeta (Prvo gledanje)* kompozitorica uporedo izlaže dva različita tekstualno-sadržinska predloška (doduše sa zajedničkom temom), koji sa pripadajućom muzičkom pratnjom formiraju 'samostalne' fakturane slojeve. Ovi, horizontalno usmereni, slojevi dezintegrišu unutrašnji model strofe, te se o njenim graničnim linijama može govoriti samo zasebno, u okviru svakog pojedinačnog sloja.

Primer 35. Mirjana Živković: *Ženske pesme – Dva cvijeta (Prvo gledanje)*

The musical score consists of four vocal staves and a piano accompaniment staff. The lyrics are written below the vocal staves. The score includes dynamic markings such as 'f' and 'poco dimu', and a section marker 'I' at the top. The lyrics are: 'Du - ša mu ra - ja ne vid'la, ne vid'la, mo - re da je crn mu - će - ran, Pak da da je crn mu - će - ran, Pak da što je mo - re da je crn mu - će - ran, Pak da mo - re da je crn mu - će - ran, Pak da'.

du - ša mu ra - ja ne vid' - la

pi - šem tri go - di - ne da - na ne bi' mo - ji'

pi - šem tri go - di - ne da - na ne bi'

pi - šem tri go - di - ne da - na ne bi'

pi - šem tri go - di - ne da - na ne bi'

Kontakti niskog intenziteta, uočljivi na relaciji između *Dva cvijeta (Prvo gledanje)* i *Kozara*, u pesmi *Kamen moste* gotovo u potpunosti gube svoje dejstvo. U ovoj kompoziciji iz *Ženskih pesama*, muzički materijal nastaje na bazi nefolklornih elemenata pa ne postoji mogućnost njegovog intertekstualnog 'pridruživanja' muzičkom sadržaju Mokranjčevog *Kozara*.

Primer 36. Mirjana Živković: *Ženske pesme – Kamen moste*

ne ci - baj se, E pro te - be vojska i - de,

ne ci - baj se, E pro te - be vojska i - de,

mla - di mom - ci ne - že - nje - ni, že - ni - te ih, ne drž' te ih,

mla - di mom - ci ne - že - nje - ni, že - ni - te ih, ne drž' te ih,

U muzičkom toku ove pesme (izgrađena je od četiri odseka – strofe) dominira tekst, kome je u potpunosti podređen muzički sadržaj. Kompozitorica se u ovom slučaju svesno odriče folklornog citata i zamenjuje ga komponovanim materijalom, znatno efikasnijim u tumačenju dramaturških elemenata (*e pro tebe vojska ide*) narodnog teksta. Melodijska linija ujednačenim metričkim impulsom dočarava jednu vrstu vojničke koračnice pa tako tekst, odenut u novo muzičko ruho, poprima veći stepen dramatičnosti.

B. II 1. 2. 1. 3a. *Ženske pesme* Mirjane Živković – *Tri ženska zbora* Petra Konjovića, vidovi citatne komunikacije

Intertekstualno povezivanje *Ženskih pesama* Mirjane Živković i *Tri ženska zbora i klavir* Petra Konjovića ¹⁷⁶ moguće je realizovati u više aspekata muzičkog toka, uglavnom posredstvom citata niskog intenziteta. Citatni kontakt između ovih kompozicija, međutim, prvenstveno se uspostavlja zahvaljujući zajedničkoj težnji da se muzičko-kompozicionim sredstvima u pesmi veštački stvore razradni (centralni) delovi, koji su u svim aspektima muzičkog sadržaja i forme najrazvijeniji odseci muzičkog toka. Oni se formiraju u saglasju sa delovima teksta, koji na dramaturškom planu obavljaju funkciju ili bar (formalnu) ulogu zapleta (peripetije). Kao ilustracija ovog vida intertekstualne konekcije, poslužiće uporedna analiza kompozicija *Dva cvijeta (Prvo gledanje)* iz *Ženskih pesama* Mirjane Živković i *Za gorom, za zelenom* iz *Tri ženska zbora i klavir* Petra Konjovića.

¹⁷⁶ Ono što *Tri ženska zbora i klavir* Petra Konjovića svrstava u isti citatni sistem sa: *Malom horskom svitom* Aleksandra Obradovića i *Ženskim pesmama* Mirjane Živković, jeste odnos prema izvornoj formi folklornog citata nasleđen (citatno preuzet) iz Mokranjčevog *Kozara*, ali i težnja da se na nivou pojedinačnih pesama u okviru ciklusa (koje su predstavljene sa celovitim tekstovima) ostvari potpuna dramatizacija muzičke obrade i nadgradnje. Cf. Милоје Николић, Развој форме руковети у српској хорској музици између два светска рата, op. cit., 64.

U pesmi *Dva cvijeta (Prvo gledanje)*, dramski zaplet se pojavljuje na mestu gde se istovremeno u oba muzička sloja obrađuje motiv rastanka (*Prvo gledanje*: „nego nas mlade rastavi“; *Dva cvijeta*: „plavi zumbul ode na Doljane“

Primer 37. Mirjana Živković: *Ženske pesme – Dva cvijeta (Prvo gledanje)*

Dramski zaplet u prvoj pesmi *Za gorom, za zelenom* iz *Tri ženska zbora i klavir*, nastaje kao posledica dijaloga između devojke i mladića, zahvatajući celokupni razvojni deo B (treću i četvrtu strofu).

U pesmi *Dva cvijeta (Prvo gledanje)* izostavljen je dramski rasplet, dok je u pesmi *Za gorom, za zelenom*, inkorporiran u reprizni odsek A₁, gde je varirano izložen muzički (tematski) sadržaj ekspoziционog dela A.

Primer 38. Petar Konjović: *Tri ženska zbora i klavir – Za gorom, za zelenom* (finalni deo treće strofe)

izmenjeni reprizni deo A₁

млад ју - на - - че ја ћу те - би се - ја

млад ју - на - - че ја ћу те - би се - ја

он - ти ја ћу те - би се - ја он - ти ја ћу

он - ти ја ћу те - би се - ја он - ти ја ћу

те - би се - ја он - ти.

се - ја он - ти.

а tempo ma tranquillo

а tempo ma tranquillo

Polje citatnog 'dodira' ovih kompozicija, po svemu izrečenom, obuhvata samo neke načelne postupke primene kompozicionih sredstava, kojima se intenziviraju postupci

tematskog rada sa muzičkim citatom (uključujući i najviši nivo transformacije) u njihovim razvojnim (razradnim) delovima, S' druge strane, postoje i znatne razlike u načinu ostvarenja zacrtanih ciljeva, kojima se *Ženske pesme* citatno udaljavaju od kompozicije *Tri ženska zbora i klavir*. Jedan od elemenata intertekstualnog 'razmimoilaženja' starijeg i mlađeg teksta je postupak rada su muzičkim sadržajem. U slučaju Konjovića, kompozicione intervencije u melodijsko-ritmički prostor muzičkog citata ne prelaze okvire varirano-strofičnog modela, dok kod Mirjane Živković proizvode složeniji formalni model – prokomponovani. Distinkcije u radu sa muzičkim materijalima i formalni obrasci koji se tom prilikom formiraju: u pesmi *Prvo gledanje* – a b c d b c, u *Za gorom, za zelenom* – A B A₁, mogu se opravdati različitim razvojnim kapacitetima tekstualno-sadržinskih predložaka koji se umetnički obrađuju. Tekst narodne pesme *Za gorom, za zelenom* iz *Tri ženska zbora i klavir* sadrži tri jasno razgraničena dramaturško-razvojna dela (ekspoziciju – zaplet – rasplet), što kompozitoru Petru Konjoviću omogućava da formira jednu vrstu trodelne medioforme tipa A B A₁. S druge strane, u sadržinsko-tekstualnom predlošku pesme *Dva cvijeta (Prvo gledanje)* izostavljen je rasplet, pa zato i ne postoji potreba formiranja repriznog muzičkog odseka.

U *Ženskim pesmama* Mirjane Živković, po svemu navedenom, elementi sopstvenog izraza primenjeni u svim segmentima rada sa poetsko-muzičkim sadržajem znatno sužavaju prostor citatne komunikacije i ograničavaju uticaj citatno vrednih tekstova, poput *Kozara* Stevana Mokranjca i *Tri ženska zbora i klavir* Petra Konjovića. Citatnim distanciranjem od načina rada sa folklornim citatom, primenjenim u apostrofiranim kompozicijama Stevana Mokranjca i Petra Konjovića, Mirjana Živković iskazuje jedan vid modernističkog 'protesta' (posebnog odnosa), prema tradiciji i njenim kanonizovanim vrednostima.

B. II 1. 2. 1. 4. *Gungulice* Dušana Radića – citatni oponent višestrukih usmerenja

Poseban odnos prema tradiciji ispoljava se i u *Gungulicama* Dušana Radića. Vesna Mikić ovaj odnos definiše u kontekstu kompozitorovih stilskih opredeljenja ('maskiranog' moderniste). Prilikom ovog određenja ona uzima u obzir „autorov izbor tema, način njihove prezentacije i konkretne materijale koje koristi u realizaciji svojih ideja“.¹⁷⁷ Po njenom mišljenju „Radić ostvaruje delo koje samo na prvi pogled korespondira sa zahtevima vremena i škole, odnosno sa kanonskim postavkama tradicije srpskog nacionalnog romantizma, dok u osnovi redefiniše i reinterpretira kanon „iznutra“, podrivajući propisane norme“.¹⁷⁸ 'Preznačimo' li mišljenje Vesne Mikić o stilskim intencijama i preokupacijama Dušana

¹⁷⁷ Vesna Mikić, *Lica srpske muzike: Neoklasicizam*, Dušan Radić, ili kako u isti mah biti i neoklasičar i enfant terrible?, Beograd, Fakultet muzičke umetnosti, Katedra za muzikologiju, 2003, 129.

¹⁷⁸ Ibid, 131.

Radića, u sferu citatnih odnosa, Radićev *vlastiti tekst (Gungulice)* nastaje otklonom od standardnih načina umetničke obrade folklornog citata (primenjenih od strane autora nacionalne orijentacije), pod dominantnim uticajem sopstvenih (autoreferencijalnih) elemenata.

B. II 1. 2. 1. 4. 1. *Gungulice* Dušana Radića – rukoveti Stevana Mokranjca, vidovi citatne komunikacije na makroformalnom planu

Uspostavljanje intertekstualne komunikacije između *Gungulica* Dušana Radića i rukoveti Stevana Mokranjca predstavlja logičan postupak, sagledan u kontekstu uticaja rukoveti na mešovite horove zasnovane na obradi narodnih pesama i formalno oblikovanih poput spleta.¹⁷⁹ Procenjujući uticaj Mokranjčevih rukoveti, kao mogućeg modela za kompozicione postupke Dušana Radića u *Gungulicama*, Vesna Mikić ističe da se „...i u slučaju *Gungulica* može govoriti o Radićevom odnosu prema Mokranjcu, tačnije, Radićevom otklonu od Mokranjca i tradicije njegovih rukoveti“.¹⁸⁰ Sagledan iz perspektive citatnih sistema i modela primenjenih u ovom radu, ovaj stav Vesne Mikić, o međusobnom odnosu ovih kompozicija, potvrđuje se gotovo u potpunosti. Ako se pođe od pretpostavke da su Mokranjčeve rukoveti citatni uzor (podtekst) *Gungulicama*, može se konstatovati visok stepen citatne neekvivalencije između podteksta i vlastitog teksta. To znači da se u konsekventu 'ne poštuju' neka od izvornih organizacionih i strukturno-formalnih načela 'uzornog teksta', poput izbora materijala, načina njegove umetničke obrade i sl. Kao potvrda ove ocene, iznete od autora ovog rada, poslužiće sažeta uporedna analiza makroformalnih planova rukoveti Stevana Mokranjca i *Gungulica* Dušana Radića.

Stevan Mokranjac za svoje rukoveti pažljivo odabira pesme na osnovu stilske srodnosti (pesme iz istog kraja ili područja) i žanrovskog jedinstva (narodne pesme pretežno pripadaju ljubavnoj lirici). Iz preuzetih (iz izvornika) folklornih tekstova, izdvaja one delove koji doprinose realizaciji latentne dramaturgije u okvirima zbirnog (makroformalnog) teksta.

Dušan Radić, nasuprot tome, iskazuje jednu vrstu neobaveznosti prema materijalu za umetničku obradu. Tako se u *Gungulicama* mešaju pesme iz raznih krajeva, različite starosne strukture i žanrovske pripadnosti (obredne, ljubavne, šaljive, dečje). Prilikom izbora tekstova, ne iskazuje težnju da se izdvojenim (iz folklornih tekstova) sadržinsko-tekstualnim predlošcima dostigne viši stepen makroformalnog jedinstva. Sa druge strane, veći stepen koherentnosti između pojedinačnih pesama ostvaruje doslednim sistemom obrade i nadgradnje muzičkih citata (znatno pojednostavljenih, melodijski razgrađenih folklornih

¹⁷⁹ Ibid, 130.

¹⁸⁰ Idem.

napeva), nazvanih od strane kompozitora „horskim obrascima“. Oni su pogodni za sve vrste polifone obrade, a lako se integrišu i grupišu i u ostanatne tipove pratnje i sekundno-kvartna sazvučja, kojima se postiže efekat arhaične zvučnosti.

Tabela 8. Citatne relacije na nivou makroformalnog plana: *Gungulice* Dušana Radića – rukoveti Stevana Mokranjca

Ime autora	Stevan Mokranjac	Dušan Radić
Naziv dela	Rukoveti	<i>Gungulice</i>
Formalni nivo na kome se realizuju citatni kontakti	M a k r o f o r m a l n i p l a n	
Elementi citatne neekvivalencije	1. Stilsko jedinstvo pesama 2. Žanrovsko jedinstvo pesama 3. Prisustvo latentne dramaturgije ciklusa	1. Stilsko nejedinstvo pesama 2. Žanrovsko nejedinstvo pesama 3. Odsustvo bilo kakvog vida latentne dramaturgije zbirke
Elementi citatne ekvivalencije	S t i l i z a c i j a m u z i č k e s t r u k t u r e f o l k l o r n o g c i t a t a	

B. II 1. 2. 1. 4. 1a. *Gungulice* Dušana Radića – rukoveti Stevana Mokranjca, vidovi citatne komunikacije na medio i mikroformalnom planu

Intertekstualna konekcija *Gungulica* Dušana Radića i rukoveti Stevana Mokranjca, i na nivou pojedinačnih pesama, realizuje se u okvirima na makroformalnom planu definisanih citatnih parametara. Polje citatnih dejstava podteksta na vlastiti tekst iskazuje se samo u načelnoj podudarnosti primene varirano-strofičnog modela, stilizovanih tipova folklorne pratnje, razvijene kontra-melodijske linije i dr. Nasuprot tome, evidentan je znatan nivo citatnog distanciranja Dušana Radića od Mokranjčevog rukovetnog modela, posebno u načinu upotrebe polifonih fakturno-orkestracionih sredstava. Ova sredstva, primenjena od strane Dušana Radića, u većini slučajeva izazivaju neobične efekte u pogledu forme pesama. Doda li se tome i pojava raznorodnih tonalnih platoa, bitonalnosti i bimodalnosti, otvara se pitanje pozicije formalnih entiteta (po pravilu strofa) i njihove uloge u muzičkom toku. Nove pozicije 'uslovne strofe' (odseka) u formalnom prostoru pesme i njen odnos prema Mokranjčevom modelu biće detaljnije elaborirani u poglavljima koja slede.

U prvom stavu (pesmi) *Ko je nama na sedeljke*, u najvećem obimu se iskazuju sve intencije Dušana Radića u oblikovanju unutrašnjeg medioformalnog prostora, prisutne i u ostalim pesmama *Gungulica*. Pesa je obrađena na principu varirano-strofičnog modela i sastoji se od nekoliko formalnih celina (odseka). U prvom odseku (taktovi 1–9), postavlja se tekstualno-muzički obrazac sa vrlo izrazitim folklornim obeležjem. Generalno posmatrano, u

njemu granice folklornog citata (kako u muzičkom, tako i u tekstualnom segmentu) određuju i granice formalne celine (odseka). Izvesna odstupanja od tradicionalnog modela strofe uočljiva su prvenstveno zbog atipične (za folkloru praksu) formalne dispozicije refrenskih delova teksta u odnosu na centralni deo strofe. Potenciranje refrenskog stiha *gungu lele* u bočnom proširenju strofe (u obliku uvoda), te njegova dominacija u tematskom sadržaju (u folklornom citatu) i pratećim glasovima (organizovanim na principu ostanatnih površina), u ulozi je stvaranja atmosfere opšte gungule (gužve). Ako ni zbog čega drugog, ono bar zbog tretmana folklornog sadržaja (prvenstveno muzičkog segmenta) i njegovog uticaja na ukupni formalni doživljaj, kao i jasnih linija razgraničenja između susednih formalnih entiteta i vrlo karakterističnih signala početaka i kraja, strofa nije destabilizovana u značajnijoj meri. Sa druge strane, usled istovremenog (polifonog) izlaganja različitih delova (refrena i pevanog stiha) istog sadržinskog predloška, dolazi do promene zvučnog doživljaja strofe (u odnosu na ranije ekvivalente iz ove kategorije).

Primer 39. Dušan Radić: *Gungulice – Ko je nama na sedeljke* (prvi odsek)

istovremeno izaganje

Musical score for 'istovremeno izaganje' showing three staves: Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The Alto staff has lyrics 'KO JE HA-MÁ HA' and a dynamic marking 'mf'. The Tenor staff has lyrics 'ГУН ГУ ЛЕ ЛЕ ЛЕ ЛЕ' and a dynamic marking 'mf'. The Bass staff has a dynamic marking 'mf'.

refrena (bas i tenor) i stiha iz centralog dela strofe (alt)

Musical score for 'refrena (bas i tenor) i stiha iz centralog dela strofe (alt)' showing three staves: Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The Alto staff has lyrics 'СЕ - ДЕЉ - КЕ? ГУН-ГУ ЛЕ ЛЕ' and a dynamic marking 'mf'. The Tenor staff has lyrics 'ЛЕ ЛЕ, ГУН - ГУ -' and a dynamic marking 'mf'. The Bass staff has lyrics 'ГУН ГУ-ЛЕ ЛЕ ЛЕ ЛЕ' and a dynamic marking 'mf'.

mf

Soprano: РИ - РУ - ВИ - Ю РУК РИ - РУ ВИ - Ю РУК

Alto: ЛЕ - ЛЕ

Tenor: ГУН - ГУ - ЛЕ ЛЕ ЛЕ ЛЕ ГУН - ГУ - ЛЕ ЛЕ ЛЕ ЛЕ

Bass: ГУ ГУ

Dostignuti nivo formalnog 'izobličenja' strofe u potpunosti se 'čuva' u drugom odseku (taktovi 10–16). Povećanje dinamizma (u odnosu na prethodni odsek) se postiže transponovanjem tematskog sadržaja i njegove ostinatne pratnje u drugi tonalitet. No, postupak strukturno-formalnog i fakturnog potvrđivanja modela prve strofe završava se u ovom odseku. U formalnim delovima koji slede, odvija se njeno prestrukturiranje. U trećem odseku (taktovi 17–21) je stepen redukcije tematskog sadržaja najmanji, jer se u vodećem glasu izostavlja drugi refrenski stih *Ćiru viru ćuk* (pojavljuju se u pratećim glasovima istovremeno sa signalom kraja vodećeg glasa), pa se u ovom slučaju može govoriti o nekompletnoj – skraćenoj strofi (u odnosu na model postavljen u prvom odseku). U četvrtom odseku (taktovi 22–28) izostavlja se kompletan drugi zapev, a u petom (29–33) muzička komponenta folkornog citata. U kontekstu izrečenog, ovi formalni delovi bi se mogli označiti kao 'uslovne strofe'. U šestom odseku (34–40) se ponovo izgrađuje sličan model organizacije kao u prve dve strofe. Menja se tekstualni sadržaj i tonalna osnova na identično postavljenoj ostinatnoj pratnji. Najdinamičniji postupak unutrašnjeg uređenja prisutan je u sedmom odseku (taktovi 41–47). Opšta polifonizacija ovog stava, sve do signala njegovog kraja, proizvod je upotrebe jedne vrste dvostrukog kanonskog naslojavanja koje je prilagođeno osobenostima folklorne teme. U sveprisutnom imitacionom izlaganju poetsko-muzičkih materijala, najizraženiji 'sukob' se odvija na tekstualnom planu, gde se sukobljavaju njegovi sadržajnsko-formalni delovi.

Primer 40. Dušan Radić: *Gungulice – Ko je nama na sedeljke* (sedmi odsek)

dvostruko kanonsko naslojavanje

f subito

KO JE HAMA HA 2. CE - AEM - KE

KO JE HA-MA HA 1. CE - AEM - KE?

LE

KO JE HAMA 2. HA CE - AEM -

KO JE HAMA HA -

- BI-JU, HI-PU-BI-JU HI-PU-BI-JU HUK GUN - GU -

HI-PU-BI-JU

- KE?

HI-PU-BI-JU HUK GUN - GU -

CE - AEM - KE?

ostinatna površina

p sub. cresc.

LE - LE, GUNGU-LE LE LE LE GUNGU-LE LE LE LE

LE LE

GUNGU-LE LE LE LE GUNGU-LE LE LE LE

GUNGU-LE LE LE LE

p sub. cresc.

p sub. cresc..

Naglašena primena polifonih fakturnih sredstava, u ovom slučaju, nije imala kao posledicu raspad modela strofe, čak ni njeno spoljašnje proširenje. Ovo je izbegnuto umirenjem imitacionih aktivnosti u kadenci, pa je tako spoljašnji okvir strofe ostao netaknut i sa nepromenjenom formalnom ulogom. Zanimljivo je, međutim, da se u tekstualnom

segmentu kompozitor vraća na sadržinski predložak strofe modela (prve strofe), pa se tako u toj komponenti muzičkog toka obrazuje jedna vrsta trodelne forme tipa **a b a**.

Imitacioni postupak, primenjen u ovom odseku, anticipirao je proces potpunog raspada muzičkog citata (teme) i svođenje tekstualnog predloška na jedan od refrenskih delova (*gungu lele, odnosno lele*). Očigledno je da je ovakav odnos kompozitora Dušana Radića prema muzičkom i tekstualnom predlošku folklornog citata (teme) doveo i do potpunog urušavanja unutrašnjeg organizacionog modela strofe. Ovaj postupak se može 'opravdati' dinamičkim zahtevima teksta, kojima se podređuju muzička sredstva u cilju postizanja atmosfere apsolutne gužve (gungule).

Primer 41. Dušan Radić: *Gungulice – Ko je nama na sedeljke* (završni odsek)

Kompozicioni postupci koje primenjuje Dušan Radić, u medio i mikroformalnom planu ove pesme, korišćeni su i u ostalim pismama *Gungulica*. Sagledano kroz prizmu intertekstualnih relacija, u umetnički obrađenim tekstualno-muzičkim materijalima, javljaju se citati dvostrukog usmerenja (na vlastiti tekst i podtekst), nesrazmernog dejstva. Zapravo, u ovom slučaju, citati prvenstveno 'zastupaju' smisao vlastitog (Radićevog) teksta. Oni se

iščitavaju u mnoštvu inovativnih rešenja kompozitora Dušana Radića u radu sa tematskim i pratećim poetsko-muzičkim materijalima, kao i u tretmanu i načinu kompozicione primene pojedinih polifono-imitacionih tehnika, prvenstveno kanonske imitacije. U primerima ovog tipa intertekstualne komunikacije, autor mlađeg teksta, Dušan Radić, u potpunosti se distancira od autora starijeg teksta, Stevana Mokranjca.

Kao ilustracija predstavljenog 'citatnog odnosa' poslužiće komparativna analiza primene dvostrukog kanona u pesmi *Biljana platno beleše* iz *Desete rukoveti* Stevana Mokranjca i kanonskog naslojavanja u pesmi *Baba tikve prodavala* iz *Gungulica* Dušana Radića.

Stevan Mokranjac u pesmi *Biljana platno beleše*, iz *Desete rukoveti*, primenjuje dvostruki kanon na principu glasovnih parova sa folklornim citatom kao temom. Srodni primeri kanonske imitacije mogu se uočiti i u: *Prvoj rukoveti: Karavilje*, *Šestoj rukoveti: Raslo mi je badem drvo*, *Osmoj rukoveti: Džanum, nasred selo*, *Trinaestoj rukoveti: Devojka junaku*, *Četrnaestoj rukoveti: Kara majka Aliju*, *Petnaestoj rukoveti: Marije, bela Marije*, *Primorskim napjevima: Majka Maru*.¹⁸¹

Primer 42. Stevan Mokranjac: *Deseta rukovet – Biljana platno beleše*

dvostruki kanon

The image shows a musical score for a double canon. It consists of four staves. The first two staves represent the first part of the canon, and the last two staves represent the second part. Each part is marked with a '1.' and a '2.' indicating the two different entries or phrases. The lyrics are written below the notes in both Cyrillic and Latin script. The first part of the canon has the lyrics: 'Би - ља - но, мо - мо у - ба - ва, Би - ља - но, мо - мо' and 'Ви - ља - но, то - то и - ба - ва, Ви - ља - но, то - то'. The second part of the canon has the lyrics: 'Би - ља - но, мо - мо у - ба - ва, Би - ља - но, Ви - ља - но, то - то' and 'Би - ља - но, мо - мо у - ба - ва, Би - ља - но, Ви - ља - но, то - то'.

Dušan Radić, nasuprot Mokranjcu, u pesmama *Ko je nama na sedeljke* i *Baba tikve prodavala*, primenjuje slobodniji vid kanonskog naslojavanja.

¹⁸¹ Cf. Милоје, Николић, Прилог истраживањима..., op. cit., 124.

kanonsko naslojavanje

БАШ ТИ НЕ ДАМ НИ ТИ - КВЕН-ЧЕ,

НЕ ДАМ НИ ТИ-КВЕН-ЧЕ, БА-БА ТИ-КВЕ

НЕ ДАМ

КВЕН-ЧЕ, БАШ ТИ НЕ ДАМ, БА-БА ТИ - КВЕ

БАШ ТИ НЕ ДАМ,

Nemogućnost citatnog povezivanja Radićevog i Mokranjčevog teksta, u datom slučaju, posledica je primene različitih tipova citatne imitacije i njihove uloge u gradaciono-razvojnim konceptima muzičkih tokova kojima pripadaju. Kod Mokranjca, nakon pojave kanona, teži se uspostavljanju jedne vrste repriznog izlaganja. To se ostvaruje upotrebom već afirmisanih fakturno-orkestracionih sredstava uz očuvanje melodijsko-ritmičke strukture folklornog napeva. U pesmi *Baba tikve prodavala* Radićevih *Gungulica*, kanonsko naslojavanje se koristi u momentu najvećeg sukoba (peripetije) sadržinsko-teskualnih delova u razvojnom delu ove pesme. Nakon ovog dela u kome se 'sukobljavaju' dve ličnosti, usled negativnog odgovora jedne od njih (babe: *Baš ti ne dam ni tikvenče*), sledi povratak na početni tip iskaza (narativni). Tako se na formalno-tekstualnom planu formira jedna vrsta trodelne šeme: a b a₁.

Izostanak eksplicitne citatne komunikacije između Dušana Radića i Stevana Mokranjca može se konstatovati i prilikom primene vrlo karakterističnih pratećih kontramelodijskih linija, koje se suprotstavljaju (kontrastiraju) deonici vodećeg glasa. I u

ovom slučaju, analogno prethodno elaboriranom, apostrofirana kompoziciona sredstva upotrebljavaju se na različite načine u potpunom drugačijem faktornom kontekstu.

Mokranjac dodavanjem kontramelodija relativno visokog stepena melodijsko-ritmičke izrazitosti 'konkuriše' značaju citata (cantus firmusa), pri čemu ostale prateće glasove potiskuje u drugi plan. Ovaj postupak je uglavnom prisutan u završnim strofama pojedinih pesama koje, kao po pravilu, označavaju završetak jednog dinamičnog gradacionog razvoja i proizvode lokalni vrhunac rukoveti (*Tekla voda Tekelija iz Treće rukoveti, Lele, Stano, mori iz Pete rukoveti, Biljana platno beleše iz Desete rukoveti*).¹⁸²

Primer 44. Stevan Mokranjac: *Treća rukovet – Tekla voda Tekelija*
kontramelodija (u sopranu)

Allegro

Љу - би ли се Ан - ђе - ли - ја, да ста - нем,
Lju - bi li se An - de - li - ja, da sta - nem,

Љу - би ли се Ан - ђе - ли - ја, да ста - нем,
Lju - bi li se An - de - li - ja, da sta - nem,

Љу - би ли се Ан - ђе - ли - ја, да ста - нем,
Lju - bi li se An - de - li - ja, da sta - nem,

Љу - би ли се Ан - ђе - ли - ја, да ста - нем,
Lju - bi li se An - de - li - ja, da sta - nem,

да с'од - мо - рим, да ма - ло ду - шом да - нем ја.
da s'od - to - rim, da ma - lo du - som da - nem ja.

да с'од - мо - рим, да ма - ло ду - шом да - нем ја.
da s'od - to - rim, da ma - lo du - som da - nem ja.

да с'од - мо - рим, да ма - ло ду - шом да - нем ја.
da s'od - to - rim, da ma - lo du - som da - nem ja.

да с'од - мо - рим, да ма - ло ду - шом да - нем ја.
da s'od - to - rim, da ma - lo du - som da - nem ja.

ли - ја, да ма - ло ду - шом да - нем ја.
li - ja, da ma - lo du - som da - nem ja.

¹⁸² Idem.

Dušan Radić, za razliku od Mokranjca, kotramelodijskim linijama, poput one u drugom odseku treće pesme *Majka Katu upletala*, oponaša instrumentalnu pratnju.

Primer 45. Dušan Radić: *Gungulice – Majka Katu upletala*

kontramelodijska linija (u sopranu)

ОА ПЕ-ТО-РО ДЕ-ВЕ-ТО-РО, НЕ ИА' КА-ТО ДОЛ' НИЗ ПОЛМЕ,

kontramelodijska linija (u tenoru)

ДОЛ' У КО - ЛО
ДОЛ' НИЗ ПОЛМЕ ДОЛ' НИЗ ПОЛМЕ ДОЛ' У КОЛО ОА ПЕТОРО

Na osnovu komparativne analize poetsko-muzičkih sadržaja *Gungulica* Dušana Radića i rukoveti Stevana Mokranjca, na sva tri nivoa (makro, medio i mikro) formalne organizacije, moguće je definisati njihov međusobni odnos i u kontekstu opštih intertekstualnih načela. Odnos koji citatni autor (Dušan Radić) iskazuje prema tekstu uzoru (ukoliko to i jeste) i njegovom autoru Stevanu Mokranjcu, u najopštijem smislu, mogao bi se definisati kao 'preocenjivanje' tradicionalnog sistema vrednosti. Ova ocena prvenstveno proizilazi iz načina na koji se Dušan Radić postavlja prema esencijalnim postulatima Mokranjčevog teksta. S jedne strane, u vlastitom tekstu načelno se prihvataju organizacioni modeli pojedinih segmenata muzičkog toka: upotreba stilizovanog folklornog citata, varirano-strofični model pesama, tradicionalni model strofe u ekspozicionim odsecima i dr. Nasuprot tome, odvija se prezentacija sopstvenih delova muzičkog sadržaja, poput: složenije upotrebe polifonih sredstava, pojave bitonalnosti i bimodalnosti, načina razgradnje folklornog citata i sl. Generalna ocena proizašla iz komparativne analize izdvojenih primera, o odnosu Dušana Radića prema modelu Mokranjčevih rukoveti, na izvestan način 'ublažava' stav nekih

analitičara, poput Vesne Mikić, koji u Radićevom tekstu prepoznaju gotovo potpuni otklon od „...Mokranjca i tradicije njegovih rukoveti“.¹⁸³

B. II 1. 2. 1. 4. 1b. *Gungulice* Dušana Radića – citatni ekvivalenti iz perioda između dva svetska rata

Redefinisanje tradicionalnih vrednosti, ali u mnogo manjem obimu i sa drugačijim konotacijama u odnosu na *Gungulice*, evidentno je i kod stvaralaca između dva svetska rata, poput Petra Konjovića: *Tri ženska zbora i klavir*, Koste Manojlovića: *Pesme zemlje Raške*, Josipa Slavenskog: *Šest narodnih popevaka*, Vojislava Vučkovića: *Prve rukoveti*, koji prilikom umetničke obrade folklornog citata odstupaju od tradicionalnog, pomalo šematizovanog, načina njegove prezentacije. Iako se eksplicitno ne može dokazati uticaj ovih kompozicija na *Gungulice* Dušana Radića, one predstavljaju 'generatore citatne energije', koja nije zanemarljiva i u čijem se intertekstualnom polju mogu pronaći neki zameci budućeg Radićevog teksta.

Jedan od zajedničkih elemenata, na osnovu koga je moguće konstatovati pojavu citatne podudarnosti između mlađeg i starijeg teksta, jeste medioformalni plan. Model koji Dušan Radić primenjuje u *Gungulicama* u nekim organizacionim segmentima citatno podseća na onaj primenjen od strane Josipa Slavenskog u *Šest narodnih popevaka*.¹⁸⁴ Prilikom konstruisanja varirano-strofičnog modela (u obe kompozicije) zadržava se visok nivo izvorne strukture folklornog citata, dok se varijantnost postiže prvenstveno faktorno-orkestracionim sredstvima. I u ovom slučaju, analogno prethodnim, citatna konekcija podteksta i vlastitog teksta realizuje se na osnovu njihovog usmerenja na zajednički formalni model, uprkos razlikama u fakturom uređenju. Kao ilustracija ovog vida intertekstualnog povezivanja *Gungulica* Dušana Radića i *Šest narodnih popevaka* Josipa Slavenskog poslužiće sledeći primeri.

Josip Slavenski dinamični faktorno-orkestracioni plan postiže primenom kontrastnih kombinacija, pri čemu stalno menja vertikalnu strukturu nadgradnje folklornog (tematskog) materijala, bez ponavljanja već primenjenih postupaka.

¹⁸³ Cf. Vesna Mikić, op. cit., 130.

¹⁸⁴ Po mišljenju Miloja Nikolića ova kompozicija Josipa Slavenskog iz 1927. godine, označila je „kopernikanski obrt“ u srpskoj horskoj muzici. Miloje Nikolić potkrepljuje ovu svoju tvrdnju činjenicom da je u ovom ostvarenju prekinuto „... sa praksom uklapanja folklora u nefolklorne i genetski (relativno) strane forme muzičkog (umetničkog) izraza i prelazak na traganja na pravcu svojevrzne „ekstrapolacije“ muzičkog folklora u novim životnim uslovima...“ Cf. Милоје Николић, Развој форме ..., op. cit., 70–71.

Primer 46. Josip Slavenski: *Šest narodnih popevaka – Slepačka*

ležeći pedal (bordun) u najvišem glasu

Adagio.

Бож ја ма-ти, да вам вше-бу ста-но-ва-ти! Ви-ди-те ме со-чи-ца-ма,
 Кад сам о--чи

tematski materijal (u altu) i njegova
 augmentacija (u sopranu)

Жа--лост--но је ср--це
 да-руј-те ми сру-чи-ца-ма, Жа-лост-но је ср-це мо-је кад не-ви-де
 Ој!.....
 по--гу--бил, све сем доб--ро из--гу--

bordun (u sopranu), dvostruko augmentovan tematski
 materijal (u tenoru)

Andante *Moderato*

мо--је! Ој!..... Сва-ко-ја-ка теш-ка му-ка
 о-чи мо-је Сва-ко-ја-ка теш-ка му-ка Ој!.....
 Сва-ко-ја-ка теш-ка
 бил! Сва-ко-ја-ка теш-ка му-ка, Сва--ко--ја--ка

Dušan Radić u kreiranju fature horskog stava takođe koristi veći broj kontrastnih kombinacija koje se iskazuju promenama tonaliteta, tematskog sadržaja i pratnje, učestalom primenom ostinatnih naslojavanja i sl.

tematski sadržaj (u sopranu) i dve suprotstavljene ostinatne linije

РЕ-ДОМ ЦВЕ-ТЕ ПРЕГЛЕ-ДУ-ЈЕ, ПРЕГЛЕ-ДУ-ЈЕ,
-НО. ЈА - НА ШЕ - ТА, ЈА - НА
-ТА

РЕ-ДОМ ЦВЕ-ТЕ ПРЕ-ГЛЕ-ДУ-ЈЕ ОЈ, ЈА - НО. ЈА - НА
ШЕ - ТА, ЈА - НА ШЕ - ТА. НА ПЕ -
НА ПЕ -

tematski sadržaj u basu i dve suprotstavljene ostinatne linije

НА ШЕ - ТА, ЈА - НА ШЕ -
-ЛИ-НАЗ ПО-ГЛЕ-ДУ-ЈЕ ПО-ГЛЕ-ДУ-ЈЕ, НА ПЕ -

U ovom primeru horski glasovi obrazuju dva suprotstavljena fakturna sloja. Prvi se može označiti kao tematski (u basu), jer je u njemu predstavljen stilizovani (uporščeni) folklorni citat. Drugi faktorni sloj sačinjavaju prvi i drugi tenor, u njemu je melodijska linija svedena na vertikalni ostinatni sukob naizmeničnih kvartno-sekundnih sazvučja (atematski sloj). Ovaj faktorni, vertikalni sukob muzičkih materijala, dodatno se pospešuje istovremenim izlaganjem različitih delova tekstualnog sadržaja. Tako se i u ovoj pesmi, analogno naslovnoj, istovremenim dejstvom muzičkih i tekstualnih planova dočarava atmosfera opšte 'gungule'.

Izvesna citatna podudarnost između *Gungulica* i *Šest narodnih popevaka* uočava se i u načelnoj primeni pedalnih i ostinatnih formula. No, i u ovom slučaju, analogno ranije elaboriranim, na relaciji između ovih kompozicija ostvaruju se citatni kontakti niskog intenziteta. Razlog tome je potpuno različit koncept upotrebe ovih muzičkih sredstava.

Josip Slavenski pedalne i ostinatne formule koristi na više različitih načina, sa ciljem što vernijeg oponašanja izvornih tipova višeglasja i najjednostavnijih vidova narodne instrumentalne pratnje. U naslovnoj pesmi, *Svatovskoj*, ostinatnom figurom u najnižem glasu, kompozitor aludira na uprošćen vid instrumentalne pratnje na kontrabasu. U *Slepačkoj*, drugoj pesmi ciklusa, odvija se, za narodnu praksu, atipična primena ležećeg pedala u najvišem glasu, nakon čega sledi augmentacija, a potom i dvostruka augmentacija folklornog citata (videti primer 45). U naredne dve pesme ovog ciklusa usložnjavaju se postupci primene pedalnih i ostinatnih formula, pa se one pojavljuju u svojim razvijenijim (prerađenim) varijantama u odnosu na one primenjene u narodnoj praksi. U prvom delu **a** treće pesme ovog ciklusa (*Šaljivka*), upotrebljena je kontramelodijska linija (u altu) i istovremena pojava ostinatnog motiva u tenoru, dok u delu **b** (u najvišem glasu) ove pesme, kompozitor primenjuje 'kombinovani pedal' (ležeće-ritmizovani). U *Rugalici* Josip Slavenski formira slojevituu pedalnu pratnju: dva naslojena pedala – ritmizovani kvintni i ležeći kvintni pedal, dok u završnom pododseku ove pesme koristi ležeći oktavni pedal.

Primer 48. Josip Slavenski: *Šest narodnih popevaka*

1. *Svatovska*

ostinatni motiv (u basu) – oponašanje instrumentalne pratnje na kontrabasu

Allegro giocoso

СОПРАН

АЛТ

ТЕНОР *mf*
Кад ми на ум па-не мо-ја дра-га, Ја не па-зим

БАС *mf*
Кад ми. на ум па-не дра-га, Ја не

2. Šaljivka

kontramelodijska linija (u altu) i ostinatni motiv (u tenoru)

Allegretto gracioso

Музыкальный фрагмент для сопрано, альт, тенора и баса. Темп: *Allegretto gracioso*. Стиль: юмористический. Текст песни:

СОПРАН: Не ку-пуј, не лу-ауј, тво-ја би-ти не --- иуј!

АЛТ: Ја сам чу --- па ---

ТЕНОР: Чу-па --- ва, га-ра --- ва, от-во --- ри вра-та!

БАС: (не читаемо)

3. Rugalica

ритмизовани kvintni pedal (u muškim glasovima) i ležeci kvintni pedal (u ženskim)

Allegro molto vivace

Музыкальный фрагмент для сопрано, альт, тенора и баса. Темп: *Allegro molto vivace*. Стиль: ритмизованный. Текст песни:

СОПРАН: Ој!

АЛТ: (не читаемо)

ТЕНОР: Зу-нај, зу-нај, зу--нај нај! зу-нај, зу-нај, зу--нај нај

БАС: (не читаемо)

U Radićevim *Gungulicama* ostinatnim formacijama se pospešuje sukob glavnih (tematskih) i pratećih tekstualno-muzičkih sadržaja, pa one predstavljaju važno fakturno-orkestraciono sredstvo dinamizacije muzičkog toka.

Primer 49. Dušan Radić: *Gungulice – Majka Katu upletala*

Музыкальный фрагмент для сопрано, альт и тенора. Темп: ♩ = 80. Стиль: юмористический. Текст песни:

S. (не читаемо)

A. МАЈ-КА КА - ТУ у - ПЛЕ

T. П ОА МЕ-ТО-ПО АЕ-ВЕ-ТО-ПО

A
ТА - ЛА НИЗ ЛА-ДЕ МОЗ

I.
НЕ КА' КА-ТО ДОЉНО ПОЉЕ, ДОЉ ПОЉЕ ДОЉ У КОЛО'

Zameci pojedinih kompozicionih postupaka u *Gungulicama* Dušana Radića mogu se pronaći i u ostvarenjima drugih autora koji svoj svaralački zenit dostižu u periodu između dva svetska rata, poput *Tri ženska zbora i klavir* Petra Konjovića, *Svite za mešoviti hor* Milenka Živkovića i dr. Načelna intertekstualna podudarnost vlastitog teksta sa njegovim prethodnicima uočljiva je posebno u onim slučajevima gde se minimalnim transformisanjem signala kraja folklornog citata neznatno 'deformiše' njegova (kvazi) folklorna fizionomija.

U *Pesmi Jana šeta* iz *Gungulice*, Dušan Radić kompoziciono interveniše u melodijsko- ritmičku strukturu muzičkog citata (transformiše njegov završni ton) u cilju 'prisnijeg' tonalnog povezivanja sa narednom pesmom.

Primer 50. Dušan Radić: *Gungulice – Jana šeta*

A
ЈА - МО, ЈА - НА ШЕ - ТА ПО ГРА - ДИ - НЕ ОЈ, ЈА -
-НА ШЕ - ТА ЈА - НА ШЕ -

I.
РЕ-ДОМ ЦВЕ-НЕ ПРЕГЛЕ-ДУ-ЈЕ, ПРЕГЛЕ-ДУ-ЈЕ,
МО. ЈА - НА ШЕ - ТА, ЈА - НА
-ТА

↓

JA - HA SHE - TA NO GRA - DI - NE OJ, JA - HO
 JA - HA SHE - TA JA - HO, JA - HO.

Srodni postupci transformacije krajeva folklornog citata prisutni su i kod Josipa Slavenskog (*Rugalica* iz *Šest narodnih popevaka*), zatim u završnim strofama finalnih pesama svita za mešoviti hor br. 2 i 3 Milenka Živkovića, kao i u sva tri stava *Tri ženska zbora i klavir* Petra Konjovića.

U pesmi *Za gorom, za zelenom* iz *Tri ženska zbora i klavir*, Petar Konjović melodijski varira delove folklornog citata i njegov signal kraja (u drugom stihu, druge strofe), ali sa potpuno različitom namerom i ciljem u odnosu na one uočene u Radićevoj pesmi *Jana šeta*. Konjović ovim postupkom 'najavljuje' početak složenijih (dubinskih) intervencija u strukturu folklornog citata (u narednim odsecima ove pesme) u cilju što vernijeg 'potcrtavanja' relevantnih dinamičkih elemenata tekstualnog sadržaja.

Primer 51. Petra Konjović: *Tri ženska zbora i klavir – Za gorom, za zelenom*

1. ↓ 2. ↓

не - што јас - но под - врш - ску - је, ко
 не - што јас - но под - врш - ску - је, свш ко гр - ло
 гр - ло же - бо - јач - ко. pp лј, ко
 же - бо - јач - ко. pp лј, ко

3. ↓ (alt)

Završetak pesme *Kolariću Paniću*, istovremeno i završetak rukoveti (predstavljen u ovom primeru), deluje neočekivano (postavljen homoritmčki) u odnosu na ranije polifono isprepletane stavove (pesme). Kao da je kompozitor želeo da se slušaoci i horski pevači na ovom mestu odmore od ranije atmosfere 'gungule' i učestalih sukoba muzičkih i tekstualnih materijala. No bez obzira na promenu fakturnog koncepta, od polifonog na homofoni, kompozitor ostaje dosledan svojim načelima poput odsustva (čak i) latentnog dramatuškog odnosa, kako u sadržinskom, tako i u formalno muzičkom pogledu, upotrebe sekundnih, kvartnih i kvintnih sazvučja, nepretencioznosti i jednostavnosti. Komentarišući završnu pesmu *Gungulica*, u kontekstu ukupnog kompozicionog odnosa prema tekstualnim i muzičkim materijalima koji se u ovoj kompoziciji obrađuju, Vesna Mikić ističe da neočekivana završnica ovog dela „... kao da treba da poništi svaku mogućnost da se delo shvati „ozbiljno“¹⁸⁵.

B. II. 1. 2. 1. 5. Konstantin Babić – polifono-imitaciona citatna usmerenja

Posebnu grupaciju horskih ostvarenja, u okviru *rukoveti i srodnih formi druge polovine XX veka*, predstavljaju kompozicije čiji su pojedinačni stavovi (pesme) bili podvrgnuti 'ozbiljnijim' postupcima polifone obrade. Odnos koji je u njima izgrađen na relaciji folklorni citat – složeni modeli (uglavnom) imitacione obrade, zasniva se na obostranom (međusobnom) 'uvažavanju' specifičnosti. Međutim, stepen prilagođavanja i usaglašavanja tekstualno-muzičkih struktura folklornog citata unapred zadatim (preuzetim) polifonim formacijama izražen je u znatno većem stepenu od procesa koji se odvijao u suprotnom smeru. Iz skupa ostvarenja sa navedenim obeležjima, za potrebe ovog rada izdvojene su tri kompozicije Konstantina Babića: *Levačka svita*, *Zagonetke* i *Razbrajalice*. Kao i u ranijim primerima obuhvaćenim istraživačkim uzorkom, i u datom slučaju sagledavanje postupaka unutrašnjeg strukturiranja stava (pesme) odvićaće se proučavanjem i analizom procesa

¹⁸⁵ Vesna Mikić, op. cit., 131.

stvaranja manjih tekstualno-muzičkih celina i utvrđivanjem njihovog stepena srodnosti sa strofom. Ova formalna celina, u kontekstu intertekstualnih relacija kojima se bavi ovaj rad, predstavlja jednu od uporišnih tačaka u razmatranju složenih citatnih odnosa.

Načelno posmatrano, u sve tri izabrane kompozicije Konstantina Babića, postupci potvrđivanja tradicionalno (u strukturno-formalnom i doživljajnom smislu) postavljene strofe, malobrojniji su od postupaka njene razgradnje. Najčešći faktor njenog očuvanja je folklorni tekst, a njene razgradnje – raznovrsni i mnogobrojni postupci polifonizacije muzičkog sadržaja.

Potvrđivanje tradicionalnog modela strofe uglavnom se odvija u ekspoziционим (početnim) odsecima. U prvom odseku pesme *Sunce* iz kompozicije *Zagonetke*, strofa se gradi doslovnim ponavljanjem tekstualnog sadržaja melostiha dva puta, na način kao u folkloru.

Primer 53. Konstantin Babić: *Zagonetke – Sunce* (prva strofa)

prvi polustih prvog melostiha

Musical score for the first half of the first melodic line of the first stanza. It features a vocal line (S) and a piano accompaniment (P). The vocal line has lyrics: "И - БЕР ДЕ - БЕР КА - БИ - ПЕР" and includes a "rit." marking. The piano accompaniment has lyrics: "И - БЕР ДЕ - БЕР" and "КА - БИ - ПЕР".

drugi polustih prvog melostiha

Musical score for the second half of the first melodic line of the first stanza. It features a vocal line (S) and a piano accompaniment (P). The vocal line has lyrics: "СВЯТ КРОС ГО - РЫ О - КА - БЕЧ" and includes a "rit." marking. The piano accompaniment has lyrics: "СВЯТ".

ponovljeni prvi i drugi melostih prvog stiha

Nasuprot tome, brojniji su slučajevi u kojima dolazi do manjih ili većih proširenja forme strofe, ali i formiranja strukturalno-formalnih celina koje su u potpunoj suprotnosti sa konstruktivnim principima melostrofe (folklorne strofe). U pesmi *Sunce iz Zagonetki*, postupci razbijanja melostih na manje sadržinske delove i rad sa takvim celinama, potpuno atipičan za folklornu praksu, kao krajnji rezultat proizvodi jednu vrstu *unutrašnjeg proširenja strofe*. Srodan postupak kompozitor Konstantin Babić primenjuje i u drugoj pesmi ove kompozicije – *Žir i prase*. Unutrašnja modifikacija strofe u ovom slučaju nastaje neujednačenom, takođe atipičnom upotrebom dva melostih. Prvi melostih ponovljen je više puta, dok je drugi dat na način kako se to čini u narodnoj pesmi. Nesvakidašnji princip izlaganja tekstualnog sadržaja, suprotno onom u narodnoj praksi, može se uočiti i u drugom odseku pesme *Mlin iz kompozicije Zagonetke*. Tekst je u ovom slučaju nepromenljiva konstanta muzičkog toka, dok se na njegovoj osnovi razvija promenljiv muzički sadržaj.

Primer 54. Konstantin Babić: *Zagonetke – Mlin*



B. II. 1. 2. 1. 5a. *Levačka svita* Konstantina Babića – citatna usmerenja

U odnosu na *Zagonetke* i *Razbrajalice*, koje su građene na načelu već afirmisanih principa građenja ciklusa u srpskoj horskoj praksi, u *Levačkoj sviti* Konstantin Babić primenjuje model baroknog triptiha, što stvara dodatnu obavezu prilagođavanja tekstualno-muzičkih planova kompoziciono-tehničkim zahtevima njegovih pojedinačnih stavova: pasakalji, fugi i tokati. Primenom atipičnog (za rukoveti i srodne forme) makroformalnog okvira i upotrebom složenih polifonih tehnika u *Levačkoj sviti*, Konstantin Babić sužava prostor citatne komunikacije na manji broj autora srodnih umetničkih opredeljenja. Analogno ranije utvrđenom stavu o načinu intertekstualnog povezivanja srodnih tekstova (starijih i mlađih), ni u slučaju *Levačke svite* i njenih potencijalnih citatnih ekvivalenata, ne može se eksplicitno dokazati intertekstualna povezanost. Ukoliko ona i postoji, prvenstveno je bazirana na primeni zajedničkih organizacionih načela u pojedinačnim segmentima muzičkog toka. Srodnim načelom, koje *Levačku svitu* intertekstualno povezuje sa citatnim ekvivalentima poput *Šest narodnih popevaka* Josipa Slavenskog, *Svite br. 2 za mešoviti hor* Milenka Živkovića, *Gungulica* Dušana Radića i dr. može se smatrati princip unutrašnjeg preoblikovanja tradicionalnog modela strofe. Ovaj postupak se, po pravilu, realizuje primenom različitih polifonih sredstava.

Josip Slavenski u *Šest narodnih popevaka*, unutrašnju fizionomiju strofe transformiše upotrebom kanonske imitacije, dok Milenko Živković, u prvoj pesmi *Svite br. 2 za mešoviti hor*, to ostvaruje polifonim (kontrapunktskim) ulančavanjem sadržaja (u različitim glasovima) u zajedničkom 'međuprostoru' između druge i treće strofe.¹⁸⁶ Postupci ove vrste u *Pasakalji*, iz *Levačke svite*, po mnogo čemu citatno podsećaju na one koje u *Gungulicama*, sa gotovo podjednakom doslednošću, sprovodi Dušan Radić. U oba slučaja, zakasnelo izlaganje (u odnosu na izvorni tekst) delova folklornog teksta uticalo je na pojavu poliritmičkih i polimetričkih formula u fakturi horskog stava, pa je na taj način tekst (u obe kompozicije)

¹⁸⁶ Cf. Милоје Николић, Развој форме ..., op. cit., 76.

postao faktor unutrašnje destabilizacije modela strofe (uporediti primer 55, sa primerima: 40, 43, 47.).

Primer 55. Konstantin Babić: *Levačka svita – Pasakalja*

mf DE-VOJ-KA SE, DE-VOJ-KA SE KRI-VO KU—
marc. *mf* DE-VOJ-KA SE KRI-VO

-NI-JA ŠE DE-VOJ-KA SE, DE-VOJ-KU-NI-JA ŠE, *p* DE-VOJ-KA

obrtajni kontrapunkt

ŽIV MI BRA-TAC U-DA-TI
 ŽIV MI BRA-TAC U-DA-TI SE NE-CU, ŽIV MI BRA-TAC U-

Orijentacija na polifono izlaganje, ispoljena od strane kompozitora Dušana Radića i Konstantina Babića, nije u ovom slučaju rezultirala destabilizacijom spoljašnjih granica strofe. Imperativ njihovog očuvanja očit je u oba predstavljena dela, pa je iz tog razloga došlo do 'umirenja' imitacionih (kod Babića) i poliritmičkih i polimetričkih (kod Radića) aktivnosti u kadencama (uporediti primere 56 i 50).

Primer 56. Konstantin Babić: *Levačka svita – Pasakalja*

-TAC U-DA-TI SE NE-ĆU, ŽIV MI BRA-TAC U-DA-TI SE NE-

signal kraja strofe

-ĆU. DOK NE RO-DI SU-VA

-ĆU. DOK NE RO-DI SU-VÄ VR-BA GROŽ-BEM, DOK NE RO-DI

Citatni kontakti niskog intenziteta, koje Konstantin Babić posredstvom *Levačke svite* realizuje sa ostvarenjima (u ovom poglavlju) navedenih autora, prvenstveno su posledica primene distinktivnih sredstava u obradi muzičkog sadržaja, proizašlih iz tehničkih zahteva izabranih polifonih oblika u koje je ovaj (muzički) sadržaj inkorporiran. Najočitiiji primer ove vrste predstavlja treći stav ove kompozicije – *Tokata*.

Muzički citat (tema), predstavljen u prvoj strofi ove kompozicije, podvrgava se postupku (jedne vrste) kanonske imitacije, dok se u daljim razvojnim etapama muzičkog toka varira, a potom se sekventno izlažu njegovi delovi. U razvojnom delu kompozicije, muzički citat u najvećem stepenu gubi svoju identifikacionu strukturu, što rezultira njegovim raspadom i prepuštanjem primata pratećim kontrapunktskim materijalima nefolklornog porekla. Hijerarhijsko izjednačavanje muzičkih materijala (tematskog i pratećih), eksponiranih kroz modulacije i sekvence, proizvodi zvučni gradacioni uspon koji potom kulminira u završnoj kodi.

Primer 57. Konstantin Babić: *Levačka svita – Tokata*

muzički citat (tema) – rudimentarni kanon

The score consists of four staves. The top staff is the vocal line with lyrics: *i-MA MAJ-KA DVE DE-VOJ-KE OJ*. The second staff is an instrumental line with lyrics: *i-MA MAJ-KA DVE DE-VOJ-KE OJ*. The third staff is another vocal line with lyrics: *i-MA MAJ-KA DVE DE-VOJ-KE*. The bottom staff is a bass line with lyrics: *i-MA MAJ-KA DVE DE-*. The music is in D major (two sharps) and 2/4 time.

varirani muzički citat

The score consists of four staves. The top staff is the vocal line with lyrics: *i-MA MAJ-KA DVE DE-VOJ-KE, OJ!*. The second staff is an instrumental line with lyrics: *MAJ-KA DVE DE-VOJ-KE OJ*. The third staff is another vocal line with lyrics: *DVE DE-VOJ-KE OJ*. The bottom staff is a bass line with lyrics: *i-MA MAJ-KA DVE DE-VOJ-KE OJ!*. The music is in D major (two sharps) and 2/4 time.

JED — NOJ KA — TA DRU — GOJ

JED — NOJ KA —

sekventni model

JED NOJ KA TA, DRUGOJ ZLATA, JEDNOJ KATA, DRUGOJ ZLATA JED — NOJ KA — TA

JED — NOJ KA — TA DRU — GOJ ZLA — TA JEDNOJ KATA, DRUGOJ ZLATA,

sekvenca 1

O — BA — DVE SE PO — BO — LE — LE O — BA — DVE SE PO — BO — LE — LE

O — BA — DVE SE PO — BO — LE — LE, PO — BO — LE — LE, PO — BO — LE — LE, O — BA — DVE SE

O — BA — DVE SE PO — BO —

O — BA — DVE SU i UM — O — BA — DVE SU i UM —

O — BA — DVE SU i UM — RE — LE i UM — RE — LE, i UM — RE — LE, O — BA — DVE SU

O — BA — DVE SU i UM — RE — LE, i UM — RE — LE, O — BA — DVE SU

sekvenca 2

O — BA — DVE SU i UM — RE — LE O — BA — DVE SU i UM — RE — LE

raspad tematskog materijala

Musical score for 'raspad tematskog materijala' in G major (one sharp) and 2/4 time. It consists of four staves. The lyrics are: RE LE O OJ! O OJ! i UM-RE-LE O O O i UM-RE-LE, i UM-RE-LE, O O O O O O.

koda

Musical score for 'koda' in G major and 2/4 time. It consists of four staves. The lyrics are: LE-LE KA-TO, LE-LE LE-LE KA-TO, LE-LE. The score includes a first ending bracket and a dynamic marking of *f* (forte).

B. II 1. 2. 2. Citatni dijalog sa (pretežno) autoreferencijalnim usmerenjima i dominantnim citatnim kontaktima na muzičkom planu

Rukovetima i srodnim formama druge polovine XX veka pripadaju i kompozicije u kojima je umetničkom obradom obuhvaćen samo jedan od planova folklornog citata – muzički. Prilikom kompozicione obrade folklornog materijala u njima, autori, poput Milorada Kuzmanovića (*Adađo i Alegro*), svesno izostavljaju tekst ili odabiraju one folklorne oblike (kola – narodne igre) koji u izvornom vidu ne sadrže tekstualnu komponentu (*Trojanac* istog autora). Ovakav odnos kompozitora prema sadržaju koji se kompoziciono obrađuje utiče i na vrstu i kvalitet intertekstualne komunikacije. Kontakti citatnog i citiranog teksta, u primerima ove vrste, isključivo se uspostavljaju na muzičkom planu, pri čemu smisao mlađeg teksta u manjem obimu referira na smisao podteksta.

B. II 1. 2. 2. 1. Milorad Kuzmanović – polifono-imitaciona citatna usmerenja

Zastupljenost delova podteksta u vlastitom tekstu u kompozicijama Milorada Kuzmanovića (*Adađo i Alegro, Trojanac*), ograničava se na folklorni muzički citat i sferu njegovog delovanja. S druge strane, elementi sopstvene kreativnosti evidentni su u svim segmentima muzičkog toka, uključujući i one u kojima folklorni citat (podtekst) ispoljava određeno (precizno nemerljivo) dejstvo. Milorad Kuzmanović u ovom slučaju, sa muzičkim planom folklornog citata (podtekstom), ulazi u jednu vrstu neravnopravnog *citatnog dijaloga*. U njemu smisao vlastitog teksta, predstavljen u svim segmentima umetničke obrade, u mnogome prevazilazi smisao podteksta, ali ga ni u jednom slučaju ne negira. Način i kvalitet citatne komunikacije između ova dva 'neravnopravna teksta' u direktno je proporcionalnom odnosu sa funkcijom citiranog teksta (folklornog citata), koji u umetničkoj obradi predstavlja temu za polifono-imitacionu obradu ili *cantus firmus* u kontrapunktski koncipiranoj fakturi horskog stava. Iz tog razloga, kompozitor Milorad Kuzmanović još u pripremnj (pred partiturnj) fazi pristupa usklađivanju stukturmo-formalnih obrazaca folklornog citata, zahtevima i potrebama unapred zamišljenog formalnog okvira u koji se muzički citat inkorporira. Folklorni citat biva parcijalizovan i preoblikovan u muzičku temu pogodnu za polifonu obradu (*Adađo i Alegro, Trojanac*), pri čemu zadržava visok nivo svoje izvorne identifikacione strukture. Na taj način ostvaruje se jedan vid citatnog povezivanja sa izvornikom iz koga je citat preuzet. Kontakte približno srazmernog intenziteta i u okviru istog citatnog sistema, *citatnog dijaloga sa pretežno autoreferncijalnim usmerenjima*, Milorad Kuzmanović realizuje i sa stvaracima poput Konstantina Babića (*Levačka svita*) koji sa srodnih umetničkih pozicija pristupaju obradi muzičkog citata. Opšta načela citatnog povezivanja u okviru ovog citatnog sistema detaljnije će biti elaborirana na relaciji između kompozicije *Adađo i Alegro* Milorada Kuzmanovića i njenih citatnih ekvivalenta.

B. II 1. 2. 2. 1a. *Adađo i Alegro* Milorada Kuzmanovića – vidovi citatne komunikacije sa citatnim ekvivalentima

Prvi, i slušno prepoznatljiv, citatni kontakt *Adađo i Alegro* ostvaruju sa muzičkim planovima folklornih citata. U *Adađu*, Milorad Kuzmanović muzički materijal preuzima od Mokranjca (*Devojka junaku prsten povraćala iz Trinaeste rukoveti*), dok je u *Alegru* preuzet direktno iz folklora (jedna meloritmička fraza iz instrumentalnog folklora Ponišavlja). U oba slučaja, između učesnika intertekstualne komunikacije ne realizuju se kontakti najjačeg intenziteta, uprkos znatnom nivou očuvanja identifikacione strukture folklornog citata prilikom

umetničke obrade. Razlog tome je njegovo preoblikovanje (u pripremnoj, prepartiturnoj fazi obrade) i prilagođavanje polifonim zahtevima novog (mlađeg) teksta.

U *Adađu* se muzički citat oblikuje u skladu sa potrebama teme (sa ulogom svojevrsnog *cantus firmusa*), karakteristične za preludijume bahovskog tipa. U tom kontekstu, Milorad Kuzmanović pristupa transformaciji muzičkog citata pesme *Devojka junaku prsten povraćala iz Trinaeste rukoveti* Stevana Mokranjca. Za razliku od citiranog teksta (Mokranjčevog), u kome folklorni napev u svim strofama zadržava početnu fizionomiju (stukturnu i formalnu), u citatnom (Kuzmanovićevom) tekstu biva podvrgnut strukturno-formalnoj i melodijsko-ritmičkoj transformaciji. Preznačenje smisla podteksta u vlastitom tekstu realizuje se: parcijalizacijom (usitnjavanjem) muzičkog citata, njegovim melodijskim variranjem i promenom ritmičke strukture (ritmički ostinato). U tom postupku, formiraju se melodijsko-ritmičke fraze koje su često veštački razdvojene srodnim vlastitim (komponovanim) muzičkim sadržajima približne veličine (videti primere 58 i 59).

Primer 58. Stevan Mokranjac: *Trinaesta rukovet – Devojka junaku prsten povraćala*

folklorni citat 5.

Сопран
 Алт
 Тенор
 Бас

p Де - - вој - ка ју - на - ку *p* пр - стен по - вра - ћа - ла:
De - - *voj* - *ka* *ju* - *na* - *ku* *pr* - *sten* *po* - *vra* - *ća* - *la*:

dim. пр - стен по - вра - ћа - ла:
pr - *sten* *po* - *vra* - *ća* - *la*:

p Де - - вој - ка ју - на - ку пр - стен по - вра - ћа - ла:
De - - *voj* - *ka* *ju* - *na* - *ku* *pr* - *sten* *po* - *vra* - *ća* - *la*:

dim. пр - стен по - вра - ћа - ла:
pr - *sten* *po* - *vra* - *ća* - *la*:

Де - вој - ка ју - на - ку пр - стен
De - *voj* - *ka* *ju* - *na* - *ku* *pr* - *sten*

p пр - стен по - вра - ћа - ла:
pr - *sten* *po* - *vra* - *ća* - *la*:

10.

„Нај ти пр-стен, мом-че, мој те род не љу-би. Ал' „Нај ти пр-стен, мом-че, мој те род не љу-би. Ал' „Нај ти пр-стен, мом-че, мој те род не љу-би. Ал' „Нај ти пр-стен, мом-че, мој те род не љу-би. Ал'

Primer 59. Milorad Kuzmanović: *Adađo i Alegro – Adađo*

fragmentarne, slobodno varirane strukture folklornog citata

cresc. mf cresc. f
cresc. f
cresc.
cresc.
 DO f DO f DO DA DA DA

augmentirane parcijalne strukture folklornog citata (uporediti sa taktovima 4–7 iz primera

58.)

poco decresc.

komponovani 'muzički citat'

A musical score for four voices: Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.). The score is in 2/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The Soprano part has two specific phrases highlighted with rectangular boxes. The Alto, Tenor, and Bass parts provide harmonic accompaniment with various rhythmic patterns and melodic lines.

ritmički ostinato (u sopranu)

A musical score for four voices: Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.). The score is in 2/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The Soprano part is characterized by a rhythmic ostinato pattern, while the Alto, Tenor, and Bass parts provide harmonic accompaniment with various rhythmic patterns and melodic lines.

Srodan postupak rada sa muzičkim citatom Milorad Kuzmanović primenjuje i u drugom stavu (*Alegro*) ove kompozicije. Citatni kontakt sa folklorom u datom slučaju ostvaruje se fragmentarnim preuzimanjem delova kola (narodne igre) iz Ponišavlja. Kao i u prethodno analiziranom primeru, folklorni citat biva pripremljen u predpartiturnoj fazi u skladu sa kompoziciono-tehničkim zahtevima kompozicije čiji je integralni deo. U vlastitom tekstu je predstavljen u skraćenoj verziji, kao stilizovani 'meloritmčki kostur', lišen ukrasnih tonova.

Primer 60. Milorad Kuzmanović: *Adađo i Alegro – Alegro*

stilizovani folklorni citat

Intertekstualne kontakte između *Adađa i Alegro* Milorada Kuzmanovića i kompozicija drugih autora, poput *Male horske svite* Aleksandra Obradovića, *Levačke svite* Konstantina Babića i dr. moguće je uočiti zahvaljujući primeni opštih principa: u tretmanu muzičkog citata, u odnosu prema formalnim granicama, u tradicionalnom modelu strofe i sl. Međutim, i u ovim slučajevima citatnog povezivanja, ne mogu se eksplicitno dokazati uticaji starijih tekstova na mlađi (Kuzmanovićev) tekst, niti se potencijalni antecedenti mogu smatrati njegovim 'autentičnim' citatnim uzorima. Ovom prilikom, na osnovu nekih (pojedinačnih) citatnih ekvivalencija, može se samo ukazati na izvestan nivo intertekstualne srodnosti ili možda jednog vida implicitne citatnosti. Kontakte ove vrste, krajnje ograničenog dejstva, Milorad Kuzmanović realizuje sa potencijalnim antecedentima u više segmenata muzičkog toka.

Elementima 'citatnog zbližavanja' mogu se smatrati raznovrsni vidovi transformacije tradicionalnog modela strofe, koji se u *Adađu i Alegro* ispoljavaju 'zamađjenjem' (maskiranjem) unutrašnjih linija (ulančavanjem dva susedna pododseka u okviru odseka) i spoljašnjim proširenjem izvorne forme uvodom manjih razmera. Srodan način

'destabilizacije' strofe uočljiv je i u *Maloj horskoj sviti* Aleksandra Obradovića (uporediti primere 24 i 59).

Citatnu podudarnosti, u izvesnom smislu, predstavlja i orijentisanost na zajedničke polifone muzičke forme (fugu). Na osnovu načelne orijentacije i usmerenja ka zajedničkom citatnom uzoru iz umetničke muzike, intertekstualno bi se mogli povezati Kuzmanovićev *Alegro* i *Fuga iz Levačke svite* Konstantina Babića. No citatni kontakt ograničenog intenziteta, u ovom slučaju, posledica je distinktivnog korišćenja polifonih obrazaca u obradi muzičkog citata. Primarna razlika je u primeni tehnike fuge. *Fuga iz Levačke svite* više podseća na niz slobodnih kanonskih imitacija, nego na zrelu baroknu fugu sa strogim pravilima u izlaganju tematskog sadržaja. Nasuprot tome, *Alegro* je komponovan kao fuga sa dve teme u kojoj se u značajnoj meri poštuju uobičajena pravila izlaganja tematskih materijala.

Primer 61. Milorad Kuzmanović: *Adađo i Allegro – Allegro*

II – tema

I – tema

The image displays a musical score for Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.). The Soprano part features two themes. Theme II is a melodic line with lyrics: DA BA DA BA, DAP DA BA BA DA BA, DA BA DA BA BA DA BA. Theme I is a melodic line with lyrics: DA DA BA DA BA, DA BA BA DA BA. The Alto, Tenor, and Bass parts are shown as empty staves, indicating that the lyrics for these parts are not provided in this excerpt.

II – tema

Musical score for 'II – tema' in G major, 2/4 time. The score is for a single voice part (S.). The melody consists of eighth and quarter notes. The lyrics are: DA BA DA BA BA DA BA DA BA DA BA DAP DA BA DA BA.

I – tema

Musical score for 'I – tema' in G major, 2/4 time. The score is for four parts: Soprano (A.), Tenor (T.), and Bass (B.). The Soprano part has the lyrics: DA BA DA BA DA BA DA BA DAP DA BA BA DA BA. The Tenor part has the lyrics: DA DA BA DA BA. The Bass part has the lyrics: DA DA BA DA BA. The score includes dynamic markings like 'p' and 'f' and a 'rit.' marking.

B. II 1. 2. 3. Citatni dijalog sa (pretežno) autoreferencijalnim usmerenjima – tipovi citata u okviru modela kategorijalnog citatnog trougla

U citatnim kontaktima koji se realizuju u okviru sistema *citatnog dijaloga sa pretežno autoreferencijalnim usmerenjima*, između konsekvencata: *Male horske svite* Aleksandra Obradovića, *Svatovskih šaljivki* i *Vitolada* Radomira Petrovića, *Ženskih pesama* Mirjane Živković, *Gungulica* Dušana Radića, *Levačke svite*, *Zagonetki* i *Razbrajalica* Konstantina Babića, *Adađa i Alegra*, *Trojanca*, Milorada Kuzmanovića i njihovih citatnih uzora (prvenstveno Mokranjčevih rukoveti i *Kozara*), ali i *tekstova prenosilaca citatnih poruka podteksta* (*Seljančica* Stanislava Biničkog, *Tri ženska zbora i klavir* Petra Konjovića, *Šest narodnih popevaka* Josipa Slavenskog, *Komitskih pesama* Marka Tajčevića, *Svite br. 2 za mešoviti hor* Milenka Živkovića i dr), potvrđuju se neka opšta (zajednička) načela intertekstualne komunikacije.

Povezivanje mlađih sa starijim tekstovima, u okviru ovog citatnog sistema, ostvaruje se pomoću citata sa dvostrukim usmerenjem (prema vlastitom tekstu i podtekstu). Delovi vlastitog teksta su u većem obimu zastupljeni u citatima od delova podteksta, pa tako citati prvenstveno zastupaju smisao i značenja mlađeg teksta (*autoreferencijalni citati*).¹⁸⁷ Polje uticaja sopstvenih (autoreferencijalnih) elemenata zahvata sve komponente i planove poetsko-muzičkog toka, ali je intenzitet njegovog dejstva jači u muzičkim, nego u tekstualnim planovima. Sa druge strane, 'gravitaciono polje' citatnih uzora svoje najjače dejstvo ispoljava u sferi tekstualnog sadržaja (izuzetak predstavljaju ostvarenja Milorada Kuzmanovića), dok se

¹⁸⁷ Dubravka Oraić Tolić, op. cit., 30.

na muzičkom planu, u najvećoj meri, iskazuje u tretmanu muzičkog citata. Muzički citat zadržava visok nivo svog izvornog identiteta (*Gungulice* Dušana Radića, *Adađo i Alegro*, *Trojanac* Milorada Kuzmanovića) ili biva komponovan po svim melodijskim, ritmičkim, strukturno-formalnim i dr, obrascima folklornog originala (*Svatovske šaljivke* Radomira Petrovića, *Levačka svita* Konstantina Babića, u izvesnoj meri i *Mala horska svita* Aleksandra Obradovića). Nasuprot tome, najizrazitija odstupanja od principa umetničke obrade folklornog citata u vlastitim tekstovima javljaju se u faktorno-orkestracionoj sferi gde se često primenjuju složene polifone tehnike. One u mnogome deformišu strukturni plan pesme i utiču na promenu funkcije tradicionalne strofe i njenog perceptivnog doživljaja.

Sagledano iz perspektive *kategorijalnog citatnog trougla*, između kompozicija (tekstova) pripadajućeg sistema i njihovih citatnih ekvivalenata realizuju se kontakti različitog intenziteta.

Delovi citiranog podteksta u citatnom tekstu (već je u ovom poglavlju konstatovano) svoje jače dejstvo ispoljavaju u tekstualnim planovima (izuzetak su kompozicije *Adađo i Alegro* i *Trojanac* Milorada Kuzmanovića u kojima su delovi citiranog podteksta prisutni jedino u muzičkim planovima). 'Citatne poruke' starijeg teksta, u ovom segmentu muzičkog toka, prenose se u vlastiti tekst *šifrovanim citatima relativno čitljivih kodova*.¹⁸⁸ Pomoću njih se bez većih teškoća 'dešifruju' preuzeti delovi podteksta. Razlog tome je visok nivo očuvanosti strukturne, sadržinske i formalne fizionomije preuzetog tekstualno-sadržinskog predloška. Na taj način, u izvesnoj meri, reafirmiše se (makar i u početnim odsecima) model tradicionalne strofe (podteksti: Mokranjčeve rukoveti, *Kozar* – vlastiti tekstovi: *Mala horska svita*, *Gungulice*, *Ženske pesme*). Gotovo identičan intenzitet intertekstualne konekcije između vlastitog teksta i podteksta, ostvaruje se u ekspozicionim delovima kompozicija ovog citatnog sistema, gde je muzički citat izuzet od bilo kakvog vida strukturno-formalnog preoblikovanja, kao i u njihovim centralnim (razvojnim) odsecima, u kojima se preoblikovanje folklornog citata odvija sinhronizovano sa porastom tekstualne dramaturgije (podtekst: *Kozar* Stevana Mokranjca – vlastiti tekstovi: *Svatovske šaljivke* Radomira Petrovića, *Gungulice* Dušana Radića). U navedenim primerima može se uočiti značajan nivo podudarnosti načelnog smisla citata i podteksta, pa je tako i olakšano prepoznavanje delova citiranog u vlastitom tekstu. Međutim, uprkos relativno visokom stepen prepoznatljivosti delova podteksta u vlastitom tekstu, citatni autori kompozicija ovog citatnog sistema iz starijih tekstova (kompozicija) ne preuzimaju doslovne muzičko-tekstualne odeljke niti verno imitiraju kompozicione postupke

¹⁸⁸ Ibid, 16.

primenjene u radu sa njima, pa se tako smisao citiranog u citatni tekst prenosi pomoću *nepotpunih citata*.¹⁸⁹

Na bazi srodnih načela, u okviru definisanih parametara intertekstualne komunikacije (*šifrovani citati relativno čitljivih kodova, nepotpuni citati*), realizuje se i citatna konekcija između kompozicija (tekstova) u kojima se muzički citat gradi na principu verne imitacije folklornih napeva (podtekst: *Kozar* Stevana Mokranjaca, prenosioci citatnih poruka: *Komitske pesme* Marka Tajčevića, *Prva rukovet* Vojislava Vučkovića, vlastiti tekstovi: *Svatovske šaljivke*, *Vitolade* Radomira Petrovića, *Levačka svita* Konstantina Babića i dr), kao i u ostvarenjima pripadajućeg citatnog sistema u kojima vlastiti tekst usvaja neke bazične principe medioformalne organizacije citatnog uzora, poput primene trodelnog oblika A B A₁, koncepta dinamičkog razvoja muzičkog toka i drugo (citatni uzor: *Tri ženska zbora i klavir* Petra Konjovića – vlastiti tekst: *Svatovske šaljivke* Radomira Petrovića).

Najslabiji intenzitet citatnog usmerenja prema citatnim uzorima pripadajućeg citatnog sistema (*citatnog dijaloga sa pretežno autoreferencijalnim usmerenjem*) vidljiv je u završnim odsecima gotovo svih pesma *Gungulica* Dušana Radića, u kojima se u potpunosti melodijski razgrađuje muzički citat, kao i u kompoziciji *Dva cvijeta – Prvo gledanje iz Ženskih pesma* Mirjane Živković, gde se istovremenom prezentacijom dva različita tekstualno-sadržinska predloška, potpuno relativizuju granične linije formalnog plana strofe. U oba slučaja, intertekstualni kontakt između citatnih tekstova i njihovih uzora, odvija se pomoću *šifrovanih citata složenih kodova*.¹⁹⁰ Za njihovo dešifrovanje potreban je znatan analitički napor koji podrazumeva poznavanje stilskih usmerenja autora citatnih tekstova i opšteg kulturnog konteksta u kojima su tekstovi (kompozicije) nastali.

¹⁸⁹ Ibid, 18.

¹⁹⁰ Idem.

Tabela 9.0. Kategorijalni citatni trougao – tipovi citata u okviru citatnog dijaloga sa pretežno autoreferencijalnim usmerenjima

Citatni uzori i citatni trnasmisionenti	Stevan Mokranjac: <i>rukoveti</i>	Stevan Mokranjac: <i>Kozar</i>	Stanislav Binički: <i>Seljančice (Divna noći)</i>	Marko Tajčević: <i>Komitske pesme (Do tri mi puški)</i>	Petar Konjović: <i>Tri ženska zbora i klavir (Za gorom, za zelenom)</i>
Citatni (vlastiti) tekstovi	Aleksandar Obradović: <i>Mala horska svita (Sova i orao, Duni mi duni)</i>	1. Aleksandar Obradović: <i>Mala horska svita (Sova i orao)</i> 2. Radomir Petrović: <i>Svatovske šaljivke</i>	R a d o m i r P e t r o v i ć S v a t o v s k e š a l j i v k e		
Tipovi citata kojima se realizuje kontakt između citatnog uzora i citatnog teksta	<i>Š i f r o v a n i r e l a t i v n o č i t l j i v i h k o d o v a</i> <i>N e p o t p u n i</i> <i>P r e t e ž n o a u t o r e f e r e n c i j a l n i</i>				
Citatni signali koji ukazuju na postojanje delova citatnog uzora u citatnom (vlastitom) tekstu	Unutrašnji organizacioni model strofe (strofična organizacija folklornog teksta)	1.1. Komponovani materijal 1.2. Primena prokomponovano g modela 1.3. Princip očuvanja tradicionalog modela strofe u početnim odsecima 2.1. Novi komponovani muzički materijal 2. Očuvanje melodijsko-ritmičke celovitosti folklornog citata u ekspozicionim delovima muzičkog toka 3. Princip verne imitacije folklornog citata u muzičkom materijalu umetničke obrade	Primena hibridnog medioformaln . modela (kombinacija varirano-strofičnog i složene trodelne forme)	Upotreba trodelne forme (a b a) u muzičkom citatu	1. Primena trodelne šeme (a b a) na nivou pesme 2. Analogije u formalnom uređenju ekspozic. Odseka

Citatni signali kojima vlastiti tekst upućuje na prisustvo sopstvenih delova	Komponovan i materijal	1.1. Složeniji polifoni postupci u obradi teksta 1.2. Razgradnja muzičke strukture folklornog citata do ostanog nivoa 1.3. Postupci (horizontalnog i vertikalnog) 'izobličenja' strofe 2.1. Pojava zvučnih slika (supstituenata strofe) 2.2. Primena složenijih fakturno-orkestracionih sredstava 2.3. Složeniji postupci motivskog i polifonog rada sa parcijalnim strukturama folklornog citata 2.4. Veći nivo razgradnje tradicionalnog modela strofe	1. Fragmentac. (usitnjavanje) muzičkog citata 2. Upotreba složenijih fakturno-orkestracionih sredstava	1. Fragmentac. (usitnjavanje) muzičkog citata 2. Upotreba složenijih fakturno-orkestracionih sredstava	1. Primena kvalitativno različitih fakturno-organizacionih modela u unutrašnjem formalnom prostoru odseka (strofe) 2. Pojava zvučnih slika (supstituenata strofe) 3. Različiti koncept u primeni muzičkih sredstava u tumačenju relevantnih dramaturških etapa (raspleta)
---	------------------------	--	---	---	---

Tabela 9.1. *Kategorijalni citatni trougao – tipovi citata u okviru citatnog dijaloga sa pretežno autoreferencijalnim usmerenjima*

Citatni uzori i citatni trnasmisionenti	Citatni (vlastiti) tekstovi	Tipovi citata kojima se realizuje kontakt između citatnog uzora i citatnog teksta	Citatni signali koji ukazuju na postojanje delova citatnog uzora u citatnom (vlastitom) tekstu	Citatni signali kojima vlastiti tekst upućuje na prisustvo sopstvenih delova
Stevan Mokranjac: <i>Kozar</i>	Mirjana Živković: <i>Ženske pesme</i>	a) <i>Šifrovani, složenih kodova</i> b) <i>Nepotpuni</i> c) <i>Primarno autoreferencijalni</i>	1. Komponovane melodije 2. Jasne granice razgraničanja stihova u okviru tekstualne strofe	1. Transformacije muzičkog citata do granica mogućnosti identifikacije 2. Veći stepen razgradnje modela strofe
Petar Konjović:	Mirjana	a) <i>Šifrovani,</i>	1. Tendencija	1. Postojanje dva

<i>Tri ženska zbora i klavir (Za gorom, za zelenom)</i>	Živković: <i>Ženske pesme (Dva cvijeta – Prvo gledanje)</i>	<i>složenih kodova b) Nepotpuni c) Primarno autoreferencijalni</i>	stvaranja centralnih (razvojnih – razradnih) delova 2. Princip usaglašavanja muzičkih komponenti i planova potrebama tekstualne dramaturgije	paralelna tekstualno-muzička sloja u muzičkom toku 2. Razgradnja modela strofe složenim fakturno-orkestracionim sredstvima 3. Primena složenijeg medioformalnog modela
Stevan Mokranjac: rukoveti	Dušan Radić: <i>Gungulice</i>	a) <i>Šifrovani, složenih kodova</i> b) <i>Nepotpuni</i> c) <i>Dominantno autoreferencijalni</i>	1. Stilizovan folklorni citat (manji stepen transformacije izvornog citata) 2. Načelna primena varirano-strofičnog modela i stilizovanih tipova narodne pratnje 3. Precizne linije međuentitetskog razgraničenja	1. Stilsko i žanrovsko nejedinstvo pesma 2. Odsustvo bilo kakve dramaturgije u zbirnom tekstu 3. Primena složenih polifonih fakturno-orkestracionih sredstava
Josip Slavenski: <i>Šest narodnih popevaka</i>	Dušan Radić: <i>Gungulice</i>	a) <i>Šifrovani, složenih kodova</i> b) <i>Nepotpuni</i> c) <i>Primarno autoreferencijalni</i>	1. Visok nivo očuvanosti folklornog citata u umetničkoj obradi 2. Primena srodnih načela u konstrukciji varirano-strofičnog modela 3. Srodni postupci proširenja centralnog dela odseka 4. Precizne linije međuentitetskog razgraničenja 5. Dominacija polifonije u odnosu na homofoniju	1. Različiti postupci korišćenja pedala i ostinata 2. Polifoni sukobi tekstualnog i muzičkog sadržaja u fakturi horskog stava sa bitonalnim i bimodalnim karakteristikama 3. Urušavanje tradicionalnog modela strofe sve do njene potpune negacije
Petar Konjović: <i>Tri Ženska zbora i klavir (Za gorom, za zelenom)</i>	Dušan Radić: <i>Gungulice (Baba tikve, Pošetala ružo, Kolariću)</i>	a) <i>Šifrovani, složenih kodova</i> b) <i>Nepotpuni</i> c) <i>Primarno</i>	1. Destabilizacija modela strofe deformisanjem signala kraja	1. Urušavanje tradicionalnog modela strofe sve do njene potpune

	<i>Paniću</i>)	<i>autoreferencijalni</i>	muzičkog citata	negacije
Stevan Mokranjac: rukoveti	Konstantin Babić: <i>Levačka svita (Pasakalja)</i>	a) <i>Šifrovani, složenih kodova</i> b) <i>Nepotpuni</i> c) <i>Dominantno autoreferencijalni</i>	1. Upotreba polifono-imitacionih sredstava u cilju podizanja dinamičkih kapaciteta 2. Primena motivskog rada i srodnih fakturno-orkestracionih sredstava u nadgradnji muzičkog citata	1. Veći stepen polifonizacije celokupnog muzičkog toka 2. Polimetrički i poliritmički sukobi tekstualnog i muzičkog sadržaja
Josip Slavenski: <i>Šest narodnih popevaka</i>	Konstantin Babić: <i>Levačka svita</i>	a) <i>Šifrovani, složenih kodova</i> b) <i>Nepotpuni</i> c) <i>Primarno autoreferencijalni</i>	1. Destabilizacija modela strofe polifono-imitacionim sredstvima 2. Srodni postupci motivskog rada (apsolutne ritmičke promene motiva)	1. Veći stepen polifonizacije celokupnog muzičkog toka 2. Polimetrički i poliritmički sukobi tekstualnog i muzičkog sadržaja

Tabela 9.2. Kategorijalni citatni trougao – tipovi citata u okviru citatnog dijaloga sa pretežno autoreferencijalnim usmerenjima

Citatni uzori i citatni trnasmisionenti	Citatni (vlastiti) tekstovi	Tipovi citata kojima se realizuje kontakt između citatnog uzora i citatnog teksta	Citatni signali koji ukazuju na postojanje delova citatnog uzora u citatnom (vlastitom) tekstu	Citatni signali kojima vlastiti tekst upućuje na prisustvo sopstvenih delova
Stevan Mokranjac: <i>Trinaesta rukovet (Devojka junaku prsten povraćala)</i>	Milorad Kuzmanović: <i>Adađo i Alegro</i>	a) <i>Šifrovani, eksplicitnih kodova</i> b) <i>Nepotpuni</i> c) <i>Dominantno autoreferencijalni</i>	1. Stilizovani folklorni citat preuzet od Mokranjca	1. Veći stepen transformacije muzičkog citata u odnosu na Mokranjca 2. Upotreba fuge 3. polifonija kao dominantni vid fakturnog uređenja 4. Izostanak tekstualnog sadržaja u umetničkoj obradi
Aleksandar Obradović: <i>Mala</i>	Milorad Kuzmanović:	a) <i>Šifrovani, čitljivih kodova</i>	1. Unutrašnja i spoljašnja	1. Upotreba složenijih

<i>horska svita (Sova i orao)</i>	<i>Adađo i Alegro</i>	b) <i>Nepotpuni</i> c) <i>Dominantno autoreferencijalni</i>	proširenja tradicionalnog modela strofe	polifonih tehnika (fuga) 2. Izostanak tekstualnog sadržaja u umetničkoj obradi
Dušan Radić: <i>Gungulice (Jana šeta)</i>	Milorad Kuzmanović: <i>Adađo i Alegro</i>	a) <i>Šifrovani, čitljivih kodova</i> b) <i>Nepotpuni</i> c) <i>Dominantno autoreferencijalni</i>	1. Stilizacija folklornog citata 2. Funkcionalno preusmerenje signala kraja	1. Upotreba složenijih polifonih tehnika (fuga) 2. Izostavljanje tekstualnog sadržaja u umetničkoj obradi
Konstantin Babić: <i>Levačka svita (Fuga)</i>	Milorad Kuzmanović: <i>Adađo i Alegro</i>	a) <i>Šifrovani, čitljivih kodova</i> b) <i>Nepotpuni</i> c) <i>Dominantno autoreferencijalni</i>	1. Zajednička orijentacija na polifone muzičke forme (fuge). 2. Komponovani muzički citat po ugledu na folklorni original	1. Primena složenijih polifonih tehnika (dvostruka fuga) 2. Stilizacija izvornog folklornog citata 3. Izostavljanje tekstualnog sadržaja

B. II 1. 2. 4. Citatni dijalog sa pretežno autoreferencijalnim usmerenjima – tipovi citata u okviru modela kategorijalnog citatnog četvorougla

Složeni odnosi učesnika citatnog procesa, elaborirani u okviru *kategorijalnog citatnog trougla*, potvrđuju se u svim relevantnim parametrima i na nivou modela *kategorijalnog citatnog četvorougla*. U ovom kompleksnom citatnom modelu, između učesnika intertekstualne komunikacije (kompozicija pripadajućeg citatnog sistema: citatnih uzora, prenosilaca citatnih poruka, citatnih tekstova) realizuju se kontakti zasnovani na načelu (manje ili veće) dominacije vlastitog teksta u odnosu na citirani tekst. Načelno posmatrano, sopstveni smisao citatnog teksta nastaje 'preispitivanjem' smisla citiranog teksta. Vlastiti tekst, dakle, istovremeno potvrđuje i negira određene, za muzički tok relevantne delova starijeg (citiranog) teksta.

Iz *semantičke perspektive*, vlastiti tekst u kompozicijama ovog citatnog sistema (*citatnog dijaloga sa primarno autoreferencijalnim usmerenjima*) primarno je orijentisan na samog sebe. Podtekst, iako zastupljen u vlastitom tekstu, nema poziciju 'apsolutnog uzora', pa se *semantička determinacija* kreće u retrogradnom smeru – od vlastitog teksta prema citatima i podtekstu. 'Citatna moć' vlastitog teksta je najveća, a intenzitet citatne konekcije (na relaciji sa podtekstom) najniži u slučajevima primene 'radikalnih' sredstva u oblikovanju mlađeg teksta. Tim sredstvima negiraju se, gotovo u potpunosti, značenja citatnog uzora, koji

se u citatima prepoznaje samo na osnovu nekih daljih asocijativnih veza. Preznačeno u muzički diskurs i kompozicije u okviru ovog citatnog sistema, ovaj vid citatne konekcije ostvaruje se u slučajevima potpune negacije ili visokog stepena destabilizacije nekih segmenata muzičkog toka citatnog uzora (eventualno i više njih). Jedan od primera ove vrste je urušavanje tradicionalnog modela strofe. Nastaje potpunom razgradnjom melodijske komponente muzičkog citata i njegovim pretvaranjem u ostanatne površine. Ovaj vid transformacije muzičkog citata zastupljen je u završnim odsecima pojedinih pesma iz *Gungulica* Dušana Radića (*Baba tikve*, *Pošetala ružo*, *Kolariću Paniću*). Međutim, i u ovim 'ekstremnim' slučajevima citatne komunikacije, gde se na muzičkom planu gotovo potpuno gubi kontakt sa citatnim uzorom, veza konsekventa i antecedenta održava se zahvaljujući folklornom tekstu čiji je sadržinski predložak sačuvan. Visok nivo orijentisanosti citata na semantiku vlastitog teksta prisutan je i u slučajevima kada se polifonim sukobima tekstualnog i muzičkog sadržaja u fakturi horskog stava destabilizuje metro-ritmička komponenta (*Baba tikve prodavala* iz *Gungulica* Dušana Radića) ili se gubi (u znatnoj meri) osećanje strofičnosti teksta (*Pasakalja* iz *Levačke svite* Konstantina Babića). Formalna destabilizacija folklornog teksta izražena je u većem obimu u pesmi *Dva cvijeta (Prvo gledanje)* iz *Ženskih pesama* Mirjane Živković. U ovoj kompoziciji se istovremeno, u dva 'nezavisna' fakturna sloja, izlažu sadržinski različiti tekstovi sa pripadajućim napevima. Uporedbom postupaka u radu sa muzičkim i tekstualnim materijalima koji su korišćeni u Mokranjčevim rukovetima, ali i postupaka nekih drugih kompozitora srodnih umetničkih opredeljenja: Josipa Slavenskog (*Šest narodnih popevaka*), Petra Konjovića (*Tri ženska zbora i klavir*), Vojislava Vučkovića (*Prva rukovet*) i dr, pojavljuju se znatne razlike u načinu njihove obrade.

Citatna distanca koju vlastiti tekst u ovom slučaju ispoljava prema antecedentima, prisutna je, u većem ili manjem obimu, i kod ostalih kompozicija (tekstova) obuhvaćenih sistemom *citatnog dijaloga sa autoreferencijalnim usmerenjima*. U kompozicijama ovog citatnog sistema, delovi vlastitog teksta umnogome 'protivreče' izvornim značenjima citatnih uzora, te u izvesnom smislu zauzimaju dominantan položaj u odnosu na njih. Dominacija elemenata vlastitog teksta (u odnosu na delove podteksta) u pojedinim slučajevima iskazuje se nepoštovanjem (podrivanjem) nekih opštih standarda u izboru materijala koji se obrađuje, načinu njegove umetničke obrade (posebno evidentno u makroformalnom planu *Gungulica* Dušana Radića u odnosu na rukoveti Stevana Mokranjca) i dr. Citatni kontakti između vlastitog teksta i podteksta, u primerima ove vrste, uspostavljaju se na načelu jednog tipa dijaloga (pretežno autoreferencijalno usmerenog) u okviru horizontalnog tipa citatnosti,¹⁹¹ u

¹⁹¹ Ibid, 41.

kome stariji (uzorni) tekstovi gube svoju 'autoritativnu moć', pa sve više postaju svojevrsan 'alibi' u kreiranju sopstvenog (vlastitog) smisla.

Povećanje uticaja elemenata sopstvene kreativnosti u kompozicionoj obradi materijala folklorne provenijencije, u kompozicijama pripadajućeg citatnog sistema: *Maloj horskoj sviti* Aleksandra Obradovića, *Gungulicama* Dušana Radića, *Svatovskim šaljivkama* Radomira Petrovića, *Ženskim pesmama* Mirjane Živković, *Adađu i Alegro* Milorada Kuzmanovića, *Levačkoj sviti*, *Zagonetkama* Konstantina Babića (u nešto manjem obimu) determinisalo je i položaj ovih (citatnih) autora prema recipijentima. Sagledano iz *pragmatičke perspektive*, citatni tekst je primarno orijentisan na pošiljaoca poruke, pa se citatna komunikacija između teksta i njegovog primaoca odvija otežano. Razlog tome je veće ili namerno drugačije znanje autora od znanja prosečnog adresata.¹⁹²

S druge strane, dominacija delova vlastitog teksta (u odnosu na delove podteksta) ne ispoljava se u jednakom obimu u svim muzičkim komponentama i planovima kompozicija ovog citatnog sistema. U građenju pojedinih segmenata muzičkog toka ovih kompozicija, uočljiv je izvestan (precizno nemerljiv) uticaj delova podteksta. Usmerenost vlastitog teksta na podtekst, u ovom slučaju, ograničava se na pojedinačne segmente muzičke organizacije poput očuvanja tradicionalnog modela strofe (u ekspozicionim delovima), transformisanja folklornog citata u skladu sa dinamičkim kapacitetima teksta, stilizacije folklornog citata i komponovanja vernih 'replika' originala i dr. Iako samo načelno prihvaćeni i u znatnoj meri rekontekstualizovani (od strane autora citatnih tekstova), apostrofirani smisao citiranih tekstova kvalitativno unapređuju odnose između učesnika citatnog procesa. Postojanje, makar i redefinisano, tradicionalnog smisla podteksta u vlastitom tekstu pokazatelj je nastojanja citatnih autora da se između njih i adresata napravi određeni kompromis. Tako se, uprkos primarnoj orijentisanosti teksta na pošiljaoca poruke (dinamička pragmatika),¹⁹³ 'pojednostavljaju' (od strane pošiljaoca poruke) komunikacioni kodovi, pa se na taj način prosečnom recipijentu donekle olakšava percepcija umetničkog dela.

U kontekstu postojećih intertekstualnih relacija, citatni tekstovi u pripadajućem kulturnom sistemu obavljaju dvostruku funkciju. Funkcija *prezentacije* sopstvenih vrednosti zastupljena je u mnogo većem obimu od reprezentacije smisla i značenja tekstova antecedenta. U *Teoriji citatnosti*, Dubravka Oraić Tolić ovakav odnos citatnog prema citiranom tekstu sagledava u kontekstu kulturnih kanona. Po njenom mišljenju *prezentativni tekstovi* potkopavaju ili ruše postojeći kanon, ističući „...samog sebe, svoj originalni položaj u

¹⁹² Ibid, 42.

¹⁹³ Ibid, 42.

sustavu kulture i autorovo osebujno shvaćanje tradicije koja menja ili grubo krši konvencionalni obzor receptivnog očekivanja“.¹⁹⁴

B. II 1. 3. Citatni dijalog sa elementima citatne polemike

Citatni dijalog sa elementima citatne polemike je najsloženiji sistem citatne komunikacije primenjen u ovom radu. U ovom prelaznom (između *citatnog dijaloga i citatne polemike*) citatnom sistemu, intertekstualno povezivanje vlastitog teksta i podteksta realizuje se na principu njihove neravnopravne (nesrazmerne) zastupljenosti u kreiranju relevantnog smisla i značenja citatnog teksta. Delovi podteksta u vlastitom tekstu zastupljeni su u srazmerno malom obimu (u poređenju sa delovima vlastitog teksta) i to, uglavnom, u ekspozicionim delovima muzičkog toka (izuzetak predstavlja kompozicija *Iz starih zapisa Stevana St. Mokranjca 1876. godine* Akila Kocija). U njima se, po pravilu, obezbeđuje relativno visok stepen prepoznatljivosti muzičkog citata, komponovanog po ugledu na original uz izvesna skraćivanja, variranja, proširenja u signalima kraja i sl. Sa druge strane, dominacija vlastitog teksta evidentna je u svim aspektima kompozicionog rada sa poetsko-muzičkim materijalima. Svoje najjače dejstvo, međutim, konsekvent ispoljava u fakturi horskog stava, gde se na relaciji između tekstualnih i muzičkih planova, ali i u okvirima svakog od njih pojedinačno, odvijaju oštri polifoni sukobi tematskih i pratećih muzičkih sadržaja (*Pesme rastanka, Kres Ludmile Frajt*). Kompozicioni postupci ove vrste, uz dodatno prisustvo više paralelnih muzičkih slojeva (*Kres Ludmile Frajt*) sa različitim usmerenjem i trajanjem, utiču i na promenu tradicionalnog modela strofe. U 'najekstremnijim' primerima ove vrste, poput kompozicije *Iz starih zapisa Stevana St. Mokranjca 1876. godine* Akila Kocija, primenom nametljivih postupka aleatorike potpuno se razgrađuje tradicionalni oblik strofe, pa se na taj način dovodi u pitanje i samo postojanje citatnog uzora (podteksta). Potpuno nova značenja u vlastitom tekstu, u ovom slučaju u Kocijevoj kompoziciji, nastaju negacijom postojećih (tradicionalnih) na načelima *citatne polemike*, što istovremeno označava i najveći stepen samostalnosti vlastitog teksta (citatnog distanciranja) u odnosu na podtekst. Polemički tonovi kojima se ruši izvorni smisao podteksta u kompozicijama ove vrste, međutim, ne zahvataju istovremeno sve dimenzije muzičkog toka. Tako se, generalno uzev, njihovo intertekstualno i citatno povezivanje sa antecedentima odvija na načelu (u ovom poglavlju) već definisanog tipa komunikacije u okviru *citatnog dijaloga sa elementima citatne polemike*.

¹⁹⁴ Ibid, 43.

B. II 1. 3. 1. *Pesme rastanka* Ludmile Frajt – vidovi citatne komunikacije sa citatnim ekvivalentima

U *Pesma rastanka* iz 1969. godine, kompozitorica Ludmila Frajt iskazuje poseban odnos (u poređenju sa drugim autorima obuhvaćenim ovim radom) prema folkloru. Zapravo, posebnost ovog odnosa mogao bi se objasniti njenom težnjom (izraženom u većoj meri od drugih autora) za pronicanje u najdublje (iskonske) folklorne slojeve, u kojima pronalazi inspiraciju za stvaranje sopstvenih srodnih muzičkih obrazaca. Rezultati ovakvih nastojanja Ludmile Frajt najuočljiviji su u dva bitna segmenta muzičkog toka: muzičkom citatu i njegovoj vertikalnoj (faktornoj) nadgradnji. Muzički materijal nastaje po ugledu na pesme starijeg folklornog sloja (seoske tradicije), dok se u njegovoj vertikalnoj nadgradnji reinterpetiraju (na specifičan način) arhaični vidovi folklorne dvoglasne pratnje: ležeći pedali (plasirani u širokim ostinatnim površinama), hetero-sekundna sazvučja i sl.

Primer 62. Ludmila Frajt: *Pesme rastanka* – *Što ti lika, Ilfano*

imitacija heterofono postavljenog narodnog dvoglasa

The musical score for 'Što ti lika, Ilfano' is presented in a heterophonic style. It consists of two staves, each with a treble clef and a 5/8 time signature. The top staff begins with a piano (*p*) dynamic marking. The lyrics are written in Cyrillic: 'ШТО ТИ ЛИ - КА - Ил - са'. The melody is characterized by a series of eighth and sixteenth notes, with some notes beamed together. The bottom staff provides a harmonic accompaniment, often using chords and sustained notes that create a rich, layered texture.

atipični (septimni) ležeći pedali

The musical score for 'Što ti lika, Ilfano' shows atypical (septimni) lying pedals. It consists of two staves, each with a treble clef and a 5/8 time signature. The top staff begins with a piano (*p*) dynamic marking. The lyrics are written in Cyrillic: '- ЛЕ - ЛЕ'. The melody is characterized by a series of eighth and sixteenth notes, with some notes beamed together. The bottom staff provides a harmonic accompaniment, often using chords and sustained notes that create a rich, layered texture.

Sagledano iz perspektive pripadajućeg citatnog sistema i njegovih 'mehanizama', muzički citat i faktura horskog stava u pesmi *Što ti lika, Ilfano* iz *Pesma rastanka*, označavaju eksplicitne (čitljive) citate postojanja delova podteksta u vlastitom tekstu. Međutim, izvorne muzičke obrasce ova kompozitorica koristi samo kao 'povod' za formiranje sopstvenih: folklornog (heterofonog) dvoglasa (verne replike originala) i potpuno nesvakidašnjeg (za folklornu praksu atipičnog) septimnog ležećeg pedala. Na ovaj način transformisani (u odnosu na original), relativno lako prepoznatljivi muzički materijali

ekspozicionog odseka u razvojnom delu pesme *Što ti lika, Ilfano* iz *Pesama rastanka* gube znatan nivo početnog citatnog potencijala. Razlog tome je uključ enje u složene tekstualno-muzičke polifone procese koji zahvataju sve slojeve horske fature.

Uzme li se u obzir činjenica istaknuta u ovom radu, da su postupci ove vrste primarno uticali na razgradnju tradicionalnog modela strofe, taj 'momenat' u *Pesmama rastanka* može poslužiti kao povod za pronalaženje intertekstualnih 'srodnika' sličnih citatnih usmerenja. Iščitavanje tuđeg u vlastitom tekstu, i u ovom slučaju (analogno prethodno elaboriranom) realizuje se prvenstveno prepoznavanjem (u mlađem tekstu) opštih principa rada sa poetsko-muzičkim materijalima potencijalnih citiranih tekstova. Tako se izvesnim citatnim signalom prisustva starijeg u mlađem tekstu može smatrati i 'slobodniji' odnos prema formalno-stukturnoj dispoziciji teksta, što rezultira nastajanjem složenijeg formalno-organizacionog modela (u odnosu na strofu), specifične *zvučne slike*. Na bazi ovog segmenta muzičke organizacije, *Pesme rastanka* Ludmile Frajt mogu se intertekstualno povezati sa *Malom horskom svitom* Aleksandra Obradovića.

Aleksandar Obradović, u pesmi *Sova i orao* iz *Male horske svite* (primer 24), unutrašnje proširenje strofe postiže motivskim imitacijama parcijalnih struktura folklornog teksta, dok Ludmila Frajt u ostvarenju ovog cilja koristi složenija polifona sredstava. U pesmi *Što ti lika, Ilfano*, unutrašnje proširenje forme strofe, posledica je polifonih sukoba tekstualnih i muzičkih materijala, eksponiranih u tri 'nezavisna', horizontalno postavljena fakturna sloja, sa sopstvenim principima formalne organizacije i vremenski neusaglašenim signalima početaka i krajeva.

Primer 63. Ludmila Frajt: *Pesme rastanka – Što ti lika, Ilfano*

završetak prvog sloja

drugi sloj

ИЛ
СВА
ПЕР
КО
СОМ
И

treći sloj

ШТО ТИ ЛИ — КА — ИЛ — СВА —
МАЏ - ЧИ - ЦЕ МИ - ЛА - ЛЕ ТЕ ШКОЛЕ ГАЏ -

završetak drugog sloja

НО
ЛЕ
— МА — ЛО — ТЕ
НО — ПО — Ж'Л —

završetak trećeg sloja

Izrazito nizak nivo citatne podudarnosti vlastitog teksta i 'citatnog uzora', u kome se smisao antecedenta pre može naslutiti nego realno (čulno i vizuelno) spoznati u konsekventu, uočljiv je i na relaciji *Pesama rastanka* (*Što ti lika, Ilfano*) i *Gungulica* (*Ko je nama na sedeljke*) Dušana Radića. Podudarnost ova dva teksta evidentna je samo u načelnoj primeni fakturnih (polifonih) sredstava, dok se u pogledu odnosa prema tradicionalnom modelu strofe i posebno njenim graničnim linijama, vlastiti tekst Ljudmile Frajt gotovo u potpunosti distancira od 'citatnog uzora' (Dušana Radića).

Dušan Radić, u pesmi *Ko je nama na sedeljke*, strofu destabilizuje polifonim sukobima refrena i delova pevanog stiha, dok u signalima kraja usaglašava horizontalne deonice muzičkog toka i 'umiruje' sve vrste polifonih aktivnosti. Na taj način formiraju se stabilne (vertikalno usaglašene) linije međuentitetskog razgraničenja, koje istovremeno doprinose očuvanju spoljašnje fizionomije strofe.

Primer 64. Dušan Radić: *Gungulice – Ko je nama na sedeljke*

polifoni sukobi refrena i delova pevanog (melo) stiha

S
KO JE NAMA NA SE - DELO - KE? GUNGU-LELE, GUNGU-
A
GUNGU-LELE, GUNGU-LELE, GUNGU-LELE, GUNGU-LELE, GUNGU-LELE, GUNGU-LELE, GUNGU-LELE, GUNGU-LELE
T

granična linija između dve susedne strofe

LELE, GUNGU - LELE, GUNGU - LELE, GUNGU - LELE, GUNGU - LELE
GUNGU-LELE, GUNGU-LELE, GUNGU-LELE, GUNGU-LELE, GUNGU-LELE, GUNGU-LELE, GUNGU-LELE, GUNGU-LELE

početak nove strofe

A
SABKE NEMA NA SE - DELO - KE GUNGU-LELE, GUNGU-
B
GUNGU-LELE, GUNGU-LELE, GUNGU-LELE, GUNGU-LELE, GUNGU-LELE, GUNGU-LELE, GUNGU-LELE, GUNGU-LELE

Ludmila Frajt, za razliku od Radića koji nastoji da sačuva spoljašnje granice tradicionalne strofe, granice relativizuje neusaglašenim i neistovremenim počecima i krajevima uporednih muzičko-tekstualnih slojeva (primer 63).

B. II 1. 3. 2. *Kres Ludmile Frajt – vidovi citatne komunikacije sa citatnim ekvivalentima*

Ono što kompoziciju *Kres Ludmile Frajt* izdvaja iz korpusa kompozicija generisanih i inspirisanih folklorom (obuhvaćenih ovim radom), pa u znatnoj meri i od *Pesama rastanka* (iste autorke), jeste njena tematika. U ovom obrednom ciklusu evocira se jedan prastari narodni običaj „...čije se poreklo nalazi skriveno u mraku paganske praistorije, u ritualima vatre i plodnosti.“¹⁹⁵ Stoga je i sasvim logična težnja kompozitorke, da se muzičkim

¹⁹⁵ Cf. Николић, Милоје, Руковети и сродне форме у српској хорској музици после другог светског рата (други део), op. cit., 57.

sredstvima eksplicitno podrži i dočara sveukupni sinkretizam delovanja magijskog obreda.¹⁹⁶ U tom kontekstu se može 'opravdati' naglašena upotreba avangardnih (u umetničkoj obradi folklora atipičnih) sredstava: govornog jezika, ritmičkog govora, precizno nedefinisanih ('netemperovanih') tonskih visina, udaraljki među kojima je, osim marakasa i timpana, i zrnevlje i sl.

Primer 65. Ludmila Frajt: *Kres – Vračanje*

precizno nedefinisane tonske visine (jedna vrsta parlata) u sopranu

¹⁹⁶ Obredni ciklusi su specifična vrsta horskih rukoveti nastalih iz autentičnih folklornih obreda. U njima se, po pravilu, poštuje izvorni redosled obrednih pesama (događaja). Prvi obredni ciklus u srpskoj horskoj muzici – *Božićna noć*, komponovao je Kosta Manojlović 1929. godine. Analogije između ove Manojlovićeve kompozicije i Kresa Ludmile Frajt očigledne su samo u poštovanju redosleda izvornih obrednih događaja, dok se u muzičkoj obradi koriste dijametralno različita kompoziciona sredstva. Manojlović prilikom obrade tekstualno-muzičkih materijala izbegava veći stepen transformacije izvorne forme narodnih napeva, pa iz tog razloga ne dostiže visok nivo dramtizacije. Miloje Nikolić povodom toga ističe da se Manojlović „zaustavio na stupnju koji bismo mogli da označimo otprilike kao visoko razrađenu („estetizovanu“) stilizaciju sa povremenim elementima dramtizacije“. Cf. Милоје Николић, Развој руковети у Српској хорској музици између два светска рата, Оп. cit., 70. Očigledno da Manojlović nije dublje pronicao u suštinu prastarog obreda koji obrađuje niti u specifični zvučni kororit koji je sinkretički deo tog obreda. Materijal koji je obrađivao tretirao je kao i svaki drugi folklorni materijal, koji je podrazumevao umetničku obradu onovremenim standardnim harmonskim sredstavima (klasičarsko-romatičarska) zapadnoevropske muzike i iste takve formalne obrasce (prokomponovanost sa elementima varirano-strofične forme). Sa druge strane, Ludmila Frajt u *Kresu* proniče u suštinu najdubljih folklornih slojeva, tragajući za izvornim, prastarim, zvučnim koloritom i sinkretičkom sintezom reči i zvuka. Iz tog razloga kompozitorica poseže za ekspresivnim muzičkim sredstvima, koja podrazumevaju izrazitu polifonizaciju vertikalne nadgradnje folklornog citata, uključujući i značajniji nivo njegove transformacije, tekstualna sažimanja izvorne strofične i varirano-strofične forme, kao i upotrebu vanmuzičkih sredstava (zrnevlja i sl.), u cilju što vernijeg oponašanja izvornog konteksta.

Musical score for vocal parts and piano accompaniment. The vocal parts are labeled Solo S, S, A, Solo T, and B. The lyrics are: PREDAVATI. TUĐINAC NEBI-LO GA DA BOG DA! A-KO BI-O DRA-GOG OT-KRI - JE OJ! The piano accompaniment includes parts for MARAKAS, ZRNEVLJE, and TIMPANI.

upotreba zrnevlja

Musical score for MARAKAS, ZRNEVLJE, and TIMPANI. The ZRNEVLJE part shows a rhythmic pattern with a 'p' dynamic marking.

Primena avangardnih sredstava utiče na suženje 'manevarskog prostora' *Kresa* u intertekstualnoj komunikaciji sa kompozicijama iz kategorije *rukoveti i srodnih formi*. No, i u uslovima limitiranih mogućnosti ostvarenja ovog cilja, međusobno citatno povezivanje odvija se primenom nekih opštih (zajedničkih) umetničkih načela obrade (kvazi) folklornih materijala. Oni u vlastitom tekstu (*Kresa*) često, samo u asocijativnom smislu, citatno podsećaju na značenja potencijalnih antecedenata. Intertekstualne kontakte ove vrste Ludmila Frajt posredstvom kompozicije *Kresa* ostvaruje sa *Svatovskim šaljivkama* Radomira Petrovića i *Malom horskom svitom* Aleksandra Obradovića.

Citatna konekcija *Kresa* i *Svatovskih šaljivki* realizuju se pomoću zajedničkog principa uređenja unutrašnjeg prostora sva četiri stava (upotreba zvučnih slika), kao i na osnovu srodnog načela u komponovanju muzičkih citata. Nasuprot tome, citatne nepodudarnosti proizilaze iz različitog koncepta uređenja formalnog prostora. U *Svatovskim šaljivkama*, Radomir Petrović formalne entitete (zvučne slike) objedinjuje zajedničkim varirano-strofičnim modelom, dok je u *Kresu* primenjen složeniji formalno-organizacioni model.

Složeniji sistem (u odnosu na onaj iz *Svatovskih šaljivki*) unutrašnje formalne organizacije prisutan je već u prvoj pesmi *Kresa*. Prvi stav (pesma) *Branje cveća* podeljen je na tri odseka (prvi odsek: taktovi 1–19; drugi odsek: taktovi 17–34; treći odsek: taktovi 34 – do kraja stava). Od početka ovog stava primenju se, krajnje nestandardni postupci rada sa parcijalnim stukturama muzičkog i tekstualnog sadržaja. U prvom pododseku prvog odseka, kompozitorka deli muzički citat na manje celine (melodijske fraze – melostihove), koje izvode soprani iz tri horske grupe (prvi melostih izvode soprani iz prve horske grupe, drugi stih soprani iz treće horske grupe, a treći melostih soprani iz druge horske grupe). Izlaganje

tematskog sadržaja odvija se na dva sloja ležeće pedalne pratnje (u zbiru formiraju kvintni pedal). Na ovaj način se menja doživljaj tradicionalne strofe, u kojoj se, po pravilu, celoviti muzički citat predstavlja u jednom glasu horskog ansambla.

Primer 66. Ludmila Frajt: *Kres – Branje cveća* (prvi odsek)

The musical score is divided into two systems. The first system contains the vocal parts I, II, and III, each with its own MS (piano accompaniment) part. The lyrics for the first system are: I - VA - NJI - CA LAN SE - JA - LA. The second system continues the vocal parts, with lyrics: I - VA - NJI - CA KO - LE - DI - CA; I - VA - NJI - CA PA - U - NI - CA. The score includes dynamic markings such as *mp* and *f*, and various musical notations including slurs and accidentals.

Elementom (signalom) citatne podudarnosti vlastitog teksta (*Kresa*) i njegovih antecedenata mogao bi se smatrati i načelni, zajednički princip prezentacije i rada sa sadržinskim predlošcima folklornog teksta. Srodne postupke rada u formalnom oblikovanju tekstualnog sadržaja primenjuju i Aleksandar Obradović u *Maloj horskoj sviti*, Radomir Petrović u *Svatovskim šaljivkama* i dr. U odnosu na tradicionalni (Mokranjčev) model, u kome je tekstualni sadržaj jedan od primarnih faktora afirmacije strofičnog modela, u kompoziciji *Kres* i njenim citatnim ekvivalentima, tekst utiče na razgradnju strofičnog modela, gotovo u podjednako meri u unutrašnjem i na spoljašnjem planu.

U kompoziciji *Kres* razgradnja ovog modela započinje polifonim sukobljavanjem delova tekstualno-sadržinskog predloška, već u prvom odseku (pesme) *Branje cveća*. Ovim postupkom se potpuno relativizuju granične linije. Započeti proces svoj epilog dobija u narednom (drugom) odseku ove pesme. U njemu se, ponavljanjem istih tekstualnih odeljaka u pojedinim horskim grupama i anticipacijom delova teksta u pratećim deonicama pre njihove pojave u deonici vodećeg glasa, stvara nova tekstualna kompozicija u odnosu na model iz prvog odseka.

Primer 67. Ludmila Frajt: *Kres – Branje cveća* (drugi odsek)

The musical score consists of three systems, each with three staves (Soprano, Mezzo-Soprano, and Alto). The lyrics are distributed across the staves as follows:

- System I: S: SNU VE-ČER; MS: (no lyrics); A: I-VA-NJI-CA LAN SE-JA-LA
- System II: S: (no lyrics); MS: OD I-VANJSKOG RUJ-NA CVE-TA; A: (no lyrics)
- System III: S: PRE-KO VA-TRE PRE-SKA-KA-LA; MS: (no lyrics); A: I-VA-NJI-CA

U drugom stavu (*Vračanje*), tendencija potpuno slobodnog prezentovanja tekstualnog sadržaja i njegove slojevite muzičke nadgradnje, započeta u prethodnom stavu, iskazuje se u većoj meri. Razlog tome je istovremena pojava više paralelnih tekstualnih slojeva, u kojima se kombinovano izlaže ritmički govor i delovi muzičkog citata. Pojave ove vrste su retke u grupaciji horskih kompozicija generisanih i inspirisanih folklorom, no ipak srodan postupak primenjuje Mirjana Živković u drugom stavu (*Dva cvijeta – Prvo gledanje*) *Ženskih pesama*.¹⁹⁷

U pesmi *Dva cvijeta (Prvo gledanje)*, kao i u drugom stavu *Kresa (Vračanje)*, pojavljuje se više paralelnih tekstualnih slojeva (dva), pri čemu se nijedan od njih ne odriče

¹⁹⁷ S obzirom na to da je ova kompozicija Mirjanje Živković nastala posle *Kresa* (1978), ne može se smatrati podtekstom, već samo citatnim ekvivaletnom u kome su primenjeni srodni postupci umetničke obrade tekstualnog sadržaja.

svoje 'autonomije' radi postizanja viših zajedničkih ciljeva. Ova pojava se direktno odrazila i na muzičku nadgradnju, koja u potpunosti podržava tekstualni plan. U skladu sa njegovim zahtevima formira se i više nezavisnih (suprotstavljenih) muzičkih slojeva, koji poseduju sopstvene granične linije potpuno neusaglašene u zbirnoj – vertikalnoj dimenziji muzičkog toka.

Sa druge strane, najveće razlike u ove dve kompozicije vidljive su u konceptu rada sa tekstem i njegovom muzičkom nadgradnjom. U *Ženskim pesmama* Mirjane Živković, sukob dve različite pesme (dva tekstualno-muzička sloja): *Dva cvijeta – Prvo gledanje*, odvija se na relaciji solista – horski ansambl. Prateći sloj se gradi na relativno samostalnim kontramelodijskim linijama, dominantnim u odnosu na hijerarhijski 'podređene' muzičke strukture – pedale i ostinata (videti primere 35 i 37). Ludmila Frajt, za razliku od Mirjane Živković, upotrebom većeg broja horskih glasova povećava intenzitet polifonih sukoba svih struktura muzičkog toka: vodećih (tematskih) i pratećih (parlando, ostinato, pedali i dr). Opšta polifonizacija (uključujući i slobodnu imitaciju tematskih i pratećih slojeva) vertikalne dimenzije muzičkog toka dovodi do potpunog gubitka osećanja formalne celovitosti strofe.

Primer 68. Ludmila Frajt: *Kres –Vračanje*

polifono sukobljavanje tekstualnih sadržinskih odeljaka u više muzičkih slojeva

The image displays two systems of musical notation for Ludmila Frajt's 'Kres –Vračanje'. Each system consists of five staves: Solo S (Soprano), S (Soprano), A (Alto), Solo T (Tenor), and B (Bass). The lyrics are written below the staves, with some words appearing in multiple parts simultaneously, illustrating polyphonic layering.

System I:

- Solo S:** MA GDE DA SI, PODI BRZO ZA OVIM VENČEM JER ĆE VENČAC
- S:** NEK JOJ KA-ŽE VA-SIL-NA KA-DA ĆE SE VENČA-TI
- A:** (Empty staff)
- Solo T:** OJ!
- B:** (Empty staff)

System II:

- Solo S:** DAJ DA I JA U SNU NOĆAS VIDIM ONOGA KOJI MI JE
- S:** TO-VARKE NEK JOJ BO-ŽO PO-KA-ŽE DRAGOG MILOG
- A:** (Empty staff)
- Solo T:** OJ!
- B:** (Empty staff)

Solo S
S
A
Solo T
B

MARAKAS
ZRNEVLJE
TIMPANI

SVOJ JARAN ŽIVJOUJ BI-O I MI-O. O-VO PRSTEN OJ!

mp

U četvrtom stavu (*Paljenje lila*), nastavljaju se (iz prethodnih stavova) započeti procesi oblikovanja tekstualnih i muzičkih materijala: naizmeničnim 'poniranjem' svih glasova različitih horskih grupa, istovremenom upotrebom parlanda i glisanda, sukobom različitih delova teksta (onih već primenjivanih i onih novih) i muzičkih materijala folklorne i nefolklorne provenijencije itd. Ovim kompozicionim postupcima Ludmile Frajt, gotovo u potpunosti se negiraju tradicionalni (Mokranjčevi) principi formalne konstrukcije.

Primer 69. Ludmila Frajt: *Kres – Paljenje lila*

S
A
T
B

S
A
T
B

ŽITO RO-DI
SVE JA-GANJCE OV - ČI - CE ŽENSKE PLO-DNE SVI - LE - NE
DA GO - VE - DA PLO - DE
DA NAM DAJU MLE - KA I SKORU-PA ME - KA

Generalno posmatrano, u stavovima (pesmama) obrednog ciklusa *Kres* izražen je visok stepen ravnopravnosti svih elemenata poetsko-muzičkih sadržaja: onih koji se pevaju i onih koji se ritmički izgovaraju. Koncept ravnopravne upotrebe tematskih i atematskih, muzičkih i govornih sadržaja, primenjen od Ludmile Frajt u ovoj kompoziciji, gotovo u potpunosti podriiva tradicionalne (standardizovane) metode umetničke obrade folklornog citata i njegovog formalnog uobličjenja. No, čini se da, u kontekstu svih muzičkih zbivanja i kompozicionih pristupa obradi prastarih narodnih običaja i pokušaja poniranja u iskonske folklorne zakonitosti, formalni plan i njegovo tradicionalno (Mokranjčevo) shvatanje i pozicioniranje u ovom slučaju i nisu od prioritarnog značaja.

O tradicionalnom pristupu obradi folklornog citata i standardnim modelima njegovog formalnog uobličjenja ne može se govoriti ni u kompoziciji *Iz starih zapisa Stevana St. Mokranjca 1876. godine* Akila Kocija. U ovom delu (još u većem obimu nego što je to slučaj u *Kresu* Ludmile Frajt) preovladavaju 'nametljivi' postupci avangarde XX veka: ritmički govor, klusterski zvučni sklopovi, različiti vidovi glisanda, ležećih i vibrirajućih pedala, ostinatnih figura, kao i drugih vidova aleatoričke zvučne organizacije.

B. II 1. 3. 1. 2. *Iz starih zapisa Stevana St. Mokranjca 1876. godine* Akila Kocija – opšte karakteristike

U kompoziciji *Iz starih zapisa Stevana St. Mokranjca 1876. godine*, sastavljenoj od samo dve pesme, primenjen je najradikalniji pristup (u odnosu na celokupan istraživački uzorak ovog rada) u obradi folklornog citata, izražen kroz potpuno slobodan tretman teksta i muzike. Preuzeti muzički materijal iz Mokranjčevih zapisa kompozitor Akil Koci iskoristio je tek kao povod za uspostavljanje daljih asocijativnih veza sa folklorom, što se neminovno odrazilo i na formalne planove (medio i mikroformalni) pojedinačnih pesama (stavova). U njima se odvija svojevrsan proces razgradnje folklornog citata na parcijalne strukture (tekstualne, muzičke, tekstualno-muzičke), koje se samostalno izlažu u muzičkom toku, u tri horske grupe, u više pojavnih oblika, poput: melodijskog citata bez pripadajućeg metroritmičkog okvira, ritmičkih formula bez melodijske linije i sl. U kontekstu svih opisanih kompozicionih prilagođavanja

folklornog sadržaja avangardnim postupcima obrade, teško i da se može govoriti o nekom standardnom, tj. tradicionalnom strukturiranju i oblikovanju forme stava, ili postojanju uobičajenih odseka i pododseka. Izuzetak predstavljaju manje formalne celine, u kojima se pojavljuju (u nekom vidu) muzički citat ili parcijalni delovi sadržinsko-tekstualnog predloška. Isto tako, veliku poteškoću u formalnoj analizi predstavlja i nepostojanje čvršćeg 'menzuralnog' (mernog) sistema: taktnih crtica ili bar nekih alternativnih sredstva u vremenskom praćenju muzičkog toka (na primer, vremenskih oznaka u sekundama). U odsustvu standardnih metričkih obrazaca, granične linije pojedinačnih zvučnih celina u ovoj kompoziciji se utvrđuju na osnovu drugih parametara. Jedan od primarnih signala razgraničenja je pojava distinktivnih (grafičkih i zvučnih) fakturnih tipova. Pojava novog tipa fakture u muzičkom toku, po pravilu, istovremeno označava i pojavu novog odseka.¹⁹⁸ U obe obrađene pesme ovog horskog ostvarenja, Akil Koci primenjuje srodna kompoziciona rešenja, pa će iz tog razloga postupci obrade tekstualnih i muzičkih materijala i aspekti njihove formalne organizacije biti predstavljeni na primeru jedne pesme (u ovom slučaju prve).

B. II 1. 3. 1. 2a. *Iz starih zapisa Stevana St. Mokranjca 1876. godine Akila Kocija – vidovi citatne komunikacije sa citatnim ekvivalentima*

Inovativni postupci Akila Kocija u obradi tekstualnog i muzičkog sadržaja, u ovoj kompoziciji, ukazuju na veliki stepen udaljavanja, ne samo od tradicionalne umetničke obrade folklornog citata (Mokranjčevog u rukovetima), već i od složenijih kompozicionih modela primenjenih u *Maloj horskoj sviti* – Aleksandra Obradovića, *Ženskim pesmama* – Mirjane Živković, *Gungulicama* Dušana Radića, *Svatovskim šaljivkama* i *Vitoladama* – Radomira Petrovića, *Levačkoj sviti* Konstantina Babića, *Kazivaljkama* – Minte Aleksinačkog i dr. Znatan nivo udaljavanja prisutan je i kod ostvarenja (iz korpusa *horskih kompozicija generisanih i inspirisanih folklorom*) kod kojih je konstatovan najviši nivo odstupanja od Mokranjčevog modela (*Kres* Ludmile Frajt). Primenom aleatorike izjednačavaju se svi materijali koji se umetnički obrađuju: melodijski, govorni, zvučni, metričko-ritmički i dr. Akil Koci se u najvećoj meri citatno distancira od, u ovom poglavlju, apostrofiranih ostvarenja, dok se, sa druge strane, intertekstualno 'zblizava' sa kompozicijama aleatoričke provenijencije koje nisu primarno usmerene na folklor. Pošto istraživanja takve vrste prevazilaze ciljeve i očekivanja ove disertacije, ostaje da se, i u suženom istraživačkom prostoru, istraže sve mogućnosti citatnog povezivanja sa grupacijom kompozicija obuhvaćenih ovim radom (rukoveti i srodne forme).

¹⁹⁸ U nedostatku takvog sistema, prilikom analize, može se samo osloniti na brojeve stranica.

Pronalaženje citatnog uzora (prvog teksta), vlastitog (Kocijevog) teksta u ovom slučaju, ne predstavlja veći problem, jer kompozitor u naslovu same kompozicije sugerira njegovo poreklo i ukazuju na izvor iz kog je preuzet.¹⁹⁹ Međutim, folklorni citat se u umetničkoj obradi najčešće pojavljuje u svom necelovitom obliku: melodijskom bez izvornog metra, tekstualnom bez melodije i sl. pa se svaki njegov pojavni ili asocijativni vid može smatrati signalom intertekstualnog usmerenja na citatni uzor.

Prvi od vidova intertekstualnog povezivanja između citatnog teksta i njegovog uzora, realizuje se na tekstualnom planu. U prvoj zvučnoj slici (uslovno – odseku) Kocijeve verzije Mokranjčevog zapisa, prepoznaju se delovi izvornog folklornog teksta, predstavljeni u inverznom poretku (u odnosu na original) bez melodije.

Primer 70. Akil Koci: *Iz starih zapisa Stevana St. Mokranjca 1876. godine – Baba tikve prodavala* (uvod)

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

ff.

ff.

ff.

ff.

CORO II

A tempo
Sussurando

S. lo Ba-ba tik-ve ba-ba tik-ve

A. lo 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

ff.

ff.

ff.

ff.

¹⁹⁹ Folklorni citat je preuzet iz istoimenog Mokranjčevog zapisa iz 1876. godine

Citatna konekcija 'najjačeg' intenziteta, na relaciji između Kocijeve umetničke obrade i Mokranjčevog zapisa pesme *Baba tikve prodavala* (sagledana u kontekstu ukupnih intertekstualnih odnosa između ove dva teksta), realizuje su u drugoj zvučnoj slici, gde je folklorni citat predstavljen (jedini put u kompoziciji) u svom izvornom vidu (tekstualno-melodijskom). Međutim, i ovom prilikom, kompozitor delimično 'razobličava' originalnu strukturu preuzetog citata lišavajući ga njegovog izvornog metričkog obrasca, koji zamenjuje (za folklornu praksu) atipičnim metrom $32/8$.

Primer 71. Akil Koci: *Iz starih zapisa Stevana St. Mokranjca 1876. godine – Baba tikve prodavala* (prva zvučna slika)

The image displays a musical score for the song 'Baba tikve prodavala'. It is divided into two main sections. The upper section shows the piano accompaniment for the first part of the song, consisting of four staves. Each staff begins with a dynamic marking of f and a tempo marking of $Cresc.$ followed by 'poco apoco' or 'poco a poco'. Handwritten annotations include 'gliss' with arrows indicating glissando effects on the piano lines. The lower section is titled 'LIBERO' and features three vocal staves: Soprani 1-3, Soprani 1-2, and Alt 1-3. The vocal parts are in a $32/8$ time signature and feature the lyrics 'Po-se- ja- la, po- se- ja- la'. The piano accompaniment for this section also includes dynamic markings (f , p) and tempo markings ($Cresc.$, 'poco a poco', 'cresc. poco apoco', 'cresc. poco a poc'). Handwritten 'gliss' annotations are present throughout the piano accompaniment in this section as well.

Uticaj podteksta na vlastiti tekst sveden je na minimum u trećoj zvučnoj slici (uslovno – odseku), gde se Akil Koci u umetničkoj obradi Mokranjčevog zapisa narodne pesme *Baba tikve posejala* u potpunosti odriče melodijske i metroritmičke komponente folklornog citata. Međusobna citatna komunikacija, ovom prilikom, realizuje se samo zahvaljujući prisustvu delova izvornog teksta u vlastitom (Kocijevom) tekstu. Preuzeti sadržinski predložak, međutim, u mlađem tekstu biva stavljen u dijametralno različit tekstualno-muzički kontekst, sa funkcijom ostvarivanja zvučnog kontrasta u odnosu na prethodnu faktorno-zvučnu celinu. To dodatno umanjuje njegov citatni kapacitet i ograničava polje intertekstualnog delovanja.

Primer 72. Akil Koci: *Iz starih zapisa Stevana St. Mokranjca 1876. godine – Baba tikve prodavala* (treća zvučna slika)

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

Io-se-Ja-la Ba-ba ti-kve
 Po-se-ja. la ba-ba ti-kve
 Io-se-ja la, Ba-ba ti-kve
 Po-se-ja-la, Ba-ba ti-kve

Parlando
 Po-se-la - Ba-ti-kve, na zlu me-stu na bu-nji-stu
 PARLANDO
 se-ja-la Ba-ba ti-kve, na zlu me-stu na bu-
 PARLANDO
 Po-se-ja la Ba-ba ti-kve, na zlu-me-stu na bu-nji-stu
 PARLANDO

Delovi teksta u ovom primeru grupisani su u tri različita polifono sukobljena i isprepletana fakturna sloja. Na početku se tekst izlaže (u drugoj horskoj grupi) u homoritmičkom poretku, sa istovremenom prezentacijom govornog teksta (u trećoj horskoj grupi). Nakon ovog 'imitativnog' izlaganja (uz upotrebu kraćih isprekidanih valovitih glisanda), u svim glasovima druge horske grupe započinje polifonizacija i međusobni 'sukob' delova teksta (po uputstvu kompozitora reči se izgovaraju po slobodnoj volji interpretatora). Proces polifonizacije zahvata i treću horsku grupu. U njoj se odvija jedna vrste neprecizne, tonski nedefinisane, na način parlanda ispoljene imitacije jednog poetskog stiha (*Posejala baba tikve*). Posledica ovakvog načina izlaganja tekstualnog sadržaja je formiranje pokretnih zvučnih klastera u celokupnoj vertikali.

B. II 1. 3. 1. 3. Citatni dijalog sa elementima citatne polemike – tipovi citata u okviru modela kategorijalnog citatnog trougla

Citatni signali kojima vlastiti tekst upućuje na postojanje tuđeg teksta (podteksta) u okviru sopstvenog, u kompozicijama obuhvaćenim sistemom *citatnog dijaloga sa elementima citatne polemike: Pesmama rastanka, Kresu Ludmile Frajt i Iz starih zapisa Stevana St. Mokranjca 1876. godine* Akila Kocija, zastupljeni su u mnogo manjoj meri u odnosu na citatne signale suprotnog usmerenja. Međusobna komunikacija tekstova (kompozicija) u okviru ovog citatnog sistema realizuje se posredstvom *šifrovanih citata*,²⁰⁰ ispoljenih u tri pojavna vida različitog intenziteta citatnog dejstva.

Prvi vid ispoljavanja ovog citatnog tipa 'najjačeg dejstva' – *šifrovani citati relativno čitljivih kodova* – uočljiv je na relaciji *Pesama rastanka* i *Kresa Ludmile Frajt* i folklorne riznice. Intertekstualno opštenje mlađeg teksta sa citatnim uzorom (folklorom), u ovom slučaju, ostvaruje se slobodnom interpretacijom njegovih (citiranih) muzičkih i tekstualnih delova. Visok nivo prepoznatljivosti delova podteksta u vlastitom tekstu, poput izvornih struktura folklornog teksta, muzičkog citata oblikovanog po svim metro-ritmičkim, melodijskim i srukturno-formalnim obrascima folklornog originala i sl. omogućava relativno jednostavno dešifrovanje citatnih poruka podteksta.

Dešifrovanje poruka citatno ekvivalentnih tekstova, poput *Svatovskih šaljivki Radomira Petrovića, Ženskih pesama Mirjane Živković, Bačkih pošalica Dušana Kostića* i dr. u *Pesmama rastanka* i *Kresu*, zahteva veći analitički napor (u odnosu na prethodno elaborirani primer), jer se intertekstualna komunikacija mlađih i starijih tekstova u datom

²⁰⁰ Ovaj tip citata u *Teoriji citatnosti* Dubravke Oraić Tolić, zastupljen je u okviru prve stranice modela *kategorijalnog citatnog trougla – citati po citatnim signalima*. Cf. Dubravka Oraić Tolić, op. cit., 16.

slučaju realizuje samo primenom srodnih načela u radu sa poetsko-muzičkim materijalima, poput podređivanja muzičkog citata karakteru folklornog teksta (*Pesme rastanka i Kres* Ludmile Frajt – *Mala horska svita* Aleksandra Obradovića, *Ženske pesme Mirjane Živković*), fakturane postavke tematskih i pratećih sadržaja (*Pesme rastanka* Ljudmile Frajt – *Gungulice* Dušana Radića), nadgradnje folklornog teksta različitim tipovima ostinatnih i pedalnih formacija (evidentno na relaciji *Pesma rastanka* Ludmile Frajt i *Bačkih pošalica* Dušana Kostića) i dr. Ludmila Frajt intertekstualni kontakt sa citiranim autorima, u ovom slučaju, ostvaruje posredstvom citata većeg nivoa složenosti, slabijeg citatnog dejstva (u odnosu na prethodni podtip) – tu su *šifrovani citati složenih kodova*.

Kodovi najvišeg stepena složenosti (sagledani u kontekstu kompozicija ovog citatnog sistema) evidentni su u citatima kojima se u delovima mlađeg teksta referira ili samo aludira na pojedinačni smisao citatnog uzora. Najočitiiji primer ovog vida citatnog povezivanja zastupljen je na relaciji kompozicije *Iz starih zapisa* Akila Kocija i izvornog zapisa istoimenog narodnog napeva Stevana Mokranjca. Iščitavanje Mokranjčevih citatnih poruku u tekstu Akila Kocija, krajnje je otežano. Realizuje se, prvenstveno, prepoznavanjem delova folklornog teksta (u kompoziciji je najčešće izložen u inverznom poretku), melodijskog citata i njihovih asocijativnih varijanti: melodijskog citata bez originalnog metro-ritmičkog okvira, delova teksta bez melodije i sl. U ovom drugom slučaju (asocijativnom) tumačenje smisla podteksta dodatno je otežano, pa se citatna komunikacija realizuje posredstvom *šifrovanih citata složenih, teško čitljivih kodova*.

Sagledano iz perspektive druge dve stranice *kategorijalnog citatnog trougla: citati po opsegu podudaranja* i *citati po funkciji*, kompozicije (tekstovi) koje pripadaju citatnom sistemu i njihovi antecedenti povezuju se *nepotpunim citatima* dominantno *autoreferencijalne funkcije*. U okviru ovog, načelno postavljenog modela, odvijaju se citatne konekcije nejednakog intenziteta. One su u skladu sa stepenom složenosti ranije definisanih i klasifikovanih vidova ispoljavanja šifrovanih citata. U kontekstu izrečenog, najveći stepen podudarnosti i mogućnosti pridruživanja delova podteksta vlastitom tekstu (citati po opsegu podudaranja), uz istovremeni najniži stepen ispoljavanja autoreferencijalnih usmerenja (citati po funkciji), uočljiv je na relaciji *Pesama rastanka* i *Kresa* sa folklorom, u okviru prvog tipa šifrovanih citata. S' druge strane, najniži nivo podudarnosti citati iskazuju u okviru trećeg (najsloženijeg) tipa citatnosti – *šifrovani citati složenih, teško čitljivih kodova*. *Nepotpuni citati* poprimaju obeležja *vakantnih (praznih) citata*, u delovima Kocijeve kompozicije, gde nije moguće realizovati nikakve (čak ni asocijativne) kontakte sa delovima izvornog teksta,

kao u slučaju dostizanja maksimalnih, 'ekstremnih' tonskih visina u deonicama pojedinih glasova.

Tabela 10. *Kategorijalni citatni trougao – tipovi citata u okviru citatnog dijaloga sa elementima citatne polemike*

Citatni uzori i citatni ekvivalenti	Aleksandar Obradović: <i>Mala horska svita</i>	Dušan Radić: <i>Gungulice</i>	Radomir Petrović: <i>Svatovske šaljivke</i>	Mokranjčev zapis narodne pesme <i>Baba tikve prodavala</i>
Citatni (vlastiti) tekstovi	<i>Ludmila Frajt</i> <i>Pesme rastanka</i>		Ludmila Frajt: <i>Kres</i>	Akil Koci: <i>Iz starih zapisa Stevana St. Mokranjca 1876. godine (Baba tikve prodavala)</i>
Tipovi citata kojima se realizuje kontakt između citatnog uzora i citatnog teksta	a) <i>Šifrovani složenih kodova</i> b) <i>Nepotpuni</i> c) <i>Dominantno autoreferencijalni</i>			a) <i>Šifrovani, složenih, teško čitljivih kodova</i> b) <i>Nepotpuni i vakantni</i> c) <i>Dominantno i isključivo autoreferencijalni</i>
Citatni signali koji ukazuju na postojanje delova citatnog uzora u citatnom (vlastitom) tekstu	1. Slobodan tretman teksta u fakturi horskog stava 2. Pojava zvučnih slika, supstituenata tradicionalne strofe 3. Kvazifolklorni (muzički) citat, supstituent folklornog citata	1. Analogije u postavci glavnog (tematskog) i pratećih muzičkih sadržaja 2. Razgradnja tradicionalnog modela strofe polifonim sukobima tekstualnih i muzičkih sadržaja	1. Upotreba zvučnih slika 2. Primena muzičkog citata supstituenta folklornog 3. Srodan princip formiranja graničnih entitetskih Linija	1. Zajednički tekstualno-sadržinski predložak 2. Pojava parcijalnih melodijskih struktura folklornog citata
Citatni signali kojima se vlastiti tekst distancira od prisustva delova tuđeg teksta u sopstvenom tekstu	1. Primena složenijih polifonih sredstava 2. Veći stepen transformacije tradicionalnog modela strofe	1. Veći stepen razgradnje muzičkog citata. 2. Nepostojanje jasnih graničnih linija između susednih entiteta 3. Neusaglašeni signali krajeva tekstualnih i muzičkih entiteta	1. Primena složenijeg formalnog modela 2. Veći nivo izobličenja tradicionalnog modela strofe 3. Složeniji postupci rada sa folklornim tekstom	1. Upotreba različitih tipova glisanda 2. Izlaganje delova tekstualnog sadržaja bez melodije 3. Primena naslojenih pedala 4. Korišćenje atipičnog metra 32/8

				5. Klasterska organizacija zvučnih materijala
--	--	--	--	---

B. II 1. 3. 1. 4. Citatni dijalog sa elementima citatne polemike – tipovi citatnosti u okviru modela kategorijalnog citatnog četvorougla

Oblici intertekstualne komunikacije, elaborirani u okviru modela *kategorijalnog citatnog trougla*, potvrđuju se i u okviru ovog složenog citatnog modela. Intertekstualne veze između učesnika citatnog procesa grade se na načelu slobodnog dijaloga, pri čemu su delovi starijeg teksta iskorišćeni u mlađem tekstu, kao koristan fundament za kreiranje sopstvenih značenja (prvenstveno muzičkih, u manjem obimu tekstualnih – naročito u *Pesmama rastanka* Ludmile Frajt). Isto tako, poetsko-muzički delovi podteksta, ali i njegov vanmuzički kontekst (magijski obred), poslužili su autorima za dubinsku rekonstrukciju (jednu vrstu stilizacije) njegovih izvornih značenja u vlastitom tekstu, sa ciljem dostizanja većeg stepena dramatizacije od izvorne (*Kres* Ludmile Frajt). Citirani tekst ostvaruje najmanji uticaj na citatni tekst, kada se njegovi delovi koriste samo kao povod (čak i alibi) za kreiranje potpuno novog smisla i značenja vlastitog teksta. Ta nova značenja nastaju polemičkom negacijom gotovo svih vidova tradicionalne obrade poetsko-muzičkih materijala folklorne provenijencije (*Iz starih zapisa Stevana St. Mokranjca 1876. godine* Akila Kocija).

Povezivanje srodnih tekstova (mlađih i starijih) u okviru sistema *citatnog dijaloga sa elementima citatne polemike* odvija se posredstvom citatnih inteksta dvostrukih usmerenja i nejednakog intenziteta. U citatima su u znatno većoj meri uočljivi signali vlastitog teksta. Iz *semantičke perspektive* citatni kontakt vlastitog teksta i njegovih antecedenata realizuje se na principu izražene afirmacije smisla sopstvenog teksta, nastalog na načelima oponiranja i homologije poznatim kulturnim značenjima (*Pesme rastanka, Kres* Ludmila Frajt), sve do njihove negacije (što je ispoljeno u većem delu kompozicije *Iz starih zapisa Stevana St. Mokranjca 1876. godine* Akila Kocija). Elementi sopstvene kreacije u kompozicijama ovog citatnog sistema vidljivi su gotovo u svim aspektima tekstualne i muzičke organizacije. Dominantan položaj delova vlastitog teksta u citatima, između ostalog, ostvaruje se: primenom složenih polifonih sukoba tekstualnih i muzičkih materijala, znatnim, odnosno potpunim preoblikovanjem tradicionalnog modela strofe, visokim stepenom transformacije (sve do potpune razgradnje) muzičkih, metro-ritmičkih i formalnih ćelija muzičkog citata, izlaganjem parcijalnih tekstualnih struktura bez pripadajuće melodije, primenom atipičnih (za folklornu praksu) metričkih obrazaca, upotrebom zvučnih klastera i sl. U svim navedenim

primerima intertekstualnog opštenja kompozicija ovog citatnog sistema i njihovih antecedenata, *semantička determinacija* se kreće suprotnim smerom, od vlastitog teksta ka podtekstu. Redefinisanje izvornog semantičkog smisla citiranih tekstova, sve do njihove negacije, ukazuje na sve veće prisustvo elemenata citatne polemike (otuđenja od poznatog smisla) u vlastitom tekstu.

Iz perspektive *sintaktičke stranice*, dominacijom elemenata sopstvenog izraza (*Pesme rastanka, Kres Ludmile Frajt*) ili čak jedne vrste polemičke pobune (*Iz starih zapisa Stevana St. Mokranjca 1876. godine* Akila Kocija) prema nekada citatno 'vrednim' tekstovima, afirmišu se vrednosti horizontalnog modela (ravnopravnih tekstova) citatne komunikacije.

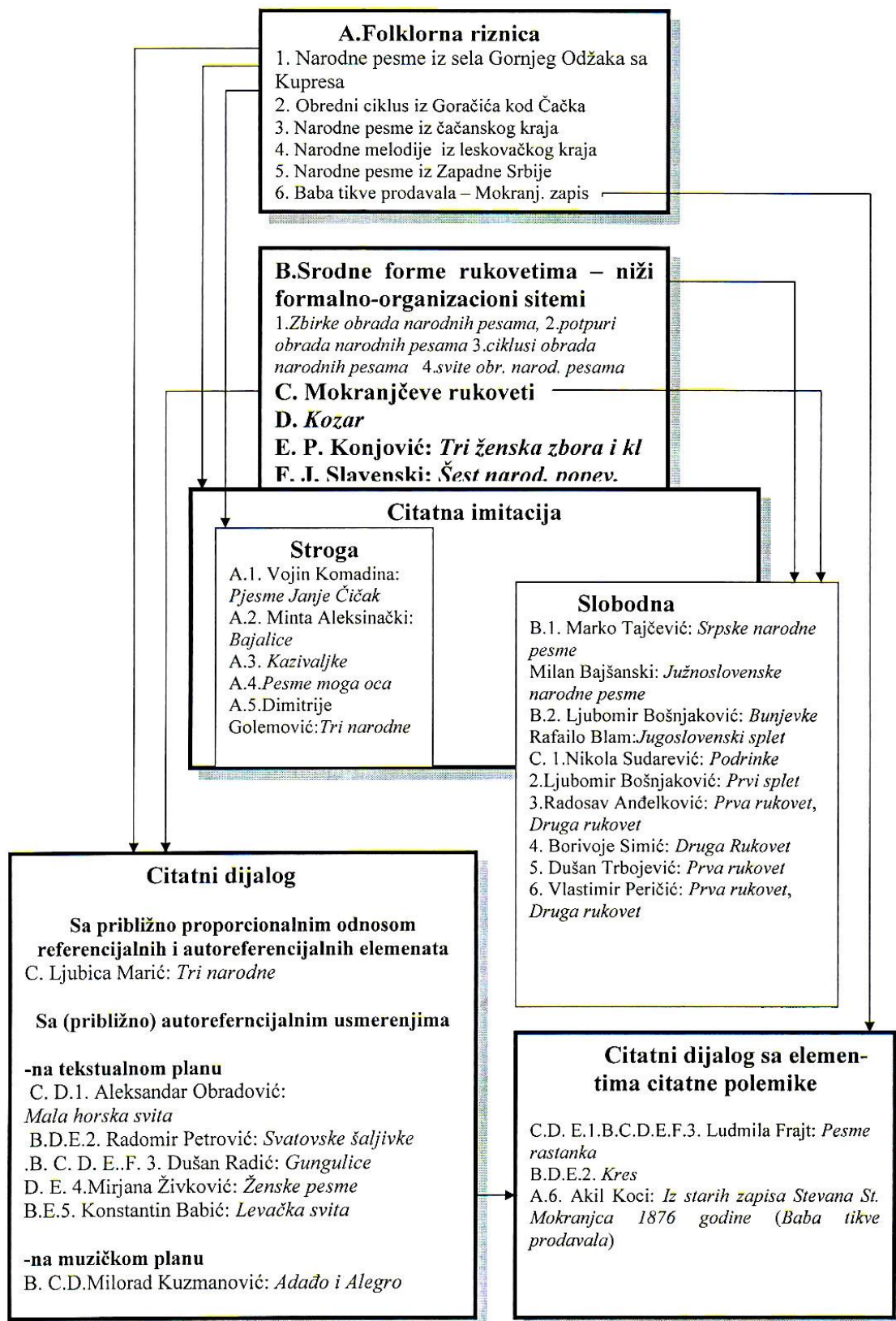
Sagledano iz ugla *pragmatičke* stranice, autori ističu svoje 'prvenstvo' u odnosu na adresate i potkopavaju njihovo receptivno iskustvo. Razlog tome je primarna orijentisanost vlastitih tekstova na sopstveni smisao (dinamička pragmatika). Komunikacija na relaciji između pošiljaoca i primaoca poruke je otežana i odvija se *šifrovanim signalima složenih kodova*, nastalim kao posledica nestandardne umetničke obrade poetsko-muzičkih materijala (*Pesme rastanka, Kres Ludmile Frajt, Iz starih zapisa Stevana St. Mokranjca 1876. godine* Akila Kocija). Od primaoca poruke, ovom prilikom, očekuje se viši nivo znanja od onog koji bi se mogao označiti kao prosečan.

Nasuprot tome, delovi podteksta prepoznaju se u vlastitom tekstu zahvaljujući komponovanju vernih replika originalnog napeva (*Pesme rastanka, Kres Ludmile Frajt*), zatim korišćenju parcijalnih muzičkih struktura folklornog citata u više pojava (tekstualnih, muzičkih, metro-ritmičkih) varijanti (*Iz starih zapisa Stevana St. Mokranjca 1876. godine* Akila Kocija – Mokranjčev izvorni zapis), slobodnom tretmanu teksta u faktornoj organizaciji, pojavi zvučnih slika (*Pesme rastanka, Kres Ludmile Frajt – Mala horska svita* Aleksandra Obradovića, *Svatovske šaljivke* Radomira Petrovića), srodnom principu formiranja graničnih entitetskih linija (*Kres Ljudmile Frajt – Svatovske šaljivke* Radomira Petrovića), ekvivalentnom pristupu postavci glavnog (tematskog) i pratećih muzičkih sadržaja (*Kres Ludmile Frajt – Gungulice* Dušana Radića) i dr. U navedenim aspektima muzičkog toka, između tekstova (kompozicija) antecedenata, konsekvenata i antecedenata, citatni dijalog se odvija na principu uvažavanja semantičkih načela tuđeg teksta. Iz perspektive *sintaktičke stranice* (druga stranica ovog citatnog modela), načelno se poštuje hijerarhijski ustrojen sistem uzornih tekstova, dok je na *pragmatičkom* nivou vlastiti tekst orijentisan na čitaoca (slušaoca). Odnos pošiljaoca i čitaoca citatnih poruka u ovom slučaju izgrađuje se na jednoj vrsti kompromisa. Citatni autori ne ističu po svaku cenu elemente sopstvenog izraza

kojima se dezintegrišu perceptivni horizonti konzumenata (uzdržavanjem od polemičkih tonova), dok se, sa druge strane, od adresata zahteva nešto viši nivo znanja od prosečnog.

U kontekstu svega izrečnog, može se definisati i *funkcija* ovih kompozicija (tekstova) u okviru *pripadajućeg kulturnog sistema*. Autori ovih dela iskazuju dominantnu težnju za prezentacijom načela i elemenata sopstvenog umetničkog izraza, koji podrazumevaju i specifičan odnos prema folkloru. Folklorni materijali (tekstualni i muzički) ispoljavaju krajnje ograničen uticaj u kreiranju vlastitog smisla (*Pesme rastanka, Kres*, Ludmile Frajt, delimično i u kompoziciji *Iz starih zapisa Stevana St. Mokranjca 1876. godine* Akila Kocija) i bivaju shvaćeni, od strane njihovih autora, kao povod za ispoljavanje ličnih afiniteta i avangardnih stremljenja (posebno istaknuto u kompoziciji Akila Kocija, u manjem obimu u *Kresu* Ludmile Frajt). U tekstovima (kompozicijama) ovog citatnog sistema, odvija se postupak – sa različitih pozicija i nejednakog stepena – istovremene negacije i afirmacije tradicionalnih vrednosti, što rezultira njihovim 'preocenjivanjem'.

Šema 1. *Megacitatni sistem* – zbirni sistem svih citatnih relacija



Zaključak

U ovoj disertaciji realizovano je složeno teorijsko određenje intertekstualnih i citatnih postupaka u rukovetima i srodnim formama druge polovine XX veka, zasnovano na postulatima *Teorije citatnosti* Dubravke Oraić Tolić. Naučni značaj istraživanja ogleda se u identifikaciji i klasifikaciji različitih vidova korišćenja folklornog citata i modela njegove umetničke obrade u okviru složenih citatnih sistema teorije citatnosti. Na ovaj način izgrađen je novi teorijski pristup definisanju metoda analitičkog tumačenja kompozicionih postupaka koji se odnose na rad sa folklornim citatom, u vezi sa njegovom nadgradnjom u svim segmentima muzičkog toka horskih kompozicija generisanih i inspirisanih folklorom. Do novih dostignuća u disertaciji, došlo se kritičkim sagledavanjem i problematizovanjem pitanja pokrenutih u dosadašnjim radovima (muzikološkim, teorijskim, etnomuzikološkim i dr.) iz ove oblasti, a poseban akcenat je stavljen na teorijsko-analitičke studije koje se bave srodnim problemom (radovi o rukovetima druge polovine XX veka), kao i one u kojima se iz različitih uglova rasvetljavaju aspekti muzičke i tekstualne obrade folklornog citata u rukovetima Stevana Mokranjca. Rezultati ovog rada ne oponiraju uspostavljenim i, u muzičkoj teoriji i praksi, afirmisanim teorijskim pretpostavkama, već se zapravo na njima temelje, čime je ukazano na jedan od mogućih puteva njihove nadgradnje.

Polazište disertacije je *Teorija citatnosti* Dubravke Oraić Tolić, čiji bazični postulati postaju sredstvo kojim se tumače raznovrsni vidovi tekstualno-muzičkih relacija u okviru jedne od kategorija srpske horske muzike. Kritičkim sagledavanjem ove književno-jezičke teorije i proučavanjem mogućnosti njene primene na muzički diskurs, stvoreni su uslovi za realizaciju sopstvenog doprinosa rešavanju problema vezanih za ključne segmente tekstualne i muzičke organizacije folklornog citata, kao i njegovog uticaja na formiranje ukupne fizionomije rukoveti. Istraživanje dostignuća drugih teoretičara i provera postojećih analitičkih mehanizama pokazali su da kod nas ne postoje radovi koji se bave ovakvim analitičkim pristupom, što je potvrdilo opravdanost namere da se ispituju ispravnost i delotvornost naučnoteorijskih stavova predstavljenih u ovoj disertaciji. Tekst disertacije je inkorporiran u tri velike celine, uvod i dva centralna poglavlja.

U uvodnim poglavljima je postavljen naučnoteorijski okvir za istraživanje. Predstavljena su osnovna načela *Teorije citatnosti* Dubravke Oraić Tolić i iznete pretpostavke o mogućnosti njene praktične primene na kompozicije istraživačkog uzorka. Obrazloženi su i osnovni motivi koji su opredelili autora ovog rada da se bavi apostrofiranom problematikom – nepostojanje kompleksnije analitičke studije ove vrste u teoriji muzike, univerzalnost fenomena citatnosti i opštepriznati status u svim umetničkim granama. Takođe su formulisani

i primarni ciljevi ovog rada: prepoznavanje i klasifikovanje različitih pojava i vidova i varijanti folklornog citata u rukovetima i srodnim formama, procenjivanje njihovog uticaja na komponente i planove kompozicija u kojima su preuzeti, utvrđivanje tipologije korišćenja folklornog citata i dr. Tom prilikom je iskazano očekivanje autora ove disertacije da će realizacija zacrtanih ciljeva dovesti do stvaranja novog klasifikacionog sistema folklornih citata u horskim ostvarenjima folklorne provenijencije srpskih autora u pomenutom hronološkom periodu. Postojanje klasifikacionog sistema ove vrste unapredilo bi dosadašnja saznanja o vidovima korišćenja folklornog citata u ovom brojnom i istorijsko-kulturološki značajnom skupu kompozicija u srpskoj muzici. U uvodnom poglavlju definisana su primarna istraživačka pitanja, nastala iz potrebe tumačenja klasičnih muzičko-teorijskih problema u rukovetima i srodnim formama druge polovine XX veka, nasleđena iz Mokranjčevog perioda, a delimično redefinisana u vezi sa kompozicijama autora između dva svetska rata (Petra Konjovića, Josipa Slavenskog, Koste Manojlovića, Svetomira Nastasijevića, Milenka Živkovića i dr.). Na postojeći set uvek aktuelnih pitanja rada sa tekstualnim i muzičkim obrascima folklornog citata, mikro, medio i makroformalnog plana i sl. nadograđena su i nova istraživačka pitanja. Ona se otvaraju prilikom razmatranja složenih procesa intertekstualnog povezivanja srodnih kompozicija (obuhvaćenih ovim istraživanjem) različitih hronoloških perioda, na principima zajedničkog citatnog smisla baziranog na srodnim postupcima obrade folklornog citata. Ovim pitanjima nagovešten je smer budućih analitičkih aktivnosti u disertaciji i stvorene pretpostavke za realizaciju zamišljenih citatnih sistema i modela u kompozicijama obuhvaćenim ovim istraživanjem. Pre predstavljanja sistema intertekstualne komunikacije i njihove praktične primene u radu, ukazano je na relevantne radove koji se bave fenomenom intertekstualnosti i definisani su osnovni pojmovi teorije citatnosti. Iz mnoštva radova iz ove oblasti izdvojeni su doprinosi Julije Kristeve, Žaka Deride, Mišela Rifatera, Manfreda Finstera, Uriha Brojha, Umberta Eka, Miška Šuvakovića, Dušana R. Živkovića i dr. sa najkompetentnijim pristupom problemima intertekstualnih odnosa i najpreciznije determinisanim univerzalnim pojmovima (intertekstualnost, citatnost, prototekst, citatni intekst, vlastiti tekst i sl). Oni su kasnije inkorporirani u citatne sisteme i modele, dosledno izložene u celokupnoj disertaciji. Prilikom kreiranja početnih pretpostavki za ostvarenja citatnih relacija u kompozicijama obuhvaćenim ovim istraživanjem, razmotreni su aspekti i mišljenja drugih autora (onih koji su se bavili fenomenom intertekstualnosti i citatnosti) i ispitane su mogućnosti njihove praktične primene u ovom radu. Polazište su stavovi Julije Kristeve, bazirani na opštim semiotičkim analizama, po kojima u citatologiji postoje dva shvatanja citatnosti: šire, gde se citatom naziva svako podsćanje na drugi tekst, i

uže, u kojem se ovaj pojam veže za citatni postupak koji definišemo kao doslovno prenošenje odlomka drugog teksta (sa navođenjem njegovog porekla ili bez njega), pri čemu može doći i do promene značenja u zavisnosti od spoljašnjeg i unutrašnjeg konteksta dela. Ovo poimanje citatnosti Julije Kristeve u potpunosti je preuzeto u ovoj disertaciji, jer su načela šire i uže citatnosti inkorporirana u osnovne konstuktivne postulate citatnih sistema predstavljenih u ovom radu. U okviru sistema *stroge citatne imitacije* u kome su obrađene kompozije sa najvećim osloncem na izvorni folklor, primenjuju se načela uže citatnosti, dok se u ostalim citatnim sistemima (*slobodnoj citatnoj imitaciji*, *citatnom dijalogu* i *citatnom dijalogu sa elementima citatne polemike*) komunikacija vlastitog teksta i podteksta (posredstvom citata) realizuje na principima šire citatnosti. U kontekstu razmatranja intertekstualnih odnosa u okviru postavljenih citatnih sistema, predstavljena su i načela buduće citatne komunikacije, pri čemu su termini iz teorije citatnosti dobili svoje muzičke sinonime. Efikasno 'preznačenje' subjekata citatnog procesa: podteksta, citatnog inteksta i vlastitog teksta u komponente i planove muzičkog toka, ukazalo je na delotvornost i univerzalnost fenomena intertekstualnosti i njegovu prilagodljivost drugim umetničkim granama. Tako je u promenjenom (novonastalom) umetničkom okruženju podtekst dobio funkciju izvornika iz koga se preuzimaju folklorni citati, citatni intekst postao je reprezent prezetog folklornog citata, dok je vlastiti tekst proizvod sopstvenog muzičkog izraza nastao najčešće od elemenata nefoklorne provenijencije. Ovim metodološkim pristupom stvoreni su uslovi za sistemsko i celovito sagledavanje složenih tekstualno-muzičkih odnosa na relaciji između rukoveti i srodnih formi XX veka i njihovih antecedenata, a u kontekstu novog naučnoteorijskog pristupa. U tom cilju, za potrebe ove disertacije, iz korpusa dostupnih horskih kompozicija nastalih u drugoj polovini XX veka izdvojena su ostvarenja u kojima se iskazuje raznovrstan odnos prema folklornom citatu i gde se mogu pratiti složeni procesi njegove umetničke obrade. Oni se kreću u rasponu od onih koji se mogu označiti kao mokranjčevski (stilizacija folklor), sve do onih u kojima se u značajnijoj meri pristupa transformaciji (u nekim slučajevima čak i do granica prepoznatljivosti) njegovih tekstualnih i muzičkih komponenta i planova.

Prilikom izbora kompozicija za ovo istraživanje vodilo se računa i o njihovom intertekstualnom kapacitetu i mogućnostima inkorporacije u sve tipove i vrste citatnih sistema i modela koji su postavljeni u ovoj disertaciji. Na osnovu ovih početnih principa kategorisan je i celokupni uzorak. U prvu klasifikacionu grupu svrstana su ostvarenja u kojima se delovi (tekstualni i muzički) *vlastitog teksta* oblikuju doslovnim preuzimanjem delova izvornog folklornog citata na načelima *stroge citatne imitacije*. Drugoj klasifikacionoj grupi pripadaju

kompozicije čija se esencijalna značenja formiraju načelnim, nedoslovnim preuzimanjem svih za muzičku konstrukciju relevantnih delova (tekstualnih i muzičkih) Mokranjčevih rukoveti (uključujući i neke 'niže' formalno-organizacione obrasce: zbirke, potpurije, cikluse, svite i sl.) u okviru sistema *slobodne citatne imitacije*. U trećoj se citati (poetsko-muzički delovi) preuzeti iz *podteksta*, u manjem ili većem obimu, slobodno interpretiraju u *vlastitom tekstu* (citatni dijalog). Četvrta, poslednja kategorija obuhvata kompozicije sa primenom najradikalnijih postupaka rada sa folklornim citatom, koji uključuju u složene procese razgradnje njegove melodijsko-ritmičke, formalne i tekstulane strukture (*citatni dijalog sa elementima citatne polemike*). Klasifikovanje i integrisanje kompozicija istraživačkog uzorka u kompaktne citatne sisteme ne samo da je u ovoj disertaciji omogućilo efikasno i dosledno praćenje svih procesa umetničke transformacije folklornog citata, već predstavlja novu polazišnu tačku za sistemsko i celovito sagledavanje kompleksnih procesa integracije folkloru u umetničku muziku. U odnosu na slične klasifikacione sisteme dosadašnjih analitičara (Miloja Nikolića i Ksenije Stevanović), izgrađene sagledavanjem tekstualnih i muzičkih segmenata folkornog citata i njegove kompozicione nadgradnje, a na bazi standardne analitičke procedure primenjene u teoriji muzike (donekle i u muzikologiji), ovaj klasifikacioni sistem svoje osnovne postulate preuzima iz druge naučne discipline – teorije književnosti. Tumačenjem (od strane autora ovog rada) uvek aktuelnih muzičkih problema vezanih za rukoveti, iz perspektive jedne od disciplina teorije književnosti, unapređuju se već postojeći analitički postupci u ovoj oblasti horskog stvaralaštva.

U kontekstu istovetnih težnji, da se izgradi celovit teorijskonaučni sistem u kome se mogu pratiti transformacioni procesi folklornog citata i njegovi pojavni vidovi u rukovetima i srodnim formama, predstavljeni su stavovi dosadašnjih istraživača (u najvećem broju radova razmatraju se različiti aspekti tekstulno-muzičke organizacije folklornog citata u Mokranjčevim rukovetima). U njima je sadržan veliki broj korisnih podataka mada mnoga analitička pitanja i dalje čekaju opsežnije rasprave. Analitički aspekti pojedinih radova, posebno onih koji se bave rukovetima druge polovine XX veka, u disertaciji su uzeti kao polazište u razmatranju i postavljanju istraživačkih i analitičkih pitanja.

U prvom poglavlju izvršena je klasifikacija rukoveti i srodnih formi na osnovu stilskih i formalnih karakteristika. Svaka od pojedinačnih kategorija iz ovog velikog skupa horskih ostvarenja druge polovine XX veka (*zbirke obrada narodnih pesama, potpuri obrade narodnih pesama, ciklusi obrada narodnih pesama, svite obrada narodnih pesama i rukoveti*) dobila je detaljnu elaboraciju. Istaknute su njihove opšte karakteristike, principi rada sa folklornim citatom, osnovna obeležja formalne konstrukcije, zajednička obeležja sa

kategorijalno srodnim ostvarenjima nastalim u prethodnom periodu (XIX i prva polovina XX veka), ustanovljen je približni stepen srodnosti sa Mokranjčevim modelom rukoveti i izdvojene njihove individualne stilske karakteristike i najznačajniji autori. Isto tako navedeni su svi poznati i dostupni radovi o njima, pri čemu je izvršena kvalitativna procena mogućnosti korišćenja njihovih rezultata za potrebe istraživanja sprovednih u ovoj disertaciji. U kontekstu pomenutih aktivnosti, iz svake pojedinačne kategorije izdvojena su 'reprezentativna' ostvarenja za potrebe budućih analitičkih procesa u ovoj disertaciji. Prilikom klasifikacije rukoveti i srodnih formi, poštovan je razvojno-gradacioni princip – od najjednostavnijih do najsloženijih formalnih konstrukcija.

U prvom potpoglavlju navedene su zajedničke karakteristike rukoveti i njihovih 'nižih' kategorijalnih srodnika. Kao najvažnija osobenost ove velike, stilski neujednačene grupacije kompozicija, izdvojen je princip objedinjavanja pojedinačnih pesama u zbirnu (makroformalnu) konstrukciju. U kontekstu ovog problema, već na osnovu početnih analiza, ustanovljene su kvalitativne razlike u makroformalnim planovima između 'nižih' formalno-organizacionih horskih konstrukcija i rukoveti i istaknuta je uloga Mokranjčevog makroformalnog modela (kao svojevrsnog citatnog uzora) za najveći broj ostvarenja obuhvaćenih ovim istraživanjem.

U drugom potpoglavlju (*Zbirke obrada narodnih pesama* – opšte karakteristike), predstavljen je najjednostavniji ciklični oblik: zbirke pesama. Tom prilikom obrazloženi su principi objedinjavanja pojedinačnih narodnih pesama u konstrukciono-formalne celine višeg reda, primenjeni u zbirkama. Posebno je istaknut nizak nivo homogenizacije na makroformalnom planu, koji se manifestuje tonalnom, tematskom i tekstualnom nepovezanošću njenih integralnih delova (pesama). U narednom potpoglavlju (*Najznačajniji autori zbirki obrada narodnih pesama* druge polovine XX veka) navedeni su autori ove vrste horskih kompozicija i njihova ostvarenja. Već na početku ovog potpoglavlja konstatovana je mala zastupljenost zbirki u stvaralaštvu srpskih autora druge polovine XX veka, pa se iz tog razloga možda može opravdati odgovarajući stepen zainteresovanosti istraživača i analitičara za ovu horsku formu. Tragom istraživanja Miloja Nikolića izvršena je detaljna analiza kompozicija koje je on izdvojio u svojim tekstovima, ali im nije posvetio veću pažnju. U poređnom analizom dveju kompozicija koje je Nikolić u svom radu izdvojio kao kategorijalne reprezentante: *Srpske narodne pesme* Marka Tajčevića i *Južnoslovenske narodne pesme* Milana Bajšanskog, autor ove disertacije je utvrdio određene zajedničke karakteristike, kao prioritetno očuvanje tradicije i isticanje pedagoškog aspekta u njima. Uočio je, međutim, i kvalitativne razlike, usled višeg stepena obrade folklornog materijala u kompoziciji Marka

Tajčevića. Viši nivo obrade folklornog materijala (u odnosu na druge zbirke), odstupanje od stereotipa u organizaciji fature horskog stava, usložnjavanje modela obrade (od strofičnog ka varirano-strofičnom) i hijerarhizacija pesama na osnovu broja glasova (od dvoglasnih, preko troglasnih, do četvoroglasnih), ovo delo izdvaja iz grupacije srodnih kompozicija. Pozitivni pomaci koji su napravljeni u *Srpskim narodnim pesmama*, u okviru suženih mogućnosti kakve pruža okvir zbirki, presudno su uticali da se ovo Tajčevićevo ostvarenje uvrsti u jedan od citatnih sistema (*Slobodna citatna imitacija: forme srodne rukovetima – niži formalno-organizacioni modeli*) predstavljenih u drugom poglavlju ove disertacije

U trećoj celini prvog poglavlja obrađeni su *potpuri narodnih pesama*. Na početku je ukazano na srodnost potpurija i zbirki (principi i kriterijumi izbora folklornog materijala, načini i postupci umetničkog oblikovanja muzičkog sadržaja, makroformalna arhitektonika i težnja ka što većem očuvanju preuzetih izvornih obrazaca), ali istovremeno su istaknuti i neki inovativni elementi karakteristični za ovu horsku formu (pokušaj postizanja većeg jedinstva zbirnog muzičko-poetskog toka homogenizacijom tekstova pojedinačnih pesama u okviru ciklične forme) koji je kvalitativno 'izdižu' iznad zbirki. U četvrtom potpoglavlju (*Najznačajniji autori potpurija obrada narodnih pesama druge polovine XX veka*), istaknuta je mala zastupljenost ovih ostvarenja (mahom nastalih u prvim decenijama nakon završetka Drugog svetskog rata) i naglašeno odsustvo motivacionog momenta stvaraoca i muzičkih analitičara da se bave ovom vrstom horskih kompozicija. Navedeni su i razlozi nedovoljne zastupljenosti potpurija u srpskoj horskoj muzici druge polovine XX veka: nizak nivo umetničke obrade folklornog sadržaja i neusaglašenost muzičkih i tekstualnih planova u izgradnji makroformalne konstrukcije. Takođe su predstavljeni i retki doprinosi analitičara, koji su se bavili problemima makroformalne organizacije potpurija u: *Sviti srpskih narodnih pesama iz Vojvodine* Bogdana Cvejića, *Bunjevka* i *Prvom spletu* Ljubomira Bošnjakovića, *Podrinkama br. 1 i 2* Nikole Sudarevića, *Jugoslovenskom spletu* Rafaila Blama i *Kondurama i opancima* Aleksandra Vujića. Anlitičkim uvidom u ove kompozicije, potvrđeno je mišljenje Miloja Nikolića, po kome je u potpurijima prisutna površnost u sferi makroformalne izgradnje. Autor ove disertacije, međutim, u ovom slučaju iznosi i svoje stavove po ovom pitanju, delimično nesaglasne Nikolićevim stavovima. Kao pozitivni primer odstupanja od stereotipa u strukturiranju makroformalne konstrukcije potpurija, izdvojen je *Prvi splet* Ljubomira Bošnjakovića. Konstatovano je da je poboljšanje zbirne formalne nosivosti ostvareno ravnomernim rasporedom brzih i sporih tempa i redukcijom broja obrađenih pesama na pet, kvalitativno izdvojilo ovu kompoziciju iz skupa srodnih ostvarenja. Zbog navedenih karakteristika, na osnovu kojih su izgrađene analogije sa ekvivalentnim modelom

Stevana Mokranjca iz *Desete rukoveti, Prvi splet* Ljubomira Bošnjakovića umrežen je u jedan od citatnih sistema (*Slobodna citatna imitacija: srodne forme rukovetima – niži formalno-organizacioni modeli*) ovog rada.

Ciklusi obrada narodnih pesama predstavljeni su u dva potpoglavlja ovog dela disertacije. U prvom su istaknute opšte karakteristike ove grupacije horskih ostvarenja i ukazano na primenu nekih ranijih rešenja (iz zbirke i potpurija) u njima, poput: primene istog '(pre)mokranjčevskog' kriterijuma u izboru folkornog citata (iz istog folkornog područja) i odsustva čvršćeg koncepta makroformalne organizacije poetsko-muzičkih sadržaja. Sa druge strane, evidentirani su i pozitivni pomaci (u odnosu na zbirke i potpurija), kako u pojedinačnim pesmama – viši nivo usaglašenosti parametara muzičkog toka i karaktera vertikalne nadgradnje, tako i na makroformalnom (zbirnom) nivou – 'rasterećenje nosivosti' makroformalne konstrukcije (najčešće se grade od tri pesme). U drugom potpoglavlju, posvećenom *ciklusima obrada narodnih pesama*, predstavljeni su najznačajniji autori ove horske forme u drugoj polovini XX veka. Ukazano je da su horska ostvarenja ove vrste bila predmet interesovanja kompozitora različitih umetničkih afiniteta, poput: Predraga Miloševića: *Tri narodne*, Ljubice Marić: *Tri narodne*, Nikole Hercigonje: *Četiri kajkavske pjesme*, Aleksandra Obradovića: *Mala horska svita*, Mirjane Živković: *Ženske pesme* i dr. koji su postigli zapažene rezultate i u drugim formama muzičkog stvaralaštva (vokalno-instrumentalnim i instrumentalnim), ali i onih koji su posedovali izuzetno osećanje za autentične i dubinske slojeve folklor: Vlado Milošević: *Ciklusi bosanskih pesama* I, II i III i Dimitrije Golemović: *Tri narodne*. Kvalitet kompozicione obrade folkornih materijala u ovim horskim ostvarenjima, u odnosu na njihove stilske i vremenske ekvivalente: zbirke i potpurije, bitno je odredio i njihovu funkciju u daljem toku doktorske disertacije. Citatni potencijali ovih kompozicija, od kojih su za potrebe rada izdvojena ostvarenja: *Tri narodne* Ljubice Marić, *Mala horska svita* Aleksandra Obradovića, *Ženske pesme* Mirjane Živković i *Tri narodne* Dimitrija Golemovića, prepoznati su još u ovoj fazi rada. Intertekstualni kapaciteti, ispoljeni u medioformalnom planu i specifičnoj makroformalnoj šemi, iskorišćeni su za uspostavljanje citatnih konekcija sa kompozicijama ranijih epoha, poput: *Tri ženska zbora i klavir* Petra Konjovića, *Kozara* Stevana Mokranjca i dr. građenih na srodnim konstrukcionim principima i ekvivalentnom odnosu prema folklorom sadržaju koji obrađuju. *Ciklusi obrada narodnih pesama* predstavljeni u ovom poglavlju inkorporirani su u dva velika citatna sistema: *strogu citatnu imitaciju* (*Tri narodne* Dimitrija Golemovića) i *citatni dijalog* (*Tri narodne* Ljubice Marić, *Mala horska svita* Aleksandra Obradovića i *Ženske pesme* Mirjane Živković).

U klasifikacionom, hijerarhijski postavljenom sistemu srodnih ostvarenja u kategoriji rukoveti i srodnih formi, *svite obrada narodnih pesama* zauzimaju mesto između ciklusa i rukoveti. S obzirom na to da je ova horska forma u većoj meri zastupljena u svaralaštvu srpskih kompozitora druge polovine XX veka (u odnosu na ranije), a neke kompozicije iz ove kategorije, poput *Levačke svite* – Konstantina Babića, *Adađa i Alegra* – Milorada Kuzmanovića, predstavljaju deo standardnog repertoara mnogih srpskih horova, posvećena im je veća analitička pažnja. U prvom poglavlju disertacije, razmotreni su njeni (svitni) citatni 'kapaciteti' i mogućnosti intertekstualnog povezivanja sa srodnim formama ranijih perioda. Prilikom kvalitativne procene svite istaknuto je da je organizaciono slična *ciklusu obrada narodnih pesama* (težište kompozicionih aktivnosti se usmerava na unutrašnju formu i sadržaj svakog pojedinačnog stava), ali se u većem obimu oslanja na postupke primenjene u makroformalnoj organizaciji srodnih instrumentalnih oblika (baroknoj ili novijoj sviti). U kontekstu razmatranja primarnih problema postavljenih u ovom radu (odnos folklornog citata i njegove umetničke nadgradnje), konstatovano je da se iz navednih razloga (korišćenje modela instrumentalne muzike) u svitama odvija viši nivo prilagođavanja muzičkih citata folklorne provenijencije unapred izabranim formalnim okvirima umetničke muzike. Na kraju ovog razmatranja iznesena je i generalna konstatacija koja određuje status ove horske kategorije u okviru kompozicija na koje je primarno orijentisana disertacija. Zaključeno je da u *svitama obrada narodnih pesama* ne postoji kompleksniji koncept makroformalnog objedinjavanja pojedinačnih pesama u formalnu celinu višeg reda, pa iz tog razloga predstavljaju hijerarhijski niži organizacioni sistem u odnosu na rukoveti.

Najveći intenzitet analitičke pažnje u prvom poglavlju je usredsređen na *rukoveti*. U prvom potpoglavlju posvećenom ovoj horskoj formi, navedeni su razlozi zbog kojih *rukoveti* zauzimaju centralno mesto u produkciji cikličnih dela generisanih i inspirisanih folklorom, nastalih u drugoj polovini XX veka. Između ostalog, istaknuto je da rukoveti ovog perioda od ostalih srodnih ostvarenja (*zbirki, potpurijski, ciklusa, svita*) izdvaja veći stepen kompozicionog umeća u izboru folklornog materijala, njegovoj umetničkoj obradi i makroformalnom uobličenju. Izrečena kvalitativna ocena autora ove disertacije o rukovetima druge polovine XX veka, u potpunom je saglasju sa nekim ranijim analitičarima poput Petra Konjovića, Nadežde Mosusove, Vlastimira Peričića, Dejana Despića, Miloja Nikolića, Sonje Marinković i dr. koji su na gotovo identičan način okarakterisali kompozicione postupke rada sa folklornim materijalima u rukovetima Stevana Mokranjca. Ovo je poslužilo kao polazna tačka u razmatranju budućih citatnih odnosa u gotovo svim aspektima rada sa tekstualnim i muzičkim materijalima autora rukoveti druge polovine XX veka, posebno onih čija su dela

nastala u prvim poratnim decenijama: Stojana Andrića, Borivoja Simića, Dušana Trbojevića, Vlastimira Peričića. Paradigmatska uloga rukoveti za najveći broj srodnih ostvarenja nastalih u drugoj polovini XX veka, koja je i ovom prilikom istaknuta, bila je od velikog značaja za dalji tok doktorske disertacije i postavljanje polaznih tačaka za buduća citatna razmatranja. S obzirom na to da je u mreži složenih citatnih sistema, postavljenih u ovom radu, Mokranjčevim rukovetima dodeljena uloga podteksta (za najveći broj potonjih srodnih horskih ostvarenja), načelno su razmotreni svi njihovi (rukovetni) aspekti, tekstualni i muzički, relevantni za realizaciju kompleksnih i raznovrsnih tipova citatnosti.

U prvom potpoglavlju, posvećenom Mokranjčevim rukovetima, načelno su razmotreni principi umetničke obrade tekstualnih i muzičkih komponenti i planova folklornog citata. Ovaj analitički proces obuhvatio je sve značajne segmente muzičkog toka: melodijsko-ritmički, strukturno-formalni, faktorni, harmonski, kontrapunsko-polifoni, akustičko-dinamički, postupke rada sa tekstom, odnos muzike i teksta i dr. Ovom prilikom akcent je stavljen na kompozicione postupke obrade folklornog citata u kojima se iskazuje Mokranjčev kreativan odnos prema originalnom zapisu koji dopušta metro-ritmičke i melodijske izmene i utiče na oblikovanje melostrofe, fakturno-orkestracionog plana (uključujući sve tipove kontrasta) i formiranja dramaturškog luka. Takođe su terminološki precizirani i drugi segmenti muzičkog toka Mokranjčevih rukoveti, poput karakterističnih harmonskih završetaka – primene Mokranjčevih kvinti, modalne interpretacije melodije, interakcije tekstualne i muzičke forme, uloge tonalnog plana u makroformalnoj konstrukciji i slično, kasnije citirani od strane autora rukoveti druge polovine XX veka.

Opšti principi umetničke obrade tekstualnih i muzičkih komponenti i planova folklornog citata, postavljeni u prethodnom poglavlju, bivaju pojedinačno elaborirani u narednim potpoglavljima ovog dela disertacije, posvećenog Mokranjčevim rukovetima. Prvo su izloženi najkarakterističniji postupci rada sa (iz folklorne riznice) preuzetim melodijsko-ritmičkim i zvučnim strukturama narodne pesme i njenim tekstualno-sadržajskim predloškom. Prilikom razmatranja ovog problema takođe su od velike pomoći bila dostignuća ranijih istraživača, u kojima su označeni relevantni postupci (promena teksta pesama, metričke izmene, melodijsko-ritmička transformacija napeva, izmena oblika pesme i posebna senčenja smisla pesme različitim harmonskim i fakturnim rešenjima) koje je Mokranjac primenjivao u radu sa etnomuzikološkim zapisima. Upotpunjujući zapažanja prethodnika, autor ove disertacije Mokranjčev kompozicioni rad sa muzičkim materijalima narodne pesme sagledava kao raznovrstan transformacioni proces sa različitim stepenom preoblikovanja izvornih meloritmčkih stukura. Od onih neznatnih, u kojima se kompozitor svesno 'odriče' ukrasnih

tonova: mordenata, trilera i sl, sve do onih složenih, koje u većoj meri transformišu narodni napev.

Znalački i promišljen Mokranjčev pristup obradi i organizaciji folklornog materijala reflektovao se i na makroformalni plan, čiji su aspekti proučavani od strane mnogih analitičara. Rezultati ove vrste analitičke i istraživačke aktivnosti, kod nekih od njih (Vlastimira Peričića, Miloja Nikolića, Ksenije Stevanović i dr.) doveli su do stvaranja klasifikacionih sistema i naučno-teorijske sistematizacije rukoveti. Najznačajni sistemi ove vrste predstavljeni su u narednom potpoglavlju disertacije. U cilju što efikasnijeg sagledavanja intertekstualnih i citatnih problema, detaljnije je predstavljen klasifikacioni sistem Vlastimira Peričića. Ukazano je na osnovne postulate ovog naučno-teorijskog modela, zasnovanog na formalnim obrascima umetničke muzike i procenjena njegova upotrebna vrednost u ovoj disertaciji. Kao polazna tačka u razmatranju makroformalnih planova *rukoveti i srodnih formi druge polovine XX veka*, usvojena je Peričićeva podela rukoveti na dve velike kategorije: nižu (sa većim brojem pesama), označenu kao *slobodan rapsodičan oblik* i višu (sa manjim brojem pesama, 4 i 5) koju sačinjavaju rukoveti čija je makroformalna šema uporediva sa oblicima umetničke muzike. Peričićev stav o uporedivosti makroformalnih planova Mokranjčevih rukoveti sa formalnim konstrukcijama umetničke muzike i srodnim principima unutrašnje organizacije muzičkih sadržaja, iskorišćen je za izvođenje sopstvenih zaključaka. Tako je konstatovano da Mokranjac u rukovetima sa manjim brojem pesama dosledno i sistemski sprovodi jedan slobodnije shvaćeni vid 'sonatne' dramaturgije, dok je prvi tip (sa većim brojem pesama) baziran na nečelima 'svitne' dramaturgije. U završnim razmatranjima ovog potpoglavlja, načelno su projektovana dva distinktivna makroformalna tipa rukoveti sa funkcijom budućeg podteksta za srodna horska ostvarenja druge polovine XX veka: prvi – složeniji (koji ispunjava 'visoke' kriterijume vremenom definisane za ovaj korpus horskih kompozicija) sa poljem intertekstualnog uticaja na *rukoveti* i drugi – jednostavniji ('potpurijsko-svitni') sa potencijalnim citatnim dejstvom na srodne (niže) formalno-organizacione strukture (posebno *potpurije* i *svite*).

U postavljanju polaznih tačaka i pretpostavki budućih citatnih odnosa Mokranjčevih rukoveti i srodnih ostvarenja druge polovine XX veka, važan aspekt predstavlja tekstualni plan. Tekstualno-dramaturški aspekti Mokranjčevih rukoveti predstavljeni su detaljnije, potkrepljeni stavovima iz radova ranijih analitičara. U razmatranju ovog problema pošlo se od pitanja izbora i poznavanja tekstova i odnosa sa muzičkim materijalom. Ova početna istraživačka pitanja motivisana su Konjovićevim stavom da se osobenost forme Mokranjčevih rukoveti najbolje uočava pre njihove kompozicione razrade. Konjovićevo mišljenje podstaklo

je čitav set kompleksnih pitanja poput izbora tekstova, postupaka rada sa njegovim parcijalnim strukturama, odnosa teksta i muzike i slično. No ovom prilikom akcenat je stavljen na one tipove tekstualne organizacije poput skraćanja, promena redosleda stihova u strofama, ponavljanja određenih delova (suprotno originalnom izlaganju), inkorporiranja novog teksta u postojeće celine i sl. koji su citatno imitirani ili bar na neki način ugrađeni u tekstualnu strukturu kompozicija obuhvaćenih ovim istraživanjem. Pri tom se vodilo računa i o modelima zbirne tekstualne organizacije i mogućnostima njihove primene u složenim citatnim sistemima predstavljenim u ovoj disertaciji. Za sagledavanje početnih citatnih relacija u segmentu makrotekstualne organizacije na relaciji Mokranjčeve rukoveti – *rukoveti i srodne forme druge polovine XX veka*, prihvaćen je klasifikacioni sistem zbirnih (makro) tekstova sa podelom na one: koji grade priču, one koji se okupljaju oko jedne zajedničke teme, one koji predstavljaju slike iz života jedne folklorne zajednice ili pojedinca, te na one koji govore o jednoj ličnosti. Pored uvek aktuelnih pitanja tekstualne makroformalne organizacije Mokranjčevih rukoveti i, u ovom radu potenciranog, problema njihove intertekstualne delotvornosti na kompozicije obuhvaćene ovim istraživanjem, razmotrena su i pitanja tekstualnog tretmana i odnos teksta i muzike u okviru pojedinačnih pesama rukoveti. Kritičkim sagledavanjem rezultata ranijih analitičara (Miloja Nikolića i Ksenije Stevanović), konstatovano je da ne postoje jasne i precizne klasifikacije tipova mediotekstualne organizacije, te da se procesi rada sa tekstualnim sadržajem (u pojedinačnim pesmama rukoveti) posmatraju u kontekstu njegove uloge u ukupnoj razvojno-dramaturškoj liniji zbirnog teksta. No bez obzira na odsustvo celovitog medio-tekstualnog klasifikacionog sistema, istaknut je značaj ovih istraživačkih rezultata (sažeta i korisna tumačenja odnosa teksta i muzike) i mogućnost njihove primene u citatnim sistemima i modelima ove disertacije.

U narednim potpoglavljima prvog dela disertacije, ukazano je na osnovne karakteristike horske fakture i osobenosti harmonskog jezika Mokranjčevih rukoveti. U poglavlju o fakturi horskog stava sagledani su raznovrsni tipovi fakturane organizacije i konstatovano da su u najvećem broju analitički obrađenih primera u potpunoj korelaciji sa semantičkim, afektivno-emocionalnim i dramaturškim zahtevima teksta, kao i muzičkim citatom koji nadgrađuju. Ova opšta kvalifikacija u velikom stepenu usaglašavanja fakturnih sredstava potrebama folklornog teksta, nadovezuje se na već afirmisana, i u praksi potvrđena, mišljenja drugih analitičara: Petra Konjovića, Miloja Nikolića, Sonje Marinković. Zajednički je stav svih pomenutih istraživača da je Mokranjčeva faktura vrlo dinamična i raznovrsna, bogata polifonijom, spretno uporebljenim instrumentalnim efektima, stilizovanim tipovima

foklorne pratnje, i sl. Ovi faktorni segmenti iskorišćeni su kao modeli (prvi tekstovi) za realizaciju citatnih kontakata sa ekvivalentima druge polovine XX veka, u okviru svih citatnih sistema predstavljenih u ovom radu. Veliki stepen oslanjanja na dostignuća ranijih istraživača (posebno Dejana Despića) prilikom donošenja sopstvenih zaključaka prisutan je i u pogledu osnovnih postavki harmonskog jezika i stila Mokranjčevih rukoveti, a neke od tih osobenosti, poput Mokranjčevih kvinti, elemenata modalnosti, karakterističnih kadenici, oscilovanja između paralelnih tonaliteta, ugrađene su u opšte postavke centralnog dela rada u drugom poglavlju.

U poslednjem potpoglavlju prvog dela disertacije predstavljene su najznačajnije rukoveti druge polovine XX veka i njihovi autori. Tom prilikom su iz celokupnog horskog opusa kompozicija ove vrste izdvojena, sa jedne strane, ostvarenja u kojima se sistemski mogu pratiti Mokranjčevi postupci umetničke obrade folklornog citata, a sa druge, oponentni (u odnosu na Mokranjaca) procesi njegove razgradnje, sve do granice prepoznatljivosti ovog modela.

U drugom poglavlju (centralnom delu disertacije), istraživački uzorak (predstavljen u prvom poglavlju) inkorporiran je u citatne sisteme i modele teorije citatnosti. U ovom poglavlju realizovana su u praksi (na odabranom istraživačkom uzorku) sva metodološka načela projektovana u uvodnom izlaganju i proverena delotvornost postojećeg terminološkog fonda uz njegovu nadgradnju. Prilikom izvođenja sopstvenih zaključaka iskorišćeni su svi pozitivni rezultati dosadašnjih istraživanja i klasifikovani i sistematizovani svi postojeći tipovi citata i vidovi citatnosti. Kompozicije istraživačkog uzorka inkorporirane su u dva opšta citatna tipa iz Teorije citatnosti: *ilustrativni*, sa jačim poljem citatne gravitacije i *iluminativni*, sa slabijim intenzitetom citatnog povezivanja. Ovi bazični citatni tipovi preuzeti od Dubravke Oraić Tolić, poslužili su za nadgradnju postojećih i izgradnju sopstvenih citatnih sistema u ovoj disertaciji, prilagođenih potrebama novonastalih uslova intertekstualne komunikacije (u odnosu na književnost kao prirodnu sredinu) u rukovetima i srodnim formama.

U kontekstu ispoljenih tendencija izmeštanja naučno-teorijskih postulata teorije citatnosti u sferu muzike, obrazovan je i prvi citatni sistem – *citatna imitacija*. Ovaj sistem je, shodno potrebama planiranih aktivnosti, u ovom radu predstavljen u svoje dve varijante: *stroga citatna* i *slobodna citatna imitacija*.

Prvo su sagledani osnovni principi *strove citatne imitacije* i njena praktična primena u kompozicijama istraživačkog uzorka. Na početku je definisan osnovni princip intertekstualnog povezivanja (doslovno preuzimanje folklornog napeva iz podteksta u vlastiti tekst) primenjen u okviru ovog citatnog podsistema. Na osnovu detaljnog analitičkog uvida u

istraživački uzorak, utvrđeno je da je ovaj vid citatne komunikacije prisutan samo u početnim strofama ili u pripremnoj (predpartiturnoj) fazi kompozicija. Pojavljuje se u ostvarenjima autora sa izrazitim afinitetima prema izvornom folkloru, poput Vojina Komadine (*Pjesme Janje Čičak*), Dimitrija Golemovića (*Tri narodne*) i Minte Aleksinačkog (*Pesme moga oca*).

U okviru *stroge citatne imitacije* predstavljena su dva modela citatnog povezivanja vlastitog teksta i podteksta i determinisani su tipovi citata i vidovi citatnosti. U okviru prve stranice *kategorijalnog citatnog trougla – citati po citatnim signalima*, povezivanje se realizuje posredstvom *pravih citata*, u drugoj – *citati po opsegu podudaranja*, mlađi i stariji tekst komuniciraju pomoću *potpunih citata*, dok se iz perspektive poslednje stranice ovog citatnog modela – *citati po semantičkoj funkciji koju obavljaju u sklopu teksta*, međusobni kontakt konsekventa i antecedenta realizuje *referencijalnim tipom citata*. U okviru drugog, složenijeg modela citatne komunikacije – *kategorijalnog citatnog četvorougla* – definisan je približan intenzitet citatnih konekcija i precizirani su vidovi citatnosti između učesnika ovog procesa. Analitičkim uvidom u kvalitet intertekstualnih relacija vlastitih tekstova (*Pjesama Janje Čičak*, Vojina Komadine, *Tri narodne* Dimitrija Golemovića i *Pesama moga oca*, *Bajalica* i *Kazivaljki* Minte Aleksinačkog) i podteksta (originalnih folklornih zapisa) potvrđen je visok nivo prisutnosti folklornog citata u umetničkoj obradi. Na osnovu toga izvedeni su i zaključci o kvalitetu intertekstualnih odnosa. U okviru prve stranice – semantičke, citatni tekst je 'apsolutni' (kanonizovani) uzor vlastitom tekstu. Na nivou *sintakse* (druga stranica ovog citatnog modela), citatnom sistemu (folklornoj riznici) pripada determinacijska moć. Iz *pragmatičke perspektive* citatna komunikacija odvija se u okviru *statične pragmatike* sa načelnom orijentacijom na primaoca teksta, dok se u sistemu kulture kojoj pripadaju (*kulturna funkcija*) *reprezentacijom* podteksta (folklor) u vlastitim tekstovima afirmiše postojeća kulturna tradicija.

Drugi citatni podsistem – *citatne imitacije (slobodna)* izgrađen je na principu preuzimanja srodnih motiva, likova i stilskih postupaka podteksta u vlastitom tekstu. U okviru ovog podsistema izvršena je kategorizacija kompozicija istraživačkog uzorka na osnovu stilskih karakteristika i citatne gravitacije ka prvom tekstu (podtekstu). U prvi klasifikacioni skup inkorporirani su niži formalno-organizacioni sistemi (u odnosu na Mokranjčeve rukoveti): zbirke, spletovi, potpuriji i slična ostvarenja, nastala uglavnom pedesetih i šezdesetih godina prošlog veka (*Bunjevke* Ljubomira Bošnjakovića, *Srpske narodne pesme* Marka Tajčevića, *Južnoslovenske narodne pesme* Milana Bajšanskog, *Jugoslovenski splet* Rafaila Blama i dr), čiji su citatni uzori srodne forme, najčešće komponovane u periodu između dva svetska rata. Drugi klasifikacioni skup objedinio je kompozicije autora prve

poratne decenije (Dušana Trbojevića: *Prva rukovet*; Radosava Anđelkovića: *Prva rukovet – Pesme iz Makedonije, Druga rukovet – Pesme sa Kosova, Treća rukovet – Lazarička* ; Vlastimira Peričića: *Prva rukovet, Druga rukovet*; Borivoja Simića: *Prva rukovet – Pesme iz Pirota, Druga rukovet*; Stojana Andrića: *Treća rukovet – Pesme iz Dubočice*) sa velikim stepenom intertekstualne usmerenosti na Mokranjčeve rukoveti. Prilikom uporedne analize rukoveti nastalih u naznačenom periodu i Mokranjčevih rukoveti, utvrđen je visok stepen prisustva delova podteksta u vlastitom tekstu, ali ne i doslovno citiranje njegovih izvornih značenja, što se odrazilo i na kvalitet citatnih veza u okviru oba citatna modela: *kategorijalnog citatnog trougla* i *kategorijalnog citatnog četvorougla*. Novi momenti u intertekstualnoj komunikaciji zahtevali su i nadgradnju i redefinisanje postojećeg terminološkog fonda, preuzetog iz *Teorije citatnosti* Dubravke Oraić Tolić. Uvedeni su termini poput *šifrovanih citata eksplicitnih kodova (citati po citatnim signalima)*, *referencijalnih citata primarno orijentisanih na podtekst (citati po funkciji)* i *primarna reprezentacija tuđeg teksta* (u okviru stranice *kulturne funkcije*), kojima su preciznije definisani specifični citatni odnosi u rukovetima autora različitih generacija.

Drugi veliki citatni sistem, kojim su obuhvaćene kompozicije ovog istraživačkog uzorka, predstavljen u centralnom poglavlju disertacije je *citatni dijalog*. U okviru ovog citatnog sistema prepoznate su i izdvojene dve (po intenzitetu intertekstualnog povezivanja vlastitih tekstova i podteksta) različite varijante (dva podsistema). Naslovljene su novim terminima: *citatni dijalog sa približno proporcionalnim odnosom referencijalnih i autoreferencijalnih elemenata* i *citatni dijalog sa autoreferencijalnim usmerenjima*.

U kompozicijama grupisanim u prvi podsistem citatnog dijaloga – *sa približno proporcionalnim odnosom referencijalnih i autoreferencijalnih elemenata* – u približno srazmernom odnosu su zastupljeni delovi podteksta i vlastitog teksta. Za kompozicije u okviru ovog skupa: *Tri narodne Ljubice Marić* i *Čakavske popjevke* Dimitrija Golemović, konstatovano je da se 'prisnija' citatna konekcija sa antecedentima ostvaruje zahvaljujući prisustvu folklornog teksta (sačuvan u osnovnom vidu ili neznatno skraćen) i muzičkog citata, koji zadržava najveći stepen izvorne strukturno-formalne fizionomije. Sa druge strane istaknuto je da vlastiti tekst svoju 'dominaciju' u odnosu na preuzete delove podteksta, ostvaruje u sferi oblikovanja modela strofe i u složenijim postupcima rada sa tekstualno-sadržajskim predlošcima. Tradicionalni postupci obrade folklornog citata iskorišćeni su u ovom slučaju kao zamajac za ostvarenje sopstvenih umetničkih ciljeva, kroz traženje novih puteva prezentacije folklornih sadržaja, različitih od onih koje u rukovetima zastupa Stevan Mokranjac.

Citatni dijalog sa autoreferencijalnim usmerenjima (drugi podsistem *citatnog dijaloga*) definisan je kao intertekstualni komunikacioni sistem u kome se citatno povezivanje vlastitog teksta i podteksta realizuje na načelu njihove nesrazmerne zastupljenosti (delovi sopstvenog teksta dominiraju u odnosu na delove podteksta). U ovoj disertaciji predstavljen je u dva pojavna vida – *sa dominantnim citatnim kontaktima na tekstualnom planu* (Aleksandar Obradović: *Mala horska svita*, Dušan Radić: *Gungulice*, Radomir Petrović: *Svatovske šaljivke*, Konstantin Babić: *Razbrajalice, Zagonetke, Levačka svita*, Mirjana Živković: *Ženske pjesme*) i *sa dominantnim citatnim kontaktima na muzičkom planu* (Milorad Kuzmanović: *Adađo i Alegro, Trojanac*). Prilikom analiza kompozicija ovog citatnog podsistema (u oba pojavna vida) primećeno je da njihovi autori iskazuju težnju za pronalaženjem alternativnih kompozicionih sredstava u obradi materijala folklorne provenijencije, sa ciljem prisnijeg povezivanja tekstualnih i muzičkih planova u njima (Aleksandar Obradović: *Mala horska svita*, Radomir Petrović: *Svatovske šaljivke*, Mirjana Živković: *Ženske pjesme*). Takođe je ukazano i na primenu atipičnih (nestandardnih) formalnih modela u obradi folklornog sadržaja (baroknog diptiha – Milorad Kuzmanović: *Adađo i Alegro* i baroknog triptiha – Konstantin Babić: *Levačka svita*). U okviru ovog citatnog sistema detaljno su proučeni aspekti formalne organizacije pojedinačnih pesama. Izdvojeni su karakteristični postupci rada sa tekstualno-muzičkim sadržajem i praćeni procesi unutrašnje i spoljašnje 'reorganizacije' tradicionalnog modela strofe u složenije formalne obrasce – odseke, zvučne slike (Aleksandar Obradović: *Mala horska svita*, Radomir Petrović: *Svatovske šaljivke*, Mirjana Živković: *Ženske pjesme*, Konstantin Babić: *Levačka svita*) i ukazano na postupke izrazite polifonizacije poetskog i muzičkog sadržaja (Dušan Radić: *Gungulice*, Konstantin Babić: *Levačka svita*, Milorad Kuzmanović: *Adađo i Alegro, Trojanac*).

Sve izraženije promene strukturno-formalnih obrazaca melostrofe, predstavljene i elaborirane u okviru ovog citatnog sistema, uticale su i na kvalitet intertekstualnih relacija i determinaciju tipova citata. Iz tog razloga, u okviru postojećih modela citatne komunikacije – *kategorijalnog citatnog trougla* i *kategorijalnog citatnog četvorougla* – nadgrađen je terminološki fond i uvedeni su novi termini. Ovim 'kreativnim' postupcima olakšano je dešifrovanje citatnih signala i njihova klasifikacija. Prisustvo prvog (najlakše dešifrovanog) tipa signala – *šifrovani signali relativno čitljivih kodova* – konstatovano je u početnim odsecima kompozicija Aleksandra Obradovića: *Mala horska svita*, Dušana Radića: *Gungulice* i Mirjane Živković: *Ženske pesme*, gde se u određenom obimu reafirmiše tradicionalni model strofe. Isti tip citatnih signala prepoznat je na relaciji *Komitskih pesmama* Marka Tajčevića i *Prve rukoveti* Vojislava Vučkovića sa *Svatovskim šaljivkama*, *Vitoladama* Radomira

Petrovića, *Levačkom svitom* Konstantina Babića i dr. gde se u vlastitim tekstovima verno imitiraju muzički obrasci folklornih originala ili se u citatnom i citiranom tekstu ispoljavaju srodne težnje u fakturi horskog stava i odnosu teksta i muzike (Stevan Mokranjac: *Kozar – Mala horska svita* Aleksandra Obradovića, *Svatovske šaljivke* Radomira Petrovića, *Ženske pesme* Mirjane Živković, *Levačka svita* Konstantina Babića). Sa druge strane, realizacija krajnje otežane citatne konekcije, posredstvom *šifrovanih signala složenih kodova*, evidentirana je u ostvarenjima u kojima muzički citat konsekventna ni jednim svojim elementom (melodijskim, metričko-ritmičkim, strukturno-formalnim i sl.) ne referira na podtekst (Mirjana Živković: *Ženske pesme – Kamen moste*) ili uporednim, nesinhronizovanim izlaganjem različitih sadržinsko-tekstualnih predložaka, potpuno negira vertikalne međuentitetske granične linije (Mirjana Živković: *Ženske pjesme – Dva cvijeta, Prvo gledanje*).

Kategorijalnom citatnom četvorouglu u okviru *citatnog dijaloga sa autoreferencijalnim usmerenjima* posvećena je posebna pažnja u ovoj disertaciji. Razlog tome je pojava većeg broja vidova citatnosti i njihovih varijanti koje su prepoznate i klasifikovane u ovom modelu. Prilikom procene stepena orijentisanosti kompozicija (vlastitih tekstova) ovog citatnog podsistema na njihove uzore (podtekste), pošlo se od tradicionalnih metoda: analitičkog i komparativnog, ali su kasnije svi analitički rezultati u skladu sa potrebama i ciljevima ovog rada 'preznačeni' u intertekstualni kontekst. Ovaj postupak je iziskivao i redefinisane do sada primenjivanih termina i uvođenje novih, u korelaciji sa novim pojavnim vidovima citatnosti. Prvi vid citatnosti – *većeg stepena samostalnosti vlastitog teksta u odnosu na podtekst* – prepoznat je u kompozicijama u kojima se prilikom rada sa folklornim materijalima (podtekstom) negira gotovo sav njegov relevantni (čujno-spoznajni) muzički smisao (potpuna melodijsko-ritmička i strukturno-formalna razgradnja muzičkog plana folklornog citata u završnim odsecima pesama: *Baba tikve, Pošetala Ružo, Kolariću Paniću* iz *Gungulica* Dušana Radića). U kontekstu apostrofiranih citatnih usmerenja i tendencija ispoljenih u ovim kompozicijama, ukazano je na promenu smera uobičajene *semantičke determinacije* koja u datom slučaju poprima retrogradna obeležja (od teksta, preko citata ka podtekstu). Razmotreni su i aspekti predstavljenog odnosa citatnih subjekata u okviru ostalih stranica *kategorijalnog citatnog četvorougla*. Naglašeno je da promena odnosa prema muzičkim planovima folklornog citata direktno implicira kvalitet citatnih relacija u okviru *sintaktičke stranice*. Intertekstualni kontakti se realizuju samo načelnim prihvatanjem principa formalne (sintaktičke) organizacije podteksta u vlastitom tekstu. Kao najizrazitiji primeri ove vrste izdvojene su kompozicije: *Ženske pesme* Mirjane Živković, sa jedne i *Kozar* Stevana

Mokranjca i *Za gorom, za zelenom* iz *Tri Ženska zbora i klavir* Petra Konjovića, sa druge strane. U njima se *implicitna* (skrivena) *citatnost* prepoznaje samo na osnovu zajedničkog principa izgradnje razvojnih – centralnih delova (najrazvijenije formalne celine muzičkog toka). U svetlu smanjenog, u pojedinim slučajevima i neznatnog, uticaja muzičkih komponenti i planova folklornog citata na umetničku obradu, definisan je i odnos vlastitog teksta i podteksta u kontekstu *pragmatičke stranice* i *kulturne funkcije*. Na osnovu detaljnog analitičkog uvida u vidove citatnih ispoljavanja u okviru modela *kategorijalnog citatnog četvorougla*, zaključeno je da se intertekstualni kontakti kompozicija ovog citatnog podsistema (*citatni dijalog sa autoreferencijalnim usmerenjima*) sa antecedentima realizuju na načelima *dinamičke pragmatike*. Dešifrovanje kodova (pojavnih vidova folklornog citata) podteksta u vlastitom tekstu od adresata zahteva viši nivo znanja od onoga koji bi se mogao označiti kao prosečan, pa tako kompozicije ove vrste u kulturnom sistemu kome pripadaju destabilizuju kulturnu tradiciju i njene kanonske vrednosti.

Drugi vid ispoljavanja citatnosti – *manjeg stepena samostalnosti vlastitog teksta u odnosu na podtekst* u kompozicijama objedinjenim sistemom *citatnog dijaloga sa autoreferencijalnim usmerenjima*, evidentiran je u slučajevima očuvanja tradicionalnog modela strofe u početnim (ekspozicionim) odsecima kompozicija (podteksti: Mokranjčeve rukoveti, *Kozar* – vlastiti tekstovi: *Mala horska svita* Aleksandra Obradovića, *Gungulice* Dušana Radića, *Ženske pesme* Mirjane Živković, *Adađo* iz *Adađa i Alegra* Milorada Kuzmanovića), kao i u primerima strukturnih transformacija muzičkog citata u skladu sa dramaturškim i semantičkim zahtevima folklornog teksta (podtekst: *Kozar* Stevana Mokranjca – vlastiti tekst: *Svatovske šaljivke* Radomira Petrovića).

Citatni dijalog sa elementima citatne polemike je definisan kao najsloženiji sistem intertekstualne komunikacije. U okviru ovog sistema izloženi su osnovni mehanizmi funkcionisanja njegovih integralnih delova (tekstova – kompozicija), procenjen odnos prema citatnim uzorima, utvrđene zajedničke karakteristike i distinkcije vlastitog teksta i podteksta i determinisani tipovi citata i vidovi citatnosti u okviru dva standardna, u ovoj disertaciji dosledno primenjena, modela citatne komunikacije: *kategorijalnog citatnog trougla* i *kategorijalnog citatnog četvorougla*. Prilikom definisanja tipova citata i prisutnih vidova citatnosti između konsekvencata i antecedencata utvrđeno je da do sada upotrebljen terminološki fond nije adekvatan za tumačenje intertekstualnih pojava. Iz tog razloga pristupilo se uvođenju novih termina (u oba citatna modela) poput: *šifrovanih citatnih signala*, *složenih teško čitljivih kodova*, *dinamičko dominantne pragmatike* i *sl.* (posebno istaknuto na relaciji između kompozicije *Iz starih zapisa Stevana St. Mokranjca 1876. godine*

Akila Kocija i Mokranjčevog istoimenog etnomuzikološkog zapisa). U okviru kompozicija ovog citatnog sistema, praćeni su postupci transformacije folklornog citata i preoblikovanja tradicionalnog modela strofe. Na osnovu ovih parametara postavljeni su i osnovni principi citatnih komunikacija u okviru dva standardna modela (*kategorijlanog citatnog trougla* i *kategorijlanog citatnog četvorugla*). Konstatovano je da je u kompoziciji *Pesme rastanka Ludmile Frajt* prisutan najveći stepen (u odnosu na ostale kompozicije ovog citatnog sistema) orijentisanosti na folklor, uticaj folkloru opada u ostvarenju *Kres* iste autorke, dok je gotovo zanemarljiv u kompoziciji *Iz starih zapisa Stevana St. Mokranjca 1876. godine* Akila Kocija. U kontekstu razmatranja problema citatne komunikacije u kompozicijama u okviru *citatnog dijaloga sa elementima citatne polemike*, posebna pažnja je posvećena radikalnim, i u horskoj obradi folkloru atipičnim (ekspresivnim i aleatoričkim), postupcima rada sa folklornim materijalima. Ovi postupci su kreirali tipove i vidove citatnih relacija. U kompoziciji *Kres* Ludmile Frajt zapažen je afirmativni dijalog sa folklorom (neravnopravan, sa dominacijom vlastitog teksta u odnosu na podtekst), dok je odnos Akila Kocija u kompoziciji *Iz starih zapisa Stevana St. Mokranjca 1876. godine* prema istoimenom Mokranjčevom zapisu okarakterisan kao jedna vrsta polemičke pobune protiv nekada citatno 'vrednih' (uzornih) tekstova. Na kraju sagledavanja problema citatnih odnosa u okviru ovog složenog citatnog sistema, procenjena je uloga ovih tekstova (kompozicija) u postojećem sistemu kulturnih vrednosti. Konstatovano je da se tekstovima (kompozicijama) ove vrste (poput *Iz starih zapisa Stevana St. Mokranjca 1876. godine* Akila Kocija) ruše tradicionalne kanonske vrednosti, te da se njihovi recepijenti uglavnom nalaze u budućnosti.

Celokupno istraživanje intertekstualnih i citatnih postupaka bazirano je na analizi primera. Rezultati analize su predstavljeni odgovarajućim terminima preuzetim iz teorije citatnosti, modifikovanim i preznačenim u sferu muzičkih relacija. Termini su inkorporirani u tabelarne i šematske prikaze i tokom rada su postali standardni deo analitičkog procesa, uz prilagođavanje novim zahtevima proizašlim iz složenih odnosa intertekstualne komunikacije unutar svakog citatnog sistema. Ovi elementi analitičke tehnike ugrađeni su u teorijska promišljanja i u najvećoj meri su doprineli kvalitetu analitičkih rezultata.

Istraživanja intertekstualnih i citatnih postupaka u *rukovetima i srodnim formama druge polovine XX veka* potvrdila su većinu istraživačkih i analitičkih pretpostavki izloženih u uvodnom delu disertacije. Analitičkim uvidom u kompoziciona ostvarenja autora obuhvaćenih ovim istraživanjem, potvrđena je početna hipoteza o neospornom (manjem ili većim) uticaju Mokranjčevih rukoveti na sva potonja kategorijalno srodna ostvarenja. Korišćenje postavljene metodologije rada, u kontekstu horskih kompozicija generisanih i

inspirisanih folklorom, otvara perspektivu daljeg usavršavanja naučno-teorijskih rezultata disertacije. Oni se mogu koristiti ne samo u horskoj muzici, već i ostalim muzičkim žanrovima: operi, solo pesmi, instrumentalnoj muzici i dr. u kojima se obrađuje folklor. Stvaranje novog pristupa proučavanju rukoveti i srodnih formi, i postupci sistematizacije i klasifikacije postupaka rada sa tekstualnim i muzičkim materijalima folklornog porekla, onih koji nisu do sada realizovani u teorijsko-muzičkoj analizi, mogu imati posebnu upotrebnu vrednost. U disertaciji je stvoren metodološki okvir za teorijsku primenu postulata teorije citatnosti u analizi kompozicija srodnih stilskih karakteristika. Predstavljeni citatni sistemi i modeli, u kojima su izloženi složeni odnosi citiranog (Mokranjčevih rukoveti i drugih uzornih horskih ostvarenja) i citatnog teksta (rukoveti i srodne forme druge polovine XX veka), kvalitativno mogu unaprediti teorijsku nastavu u oblasti na koju su primarno orijentisani. Postavkom celovitog teorijskog sistema, ova disertacija daje doprinos kompleksnom, naučno utemeljenom pristupu tumačenja umetničke obrade folklor iz perspektive do sada malo istraženih mogućnosti teorije citatnosti. Na taj način proširuju se dosadašnji vidici o neposrednom (direktnom) i posrednom (preko Mokranjčevih rukoveti) uticaju folklor na srpsku horsku muziku druge polovine XX veka.

Literatura

1. Abraham, Gerald, *The Concise Oxford History of Music*, Oxford, Oxford University Press, 1986.
2. Adorno, Teodor V., *Estetička teorija*, Beograd, Nolit, 1979.
3. Arnhajm, Rudolf, *Novi eseji o psihologiji umetnosti* (prev. Vojin Stojić), Beograd, SKC Beograd, Knjižara Book War – Univerzitet umetnosti u Beogradu, 2003.
4. Arnhajm, Rudolf, *Prilog psihologiji umetnosti – sabrani eseji* (prev. Vojin Stojić), Beograd, SKC Beograd, Knjižara Book War, 2003.
5. Асафьев, Борис Владимирович, *Музыкальная форма как процесс*, Ленинград, Государственное музыкальное издательство, 1963.
6. Bingulac, Petar, *Napisi o muzici*, Beograd, Univerzitet umetnosti u Beogradu, 1988.
7. Bod, Rens, A Memory – Based Model form Music Analysis: Challenging the Gestalt Principles, <http://staff.science.uva.nl/~rens/icmc.pdf>, 10. 09. 2007.
8. Bose, Fritz, *Etnomuzikologija* (prev. Julijana Lazić), drugo izdanje, Beograd, Univerzitet umetnosti u Beogradu, 1989.
9. Botstein, Leon, Modernism, *The New Grove Dictionary of Music Online*, edited by L. Macy, 2001, <http://www.grovemusic.com>. 02. 10. 2007.
10. Божидаревић, Саша, Проблем термилошког и жанровског одређења обрада српских народних песама за један глас и клавир, *Наслеђе*, 13, 2009, 209–215.
11. Вождаревић, Саша, *Folklorni citat u srpskoj solo pesmi od njenog nastanka do početka Drugog svetskog rata*, Kosovska Mitrovica, Fakultet umetnosti univerziteta u Prištini (Zvečan – Kosovska Mitrovica), 2010.
12. Божидаревић, Саша, Фолклорни текст као потенцијални генератор поступка генерисања структуре и форме уметничких обрада народних песама за један глас и клавир, *Наслеђе*, 16, 2010, 253–266.
13. Божидаревић, Саша, Обраде народних песама за један глас и клавир у српској музици (од њиховог настанка до почетка Другог светског рата), у Соња Маринковић, и Санда Додик (уред.), *Владо С. Милошевић: етномузиколог, композитор и педагог – Традиција као инспирација*, Зборник радова са научног скупа (15–16 април 2011), Бања Лука, Академија умјетности, 2012, 166–176.
14. Broih, Urih, Manfred Finster, Intertextualität, *Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*, Tübingen, 1985, 12.
15. Бугарски, Ранко, *Uvod u opštu lingvistiku*, Beograd, Čigoja štampa: XX vek, 1996.
16. Croker, Richard L., *History of Musical Style*, New York, McGraw – Hill Book Company, 1966.
17. Čavlović Ivan, *Vlado Milošević (Kompozitor)*, Sarajevo, Muzikološko društvo FBiH, 2001.
18. Чередниченко, Т. В., *Тенденции современной западной музыкальной эстетики. К анализу методологических парадоксов науки о музыке*, Москва, Музыка, 1989.
19. Čubelić, Tvrtko, Narodna književnost (Pojam, vrste i porijeklo – lirska narodna pjesma), u Petre, Fran i Zdenko Škreb (ured.), *Uvod u književnost*, Zagreb, Znanje, 1961.
20. Damnjanović, Milan, *Ka estetoumiju – Od Dositejeve teorije ukusa do moderne estetike*, Beograd, Nolit, 1996.
21. Derrida, Jacques, Living On: Border lines, in: *Destructions and Criticisam*, Ed. Harold Bloom, New York, Seabury Press, 1979, 105.
22. Despić, Dejan, *Teorija tonaliteta*, Beograd, Umetnička akademija u Beogradu, 1971.
23. Despić, Dejan, *Melodika*, Beograd, Umetnička akademija u Beogradu, 1973.
24. Despić, Dejan, *Dvoglas*, Beograd, Univerzitet umetnosti u Beogradu, 1974.
25. Despić, Dejan, *Višeglasje*, Beograd, Univerzitet umetnosti u Beogradu, 1974.

26. Despić, Dejan, *Višeglasni aranžmani*, Beograd, Univerzitet umetnosti u Beogradu, 1996.
27. Деспић, Дејан, Хармонски језик и хорска фактура у Мокрањчевим делима, у: Деспић, Дејан и Перичић, Властимир (приређ.), *Стеван Стојановић Мокрањац: живот и дело* (Стеван Стојановић Мокрањац, Сабрана дела, том 10), Београд – Књажевац, Завод за уџбенике и наставна средства, Музичко-издавачко предузеће Нота, 1999.
28. Despić, Dejan, *Harmonija sa harmonskom analizom*, Beograd, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 2002.
29. Девих, Драгослав, Неке народне мелодије у Руковетима Стевана Мокрањца (прилог изучавању), у: Михајло Вукдраговић (уред.), *Зборник радова о Стевану Мокрањцу*, Београд, САНУ, 1971, 40.
30. Dević, Dragoslav, *Etnomuzikologija* (skripta), *I i II deo*, Beograd, Fakultet muzičke umetnosti, 1981.
31. Девих, Драгослав, Стилско-генетска особеност тоналног односа у српским народним песмама у V међународни симпозијум Фолклор – Музика – Дело, *Изузетност и сапостојање*, Београд, Факултет музичке уметности у Београду, 1997, 216–244.
32. Đukić, Ljubiša (prired.), *Osnovi dramaturgije*, Beograd, Univerzitet umetnosti u Beogradu, 1989.
33. Đurić Klajn, Stana, *Muzika i muzičari: Vuk Karadžić i srpska muzika*, Beograd, Prosveta, 1956.
34. Đurić Klajn, Stana, *Razvoj muzičke umetnosti u Srbiji u: Historijski razvoj muzičke kulture u Jugoslaviji*, Zagreb, 1962, 651–700;
35. Đurić Klajn, Stana, *Muzički život Beograda između dva rata u: Istorija Beograda*, 3, Beograd, Prosveta, 398–409.
36. Đurić Klajn, Stana, *Akordi prošlosti*, Beograd, Prosveta, 1981.
37. Eko, Umberto, *Kultura – informacija – komunikacija* (prev. Mirjana Drndarski) Beograd, Nolit, 1973.
38. Eko, Umberto, *Kako se piše diplomski rad* (prev. Mirjana Đukić Vlahović), Beograd, Narodna knjiga – Alfa, 2000.
39. Eko, Umberto (priređivač), *Istorija lepote* (prev. Dušica Todorović Lakava), Beograd, Plato, 2004.
40. Eko, Umberto, *Kod*, prev. M. Đukić Vlahović, Beograd, Narodna knjiga, Alfa, 2004.
41. Erpf, Hermann, *Form und Struktur in der Musik*, Mainz, B. Schott's Söhne, 1967.
42. Fišer, Ernst, *O potrebi umetnosti* (prev. Ljuba Popović), Subotica – Beograd, Minerva, 1966.
43. Focht, Ivan, *Savremena estetika muzike*, Beograd, Nolit, 1980.
44. Големовић, Димитрије, Двогласно певање новије сеоске традиције у Србији (магистарски рад, Факултет музичке уметности у Београду, 1981, рукопис код аутора).
45. Golemović, Dimitrije, *Pevanje koje to jeste i nije*, u: Vlastimir Peričić (ured.), *Folklor i njegova umetnička transpozicija* (referati sa naučnog skupa), Beograd, Fakultet muzičke umetnosti u Beogradu, 1989.
46. Golemović, Dimitrije, *Narodno pevanje između improvizacije i postojanosti*, u: Vlastimir Peričić i dr. (ur. odb.), *Folklor i njegova umetnička transpozicija* (referati sa naučnog skupa održanog održanog od (24–26. X 1991), Beograd, Fakultet muzičke umetnosti u Beogradu, 1991, 95–102,
47. Големовић, Димитрије, *Народна музика Југославије – Вокална традиција (Народно певање)*, Београд, Музичка омладина Србије, 1997.
48. Golemović, Dimitrije, *Čovek kao muzičko biće – Odnos funkcije i forme u narodnom pevanju*, Beograd, Biblioteka XX vek, 2006.

49. Gostuški, Dragutin, *Vreme umetnosti (prilog zasnivanju jedne opšte nauke o oblicima)*, Beograd, Prosveta, 1968.
50. Hanslik, Eduard, *O muzički lijepom* (prev. Ivan Foht), Beograd, Beogradski izdavačko-grafički zavod, 1977.
51. Hegel, Georg Vilhelm Fridrih, *Estetika* (prev. Vlastimir Đaković), Beograd, Kultura, 1962.
52. Херцигоња, Никола, Маргиналије о великом пиониру нашег музичког стваралаштва, у: Михајло Вукдраговић (уред.), *Зборник радова о Стевану Мокрањцу*, Београд, САНУ, 1971, 171–183.
53. Hindemith, Paul, *Tehnika tonskog sloga* (prev. Vlastimir Peričić), Beograd, Univerzitet umetnosti u Beogradu, 1983.
54. Ivić, Ivan, *Čovek kao animal symbolicum: razvoj simboličkih sposobnosti*, Beograd, Nolit, 1987.
55. Jovanov, Svetislav, *Rečnik postmoderne*, Beograd, Geopoetika, 1999.
56. Кадцын, Л. М., *Музыкальное искусство и творчество слушателя*, Москва, Высшая школа, 1990.
57. Kohoutek, Stirad, *Tehnike komponovanja u muzici XX veka* (prev. Dejan Despić), Beograd, Univerzitet umetnosti u Beogradu, 1984.
58. Коњовић, Петар, *Музички фолклор, његова вредност, чистоћа и интерпретација, Књига о музици*, Нови сад, Матица српска, 1947.
59. Коњовић, Петар, *Милоје Милојевић, композитор и музички писац*, Београд, САНУ, 1954.
60. Коњовић, Петар, *Огледи о музици*, Београд, Српска књижевна задруга, 1965.
61. Коњовић, Петар, *Стеван Сојановић, Мокрањац*, Нови Сад, Матица српска, 1984.
62. Kos, Koraljka, *Hrvatska umjetnička popjevka od Lisinskog do Berse*, Zagreb, Rad JAZU, knj. 337, 1965, 335–392.
63. Kresić, Dragana, *Rad na sakupljanju i obradi muzičkog folklora u evropskoj i srpskoj muzici do početka etnomuzikoloških istraživanja, istorijska i analitička razmatranja*, (diplomski rad odbranjen na Odseku za muzikologiju Fakulteta muzičke umetnosti u Beogradu, 1999, rukopis).
64. Kristeva, Julija, *Semeiotike: recherches pour une semanalyse*, Paris, Editions du Seuil, 1969, 120.
65. Kristeva, Julija, *Problemi strukturiranja teksta* (prev. Milan Komnenić), *Delo*, januar 1971/1, 23–29.
66. Kučukalić, Zija, *Romantična solo pjesma u Srbiji*, Sarajevo, IP Svjetlost – Zavod za udžbenike, 1975.
67. Kuk, Derik, *Jezik muzike* (prev. Vladimir Karlić), Beograd, Nolit, 1982.
68. Кулунџић, Јосип, *Примери из технике драме*, Београд, Академија драмских уметности, 1996.
69. Лазаревић, Слободан (приређ.), *Међуодноси уметничких светова*, Крагујевац, ФИЛУМ, 2005.
70. Lehar, Steven, *Harmonic Resonance in Visual Perception Suggests a Novel Form of Neural Communication*, <http://cns-alumni.bu.edu/~slehar/webstuff/pnp/pnp.html>, 24. 10.2007.
71. Lissa, Zofia, *Estetika glazbe (ogledi)*, Zagreb, Naprijed, 1977.
72. Макевић, Зорица, *Мокрањчеве руковети као могућност успостављања националног хармонског идиома*, *Развитак*, 3, 1991, 66–70.
73. Манојловић, Коста, *Narodne pesme za jedan glas i klavir Josifa Marinkovića* (predgovor), Beograd, Državna štamparija kraljevine Jugoslavije, 1936.
74. Манојловић, Коста, *Споменица Стевану Мокрањцу* (репринт), Књажевац, НИРО Крајина, 1988.

75. Маринковић, Соња, Дело Стевана Мокрањца у критичком суду његових наследника, *Развитак*, 1991, 4–5, 89–93.
76. Маринковић, Соња, Однос фолклора и његове уметничке транспозиције у Мокрањчевој Четрнаестој руковети, *Развитак*, јул–октобар 1991, XXXI, 4–5, 90–91.
77. Маринковић, Соња, Руководање, *Развитак*, 1992, 3–4.
78. Marinković, Sonja, Muzički nacionalno u srpskoj muzici prve polovine XX veka, (doktorska disertacija odbranjena na Fakultetu muzičke umetnosti u Beogradu, 1993, rukopis kod autora).
79. Маринковић, Соња, Мокрањчев однос према записима фолклорних напева из Девете руковети, *Симпозијум Мокрањчеви дани*, 1994 – 1996, ур. А. Петровић, Неготин, Мокрањчеви дани, 1996, 93–119.
80. Маринковић, Соња, Однос фолклорног записа и обраде као путоказ у аналитичком промишљању руковети, *Нови звук*, 14, 1999, 61–73.
81. Маринковић, Соња, Методолошке основе аналитичког приступа композицијама базираним на фолклору, у: Димитрије Големовић (уред.), *Дани Владе С. Милошевића*, научни скуп, Бања Лука, 13. април 2004, зборник радова, Бања Лука, Академија умјетности, 2004, 136–149.
82. Маринковић, Соња, Живот и рад Стевана Мокрањца у светлу актуелних музиколошких истраживања, у: Ивана Перковић Радак и Тијана Поповић Млађеновић (уред.), *Мокрањцу на дар 2006 (Прошета – чудних чуда кажу – 150 година) 1856*, Музиколошке студије – монографије, Свеска 1/2006, Београд – Неготин, Факултет музичке уметности – Дом културе Стеван Мокрањац, 2006, 25.
83. Маринковић, Соња, *Методологија научноистраживачког рада у музикологији*, Београд – Нови Сад, Факултет музичке уметности – Матица српска, 2008.
84. Марковић, Татјана, Облик руковети у стваралаштву Мокрањчевих претходника и савременика, у: Драгослав Девић и др. (ред. одб.), *Симпозијум Мокрањчеви дани 1994–1996*, Неготин, Мокрањчеви дани, 1996, 93–119.
85. Марковић, Татјана, *Sonoro rustico* у савременој српској хорској музици, у: Властимир Перичић (уред.), IV међународни симпозијум *Фолклор – музика – дело*, Београд, Факултет музичке уметности, 1997, 377–400.
86. Марковић, Татјана, Животно дело Стевана Ст. Мокрањца у светлу његове преписке, у: Дејан Деспић и Властимир Перичић (ур.), *Стеван Стојановић Мокрањац: Сабрана дела 10: Живот и дело*, Београд, Завод за издавање уџбеника и наставна средства, Књажевац, Музичко-издавачко предузеће Нота, 1999, 205–233.
87. Марковић, Татјана, Стваралаштво Стевана Мокрањца у светлу (нових) теорија о стилу, у: Ивана Перковић Радак и Тијана Поповић Млађеновић (уред.), *Мокрањцу на дар 2006 (Прошета – чудних чуда кажу – 150 година) 1856*, Музиколошке студије – монографије, Свеска 1/2006, Београд – Неготин, Факултет музичке уметности – Дом културе *Стеван Мокрањац*, 2006, 55–68.
88. Мауерхофер, Алоиз (Mauerhofer, Alois), О композиторском усвајању наодне музике од доба Хердера – покушај типологије, у: Властимир Перичић (уред.), IV међународни симпозијум *Фолклор–музика–дело*, Београд 1995, Факултет музичке уметности у Београду, 1997, 13–26.
89. Mejer, Leonard V., *Етосија и значење у тизичи* (prev. Ivan V. Lalić), Beograd, Nolit, 1986.
90. Милановић, Биљана (уред.), *Стеван Стојановић Мокрањац (1856–1914): Иностране концертне турнеје са Београдским певачким друштвом*, Београд, Музиколошки институт САНУ, 2014.
91. Mikić, Vesna, *Lica srpske muzike: Neoklasicizam*, Beograd, Fakultet muzičke umetnosti u Beogradu, Katedra za muzikologiju, 2009.

92. Микић, Весна, „Наш“ Мокрањац – транзицијске културне праксе и дело Стевана Мокрањца, *Часопис за културу Мокрањац*, 14, 2012, 2–12.
93. Milin, Melita, Tipologija srpskog muzičkog stvaralaštva XX veka u: *125 godina Narodnog pozorišta u Beogradu*, Beograd, SANU, Naučni skupovi, knj. LXXXVI, Odeljenje likovne i muzičke umetnosti, knj. 4, 1997, 337–347.
94. Милин, Мелита, *Традиционално и ново у Српској музици после Другог светског рата (1945–1965)*, Београд, Музиколошки институт САНУ, 1998.
95. Милојевић, Милоје, *Музичке студије и чланци (прва књига)*, Београд, Издавачка књижница Геце Кона, 1933.
96. Милојевић, Милоје, *Музичке студије и чланци (друга књига)*, Београд, Издавачка књижница Геце Кона, 1933.
97. Milosavljević, Nikola, *Osnovi naučnoistraživačkog rada*, Beograd, Naučna knjiga, 1989.
98. Mičel, Donald, *Jezik moderne muzike* (prev. Ivan V. Lalić), Beograd, Nolit, 1983.
99. Mišćević, Nenad, *Uvod u filozofiju psihologije*, Zagreb, Grafički zavod Hrvatske, 1990.
100. Мокрањац, Стеван Стојановић, *Сабрана дела, 1–10*, Књажевац – Београд, Нота – Завод за уџбенике и наставна средства, 1992–1998.
101. Mosusova, Nadežda, Uticaj folklornih elemenata na strukturu romantizma u srpskoj muzici (doktorska disertacija, Fakultet muzičke umetnosti u Beogradu, 1970, rukopis kod autora).
102. Мосусова, Надежда, Место Стевана Мокрањца међу националним школама европске музике, у: Михајло Вукдраговић (уред.), *Зборник радова о Стевану Мокрањцу*, Београд, САНУ, 1971, 171–183.
103. Мосусова, Надежда, Једна турска песма Стевана Мокрањца у виђењу Петра Коњовића, *Часопис за културу Мокрањац*, 5, 2003, 20–23.
104. Найко, Н. М., *Диалог с неосознанным неизвестным – Отражение проблем творческого процесса в литературном наследии русских композиторов*, Красноярск, Красноярская государственная академия музыки и театра, 2005.
105. Nikolić, Miloje, Priroda i usmerenje folklornih impulsa u novijoj srpskoj a cappella horskoj muzici (habilitacioni rad, Fakultet muzičke umetnosti u Beogradu, 1987, rukopis).
106. Николић, Милоје, Развој форме руковети у српској хорској музици између два светска рата, *Нови Звук*, 2, 1993, 63–74.
107. Николић, Милоје, Руковети и сродне форме у српској хорској музици после другог светског рата (први део), *Нови Звук*, 6, 1995, 111–122.
108. Николић, Милоје, Руковети и сродне форме у српској хорској музици после другог светског рата (други део), *Нови Звук*, 7, 1996, 47–62.
109. Николић, Милоје, Кола Јосифа Маринковића – пут ка форми руковети, у: Драгослав Девећ и др. (ред. одб.), *Мокрањчеви дани 1994–1996*, Неготин, Зборник радова са симпозијума у Неготину, 1997, 121–128.
110. Николић, Милоје, Преиначења изворних музичких облика народних песама у њиховим хорским обрадама, рукопис, 2005.
111. Николић, Милоје, Прилог истраживањима форме Мокрањчевих руковети, у: Ивана Перковић Радак и Тијана Поповић Млађеновић (уред.), *Мокрањцу на дар 2006 (Прошета – чудних чуда кажу – 150 година) 1856*, Музиколошке студије – монографије, Свеска 1/2006, Београд – Неготин, Факултет музичке уметности – Дом културе Стеван Мокрањац, 2006, 115–130.
112. Novak, Jelena, *Divlja analiza – formalistička, strukturalistička i poststrukturalistička razmatranja muzike*, Beograd, SKC, 2004.
113. Ognjenović, Predrag, *Psihologija opažanja*, Beograd, Naučna knjiga, 1992.
114. Oraić Tolić, Dubravka, *Teorija citatnosti*, Zagreb, Grafički zavod Hrvatske, 1990.

115. Panić, Vladislav, *Psihologija i umetnost*, Beograd, Zavod za udžbenika i nastavna sredstva, 1997.
116. Пејовић, Роксанда, Критике, чланци и посебне публикације, о српској музичкој прошлости, Београд, ФМУ, 1994.
117. Пејовић, Роксанда, *Српска музика 19. века (Извођаштво. Чланци и критике, Музичка педагогија)*, Београд, ФМУ, 2001.
118. Пејовић, Роксанда, Вредновање достигнућа Јосифа Маринковића и Стевана Мокрањца у историји српске музике, Часопис за културу *Мокрањац*, 3, 2001, 21–25.
119. Peričić, Vlastimir, *Muzički stvaraoци u Srbiji*, Beograd, Prosveta, 1969.
120. Перичић, Властимир, Белешке о формалној структури руковети, *Мокрањчеви дани*, Неготин, 1969.
121. Peričić, Vlastimir i Skovran, Dušan, *Nauka o muzičkim oblicima*, Beograd, Univerzitet umetnosti u Beogradu, 1990.
122. Peričić, Vlastimir, Tendencije razvoja srpske muzike posle 1945. godine, Beograd, *Muzički talas*, 26, 2000, 64–80.
123. Petrović, Radomir, *Horska literatura I–II*, Beograd, Univerzitet umetnosti u Beogradu, 1978.
124. Pilipović, Gorica, *Pogled na muziku Dušana Radića*, Beograd, SANU, 2000.
125. Плотников, Б. Т., *Монолог о практике содержатальнего анализа*, Красноярск, Красноярская государственная академия музыки и театра, 2005.
126. Плотников, Б. Т., *Практика анализа хоровой музыки*, Красноярск, Красноярская государственная академия музыки и театра, 2006.
127. Popović, Berislav, *Muzička forma ili smisao u muzici*, Beograd, Clio – Kulturni centar Beograda, 1998.
128. Поповић Млађеновић, Тијана, Музика и музикологија као меди(ум)и психомузиколошких истраживања, у: Весна Микић и Татјана Марковић (уред.), *Музика и медији*, Шести међународни симпозијум *Фолклор–музика–дело*, Београд 14–17. новембра 2002, Београд, Факултет музичке уметности, 2004, 47–55.
129. Поповић Млађеновић Тијана, Рецепција стваралаштва Ст. Ст. Мокрањца у контексту савремене писане речи о музици, Часопис за културу *Мокрањац*, 13, 2011, 2–20.
130. Радовић, Бранка, Горски вјенац и друга музичко-сценска дела Николе Херцигоње, Подгорица, Удружење композитора Црне Горе, 16, 2000.
131. Ройтерштейн, М. И., *Основы музыкального анализа*, Москва, Владос, 2001.
132. Ручьевская, Екатерина, *Классическая музыкальная форма*, Санкт Петербург, Композитор, 2004.
133. Сабо, Аница, Мокрањчеве руковети – утицај интерпретације на аналитичку процедуру, у: Весна Микић и Татјана Марковић (уред.), *Музика и медији*, Шести међународни симпозијум *Фолклор–музика–дело*, Београд 14–17. новембра 2002, Београд, Факултет музичке уметности, 2004, 94–102.
134. Сабо, Аница, Музичка реченица у Мокрањчевим руковетима, *Мокрањац*, 2006, 7–8, 4–9.
135. Сабо, Аница, Процес обликовања песама у руковетима Стевана Ст. Мокрањца. Прилог проучавању музичке синтаксе, у: Ивана Перковић Радак и Тијана Поповић Млађеновић (уред.), *Мокрањцу на дар 2006. (Прошета – чудних чуда кажу – 150 година) 1856.*, Музиколошке студије – монографије, Свеска 1/2006, Београд – Неготин, Факултет музичке уметности – Дом културе *Стеван Мокрањац*, 2006, 131–155.

136. Saks, Kurt, *Muzika starog veka – Stilovi melodija* (prev. Predrag Milošević), Beograd, Univerzitet umetnosti u Beogradu, 1980.
137. Sloboda, John A. (ured.), *Generative Processes in Music. The Psychology of Performance, Improvisation, and Composition*, Oxford, Clarendon Press, 1988.
138. Sosir, Ferdinand de, *Opšta lingvistika*, Beograd, Nolit, 1989.
139. Способин, И. В., *Музыкальная форма*, Москва, Музыка, 2007.
140. Stefanija, Leo, *Metode analize glasbe: zgodovinsko-teoretski oris*, Ljubljana, Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani, Oddelek za muzikologijo, 2004.
141. Stefanović, Ana, Književni folklor i njegova muzička transpozicija u: Vlastimir Peričić и др. (уред.), *Folklor i njegova umetnička transpozicija II*, (zbornik referata sa naučnog skupa održanog 24 –26.10.1991), Beograd, Fakultet muzičke umetnosti, 1991, 403 – 420.
142. Стефановић, Ана, Фолклор и његова уметничка транспозиција у композицијама за глас и клавир Милоја Милојевића, у: Властимир Перичић (уред.), IV међународни симпозијум, *Фолклор – музика – дело*, Београд 1995, Факултет музичке уметности, Београд, 1997, 349–376.
143. Стевановић, Ксенија, Текстурално-музичка драматургија руковети, у: Ивана Перковић Радак и Тијана Поповић Млађеновић (уред.), *Мокрањцу на дар 2006. (Прошета – чудних чуда кажу – 150 година) 1856.*, Музиколошке студије – монографије, Свеска 1/2006, Београд – Неготин, Факултет музичке уметности – Дом културе *Стеван Мокрањац*, 2006, 101–113.
144. Šamić, Midhat, *Kako nastaje naučno djelo: Uvođenje u metodologiju i tehniku naučnoistraživačkog rada (opći principi)*, Sarajevo, Svjetlost, 2003.
145. Šmit, Zigfrid J., *Estetski procesi. Prilozi teoriji jedne ne-mimetičke umetnosti i književnosti* (prev. Milan Tabaković), Niš, Gradina, 1975.
146. Šuvaković, Miško, Hijatusi postmodernizma i modernizma, Beograd, *Projekat*, decembar 1994.
147. Šuvaković, Miško, *Postmoderna (73 pojma)*, Beograd, Narodna knjiga/Alfa, 1995.
148. Шуваковић, Мишко, Дискурзивна анализа, у Мирјана Веселиновић Хофман (уред.), *Постструктуралистичка наука о музици (50 година Катедре за музикологију и етномузикологију Факултета музичке уметности у Београду)*, Београд, СОКОЈ МИЦ–ФМУ, 1998, 27–38.
149. Шуваковић, Мишко, Синтетички и аналитички приступ значењу и смислу музике, у: Драгана Стојановић Новичић (уред.), *Музика кроз смисао*, зборник радова, Београд, Факултет музичке уметности у Београду, 2002, 27–41.
150. Šuvaković, Miško, *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, Zagreb: Horetzky i Ghent: Vlees & Beton, 2005.
151. Šuvaković, Miško, *Diskurzivna analiza. Prestupi i/ili pristupi 'diskurzivne analize' filozofiji, poetici, estetici, teoriji i studijama umetnosti i kulture*, Beograd, Univerzitet umetnosti u Beogradu, 2006.
152. Šuvaković, Miško, *Pojmovnik teorije umetnosti*, Beograd, Orion art, 2011.
153. Temperley, David, *The Cognition of Basic Musical Structures*, Cambridge, Massachusetts – London, England, MIT Press, 2001.
154. Vasiljević, Miodrag, *Jugoslovenski muzički folklor (knjiga II) – Trohejski metrički oblici u muzičkom folkloru naroda Jugoslavije*, Beograd, Prosveta, 1953.
155. Velek, Rene i Voren, Ostin, *Teorija književnosti*, Nolit, Beograd, 1991.
156. Verstegen, Ian, Arnheim, Gestalt and Art: A Psychological Theory, reviewed by Amy Ione, http://www.leonardo.info/reviews/may2006/arnheim_ione.html, 10. 9. 2007.
157. Veselinović Hofman, Mirjana, *Fragmenti o muzičkoj posmoderni*, Novi Sad, Matica srpska, 1997.
158. Веселиновић Хофман, Мирјана, Контекстуалност музикологије, у Мирјана Веселиновић Хофман (уред.), *Постструктуралистичка наука о музици (50 година*

Катедре за музикологију и етномузикологију Факултета музичке уметности у Београду), Београд, СОКОЈ МИЦ–ФМУ, 1998, 9–20.

159. Веселиновић Хофман, Мирјана, *Пред музичким делом (Огледи о међусобним пројекцијама, естетике, поетике и стилистике музике XX века: једна музиколошка визура)*, Београд, Завод за уџбенике, 2007.

160. Вучковић, Војислав, Музика као средство пропаганде, у: Перичић Властимир (ред.), Вучковић, Војислав: Студије, есеји, критике, Београд, Нолит, 1968, 3–49.

161. Вучковић, Војислав, Музички реализам Стевана Мокрањца, *Студије, есеји, критике*, Београд, Нолит, 1968.

162. Vukdragović, Mihajlo, Stevan Mokranjac, *Zvuk II*, 1956, 288–291.

163. Вукдраговић, Михаило (уредник), *Зборник радова о Стевану Мокрањцу*, Београд, Српска академија наука и уметности, Одељење ликовне и музичке уметности, 1971.

164. Zatkalik, Miloš, Stambolić, Olivera, *Rečenica u tonalnoj instrumentalnoj muzici*, Beograd, Fakultet muzičke umetnosti, 2005.

165. Живковић, Миленко, *Руковети Ст. Ст. Мокрањца (аналитичка студија)*, Српска академија наука, посебна издања, књига ССLXXXIII, Београд, Музиколошки институт, књига 10, Научно дело, Издавачка установа САН, 1957.

Prilog 1. Megacitatni (zbirni) sistem svih citatnih relacija u rukovetima i srodnim formama

S t r o g a c i t a t n a i m i t a c i j a

Autori i citatni (vlastiti) tekstovi	Vojin Komadina 1. <i>Pjesme Janje</i> <i>Čičak: Brala sam</i>	Minta Aleksinački 1. <i>Bajalice</i> 2. <i>Kazivaljke</i> 3. <i>Pesme moga oca</i>	Dimitrije Golemović 1. <i>Tri narodne</i>
Citirani tekstovi (podteksti)	1. Narodne pesme iz sela Gornjeg Odžaka sa Kupresa	1. Obredni ciklus iz Goračića kod Čačka 2. Narodne pesme iz čačanskog kraja; <i>Različne ženske pjesme</i> Vuka Karadžića 3. Narodne melodije leskovačkog kraja (zapisao Miodrag Vasiljević)	1. Narodne pesme iz Zapadne Srbije
Kategorijalni citatni trougao – tipovi citata			
Citati po citatnim signalima	P r a v i c i t a t i		
Citati po opsegu podudaranja	P o t p u n i c i t a t i		
Citati po funkciji	R e f e r e n c i j a l n i c i t a t i		
Kategorijalni citatni četvorougao – vidovi ispoljavanja citatnosti			
Semantička stranica	Semantička determinacija od tuđeg ka vlastitom tekstu		
Sintaktička Stranica	V e r t i k a l n i (subordinirani) c i t a t n i s i s t e m		
Pragmatička Stranica	S t a t i č n a p r a g m a t i k a		
Kulturna funkcija	Funkcija reprezentacije tuđeg teksta		

S l o b o d n a c i t a t n a i m i t a c i j a

Srodne forme rukovetima – niži formalno-organizacioni sistemi						
Citirani tekstovi	Formalni obrasci potpurija		Formalni obrasci zbirki			
Citatni tekstovi	Ljubomir Bošnjaković <i>Bunjevke</i>	Rafailo Blam <i>Jugoslovenski splet</i>	Marko Tajčević <i>Srpske narodne pesme</i>	Milan Bajšanski <i>Južnoslovenske narodne pesme</i>		
R u k o v e t i						
Citirani tekstovi	Rukoveti II, X – rukovet	Stevana II, X – rukovet	Mo 1.II, VI, VII, X, XII, XIV, XV – rukovet 2. VIII, XII - rukovet	k r I, III, IX, <i>Primorski Napjevi</i>	a nj II, III, V, VIII, IX, X, XI, XIII - rukovet	ca 1.II, VI, VII, X, XII, XIV, XV – rukovet 2.X, XV- Rukovet
Citatni tekstovi	Nikola Sudarević <i>Podrinke</i>	Ljubomir Bošnjaković <i>Prvi splet</i>	Radosav Anđelko - vić 1. <i>Prva rukovet</i> 2. <i>Druga rukovet</i>	Borivoje Simić <i>Druga rukovet</i>	Dušan Trbojević <i>Prva rukovet</i>	Vlastimir Peričić 1. <i>Prva rukovet</i> 2. <i>Druga Rukovet</i>
Kategorijalni citatni trougao – tipovi citata						
Citati po citatnim signalima	<i>Šifrovani sa eksplicitnim kodom</i>					
Citati po opsegu podudaranja	<i>N e p o t p u n i</i>					
Citati po funkciji	<i>Referencijalni, primarno orijentisani na podtekst</i>					
Kategorijalni citatni četvorougao – vidovi ispoljavanja citatnosti						
Semantička funkcija	<i>Semantička determinacija od podteksta ka vlastitom tekstu</i>					
Sintaktička funkcija	<i>V e r t i k a l n i (subordinirani) c i t a t n i s i s t e m</i>					
Pragmatička funkcija	<i>S t a t i č n a p r a g m a t i k a</i>					
Kulturna funkcija	<i>Primarna reprezentacija tuđeg teksta</i>					

C i t a t n i d i j a l o g

Sa približno proporcionalnim odnosom referencijalnih i autoreferencijalnih elemenata						
Citirani tekstovi	Stevan Mokranjac I, II, III, VII - rukovet	-----	-----	-----	-----	-----
Citatni tekstovi	Ljubica Marić <i>Tri narodne</i>	-----	-----	-----	-----	-----
Kategorijalni citatni trougao-tipovi citata						
Citati po citatnim signalima	<i>Šifrovani relativno čitljivih kodova</i>					
Citati po opsegu podudaranja	<i>N e p o t p u n i</i>					
Citati po funkciji	<i>Referencijalno-autoreferencijalni (približno ispoljavanje obe funkcije u citatima)</i>					
Kategorijalni citatni četvorougao-vidovi ispoljavanja citatnosti						
Semantička funkcija	<i>Semantička determinacija (u načelu) od podteksta ka vlastitom tekstu</i>					
Sintaktička funkcija	<i>Ravnopravna zastupljenost elemenata vertikalnog i horizontalnog citatnog sistema</i>					
Pragmatička funkcija	<i>Ravnopravna zastupljenost elemenata statične i dinamičke pragmatike</i>					
Kulturna funkcija	<i>Proporcionalna zastupljenost reprezentativne i prezentativne funkcije</i>					
Sa (pretežno) autoreferencijalnim usmerenjima						
1. Citatni uzori i citatni transmisioni	1. Stevan Mokranjac: <i>rukoveti</i> d. Trinaesta rukovet (<i>Devojka junaku</i>)	1. Stevan Mokranjac: <i>Kozar</i>	1. Stanislav Binički: <i>Seljančice (Divna noći)</i>	1. Petar Konjović: <i>Tri ženska zbora i klavir (Za gorom, za zelenom)</i>	1. Marko Tajčević: <i>Komitske pesme (Do tri mi puški)</i>	1. Josip Slaven-ski: <i>Šest narodnih popevka</i>
1a. Citatni vlastiti tekstovi	1a. Aleksandar Obradović: <i>Mala horska svita (Sova i orao, Duni mi duni)</i> 1b. Dušan Radić:	1a. Aleksandar Obradović: <i>Mala horska svita (Sova i orao)</i> 1b. Radomir Petrović: <i>Svatovske šaljivke</i> 1c. Mirjana	1a. Radomir Petrović: <i>Svatovske šaljivke</i> 1b. Dušan Radić: <i>Gungulice (Baba tikve, Pošetala ružo, Kolariću Paniću)</i> 1c. Mirjana Živković: <i>Ženske pesme (Dva</i>			1a. Dušan Radić: <i>Gungulice</i> - ce 1b. Konstantin Babić: <i>Levačka</i>

	<i>Gungulice</i> 1c. Konstantin Babić: <i>Levačka svita (Pasakalja)</i> 1d. Milorad Kuzmanović <i>Adađo i Alegro</i>	Živković <i>Ženske pesme</i>	<i>cvijeta – Prvo gledanje)</i>			<i>svita</i>
2. Bifunkcionalni tekstovi citatni i citirani	2. Aleksandar Obradović: <i>Mala horska svita (Sova i orao)</i>	2. Dušan Radić: <i>Gungulice (Jana šeta)</i>	2. Konstantin Babić: <i>Levačka svita (Fuga)</i>			
2a. Citatni tekstovi	2a. Milorad Kuzmanović <i>Adađo i Alegro</i>					
Kategorijalni citatni trougao – tipovi citata						
Citati po citatnim signalima	1a, d. <i>Šifrovani relativno čitljivih kodova</i> 1b, c. <i>Šifrovani, složenih kodova</i> 2a. <i>Šifrovani čitljivih kodova</i>	1a, b. <i>Šifrovani relativno čitljivih kodova</i> 1c. <i>Šifrovani složenih kodova</i> 2a. <i>Šifrovani teško čitljivih kodova</i>	1a. <i>Šifrovani relativno čitljivih kodova</i> 2a. <i>Šifrovani čitljivih kodova</i>	1a, b. <i>Šifrovani relativno čitljivih kodova</i> 1. c. <i>Šifrovani složenih kodova</i>	1a. <i>Šifrovani relativno čitljivih kodova</i>	1a. <i>Šifrovani relativno čitljivih kodova</i> 1b. <i>Šifrovani složenih kodova</i>
Citati po opsegu podudaranja	1a, b, c, d, 2a. <i>Nepotpuni</i>	1a, b, c, 2a. <i>Nepotpuni</i>	1a, 2a. <i>Nepotpuni</i>	1a, b, c. <i>Nepotpuni</i>	1a. <i>Nepotpuni</i>	1a, b. <i>Nepotpuni</i>
Citati po funkciji	1a, d. <i>Pretežno autoreferencijalni</i> 1b, c. 2a. <i>Dominantno autoreferencijalni</i>	1a, b. <i>Pretežno autoreferencijalni</i> 1c. <i>Primarno autoreferencijalni</i> 2a. <i>Dominantno autoreferencijalni</i>	1a. <i>Pretežno autoreferencijalni</i> 2a. <i>Dominantno autoreferencijalni</i>	1a. <i>Pretežno autoreferencijalni</i> 1b. <i>Primarno autoreferencijalni</i> 1c. <i>Dominantno autoreferencijalni</i>	1a. <i>Pretežno autoreferencijalni</i>	1a. <i>Pretežno autoreferencijalni</i> 1b. <i>Primarno autoreferencijalni</i>
Kategorijalni citatni četvorougao – vidovi ispoljavanja						

citatnosti						
Semantička funkcija	1a,d. <i>Semantička determinacija pretežno u smeru od vlastiog teksta ka podtekstu</i> 1b,c. <i>Dominatna semantička determinacija u smeru od vlastitog teksta ka podtekstu</i> 2a. <i>Primarna semantička determinacija u smeru od vlastitog teksta ka podtekstu</i>	1a, b. <i>Semantička determinacija pretežno u smeru od vlastiog teksta ka podtekstu</i> 1c. <i>Dominatna semantička determinacija u smeru od vlastitog teksta ka podtekstu</i> 2a. <i>Primarna semantička determinacija u smeru od vlastitog teksta ka podtekstu</i>	1a. 2a. <i>Semantička determinacija pretežno u smeru od vlastitog teksta ka podtekstu</i>	1a. <i>Semantička determinacija pretežno u smeru od vlastiog teksta ka podtekstu</i> 1b. <i>Primarna semantička determinacija u smeru od vlastitog teksta ka podtekstu</i> 1c. <i>Dominatna semantička determinacija u smeru od vlastitog teksta ka podtekstu</i>	1a. <i>Primarna semantička determinacija u smeru od vlastitog teksta ka podtekstu</i>	1a. <i>Semantička determinacija pretežno u smeru od vlastitog teksta ka podtekstu</i> 1b. <i>Primarna semantička determinacija u smeru od vlastitog teksta ka podtekstu</i>
Sintaktička funkcija	1a,d, 2a. <i>Veći stepen zastupljenosti elemenata horizontalnog citatnog sistema</i> 1b,c. <i>Dominacija elemenata horizontalnog citatnog sistema</i>	1a,b, 2a. <i>Veći stepen zastupljenosti elemenata horizontalnog citatnog sistema</i> 1c. <i>Dominacija elemenata horizontalnog citatnog sistema</i>	1a. 2a. <i>Veći stepen Zastupljenosti elemenata horizontalnog citatnog sistema</i>	1a. <i>Veći stepen zastupljenosti elemenata horizontalnog citatnog sistema</i> 1b,c. <i>Dominacija elemenata horizontalnog citatnog sistema</i>	1a. <i>Veći stepen zastupljenosti elemenata horizontalnog citatnog sistema</i>	1a, b <i>Veći stepen zastupljenosti elemenata horizontalnog citatnog sistema</i>
Pragmatička funkcija	1a,d, 2a. <i>Preovlađujuća dinamička pragmatika</i> 1b,c. <i>Dominirajuća dinamička pragmatika</i>	1a, b, 2a. <i>Preovlađujuća dinamička pragmatika</i> 1c. <i>Dominirajuća dinamička pragmatika</i>	1a. <i>Preovlađujuća dinamička pragmatika</i> 2a. <i>Pretežno zastupljen princip dinamičke pragmatike</i>	1a. <i>Pretežno zastupljen princip dinamičke pragmatike</i> 1b,c. <i>Dominirajuća dinamička pragmatika</i>	1a. <i>Pretežno zastupljen princip dinamičke pragmatike</i>	1a. <i>Pretežno zastupljen princip dinamičke pragmatike</i>

						1b. <i>Preovlađujuća dinamička pragmatika</i>
Kulturna funkcija	1a, d, 2a. <i>Primarna prezentacija sopstvenog teksta</i> 1b,c. <i>Dominantna prezentacija vlastitog teksta</i>	1a,b,2a. <i>Primarna prezentacija sopstvenog teksta</i> 1c. <i>Dominantna prezentacija vlastitog teksta</i>	1a. 2a. <i>Pretežna prezentacija sopstvenog teksta</i>	1a. <i>Pretežna prezentacija sopstvenog teksta</i> 1b,c. <i>Dominantna prezentacija vlastitog teksta</i>	1a. <i>Pretežna prezentacija sopstvenog teksta</i>	1a. <i>Pretežna prezentacija sopstvenog teksta</i> 1b. <i>Primarna prezentacija sopstvenog teksta</i>

**C i t a t n i d i j a l o g s a e l e m e n t i m a c i t a t n e
p o l e m i k e**

Citirani Tekstovi	Aleksandar Obradović: <i>Mala horska svita</i>	Dušan Radić: <i>Gungulice</i>	Radomir Petrović: <i>Svatovske šaljivke</i>	Mokranjčev zapis narodne pesme <i>Baba tikve prodavala</i>
Citatni tekstovi	L u d m i l a F r a j t P e s m e r a s t a n k a		Ludmila Frajt: <i>Kres</i>	Akil Koci: <i>Iz starih zapisa Stevana St. Mokranjca 1876. godine (Baba tikve prodavala)</i>
Kategorijalni citatni trougao – tipovi citata				
Citati po citatnim signalima	<i>Šifrovani složenih kodova</i>			<i>Šifrovani, složenih, teško čitljivih kodova</i>
Citati po opsegu podudaranja	<i>Nepotpuni</i>			<i>Nepotpuni i vakantni</i>
Citati po Funkciji	<i>Dominantno autoreferencijalni</i>			<i>Dominantno i isključivo autoreferencijalni</i>
Kategorijalni citatni četvorougao – vidovi ispoljavanja citatnosti				
Semantička Funkcija	<i>Semantička determinacija u smeru od podteksta ka vlastitom tekstu</i>			
Sintaktička funkcija	<i>Dominacija elemenata horizontalnog citatnog sistema</i>		<i>Dominantna i gotovo i isključiva primena elemenata horizontalnog citatnog sistema</i>	
Pragmatička funkcija	<i>Preovlađujuća dinamička pragmatika</i>	<i>Dominirajuća dinamička pragmatika</i>	<i>Gotovo u celosti (isključivo) primenjena dinamička pragmatika</i>	
Kulturna Funkcija	<i>Primarna zastupljenost prezentativne funkcije</i>	<i>Dominantna zastupljenost prezentativne funkcije</i>	<i>Dominantna i gotovo i isključiva zastupljenost prezentativne funkcije</i>	

Prilog 2. Osnovni podaci o autorima i kompozicijama istraživačkog uzorka

Ime autora	Naziv kompozicije	Kategorija	Godina komponovanja	Premijerno izvođenje
Stevan Mokranjac: Negotin, 9. januar 1856. – Skoplje: 29. septembar 1914.	1. Petnaest rukoveti, <i>Primorski napjevi</i> 2. <i>Kozar</i>	1. Rukoveti 2. Horski skerco	1883–1909. 1904.	1884. – 1910. 13. 01. 1905. Beogradsko pevačko društvo
Stanislav Binički: Jasika kod Kruševca, 27. jul 1872. – Beograd, 15. februar 1942.	1. <i>Seljančice</i> 2. <i>Tetovke</i>	1. Zbirka obrada narodnih pesama 2. Zbirka obrada narodnih pesama	1908. ???	???
Petar Konjović: Čurug, 5. maj 1883. – Beograd, 1. oktobar 1970.	1. <i>Tri ženska zbora i klavir</i> 2. <i>Iz moje zemlje</i> – sto jugoslovenskih narodnih pesama (pet svezaka)	1. Ciklus obrada narodnih pesama 2. Zbirka obrađenih narodnih pesama za jedan glas i klavir	1917. 1923–1925.	??? ???
Kosta Manojlović: Krnjevo kod Velike Plane, 4. decembar 1890. – Beograd, 2. novembar 1949.	<i>Pesme zemlje Raške</i>	Ciklus obrada narodnih pesama	1933.	???
Nikola Sudarević	<i>Podrinke br. 1 za mešoviti hor i bariton solo</i>	Potpuri obrada narodnih pesama	???	???
Ljubomir Bošnjaković: 1891 – 1984.	<i>Prvi splet</i>	Potpuri obrada narodnih pesama	???	???
Josip Slavenski: Čakovec, 11. maj 1896. – Beograd, 30. novembar 1955.	<i>Šest narodnih popevaka</i> (za mešoviti hor)	Svita za mešoviti hor	1927.	???
Marko Tajčević: Osijek, 29. januar 1900 – Beograd, 19. jul 1984.	1. <i>Srpske narodne pesme</i> 2. <i>Komitske pesme</i> 3. <i>Dodolske pesme</i>	1. Zbirka obrada narodnih pesama 2. Ciklus obrada narodnih pesama 3. Obredni ciklus	između 1952. i 1954. ??? ???	??? ??? ???
Milenko Živković: 1901 – 1964.	1. <i>Svita za mešoviti hor br. 2</i> 2. <i>Svita za mešoviti hor br. 3</i>	1. Horska svita 2. Horska svita	???	???
Svetomir Nastasijević: Gornji Milanovac, 01. april 1902 – Beograd, 17.	<i>Bosanske pesme</i>	Horska svita	1958.	???

avgust 1979.				
Milan Bajšanski Beograd, 1903 – Beograd, 1980.	<i>Južnoslovenske narodne pesme</i>	Zbirka obrada narodnih pesama	???	???
Ljubica Marić: Kragujevac, 18. mart 1909 – Beograd, 17. septembar 2003.	<i>Tri narodne</i>	Ciklus obrada narodnih pesama	1946.	???
Rafailo Blam: Beograd, 11. oktobar 1910 – Beograd, 30. april, 1991.	<i>Jugoslovenski splet</i>	Potpuri obrada narodnih pesama	???	???
–	–	–	–	–
Vojislav Vučković: Pirot, 18. oktobar 1910 – Beograd, 25. decembar 1942.	<i>Prva rukovet</i>	Rukovet	???	???
Nikola Hercigonja: Vinkovci, 19.februar 1911 – Beograd, 8. jul 2000.	<i>Crnogorska</i>	Rukovet	1944.	???
Stojan Andrić: Zaječar, 18.avgust 1912 – Niš, 1. oktobar 1980.	<i>Pesme iz Dubočice br. 3</i>	Rukovet	1952.	???
Ludmila Frajt: Beograd, 31.decembar 1919 – Beograd, 14. mart 1999.	1. <i>Pesme rastanka – pečalbarske pesme sa Kosova</i> 2. <i>Kres – jedan drevni narodni običaj za mešoviti hor i udaraljke</i>	1. Rukovet 2. Obredni ciklus	1969. 1974.	??? ???
Borivoje Simić: Beograd, 1.novembar 1920 – Beograd, 28. januar 2001.	1. <i>Prva rukovet – Pesme iz Pirota</i> 2. <i>Druga rukovet – Pesme iz Crne gore</i>	1. Rukovet 2. Rukovet	??? ???	
Radimir Petrović: 1923 – Beograd, 1991.	1. <i>Svatvske šaljivke</i> 2. <i>Vitolade</i>	1. Rukovet 2. Rukovet	1964. 1967.	??? ???
Dušan Trbojević: Maribor, 13. jun 1925 – Beograd, 9. septembar 2011.	<i>Prva rukovet</i>	Rukovet	???	???
Borivoje Popović: ???	<i>Piroćanke</i>	Horska svita	1953.	???
Konstantin Babić:	1. <i>Levačka svita</i>	1. Horska svita	1966.	???

Beograd, 10. februar 1927 – Beograd, 13. oktobar 2009.	2. <i>Razbrajalice</i> 3. <i>Zagonetke</i>	2. Rukovet 3. Rukovet	1971. 1972.	??? ???
Aleksandar Obradović: Bled, 22. avgust 1927– Beograd, 1. april 2001.	<i>Mala horska svita</i>	Ciklus obrada narodnih pesama	1948.	???
Vlastimir Peričić: Vršac, 7. decembar 1927 – Beograd, 1. mart 2000.	1. <i>Prva rukovet za mešoviti hor – Pesme iz Vranja</i> 2. <i>Druga rukovet za mešoviti hor – Pesme iz Makedonije</i>	1. Rukovet 2. Rukovet	1948. 1948.	??? ???
Radosav Anđelković:	1. <i>Prva rukovet – Pesme iz Makedonije</i> 2. <i>Druga rukovet – sa Kosova</i> 3. <i>Treća rukovet – Lazarička</i>	1. Rukovet 2. Rukovet 3. Obredni ciklus	1950. 1954.	??? ???
Dušan Radić: Sombor, 10. april 1929 – 3. april 2010.	<i>Gungulice – horski obrasci za grupu od 24 pevača</i>	Rukovet	1953.	???
Milorad Kuzmanović: 1932 – 1995.	1. <i>Adagio i Allegro za mešoviti hor</i> 2. <i>Trojanac</i>	1. Horska svita 2. Horska svita	??? ???	??? ???
Vojin Komadina: Karlovac, 8. novembar 1933 – Beograd, 9. februar 1997.	1. <i>Potkozarje</i> 2. <i>Sedma rukovet – Pjesme Janje Čičak (iz Gornjeg Odžaka sa Kupresa)</i>	1. Rukovet 2. Rukovet	??? 1972.	??? ???
Mirjana Živković: Split, 1935.	<i>Ženske pesme, ciklus za ženski hor i sopran</i>	Ciklus obrada narodnih pesama	1978.	???
Akil Koci: Prizren, 1936.	<i>Iz starih zapisa Stevana St. Mokranjca 1876. godine</i>	Rukovet	1973.	Hor radio Beograda, Opatija, 1977.
Minta Aleksinački: Aleksinac, 24. jun 1947.	1. <i>Bajalice – za mešoviti hor</i> 2. <i>Kazivaljke – za mešoviti hor</i> 3. <i>Pesme moga oca (muški hor)</i> 4. <i>Ljubavna rukovet – za mešoviti hor</i>	1. Obredni ciklus 2. Rukovet 3. Rukovet 4. Rukovet	1973. 1974. 1977. 1983.	??? ??? ???
Dimitrije Golemović:	1. <i>Tri narodne</i>	1. Ciklus obrada narodnih pesama	maj, 1977.	???

Beograd, 3. april 1954.	2. <i>Zlatibore</i>	2. Rukovet	1976.	???
	3. <i>Lazaričke</i> (za mešoviti hor)	3. Obredni ciklus	1982.	???
	4. <i>Čakavske popjevke</i>	4. Rukovet	1983.	???
	5. <i>Kantalice – pet pesama iz bosanskog Podrinja</i>	5. Rukovet	1984.	???