

Универзитет уметности у Београду
Факултет музичке уметности у Београду
Катедра за дириговање



Драгана В. Јовановић

**СЦЕНСКА ИНТЕРПРЕТАЦИЈА *РУКОВЕТИ* СТЕВАНА
СТОЈАНОВИЋА МОКРАЊЦА ТРАНСПОНОВАНИХ У МЕДИЈ
ЖЕНСКОГ ХОРА И ЕЛЕКТРОНИКЕ**

завршни рад докторског уметничког пројекта

Ментор

**Даринка Матић Маровић, проф. емеритус Универзитета уметности у
Београду**

Коментор

**Бранислава Стефановић, ред. проф. Факултета драмских уметности у
Београду**

Београд 2016.

Садржај

ПРОЛОГ: Увод	6
I ЕКСПОЗИЦИЈА: ДИРИГЕНТ И ЊЕГОВО ДЕЛО	9
1. Уметност и вештина диригентске интерпретације	10
2. Диригент – улога и делатност	12
3. Диригент и хорски ансамбл	15
II ЗАПЛЕТ: МОКРАЊАЦ 1914 – 1983	19
1. Мокрањац – личност интердисциплинарног израза, прегалник хорског стваралаштва и извођаштва	21
2. Мокрањчево дело као културна појава и израз друштвено ангажоване уметности	24
3. Потреба и важност транскрибовања <i>Руковети</i> за женски хор	28
4. Интерпретативни изазов партитура транскрибованих <i>Руковети</i>	31
III КУЛМИНАЦИЈА: МОКРАЊАЦ 2014	42
1. Ремедијација: <i>Ослушни Мокрањаца!</i>	43
1.1. Први звучни простор: звучна појавност транскрибоване партитуре дела	44
• Презентација традиционалних извођачких образаца у хорским изведбама	45
• Ремедијација - отворено питање?	50
1.2. Други звучни простор: хорско допевавање	51
• Истраживање начина стилизовања звука могућих за имплементацију у процес ремедијације	53
• Дефинисање елемената ремедијације <i>Руковети</i>	58
1.3. Трећи звучни простор: електронско досвиравање	73
• Однос медија и музичке грађе као елемент у креирању диригентске интерпретације	73
• Ремедијација <i>Четврте</i> и <i>Пете руковети</i>	77
• Проблематика диригентске интерпретације вишемедијског дела	88
2. Сценска интерпретација: <i>Погледај Мокрањаца!</i>	91
2.1. Костим и реквизита	92
2.2. Интерактивни визуали и дизајн светла	94
2.3. Мизансцен	95
3. Драмски аудио-перформанс: <i>Мокрањац 1914 – 2014</i>	109
3.1. Текстуално-музичка драматургија Мокрањчевих <i>Руковети</i>	110
3.2. Драматуршко јединство делова уметничког пројекта	125
3.3. Диригентска интерпретација: креирање и извођење драмског аудио-перформанса	135
РАСПЛЕТ: Закључак	139

Прилог

- Прилог 1, Биографија Војислава Илића
Прилог 2, Биографија Академског хора *Collegium musicum*
Прилог 3, „О електричним концертима Стевана Мокрањца 1894. и 1895. године“, део текста музиколога Соње Цветковић
Прилог 4, Табела елемената јединства првог дела пројекта *Мокрањац 1914 – 2014*
Прилог 5, Табела елемената јединства другог дела пројекта *Мокрањац 1914 – 2014*
Прилог 6, Табела елемената јединства трећег дела пројекта *Мокрањац 1914 – 2014*
Прилог 7, Партитура *Четрнаесте руковети*, транскрипција за женски хор - Војислав Илић
Прилог 8, Партитура *Десете руковети*, транскрипција за женски хор - Војислав Илић
Прилог 9, Партитура *Козара*, транскрипција за женски хор - Војислав Илић
Прилог 10, Партитура *Шесте руковети*, транскрипција за женски хор - Војислав Илић
Прилог 11, Партитура *Једанаесте руковети*, транскрипција за женски хор - Војислав Илић
Прилог 12, Партитура *Треће руковети*, транскрипција за женски хор - Војислав Илић
Прилог 13, Партитура песме *Да л' немам* из *Дванаесте руковети*, ремикс - Урош Петковић
Прилог 14, Партитура *Четврте руковети*, транспозиција у медиј женског хора и електронике - Драгана В. Јовановић
Прилог 15, Партитура *Пете руковети*, транспозиција у медиј женског хора и електронике - Драгана В. Јовановић
Прилог 16, Плакат за уметнички пројекат *Мокрањац 1914 - 2014*
Прилог 17, Фотографија солиста у извођењу уметничког пројекта *Мокрањац 1914 - 2014*
Прилог 18, Критика концерта, Срђан Тепарић, Радио Београд 2, емисија *Ars sonora – Културни кругови*, 05.01.2015.
Прилог 19, снимак концерта

Литература 251

Психолошки, музика исто тако преиначује осећај бивања, како у простору тако и у времену. Као и звук речи, тако и звук музике дефинише простор у коме се налазимо као простор настањен људима, а самим тиме ме на неки начин и смешта у тај простор... У димензији времена, музика још више преиначује свест о бивању. Она је архитектура времена. Она времену даје густину која је другачија од његове свакидашње густине. Даје му материјалност која није обична, и која је другог једног реда. Показује да се у овом тренутку нешто догађа; да је време заузето неком радњом која се управо врши, и да бићима влада одређено стање.

Жилбер Руже¹

¹ Жилбер Руже, *Музика и транс: нацрт једне опште теорије односа музике и опседнутости*, Сремски Карловци – Нови Сад, Издавачка књижевница Зорана Стојановића, 1994, 149.

ПРОЛОГ: Увод

Предмет докторског уметничког истраживања „Сценска интерпретација *Руковети* Стевана Стојановића Мокрањца транспонованих у медиј женског хора и електронике“ јесте диригентска интерпретација дела циклуса *Руковети* Стевана Стојановића Мокрањца (1856-1914). *Трећа, Шеста, Десета, Једанаеста, Четрнаеста руковет* и *Козар* оригинално писани за мешовити хор, у овом пројекту представљени су у верзији за женски хор у Мокрањчевој (*Четрнаеста руковет*) и транскрипцији диригента и композитора Војислава Илића (1911-1999). Пројекат је обухватио и специфичан поступак диригентске праксе, транспозицију до сада необрађиваних *Четврте* и *Пете руковети* у медиј женског хора и електронике које су премијерно изведене уз транскрибоване *Руковети*. Све наведене композиције груписане су у јединствену форму драмског аудио-перформанса, осмишљеног за потребе уметничког истраживања, под називом *Мокрањац 1914 - 2014*. Назив програма указује на то да пројекат уважава историјски и уметнички значај композиција Стевана Стојановића Мокрањца за српску традицију и културу, али је заснован на потреби и идеји о могућој реинтерпретацији, односно новом приступу и тумачењу третираном по вредносним принципима савременог друштва ради поновне актуелизације ових дела.

Основу истраживања чини проширење и продубљивање одбрањеног Магистарског рада „Интерпретативне и стилске одлике световне музике Стевана Стојановића Мокрањца: на примерима из *Руковети* релевантним за рад диригента“ (2010, под менторством професорке емеритуса Даринке Матић Маровић). Обрада историографских, теоријских и интерпретативних аспеката Мокрањчеве световне музике показала се као добра подлога за идеју даљег проучавања могућности креирања новог и јединственог концепта презентације ових добро познатих хорских дела класичарско-романтичарског музичког стила. Истраживање идејног корпуса Мокрањчевих *Руковети* отворило је бројна питања о модалитетима звучне појавности ових дела који се могу креирати са аспекта диригентске интерпретације. Зато је истраживачки процес започео испитивањем оквира у којем диригенти стварају интерпретацију, дефинисањем елемената и циљева те интерпретације, а онда и утврђивањем могућности и начина проширења улоге диригента у правцу транскрипције, интервенције на пољу тембровске одређености хорског дела и

хорског ансамбла, тонске архитектонике и перцепције звучног простора, интерпретације музичке драматургије и уопште, специфичног и неконвенционалног третмана ансамбла у јавном извођењу.

У теоријском дискурсу пројекта рад се заснива на идиосинкразијским претпоставкама формулисаним за потребе интерпретативног истраживања то јест, реинтерпретације *Руковети* Стевана Стојановића Мокрањца и то кроз могућности њихове транспозиције у нови звучни медиј (из мешовитог у женски хор и електронику), други просторни контекст (из концертне дворане на сцену) и другачији музички ток (груписањем изабраних *Руковети*, као већ цикличних композиција, у циклусе и подциклусе према законитостима музичко-текстуалне драматургије). Полази се од претпоставке да ће увођење елемената електронике и музичког театра, осим промовисања савременог приступа музичком извођаштву, чинити добар звучни и драматуршки контраст, ради остварења специфичне звучне појавности *Руковети* у звуку истородног ансамбла. Истраживање тембровских одредница транскрипција и женског ансамбла базира се на могућности њиховог усаглашавања, а затим и постављања у службу драматуршке интерпретације музичког дела на основу просторно-акустичких и вокално-техничких индивидуалних, групних и колективних елемената хорске звучности.

Драматуршки сегмент *Руковети* третираће се на микро и макро плану, то јест, на нивоу појединачних песама (њиховог значења и тематског оквира), њиховог повезивања у појединачним *Руковетима* (елементима јединства и контраста), а затим и на нивоу целина вишег реда (проналажењем чврстих музичко-драматуршких чворишта која омогућавају функционисање неколико *Руковети* у оквиру већих целина). Кроз ове поступке ће се истраживати начини формирања могућих циклуса и подциклуса, што ће резултирати новим решењем комплексног троделног музичког облика.

И уметнички и теоријски део пројекта промовишу интердисциплинарност у уметности са циљем да се истраже могућности креирања нових музичких форми (драмски аудио-перформанс), као и модификације статуса и улоге хорског ансамбла као медија којим диригент располаже. Коришећење елемената електронске музике као и одређених сценских изражајних средстава могућих у хорској изведби посматра се као кључно за развој савременог хорског стваралаштва и извођаштва у правцу презентације

хорског дела кроз вокално-електронско-сценски концепт. Овако постављена концепција интердисциплинарног промишљања традиционалних вредности тежи циљу очувања српске музичке баштине, проширења едукативне и уметничке литературе за женски хор, али и анимирања композитора да даље пишу за неформално третиране хорске ансамбле. Циљ пројекта је свакако и реализација идеје окупљања и умрежавања представника више уметничких дисциплина, која ће поред свега реченог привући и ширу слушачко-гледалачку публику.

I
ЕКСПОЗИЦИЈА
ДИРИГЕНТ И ЊЕГОВО ДЕЛО

1. Уметност и вештина диригентске интерпретације

Општи је утисак да у данашње време није сасвим јасно шта је уметност, који би задатак требало да има и коме да буде намењена. Одговори на ова питања нису ни најмање једноставни, а управо бројне индивидуалне праксе, језици и концепти уметника указују на многозначност термина. Изгледа да ова тема најпре интересује савремене теоретичаре уметности који у својим истраживањима дефинишу појам уметности и на следећи начин: *Уметност је специфична друштвена институција и пракса производње, размене и потрошње артефаката (објект, ситуација, догађај, текст, понашање) који немају директну и првостепену функцију у друштву.*²

Статус и улога уметности већ хиљадама година пролазе кроз бројне и различите модификације. Можда зато наш истакнути теоретичар уметности др Мишко Шуваковић још увек има потребу да у наведеној дефиницији уметности инсистира на непостојању директне и првостепене функције уметности у друштву. Овим се тврди да, за разлику од, на пример, економије и привреде које кроз стварање материјалних вредности чине базу друштва, уметност кроз духовни рад искључиво надграђује друштво. Након вишевековног раскола уметности и занатства који је условила појава естетике и њене идеје надмоћи контемплације у односу на функционалност у уметности, савремена уметност све више има потребу да буде друштвено ангажована и у вези са привредним гранама. Ипак, још увек, када се постави питање „Да ли је то заиста уметност?“, најчешће се мисли на питање „Да ли то припада престижној категорији (лепих) уметности?“. Треба истаћи да уметност и занатство нису увек били на супротним значењским позицијама. Актуелни појам уметности тек донекле се може повезати са појмовима грчког (гр. *τέχνη*) и латинског (лат. *ars*) порекла који су, пре свега, означавали мануелну вештину или умеће израде неког предмета, али и умеће руковођења војском, орања поља и тако даље. У античкој култури утемељена је подела на слободне (лат. *artes liberales*: граматика, реторика, логика, аритметика, геометрија, астрономија и музика и то као наука о хармонији) и вулгарне уметности (лат. *ars vulgaris*: такозване механичке уметности), према томе да ли захтевају духовни или физички напор. Појам уметности који

² Мишко Шуваковић, *Појмовник теорије уметности*, Орион Арт, Београд, 2011, 749.

означава људску делатност уопште или вештину стварања по правилима, у 16. веку замењује се појмом лепих уметности који се у почетку односи на сликарство, скулптуру и поезију као делатности које подражавају стварност, а касније и на архитектуру, музику и позориште. Као темељ поимања уметности у модерном смислу појам лепих уметности успоставља се тек у доба просветитељства у 18. веку. Новоформирано буржоаско друштво разликује друштвене послове и професије, дели животно време на радно и слободно, односно јавно и приватно, па се и уметничке дисциплине систематизују на нов начин. Уметност се третира као подручје одвојено од корисног рада, као стваралачки рад који води ка изузетним естетским вредностима чулног уживања, етичкој или духовној подуци. Касније, у 19. и 20. веку, циљ уметничког стварања је безинтересни, аутономни, трансисторијски и трансгеографски израз људских стваралачких способности.

У цитираној дефиницији појма уметности *објектом, ситуацијом, догађајем, текстом* или *понашањем* именује се могући артефакт уметности, то јест уметничко дело. Чини се да би се као музичко уметничко дело могао схватити *текст* (нотни, то јест партитура), а посматрано са аспекта музичке интерпретације, најпре *догађај* (извођење). Без намере да се упуштамо у анализу тезе о партитури као уметничком делу по себи (независно од њеног евентуалног звучног оваплоћења), у центар пажње овог дела рада биће постављен *догађај* као конкретно уметничко дело музичких интерпретатора, а пре свега, диригента. На тај начин, биће дефинисани елементи битни за истраживање дисциплине хорског дириговања као уметности и вештине кроз поступке откривања, развијања, описивања, објашњавања и интерпретирања којима уметник поставља питање и даје одговор: шта је уметничко дело, овде конкретно, уметничко дело диригента?

У бројним теоријама уметности догађај се схвата кроз појмове као што су *феноменологија догађаја, хепенинг, перформанс, процесуална уметност, време* и други³, док ће се у овом раду термином *догађај* означавати уметничко дело настало акцијом уметника-извођача који интерпретира замисао и план уметника-композитора. Појам акције одређује се замислима стварања, продуковања и извођења уметничког дела, па се чини да таква формулација на најбољи начин описује скуп могућих интенционалних радњи које дириговање чине уметношћу и вештином, а диригента ствараоцем и извођачем то јест,

³ Више о овој теми се може видети у наведеном делу Шуваковића

аутором и актером истовремено. Дириговање се најпре огледа у принципу дијалектичког односа интуитивног и рационалног, апстрактног и конкретног, контемплативног и продуктивног, естетског и примењивог, са циљем настанка уметничког дела као резултата акције диригента кроз наведени след: *Стварање је изузетни чин повезивања сложених духовних, психолошких, интелектуалних, сазнајних и формалних моћи у техничком и материјалном процесу настајања уметничког дела. Продуковање је организацијска активност планирања, производње и презентације уметничког дела у свету уметности. Извођење је конкретни занатски, технолошки и медијски процес израде уметничког дела.*⁴ Из свега реченог може се уочити да дириговање подразумева стваралачки, продукциони и извођачки аспект, то јест да се у овој делатности уметничка имагинација и занатска вештина прожимају у свим фазама рада. Дакле, диригент је аутор интерпретације музичког дела, креатор звучне појавности тог дела исто колико и звучности самог ансамбла, организатор и извођач уметничког догађаја. Треба још једном напоменути да описане активности не наступају линеарно, већ се уметничком процесу приближавају или се од њега удаљавају према законитостима интеракције медија којима диригент располаже, а то су: запис музичког дела/партитура, извођачки ансамбл/хор и простор за извођење/сцена.

2. Диригент - улога и делатност

Најједноставнија дефиниција појма дириговање подразумева чин предвођења групног музичког или музичко-сценског извођења видљивим гестом, па се и репродуктивни уметник који руководи вокалним, инструменталним или вокално-инструменталним ансамблом назива диригент. Улога и функција диригента мењала се током времена – од најједноставнијег одржавања обредног заједништва које је подржавао такозвани претпевач у примитивним заједницама⁵, предвођења вође хора у античкој драми⁶, преко средњовековних хијерономикуса, кантора коралиса и кантора фигуралиса који још увек

⁴ Исто, 49.

⁵ Претпевачем се назива истакнути појединац колектива који гласним ударањем ритма усаглашава извођења група певача и свирача.

⁶ Стари Грци први су употребили реч *хор* као назив за певаче који су учествовали у античкој драми. Вођа хора означавао је ципелом поткованом металом или дрветом ритмичку структуру поетских стопа – тезу спуштањем, а арзу подизањем ноге.

гласно означавају такт ногом, руком, прстом или штапом⁷, до коначног преовладавања става да диригент поред метро-ритмичке контроле треба да унесе и дозу субјективног у интерпретацију дела. Тако, у бароку диригент постаје уметник-извођач оличен најпре у улози самог композитора који са места чембалисте или оргуљаша уз свирање деонице генералбаса (дакле комплетне хармонске основе композиције), повремено руком, главом или телом даје знакове неопходне осталим извођачима, да би се са појавом комплекснијих музичких форми и већих извођачких састава, место диригента померило у центар збивања – испред ансамбла. Дириговање као занимање сврстано у посебну категорију репродуктивне уметности датира из прве половине 19. века, а уметничко-технички захтеви музике али и духа времена касног 19. века изнедрили су диригента као самосталну уметничку личност, тумача суштине комплексних музичких дела који испољава имагинативно-стваралачки дух кроз употребу стандардизоване, ефикасне и изражајне мануелне технике.

Из овог кратког осврта на историју диригентског извођаштва сагледава се јасна чињеница да је осамостаљење дисциплине дириговања и развоја занимања диригента дошло као последица експанзије музичке уметности. Диригент данашњице је музичка личност високог професионалног нивоа која би требало да поседује:

- **практичне вештине:** вештине уметничког изражавања, то јест, самосталног осмишљавања и реализације сопствених уметничких концепата, јавног извођења кроз савладавање бихевиоралних и комуникацијских захтева јавног извођења, рад у ансамблима, вештине вежбања и одржавања проба, слушања, креације и репродукције, то јест, препознавања музичких материјала по слуху, њиховог памћења и манипулације тим материјалима, вештине импровизације у смислу

⁷ Настанак и развој музичког писма у средњем веку условили су и потребу за прецизнијим организовањем и усклађивањем извођача. Тако се успоставља систем *хијеронимских знакова* (покрети руком којима се означава дизање и спуштање мелодије, ритмичке фигуре и брзина извођења) и *гвидонске руке* (средство названо по Гвиду Д' Арецу (Guido d' Arezzo, око 990-1050), осмишљено са циљем да, симболизујући појединачне солмизационе слоге које је на одређеним деловима шаке показивао *cantor choralis*, олакша ученицима и певачима њихово памћење. Појава мензуралне нотације омогућава усложњавање музике у правцу формирања вишегласја, дводелних и троделних мера, независности ритма и текста, па се и улога диригента (*cantor figuralis*) проширује на добро познавање свих деоница (партитура још не постоји!), давање интонације и знака за улаз појединачних гласова, равномерно извођење ритма, правилно акцентовање и тако даље.

стварања музике на начин превазилажења нотног текста, вештине читања партитура на нивоу који је довољан како за разумевање музике, тако и за течно читање с листа, свирања и певања у ансамблима, као и вештине преношења знања;

- **теоријска знања:** познавање и разумевање репертоара и музичког материјала, познавање контекста музичке теорије, историје музике, стилова и извођачке традиције, технологије у музици, основних финансијских и правних аспеката професије, савремених принципа и метода у педагогији, основних елемената психологије музике и теорије уметности;

- **одређене опште способности:** самосталност (прикупљање, анализа и синтеза информација; критичко развијање идеја и аргумената; самомотивација), психолошко разумевање (машта, интуиција, емоционално разумевање, способност за креативни приступ проблемима; размишљање и флексибилност у раду, као и прилагођавање новим и променљивим околностима; контрола и антиципација анксиозности и стреса у свакодневном раду и нарочито, јавном извођењу), критичка свест (критичка самосвесност и способност конструктивне критике) и вештине комуникације (сарадња на заједничким пројектима и активностима, способност за тимски рад, договор и организацију, повезивање у разноврсним културним контекстима; јавно представљање свог рада у приступачном облику; одговарајуће знање о информатичким вештинама, односно широко разумевање за примену технологије то јест техничко-технолошког развоја у области музике у целини).

Сви наведени чиниоци занимања диригента развијали су се упоредо са током историје и изградњом традиције музике, појавивши се природно, као нужност континуитета, неопходни и корисни за њен општи раст. Са друге стране, поимање музике – те древне уметности, са позиције „младе“ диригентске професије креће се у много ширим оквирима него што се то на први поглед чини. Чињеница да се музичко дело збива између композиторове идеје, њеног записа и реализације тог записа, односно интерпретације, чини специфичну природу музичке уметности. Из овога се може закључити да запис као једини непроменљиви члан овог ланца добија улогу идеалног посредника између композиторове замисли и интерпретације. Међутим, одреднице које карактеришу извођаштво намењено различитим музичким ансамблима усложњавају

поменути систем за још једног посредника. Наиме, диригент креативним тумачењем композиције и вештином да ансамбл убеди у истинитост тог тумачења, чини још један, пресудан корак у посредовању између дела и ансамбла, као извођача који, у правом смислу речи, материјализује нотни запис. Тако главна карактеристика и посебност диригентског позива јесте интерпретација „из друге руке“, која, чинећи ову професију истовремено и уметношћу и вештином, захтева да се у исто време буде и у музици и изван ње. Овако постављена теза оставља доста простора за промишљање дириговања као креативне и репродуктивне уметности, статуса диригента и као уметника и као занатлије, а напоследку и за питање: шта је уопште или шта би све могла бити делатност то јест дело диригента?

3. Диригент и хорски ансамбл

У диригентској професији увиђају се два основна принципа – однос диригента према уметничком делу и однос диригента према извођачком ансамблу, разуме се, оба у двосмерној функцији. Као и други музички интерпретатори и диригенти, наравно, теже интерпретацији музичког дела која на што вернији начин тумачи оригинални композиторов запис. Ипак, специфичност рада хорског диригента лежи у креирању инструмента – хорског ансамбла, као вокалног, дакле органског инструмента, живог, интелигентног, а понекад и непредвидивог. Зато, проблематика диригентске интерпретације најпре подразумева најсавршеније могуће уодношавање записаних композиторових интенција и својстава и могућности медија – ансамбла којим се располаже. Задатак диригента је да, пре свега, правилно прочита и протумачи партитуру дефинишући притом њене захтеве према којима треба да открије и замисли звук хора, оркестра или било ког другог ансамбла, а затим га и уобличи до најидеалнијег могућег. Нарочито хорски диригенти у свакодневном раду креирају, мењају и побољшавају интерпретативну културу ансамбла са којим раде, пре свега у циљу прилагођавања хорске звучности замишљеној звучној појавности партитуре.

У хорском извођаштву уобичајени су термини који именују вокалне ансамбле сврстане према саставу – дечји хор (предшколски, хор нижих и хор виших разреда), омладински хор (женски и мешовити), инклузивни, једнородни (женски са структуром ССАА и мушки са структуром ТТББ или САТБ уколико дечаци певају деоницу сопрана

и алта) и мешовити хор; према броју – камерни хор (16 до 32 певача) и хор (преко 32 певача); према намени – школски, академски, градски, црквени, војни, оперски, симфонијски, аматерски и професионални хор. Ипак, ниједан од наведених појмова не може у потпуности прецизно да означи очекивани звук медија на који се односи. И поред прецизне поделе, јасно је да сваки вокални ансамбл, без обзира на врсту, одликује јединствена боја и подударност, јачина, волумен, квалитет и опсег гласова, укупан број певача и бројчани однос и распоред певачких група, образовни, интелектуални и емотивни статус певача, певачко искуство, степен достигнуте вокалне технике и музичке интелигенције, могућност усклађивања појединачних нивоа достигнутог знања и вештина певања, мотивација за даље усавршавање певача и друге одреднице које диригент може да истакне или прикрије у креирању и презентовању интерпретативне културе хора. Чак и јасна подела на професионалне и аматерске хорове не мора увек да осликава квалитет звучности и интерпретације ансамбла.

Иако се на први поглед чини да је домен музичког стваралаштва првенствено резервисан за композиторе, делатност хорског диригента може се проширити у овом правцу и то пре свега, због широке палете могућности креирања његовог инструмента – хора. Колико год нотни запис био прецизан, он не може предвидети тако бројне и различите карактеристике живог и непоновљивог организма какав је хорски ансамбл. Већ сама чињеница да не постоје два иста хорска ансамбла, указује на јединствену стваралачку моћ диригента у обликовању звучне појавности музичког дела. Занатска страна делатности дириговања огледа се у специфичностима извођачке мануелне технике, али и свих других вештина неопходних диригенту као вођи веће групе извођача у продукцији и извођењу музичког дела. Синтеза талента за уметност, теоретског знања и вештине практичног рада и комуникације, неопходна је за изградњу уметничке личности диригента кроз коју ће се остварити интеракција музичког дела и непосредног извођачког корпуса, и у синергији свих чинилаца резултирати јединственом интерпретацијом музичког дела. У том процесу уодношавања недовољно прецизне, али непромењиве и завршене партитуре са „незавршеним инструментом“ – хором, пресудну улогу има способност диригента за вишемедијско схватање и изражавање. Он мора да разуме и говори језик композитора материјализован у медију партитуре, а затим да га путем вербалних упутстава и мануелне технике преведе у медиј хора, и посредно, до коначне транспозиције у медиј звука –

прави материјални живот музичког дела. Дакле, у циљу оживљавања уметничке идеје композитора диригентска уметничка пракса мора да делује кроз две напоредне линије – креирање интерпретације музичког дела и креирање и постизање адекватних услова за извођење такве интерпретације.

Ово је занимљиво поље које отвара много могућности, а за које ће се диригент одлучити, зависи од бројних фактора. У одабиру изражајних средстава која ће користити да би дошао до промишљене и стилски заокружене интерпретације, диригент се мора послужити анализом медија којима располаже – партитуре дела које жели да изведе, извођачког ансамбла и могућностима његовог постављања у простору предвиђеном за извођење, али и утврђивањем идеје дела у светлу контекста у којем је оно настало. Резултати овакве анализе омогућиће интерпретативну концепцију којом диригент може музичко дело одвести и даље, стављајући га у службу изградње форме целог концерта, то јест уметничког догађаја. На тај начин целина музичког дела, већ самог по себи заокруженог догађаја, постаје грађа у достизању целине вишег реда, то јест главне интерпретативно-уметничке идеје чији је аутор диригент. На комплексност и комуникативност те идеје најнепосредније утиче бројност, разноврсност и значење уведених елемената интерпретације, па њихово успостављање, а затим и перманентно вођење, ствара поредак који представља јединствени уметнички печат, то јест, стил диригента. Тај чин који се између дела, диригента, ансамбла, солиста, простора и публике дешава у садашњем тренутку, а поима у екстензираном времену блиске прошлости и будућности, јесте чин диригентске уметности.

Теоријско полазиште постављено у првом поглављу рада обухватило је неколико линија важних у креирању идеје пројекта *Мокрањац 1914 – 2014*:

- Дириговање је **уметност и вештина** која твори **догађај** као уметничко дело диригента;
- Диригент је, дакле, истовремено и **аутор и извођач** интерпретације;
- Диригентска интерпретација представља **транспоновање** текстуалне у звучну информацију путем **медија партитуре, хора и простора**;
- **Комуникативност** и **организаторске способности** диригента односе се на његову моћ разумевања, изражавања, превођења и реализовања тих информација у адекватном **извођачком контексту**.

Наглашени појмови представљају опште одреднице диригентске делатности, али ће у даљем тексту истраживање бити усмерено ка успостављању њихових могућих значења релевантних за креирање идеје пројекта *Мокрањац 1914 – 2014*. Експликација која следи назначиће место наведених појмова у контексту уметничке личности Стевана Стојановића Мокрањца. Иако постављено теоријски, разлагање има за циљ истраживање широког дијапазона диригентских изражајних средстава примењивих у пракси. Ово истраживање релевантно је за разумевање оригиналне идеје *Руковети*, а затим и њено учитавање у савремену интерпретацију. Како сам наслов пројекта каже, виталитет те идеје биће праћен кроз однос две тачке на временској оси „живота“ *Руковети* где се 1914. година узима као симболичан датум финализације циклуса *Руковети*, а 2014. као моменат њихове актуелизације у савременој уметничкој пракси. Од пресудне важности за доказивање остваривости имплементације уметничког и идејног потенцијала ових дела у сада присутне уметничке токове, јесте спецификум њиховог оживотворења у транскрипцији за женски хор осамдесетих година 20. века. Зато је друго поглавље рада резервисано управо за испитивање опстајања Мокрањчевих *Руковети* као феномена духа времена који повезује другу и девету декаду 20. века.

II
ЗАПЛЕТ
МОКРАЊАЦ 1914 – 1983

Период у српској музици који поједини аутори сматрају Мокрањчевим добом, обухвата последње две деценије 19. и почетак 20. века, до избијања Првог светског рата. У европској музици он се одликује бурним стилским развојем. Пре свега, још увек је активна генерација позних романтичара, а јављају се и нова стилска струјања – импресионизам и експресионизам, и то, или као настављачи позноромантичарске традиције, или као нови правци, антагонистички супротстављени романтичарским идеалима и тежњама. Дух времена донео је преиспитивање политичких интереса и визија, као и културних идентитета нација, најнепосредније се уметнички изражавајући кроз формирање националних школа. Снажне друштвене промене дешавају се и у Србији жељној поновног достизања државног јединства, омогућавајући формирање српског националног стила.⁸ Тако се и српска музика кроз универзални феномен исказивања националног као неговања традиције простора, укључила у оновремене светске токове проналазећи своје место у оквирима глобалних усмерења развоја музике.

Развој уметности увек је у директној спрези са развојем опште духовности изражене кроз различите видове друштвено-политичких делатности. Друштвени и политички контекст не само да утиче на рецепцију поруке уметничког дела, већ делује и на сама уметничка дела настала у једном историјском периоду, на једном географском подручју, профилишући на тај начин одређени стил. Културна ограничења као што су навике и идеологије појединаца или група (веровања, ставови, религиозна опредељења, интелектуални и филозофски токови), државне и културне институције (повезаност система, владе, средства за образовање и привреду, политичке и економске околности), доступне технологије и средства комуникације, директно утичу на формирање стилских конвенција. Имајући у виду наведене параметре, представници уметничких дисциплина у ондашњој Србији у изградњи било каквог стила могли су се озбиљније ослонити само на заједничку снажну потребу за националним идентитетом. Све остале поменуте категорије, биле су још увек недовољно развијене, ако не и сасвим непостојеће. Па ипак,

⁸ О питањима српског националног стила погледати у: Соња Маринковић, „Видови испољавања музички националног у српској музици“, *Симпозијум Мокрањчеви дани 1994-1996*, Неготин, 1997, 165-188; „Феномен националних школа у романтизму“, *Музика кроз мисао*, Београд, Факултет музичке уметности, 2002, 89-96; „Романтичарски „национални стил“: вид ексклузивитета или коегзистенције?“, *Изузетност и сапостојање*, Београд, Факултет музичке уметности, 2009, 87-93.

српско тло успело је да изнедри уметнике као што су Јован Скерлић (1877-1914) у књижевности, Паја Јовановић (1859-1957) у сликарству и Стеван Стојановић Мокрањац у музици. Њих тројица, у тежњи за јединством Јужних Словена, представљају корифеје наново оживљеног националног ентитета и градитеље ове идеолошке свести у тренутку културног, друштвеног и политичког преображаја у Србији.⁹ Ова идеологија исказивала се, пре свега, у етици општег ангажовања на даљем ослобађању и јачању националне свести, у тежњи за равноправним укључивањем у европску цивилизацију.¹⁰ Како би се што пре премостиле последице вишевековне изолованости и застоја, улажу се значајни напори да се оствари напредак у свим аспектима живота једног народа. У том бурном времену политичких превирања и династичких трзавица, када је Нови Пазар још увек био под турском влашћу, а ушће Саве у Дунав српска северна граница, идеолошки модел музичког дискурса српског музичког романтизма заснива се на борби за српски национални идентитет. Значајне политичке промене које су у Србији настале крајем 19. и почетком 20. века, подстакле су духовни и стваралачки развитак који је носио знак установљења грађанске класе. Историја српске уметничке музике није нарочито дуга, а у то време у којем су се итекако осећале последице дуготрајне турске доминације, развијала се уз борбу против предрасуда, некултуре и одсуства смисла за уметничку музику.

1. Мокрањац – личност интердисциплинарног израза, прегалник хорског стваралаштва и извођаштва

У овом тренутку веома крхког постојања и опстајања музичке уметности у Србији, појављује се Стеван Стојановић Мокрањац чију уметничку личност композитор Милоје Милојевић описује као *сној трију разних елемената. Први елемент је: музичко-стваралачки; други је музичко-педагошки; а трећи је: музичко-организаторски. Између та три елемента у личности Стевана Ст. Мокрањца постојао је беспрекоран склад. Отуда је он маркантна појава наше националне културе.*¹¹ Мокрањчев значај очигледан

⁹ Видети: Јелена Милојковић-Ђурић, *Успони српске културе. Књижевни, музички и ликовни живот 1900 – 1918*, Нови Сад, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 2008, 5-25.

¹⁰ Видети у: Јелена Милојковић-Ђурић, нав. дело и „Коста П. Манојловић у међуратном развоју музичке културе“, *У спомен Косте П. Манојловића композитора и етномузиколога*, Зборник радова, 1989, 7-101.

¹¹ Милоје Милојевић (1884-1946), „Уметничка личност Стевана Ст. Мокрањца“, *Музичке студије и чланци*, књ I, Београд, Издавачка књижарница Геце Кона, 1926, 83.

је како у његовом композиторском стваралаштву, које је један од најбитнијих чинилаца у утврђивању националног правца у српској музици, тако и у врло израженој иницијативи у изградњи музичке културе. Деловао је као композитор, хорски диригент, мелограф црквених и световних народних мелодија, предавач црквеног појања у Богословији Св. Саве, организатор, оснивач и наставник Српске музичке школе у Београду (1889), као и оснивач и члан читавог низа професионалних удружења, на пример, гудачког квартета (1889), Српског певачког савеза (1903) и Удружења српских музичара (1907). По свему реченом, представљао је личност која је по снази и могућностима била у многоме изнад средине у којој је живео. Гледајући у будућност, схватао је да је за процват уметности најважнија културно развијена средина и тако припремао поље за стваралаштво и извођаштво будућих музичких уметника који ће се уградити у националну историју музике, али и за васпитање и образовање тадашње публике и друштва уопште.

Крајем 19. и почетком 20. века, једина традиција у музичкој уметности која је у Србији постојала и колико-толико је негована, била је традиција хорског певања. За разлику од земаља са другачијом политичком ситуацијом и развијеном историјом музике којима хорови у то доба нису били главни носиоци музичке културе, у Србији су управо у том моменту певачка друштва одиграла важну улогу на путу ка музичком професионализму. Тадашњи хоровађа имао је задатак да обавља више дужности: дириговао је сваке недеље и празником у цркви (што је била пракса већине друштава), приређивао је концерте чији број током године није био велики, а некад је припремао хор и за наступање у неком од, тада врло популарних, позоришних комада. Међу аматерима је било много чланова различитих занимања, од интелектуалаца до земљорадника, а хоровађа је биран међу музикалнијим певачима. Често је хоровађа у недостатку материјала за рад хора, био приморан да хармонизује народне или друге радо певане мелодије. Најчешће је и предавао певање у основној или средњој школи. Уколико је свирао неки инструмент и показивао интересовање за самостално наступање, концертирао је. Морао је да има и организаторских способности – било је хоровађа који су покретали музичке часописе, писали музичке чланке и критике. Диригенти су често прелазили из једног хора у други, а само су се у ређим приликама везивали за одређена певачка друштва. Тада би, евентуално, долазило до успона дружине и пораста њеног извођачког нивоа. С обзиром на то да су се скоро сви тадашњи композитори бавили хорским дириговањем, историја српске музике овог периода укључује и историју српског диригентског извођаштва.

У јавном животу Београда у последњој четвртини 19. века било је пуно немира, политичких прогоњења, трзавица, борби и криза, тако да је добар део интелигенције тражио и лично и друштвено задовољство, управо у неговању и раду певачких друштава. Стеван Мокрањац, захваљујући личним квалитетима и уметничкој озбиљности, окупљао је око себе интелигентне и музикалне људе с лепим гласовима и успевао да их заинтересује за озбиљно организован и дисциплинован колективни аматерски рад. Говорећи о Мокрањчевој харизми, Петар Коњовић пише: *Озбиљан у опхођењу, љубазан и једноставан – на раду педантан – при дириговању сугестиван и прецизан, неафектираних и пластичних гестова – без диригентске палице – кад објашњава разумљив. – Господин.*¹² Већ на студијама, Стевана Мокрањаца је, поред теоретских предмета, интересовало и певање. Биографи наводе да је имао, не велик, али леп и мек глас којим је умео да импресионира круг својих слушалаца. Особеност његовог урођеног смисла за певање, развијаног за време студија, била је од пресудног утицаја на његово уметничко деловање. Мајсторство вокалног става, једна од најважнијих композиторових карактеристика, истиче се пре свега добрим познавањем певачког инструмента. Мокрањац је изврсно схватао примену гласа која допушта најразноврсније финесе у изражавању. Нарочито касније, у току свог диригентског деловања у оквиру *Београдског певачког друштва* (од 1875. до 1900. године, са краћим прекидима), исказао је познавање могућности, обима и изражајних средстава који се могу постићи са једним таквим певачким ансамблом. У једном напису у *Малим новинама* од 27. јула 1891. године, он исказује своја професионална и диригентска начела – објашњава да је припреми хора приступио као диригент који познаје могућности певача-аматера, при том, показавши спремност да савлада и сложене техничке проблеме, да је водио рачуна о певању вокала, о лепом тону, чистом и коректном изговору, инсистирао на вајању реченица и музичких фраза, размишљао о нијансирању.¹³ Ове информације сведоче о корпусу знања стеченог кроз диригентско искуство које је композитору сигурно добро послужило у домену хорског стваралаштва, али и о чињеници да је Мокрањац-диригент однеговао квалитетан хор великих могућности и снаге.

¹² Петар Коњовић, *Стеван Ст. Мокрањац: живот и дело*, Сабрана дела, том 10, приредили Дејан Деспић, Властимир Перичић, Београд, Завод за уџбенике и наставна средства; Књажевац, Нота, 1999, 133).

¹³ Мокрањац, Стеван Стојановић, „Концерат Београдског певачког друштва држан 27. јула ове године и његов критичар у Малим новинама“, *Одјек*, 13. и 15. август 1891, 207, 2-3.

Ангажован као диригент *Београдског певачког друштва* имао је прилике да многе европске земље упозна са српском музиком. Путујући 1894. године у Будимпешту први пут је један српски хор имао прилику да се сусретне са критичарима европског града који је имао музичку традицију: *Г. Мокрањац, изврстан уметник и хоровођа певачког друштва... Београдско певачко друштво налази се на таквој уметничкој висини да се не боји упоређења на са каквим друштвом, па ни са најчувенијим на европском континенту... Хор пружа интонацију чисту као кристал, обилату разноликост финих нианса, духовних фраза и пианисима...*¹⁴ Године 1896. друштво је имало турнеју у градове Русије са програмом: Николај Римски-Корсаков: *Стара песма*, Мита Топаловић: *Ој облаци*, Јосиф Маринковић: *Хеј трубачу*, Даворин Јенко: *Ој у гори*, Александар Јегорович Варламов: *Ах времја*, Стеван Стојановић Мокрањац: *Руковети*. Руски критичари су приметили: *Хором управља г. Мокрањац, интелигентан млад Србин, који је и диригент и композитор. Г. Мокрањац диригира сигурно, лепо и ватрено, и хор се његов покорава и најмањим његовим покретима. Г. Мокрањац је компоновао многе српске и македонске народне пиесе, које су отпевали с највећом тачношћу оба пола... Београдско певачко друштво заслужује за своје певање потпуну хвалу, јер је певало сигурно, хармонично и заносно. Хор пева дивним ансамблом и потребним звучним градацијама, а на махове изводи пианисимо правом вештином.*¹⁵

2. Мокрањчево дело као културна појава и израз друштвено ангажоване уметности

Занимљиво је да позитиван однос који је Европа имала према Мокрањцу није битније утицао на формирање суда неких критичара у коме има много неумољивости и неразумевања за истински уметничко. Мокрањчево дело се именовало као инспирација, узор и ауторитет, али се код многих његових наследника јављала и озбиљна недоумица о месту његовог композиторског стваралаштва у европским размерама у времену када је

¹⁴ Навод из мађарских листова *Еђерпеш*, *Пестер Лојд*, *Пешти наplo* у *Споменици Београдског певачког друштва*, Београд, 1903, 91-93. Преузето из: Роксанда Пејовић, *Српско музичко извођаштво романтичарског доба*, Београд, Универзитет уметности у Београду, 1991, 75.

¹⁵ *Петерсбурскије вједомости* и *Петербургски листок* у *Споменици Београдског певачког друштва*, Београд, 1903, 115-116. Преузето из: Роксанда Пејовић, исто, 78.

настало. На пример, Милоје Милојевић утврђује да је Стеван Мокрањац творац основе за наш музичко-уметнички национализам и то не као композитор, већ као организатор. Тако он каже: *Као стваралац он потиче из средине, и тиме је веран отисак те средине и свога доба...он је компоновао оно што је публика тражила. Али у другом правцу, као организатор, Мокрањац је изнад средине у којој је живео, изнад свога доба, услед чега је он, као уметничка личност у том правцу, далеко значајнији... Значајнији је стога што се Мокрањац-организатор није мирио са „стањем ствари“ као што је чинио Мокрањац-композитор, и то се није мирио са стањем ствари не ради личног уметничког интереса у погледу креативном, него ради општег уметничког интереса, ради културног прогреса нашег народа... И у њему се буди снага организатора, која је надмашила снагу композитора, и по значају и по резултатима....Са релативне тачке гледишта, пак, Мокрањац улази у категорију композитора, чак и одважних, који у ужој домородној средини инспирисано раде на музичком компоновању стварајући дела не интернационалног значаја, не општечовечанске вредности, али дела озбиљно, и врло озбиљно урађена, која значе етапу у специфично националном развоју.*¹⁶ Једно од основних настојања теоретичара националног стила је одређивање ауторовог односа према фолклору у смислу разликовања цитатног метода, компоновања у духу фолкора и стварања дела инспирисаних фолклором. За испитивање зрелости и актуелности националног од важности је и жанр дела, где се инструментална, посебно симфонијска музика, оцењује као виши степен постигнућа у односу на вокалну. Тако се Мокрањчева посвећеност хорској музици у једном периоду није тумачила културолошким разлозима, већ недостатком креативности. Неки критичари су се питали зашто Мокрањац, који је студирао у Минхену, Риму и Лајпцигу, у центрима најинтензивнијих музичких догађаја, није ни покушао да у нашу средину пренесе неке од великих облика – музичку драму или симфонијску поему, него се ограничавао на хорске композиције компоноване на народне мелодије. Овде се морамо запитати да ли је Мокрањац требало да пише симфоније у земљи у којој није било оркестра? Српски музички романтизам заснован је на усавршавању техничког модела и његовом уједначавању са идеолошким моделом. То уједначавање, из већ речених разлога, морало се одиграти на пољу вокалне музике, пре свега хорске.

¹⁶ Милоје Милојевић, „Уметничка личност Стевана Ст. Мокрањаца“, *Српски књижевни гласник*, 1923, X, 3, 360 - 361.

Процес оформљавања других музичких жанрова – камерне, оркестарске и оперске музике, одиграо се тек у међуратном периоду, и то не у виду „чистог“ романтизма, већ у преплитању са другим стилским елементима. Можда најбољи одговор на постављено питање лежи у речима Петра Бингулца: *Код народа са развијеном музичком уметношћу дешавало се да један велики уметник говори својим савременицима толико новим језиком да га они не схватају, него тек његово потомство. Ту раскош, да нека наша дела леже негде сахрањена, без гласа и утицаја, ми не бисмо тада могли допустити.... Наша је срећа да је у оно глухо доба наше културе, у осамдесетим годинама прошлог века, мудри Мокрањац пружио музику каква је нама била потребна и какву смо могли примити – и какву смо, његовим напорима, и примили – у тадашњим нашим културним и социјалним приликама.*¹⁷

Савремени истраживачи у потпуности се слажу у оцени да је сваки вид Мокрањчеве професионалне музичке делатности узидан у темеље српске музичке културе, да су његове композиције извршиле велики утицај на читаве генерације композитора, а да су као естетски објекти до данас остале најпопуларнија српска музичка остварења. Стеван Мокрањац је по многим особинама свог стваралаштва, а пре свега по доказаној улози утемељивача националне традиције, типичан представник прве генерације српских романтичара. Ова констатација доказује извесну комуникацију српске музике са европском уметничком традицијом, која се, пре свега, огледа у ширини Мокрањчевог интересовања за фолклор разних народа, по естетизацији и стилизацији фолклорног материјала као доминантном приступу обради народне мелодије, професионалном умећу и изузетној уметничкој снази и уверљивости.¹⁸

Стеван Стојановић Мокрањац се у свом композиторском раду окренуо старом „преестетском“ концепту – лепо је оно што је корисно. Ово се пре свега читава на

¹⁷ Део беседе Петра Бингулца на Мокрањчевим данима 1982. године. Преузето из публикације Дејана Деспића *Мокрањчеви дани 1966-1990*, Неготин, Мокрањчеви дани, 1990, 125.

¹⁸ Кључно питање српског националног стила је питање односа према фолклорној традицији. Феномен национализма у музици најочигледнији је кроз присуство фолклорне музике у уметничкој музици у свим видовима транспозиције, од једноставних хармонизација до обрада и стилизација напева. Научна димензија Мокрањчевог истраживања фолклора, као значајан допринос етномузикологији и импресивна интуиција испољена у овој области рада, говоре о искорачењу из тадашњих оквира у којима се крећу српски композитори. Он је своје интересовање за музички фолклор испољио као мелограф, музички писац и композитор.

изградњи личног уметничког стила изразито заснованог на музичком фолклору као најрепрезентативнијем изразу идеје синкретичког јединства лепоте и сврхе. Тако је мудри композитор одабрао највредније артефакте српске народне музике и транспоноваво их у медиј хора – институције коју је недовољно образовано ухо ондашњих слушалаца најлакше могло да прихвати и схвати. Он је добро проценио да ће народни напев „препеван“ класичарско-романтичарским језиком и смештен у контекст актуелног историјског тренутка, успети да се наметне, потом и задржи у свести малобројних извођача и публике. Тако је уметност хорског извођаштва „подметнута“ по систему – мало нечег старог и познатог, мало нечег новог и изазовног. Близак и знан народни напев преведен у уметничку форму руковети, а затим и изложен на концертном подијуму, постао је интегрални део једног другог стваралачког реда и битан чинилац једног другог друштвеног контекста. Транспонован из обредног у естетско окружење, он ипак није у потпуности изгубио функционалност, будући да је у специфичној друштвеној клими изражавао значење битности националног. Како је већ речено, личност Стевана Стојановића Мокрањца тежила је интердисциплинарном изразу, како уметничком, тако и педагошком, а пре свега друштвено ангажованом, са снажно зацртаним циљем успостављања и развоја српске културе. Неоспоран је и значај композиторовог прегалничког рада у области српске црквене музике, али се чини да су статус и интегритет његове световне хорске баштине били још важнији управо због утицаја на формирање грађанске класе.

Од часа кад су настале *Руковети* су у певачким друштвима имале врло важну улогу. После Првог светског рата, а поготово после Другог, када је музика добила чвршће основе у ширим слојевима народа и када се оформљавао све већи број хорских ансамбала, Мокрањчева музика била је најјачи стуб њиховог програма. Израз пун широког и топлог сентименталног осећања према свом народу, а поготово чињеница да је грађа његових *Руковети* преузета из Србије, Македоније, Црне Горе, Босне и хрватског приморја (у *Приморским напјевима*), чак су квалификовали Мокрањца као поборника југословенског јединства.¹⁹ Упркос политичкој расцепканости, идеја југословенства зачета је већ од друге половине 19. века, да би почетком 20. века добила и конкретне облике. Идеја друштвених

¹⁹ Треба додати и то, да је у нацртима за своју *Шеснаесту руковет*, Мокрањац предвидео грађу коју чине напеви из Војводине.

и политичких промена у животу тадашње Србије оваплотила се у форми грађанског окупљања у певачке дружине. Њихов рад, осим што је представљао једину линију континуитета какве-такве традиције уметничке музике у Србији, промовисао је и важне идеје етноса (јачање националног духа), припадања европском класном друштвеном систему (стварање и развој грађанског слоја) и тежње ка родној равноправности (формирање све већег броја мешовитих хорова насупротив ранијим углавном мушким). Од шездесетих година 19. века српска историја бележи експанзију музичког аматеризма, нарочито у правцу формирања мешовитих хорова, па је и Мокрањчево дело прилагођено таквим околностима.

3. Потреба и важност транскрибовања *Руковети* за женски хор

Битна карактеристика народне песме јесте њено трајање, обезбеђено усменим преношењем и олично у различитим видовима њене трансформације и прилагођавања датим околностима. Чини се да је ова универзална идеја традиције постала и покретачки импулс Стевана Стојановића Мокрањца који је народни напев анонимног аутора одвео до његове уметничке транспозиције у *Руковетима* за мешовити хор, а онда и до транскрипције ових композиција. Очигледно је да су *Руковети* настале као литература намењена пре свега *Београдском певачком друштву*, а то у многоме говори и о квалитету овог ансамбла. Јасна је Мокрањчева визија развоја мешовитих хорова и потребе да се ствара у овом жанру, али изгледа да је још увек било потребе и за литературом намењеном мушким хоровима. Поред *Прве руковети*, оригинално писане за четворогласан мушки хор, у Мокрањчевом опусу налазе се и транскрипције *Треће*, *Четврте*, *Шесте*, *Седме*, *Једанаесте*, *Дванаесте руковети* и *Козара*. Занимљив је податак да постоје и *Из Осме руковети* и *Приморски најеви* за женски или дечји хор и *Четрнаеста руковет* за женски хор. Иако у композиторовој комплетној заоставштини има и других примера изузетних дела посвећених дечјем и женском извођаштву (на пример транскрипција *Литургије св. Јована Златоустог*, као и *Четири обредне кајде*, *Болно чедо*, *Пазар живине*), по заступљености у односу на корпус за мешовити хор, може се закључити да је број и квалитет женских и дечјих ансамбала био свакако оскуднији. Заправо, остало је забележено постојање свега два женска хора у временском раздобљу о којем је реч – *Хор младих српкиња* основан 1885. године у Котору и *Женско певачко и музикално друштво* основано 1887. године у

Београду.²⁰ Ипак, и то је било довољно да се у опусима композитора као што су на пример Стеван Стојановић Мокрањац и Јосиф Маринковић, нађу и дела за овај тип ансамбла.

Треба приметити и то да је Мокрањац осетио потребу за јаснијим разграничењем литературе намењене дечјим и женским хорovima, за разлику од својих претходника који су је углавном означавали са поднасловом *за три једнака гласа* или *за истородни збор* и слично. О томе најпре сведочи *Четрнаеста руковет „Из Босне“*²¹ као једина од *Руковети* у Мокрањчевој оставштини која постоји и у женској верзији. Не постоје тачни подаци о датуму њеног настанка, али према хипотези да је Стеван Стојановић Мокрањац као диригент мешовитог хора најпре стварао за овај тип ансамбла, претпоставља се да се овде ради о транскрипцији верзије за мешовити хор из 1908. године. Иако скромнијег израза од оне намењене мешовитом хору, ова партитура захтева висок интерпретативни ниво ансамбла, како у смислу достигнутог вокално-техничког умећа, тако и у погледу капацитета уметничког исказивања. Дакле, она је доказ постојања друштвених и културних услова у Србији с почетка 20. века као услова за покретање платформе за равноправно учешће женског хорског извођаштва у ондашњем јавном животу. Без намере да се овде бавимо проблематиком родних питања, у наставку текста биће објашњени фактори који су довели до оваплоћења „другог“ живота Мокрањчевих *Руковети* – у медију женског хора.

Оснивање женских хора у Србији значајније се бележи током седамдесетих и осамдесетих година 20. века. Као најуспешнији представници могу се издвојити: хор *Шездесетшест девојака* основан 1963. године у Шапцу под руководством Бранка Ђурковића, *Студијски хор Музиколошког института САНУ* који је 1967. године као женски хор покренуо Димитрије Стефановић, Академски хор *Collegium musicum* основан 1971. године у Београду²² под менторством Војислава Илића и под руководством

²⁰ Ова чињеница и није толико зачуђујућа уколико имамо у виду положај жене у српском друштву деветнаестог века.

²¹ На путовањима по крајевима изван Србије, композитор се трудио да дође у контакт са народним певачима. 1901. поводом петнаестогодишњице *Српског певачког друштва*, Мокрањац се нашао у Доњој Тузли. Несумњиво, он се и том приликом интересовао за босански фолклор.

²² 1967. године на Факултету музичке уметности у Београду основан је мешовити хор под истим именом, али је 1971. године преформулисан у женски због несразмерно већег броја студенткиња факултета у односу на студенте.

Даринке Матић Маровић и хор *Обреновачке девојке* основан 1975. године у Обреновцу под руководством Драгише Вујошевића. Војислав Илић (1911-1999), професор Музичке академије у Београду²³ и један од најснажнијих ауторитета у области хорског дириговања тог времена, бавио се диригентским извођаштвом у периоду од 1926. до 1980. године и то као оснивач, диригент, уметнички консултант или ментор у 30 хорова ондашње Југославије.²⁴ Већина диригената који су у Србији деловали у другој половини 20. века били су професорови студенти, било на предмету *Хорско дириговање*, било као певачи Мешовитог хора Музичке академије. Јасно је да је овакав прегалнички рад морао остварити изузетан утицај на оснивање и развој хорова, али и хорско стваралаштво. Наиме, Илић је приступао и компоновању једноставнијих комада али и правих бисера хорске музике (поменимо драматични *Запис из 1492.* за мецосопран и мешовити или женски хор). Осим тога, подршку дечјим и женским хоровима највише је пружио на пољу, занатски веште а уметнички значајне, транскрипције важних дела домаћих и страних аутора. На тај начин, Илић је обогатио литературу намењену овим ансамблима и омогућио многим младим уметницима да најнепосредније спознају врхунску уметност Мокрањчеве *Херувике*, Тајчевићевих *Духовних стихова*, црквене музике Чеснокова и Рахмањинова.....

Нототека Академског хора *Collegium musicum* за четрдесет четири године постојања обogaћена је бројним делима српске, југословенске и светске хорске баштине. Ипак и данас се у хорским фасциклама певачица, студенткиња Факултета музичке уметности у Београду, налазе партитуре транскрибоване рукописом професора Илића. Прави подухват у овом домену представља збирка транскрипција световних дела Стевана Мокрањца која обухвата *Другу, Трећу, Шесту, Седму, Осму, Девету, Десету, Једанаесту, Дванаесту, Тринаесту руковети* и *Козар* из 1983. године.²⁵

Транскрибоване *Руковети* професора Илића врло су комплексне и захтевне. Чак и *Друга руковет*, омиљена међу аматерским мешовитим хоровима, самим својим почетком

²³ Од 1973. године Музичка академија прераста у Факултет музичке уметности у Београду.

²⁴ Најзначајнији су: *Прво београдско певачко друштво*, Хор Дома ЈНА, Академски хор *Collegium musicum*, Дечји хор *Колибри* у Београду, Хор Опере Српског народног позоришта у Новом саду, *Иван Горан Ковачић* у Загребу, *Мирице Ацев* у Скопљу, и други. Биографија Војислава Илића налази се у Прилогу 1, а више о животу и раду Војислава Илића видети у: Катарина Станковић, *Диригент Војислав Илић, живот и стваралаштво*, Ниш, Нишки културни центар, 2012.

²⁵ Војислав Илић, *Ст. Ст. Мокрањац: Руковети*, Савез аматера Србије, Београд, 1983.

(због транспонованања песме из оригиналног еф-мола у бе-мол, сопранска деоница започиње са еф² у широком слогу почетног акрода) указује да је број ансамбала који би се упустили у њено извођење врло сужен. Нема сумње да је транскриптор имао на уму хорова вишег уметничког нивоа када се одлучио на овај захват. Томе у прилог иде и напомена испод наслова дела према којој су транскрипције намењене искључиво женским хорovima, а не и дечјим како је то био чест случај у литератури овог жанра.²⁶ У предговору јединог, и то рукописног, издања транскрибованих *Руковети*, Илић објашњава да је био инспирисан појавом великог броја женских хорова, као и молбама диригената и подстреком Савеза аматера Србије, али наводи и проблематику рада на транскрипцији: *Мокрањчев мајсторски хорски третман, чист и сочан са ванредно импресивним градацијама и тонским бојењем постигнут дијалогом женског и мушког хора; волуминозан звук извајан удвајањем женских и мушких гласова и њихова прозачна комбинација могу се назвати најлепшом „хорском оркестрацијом“*. Све то у преради сузити само на женски хор је врло одговоран подухват.²⁷ Свакако, овај врсни диригент и композитор латио се одговорног посла као један од највећих познавалаца Мокрањчевог рада, о чему сведочи и чињеница да је касније, у периоду од 1992. до 1999. године, био ангажован као приређивач капиталног издања целокупног Мокрањчевог опуса.²⁸ Тако је решења за постављене проблеме транскрипције Илић пронашао, пре свега, угледајући се на Мокрањчеву *Четрнаесту руковет* за женски и већ поменуто *Руковети* писане за мушки хор.

4. Интерпретативни изазов партитура транскрибованих *Руковети*

Прерађујући своје *Руковети*, Мокрањац је правио извесна одступања, пре свега у погледу скраћења неких строфа у облику, поједностављења или изостављања неких фактурних решења, а и тоналитети су, од мале секунде до велике терце, виши. Тако је и Илић понекад морао да, због ограничења опсега женских гласова, промени тонални след

²⁶ Ипак, било је примера да су поједине *Руковети* изводили и дечји хорова. Неке од њих налазиле су своје место на репертоару Дечјег хора РТС под управом диригента Амалије Милаковић (од 1987. до 1993. године), а касније и Снежане Деспотовић (од 1994. године до данас). По оснивању Дечјег хора БЕХОС (Београдски хорски студио) Амалија Милаковић остварила је и трајни снимак *Друге, Седме, Осме, Десете, Једанаесте руковети* и *Приморских напјева* у издању Покрета за музичку културу и Музичке куће Пауновић.

²⁷ Поменуто дело, предговор.

²⁸ *Стеван Ст. Мокрањац: живот и дело*, Сабрана дела, том 1-10, приредили Дејан Деспич, Властимир Перичић, Војислав Илић, Београд, Завод за уџбенике и наставна средства; Књажевац, Нота, 1992-1999.

песама појединих руковети. Иако се трудио да прати смисао Мокрањчевог хармонског језика, узимајући при том у обзир важност логике интонативне везе, неки примери транспозиције тоналитета имају одређених мањкавости. Већ је споменута проблематика *Друге руковети* чија је прва песма транспонована из еф-мола у превисоки бе-мол. Насупрот томе, у последњој песми *Болан ми лежи* из *Шесте руковети*, оригинални Це-дур је неочекивано пребачен у А-дур (можда због избегавања сопранских прелазних тонова у теми), па је цела руковет остала у а-мол/А-дур тоналној области, а последња песма и у превише ниској лаги, дакле без регистарских средстава у обезбеђивању драматичног финала. Ипак, Илићево промишљање хармонских законитости у *Руковетима* најчешће је у складу са основном идејом, што се може уочити на примеру поређења решења тоналног јединства *Једанаесте руковети* у све три варијанте, како је приказано у Табели 1.

Табела 1: тонално јединство три варијанте *Једанаесте руковети* у три варијанте

Мокрањац: <i>Једанаеста руковет</i> за мешовити хор	Еф-дур/Ге-миксолидијски/це-мол/Еф-дур
Мокрањац: <i>Једанаеста руковет</i> за мушки хор	Фис-дур/Фис-миксолидијски/цис-мол/Фис-дур
Илић: <i>Једанаеста руковет</i> за женски хор	Еф-дур/Еф-миксолидијски/це-мол/Еф-дур

Како је централно интересовање овог сегмента рада везано за проблематику транскрибовања за женски хор, полазну основу разматрања конкретнијег композиторовог односа према овој вештини свакако треба прецизирати кроз сагледавање битних карактеристика партитуре *Четрнаесте руковети*. Обе варијанте *Четрнаесте руковети* садрже истих пет песама са комплетним строфама, у истом су тоналитету и садрже слична хармонска решења. Одступања у хармонском и фактурном смислу су минимална, као на пример у песми *Што но ми се*:

Пример број 1: песма *Што но ми се* за мешовити хор (133-134)

Musical score for mixed choir (Soprano, Alto, Tenor, Bass) of the song "Што но ми се". The score is in 2/4 time and B-flat major. The lyrics are "gli o". The Soprano part starts with a melodic line, followed by the Alto, Tenor, and Bass parts. The lyrics "gli" and "o" are written below the notes.

Пример број 2: песма *Што но ми се* за женски хор (133-134т)

Musical score for women's choir (Soprano 1, Soprano 2, Alto 1, Alto 2) of the song "Што но ми се". The score is in 2/4 time and B-flat major. The lyrics are "gli o". The Soprano 1 part starts with a melodic line, followed by Soprano 2, Alto 1, and Alto 2 parts. The lyrics "gli" and "o" are written below the notes.

Ипак, фактура руковети намењене женском хору сиромашнија је у неким сегментима. Пре свега, као и у свакој другој верзији за истородни ансамбл, уочава се немогућност постизања тембровских дијалога између разнородних хорских група или хорских група и *тудија*. Овај иначе омиљени Мокрањчев поступак, у *Четрнаестој руковети* за мешовити хор коришћен је чак у три песме од пет (*Свака тица*, *Дјевојка виче* и *Узрасто је висок бор*). У извођењу женског хора, нажалост, не може се добити ова фина тонска дескрипција и с обзиром на чињеницу да су поменуте песме строфичне и без других нарочитих елемената

разраде у понављању, недовољност разноликог тембра је приметнија. Иако је композитор покушао да у песми *Дјевојка виче* оствари динамику транспонованем почетног мотива теме из првог сопрана у други (у другој и четвртој строфи), то не доноси довољан контраст. Неки мање битни недостаци односе се на изостанак краћих мотива (Примери број 3 и 4), али и контрапунктских делова (Примери број 5 и 6).

Пример број 3: песма *Дјевојка виче* из *Четрнаесте руковети* за мешовити хор (85-87т)

Musical score for mixed choir (Soprano, Alto, Tenor, Bass) for the song "The Girl Sings" from "Fourteen Handkerchiefs". The score is in 2/4 time and B-flat major. The lyrics are: "a man, a - man", "man, mo - re li bi - ti a - man sto bit'", "Mo - re li bi - ti sto bit'", and "mo - re bi - ti sto bi - ti ne - mo". Dynamics include *mf* and *p*.

Пример број 4: песма *Дјевојка виче* из *Четрнаесте руковети* за женски хор (85-87т)

Musical score for women's choir (Soprano 1, Soprano 2, Alto 1, Alto 2) for the song "The Girl Sings" from "Fourteen Handkerchiefs". The score is in 2/4 time and B-flat major. The lyrics are: "mo - re li bi - ti", "man, Mo - re li bi - ti", and "Mo - re li bi - ti". Dynamics include *mf*.

Пример број 5: песма *Узрасто је зелен бор* из *Четрнаесте руковети* за мешовити хор (214-215т)

Musical score for mixed choir (Soprano, Alto, Tenor, Bass) of the song "Uzrastu je zelen bor". The score is in 2/4 time and B-flat major. The lyrics are: "Mi - lij mi je Ni - ko moj". The dynamics are marked *f* (forte).

SOPRANO: *f* Mi - lij mi je Ni - ko moj

ALTO: *f* Mi - lij mi je Ni - ko moj

TENOR: *f* Mi - lij mi je

BASS: *f* MI - lij mi je

Пример број 6: песма *Узрасто је зелен бор* из *Четрнаесте руковети* за женски хор (214-215т)

Musical score for women's choir (Soprano 1, Soprano 2, Alto 1, Alto 2) of the song "Uzrastu je zelen bor". The score is in 2/4 time and B-flat major. The lyrics are: "Mi - lij mi je Ni - ko moj". The dynamics are marked *mf* (mezzo-forte).

SOPRANO 1: *mf* Mi - lij mi je Ni - ko moj

SOPRANO 2: *mf* Mi - lij mi je Ni - ko moj

ALTO 1: *mf* Ni - ko moj

ALTO 2: *mf* Ni - ko moj

Ипак, у неким деловима партитуре Мокрањац је чак и допунио хорску фактуру у женској верзији. Такав пример проналази се у песми *Што но ми се* где је придодата кратка имитација упева *ej!* а хомофоно кретање гласова обогаћено је ванакордским тоновима:

Пример број 7: песма *Што но ми се из Четрнаесте руковети* за мешовити хор (140 са предтактом -143т само прва доба)

Musical score for mixed choir (Soprano, Alto, Tenor, Bass) for Example 7. The score is in 2/4 time with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The lyrics are "ej, da li go - ri da l'". Dynamics include *f* (forte) for Soprano, Alto, and Tenor, and *mf* (mezzo-forte) for Bass.

Пример број 8: песма *Што но ми се из Четрнаесте руковети* за женски хор (140 са предтактом -143т само прва доба)

Musical score for women's choir (Soprano 1, Soprano 2, Alto 1, Alto 2) for Example 8. The score is in 2/4 time with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The lyrics are "ej, da li go - ri da l'". Dynamics include *f* (forte) for Soprano 1, Soprano 2, and Alto 1, and *mf* (mezzo-forte) for Alto 2.

Јасно је да је Мокрањац као аутор обе верзије *Четрнаесте руковети* имао потпуно право на различите, веће или мање измене. Будући да је Илић транскрипцији приступио искључиво као диригент, његове интервенције спроведене су у складу са идејом императива што вернијег приказивања свих хорских деоница. Најчешће се ослањао на Мокрањчеву фактуру за мушки хор, као што је то случај са *Трећом*, *Седмом*,

Једанаестом и *Дванаестом руковети*. По степену подударности верзија за мушки и женски хор, најочигледнији пример је *Козар*, који је, уз незнатне измене у распоређивању акордских тонова по гласовима и транспозицију основног тоналитета из фис-мола у еф-мол (а то је и основни тоналитет *Козара* за мешовити хор), верна „транскрипција транскрипције“. Илић једино није назначио да су два болна усклика *ле-ле* (у 72. и 74. такту), у аутографу Мокрањчеве партитуре предвиђена за „један баритон печално (жалосно)“, оставивши *Козар* у целини за извођење женском хору. *Шесту руковет* Илић је такође транскрибовао по фактурном обрасцу Мокрањчеве варијанте за мушки хор, али је облик руковети прилагодио опцији за мешовити хор, скративши прву, а продуживши последњу песму. Транскрипције *Друге*, *Осме*, *Девете*, *Десете* и *Тринаесте руковети* урађене су према оригиналима за мешовити хор, због чега је уследила неизбежна појава понеког слободнијег акордског обрта, па и прескока, али то ни на који начин није угрозило идентитет *Руковети*.

Са таквим проблемима сусретао се и сам Мокрањац, на пример у поменутом *Козару* за мушки хор, у којем већ у 15. такту почиње укрштање гласова тако да деоница првог тенора силази испод свих осталих гласова. Илић у својој транскрипцији за женски хор на овом месту предлаже појачање кореспондирајуће деонице првих сопрана са два до три певача из других деоница.²⁹ Ипак, питање је да ли би овај поступак дао одговарајуће резултате у покушају транспарентног спровођења имитације припева *ајде де*. Услови некомфорног регистра сопрана можда су довољан разлог за креирање интерпретације која би пажњу усмерила у правцу истицања неког другог слоја партитуре, на пример имитације двотакта *право пречи у село*.

Чини се да је *Десета руковет* – веома захтевна форма коју је Војислав Илић самостално прерадио искључиво према оригиналној верзији за мешовити хор, добар пример за уочавање неких интервенција важних у вештини транскрипције. И Илић је умео да искористи понеки „мање пожељан“ изузетак од правила формирања уобичајеног слога женског хора. Прескок је употребљавао искључиво у моментима када је то било неопходно и није угрожавало важне елементе партитуре – због правилног вођења деонице, то јест логике мелодијског кретања (Пример број 8) или доследног вођења имитационих парова (Пример број 9).

²⁹ Видети у партитури у Прилогу 9.

Пример број 9: песма *Биљана платно белеше из Десете руковети* за женски хор (14-15т)

Musical score for Example 9, featuring four vocal parts: Soprano 1, Soprano 2, Alto 1, and Alto 2. The score is in 3/4 time with a key signature of two flats. The lyrics are "be - lo - gra - dja - ni".

Пример број 10: песма *Биљана платно белеше из Десете руковети* за женски хор (37-38т)

Musical score for Example 10, featuring four vocal parts: Soprano 1, Soprano 2, Alto 1, and Alto 2. The score is in 3/4 time with a key signature of two flats. The lyrics are "Bi - lja - no mo - mo u ba va".

У тренуцима спуштања сопранске мелодије у низак регистар и узак слог, Илић је у циљу очувања чујности главне мелодије прибегавао комбинацији прескока и удвајању нижих деоница:

Пример број 11: песма *Биљана платно белеше* из *Десете руковети* за женски хор (65-68т прва доба)

The musical score consists of four staves, each representing a different voice part: Soprano 1, Soprano 2, Alto 1, and Alto 2. All staves are in the key of B-flat major (two flats) and 3/4 time. The tempo and dynamics are marked 'f' (forte). The lyrics are: 'Sto no - si fe - sot nad o - ko'. The Soprano 1 and 2 parts have identical lyrics, while the Alto 1 part has a different phrasing: 'So no si fe - sot nad o ko'. The Alto 2 part has the same lyrics as the Soprano parts.

Узак слог представља једну од главних датости фактуре композиција за женски хор која често делује ограничавајуће, како за композиторе тако и за транскрипторе. Сужени опсег гласова истородног хора (нарочито женског) наговештава хорски став претежно уског слога, па такав императив често проузрокује проблем на какав је наишао и Војислав Илић у кратком прелазу *оф!* при репетицији друге строфе у песми *Динка двори мете*. Паралелно вођење гласова навише утицало је на перципирање овог места као интонативно непријатног, иако се ради о једноставном хомофоном ставу са краткотрајним иступањем из це-мола у близак ге-мол и Бе-дур. Због ниско постављене теме у песми *Пушчи ме*, Илић је интерпретаторима *Десете руковети* за женски хор понудио две варијанте њене пратње – са основним тоном у деоници другог алта или у сектакордима.³⁰ Разуме се, прва опција свакако је боља и звучнија, али захтева ансамбл који има довољно дубоке гласове. И поред свега реченог, ова композиција изворно предвиђена искључиво за мешовити хор, транскрибована је ванредно добро. Сва лепота мелодике наглашена изванредним хармонским решењима у потпуности је сачувана, мада се осећа недостатак театарског принципа оличеног кроз дијалогизирање мушких и женских гласова или група гласова и *тутуја*. Задатак превазилажења ове озбиљне сметње у погледу остваривања једне од

³⁰ Партитура *Десете руковети* за женски хор налази се у Прилогу број 8.

најважнијих карактеристика Мокрањчевог световног опуса поставља се пред сваког диригента који прихвати изазов интерпретације транскрибованих *Руковети* за женски хор.

У домишљању интерпретације, инспиративне и интригантне за извођење транскрибованих *Руковети* за женски хор, неопходно је сагледати оквире бивствовања садржине ових дела и у оригиналном и у прерађеном виду. Идеја те садржине чини суштинско начело дела, па би је требало очувати без обзира на форму њене звучне појавности. Из свега што је речено, да бисмо разумели *Руковети* и њихово деловање на временској оси 1914 – 1983, закључује се следеће:

- *Руковети* као уметничка дела настала у специфичном историјском периоду и на одређеном географском подручју веома су значајне у процесу профилације српског националног стила, исказујући национално кроз неговање **традиције простора и комуницирајући са оновременим** уметничким стремљењима.
- Специфичан **друштвени и политички контекст** не само да утиче на рецепцију поруке уметничког дела, већ делује и на квалификацију Стевана Стојановића Мокрањца као свестране личности која би савременим речником могла бити названа **друштвено ангажованим уметником интердисциплинарног и мултикултуралног израза**.
- Према културолошким условима Мокрањац ствара свој опус вршећи **ремедијацију** народног напева из вокалног модалног једногласја народног певача у вокално тонално вишегласје хора, **транспозицију контекста** из ритуалног у концертантно-уметнички, **стваралачку и извођачку интеракцију** у непосредном раду са хором, а напослетку и **транскрипцију** појединих дела.
- **Војислав Илић** је настављач Мокрањчеве идеје о важности уметничког и друштвеног ангажмана. Он је диригент, али и педагог, ментор различитих вокалних ансамбала, иницијатор бројних акција у области хорског стваралаштва и извођаштва, музички писац, редактор, композитор, аранжер, а за нас у овом тренутку најважније – транскриптор. Дакле, у личности Војислава Илића на најлепши начин сусрећу се **уметност и вештина**.

У овом сегменту рада *Руковети* су пре свега посматране као друштвена и културна појава са циљем да се истражи контекст њиховог настајања и опстајања. Тако посматране, ове композиције се можда могу описати и као примери ангазоване уметности, то јест уметничке праксе чији је задатак реализација одређеног етичког идеала. Ипак, уметност није само скуп концепата и институција већ и нешто у шта људи верују, извор утехе, предмет уживања и љубави. *Руковети* су много више од локалног конструкта обележеног политичким, класним и родним интересима, а вредност ових дела доказана је стогодишњим интересовањем најразличитијих делатника у области музике. Истраживање интеракције дела и друштвене средине, то јест неких битних срединских и персоналних чинилаца, спроведено је са циљем откривања оригиналног контекста као путоказа у креирању концепције интерпретације. У наставку рада, фокус испитивања биће усмерен на звучни потенцијал транскрипција *Руковети*, посматран кроз узајамно дејство дела и физичке средине – ансамбла као медија извођења и простора као медија преношења звука. На тај начин биће дефинисане могуће интервенције диригента у креирању одговарајуће звучности хора, а затим и изгледи за надградњу звучне појавности одабраних *Руковети*.

III
КУЛМИНАЦИЈА
МОКРАЊАЦ 2014

У трећем поглављу рада „Сценска интерпретација *Руковети* Стевана Стојановића Мокрањца транспонованих у медиј женског хора и електронике“ биће објашњени главни елементи идеје пројекта *Мокрањац 1914 – 2014*, то јест фактори који утичу на тумачење Мокрањчеве световне музике у контексту савремене диригентске интерпретације. Постулати Мокрањчевог стваралаштва истакнути у претходним поглављима чине основу за уметничко истраживање које има за циљ дефинисање могућих диригентских приступа стварању музичког догађаја и поступака у изградњи звучне, а онда и визуелне појавности хорског дела. Специфичност диригентског извођаштва јесте, пре свега, у начину реализације интерпретативне идеје коју диригент и креира и остварује уодношавањем три елемента – партитуре музичког дела, извођачког ансамбла и простора за извођење.

1. Ремедијација: *Ослушни Мокрањаца!*

Како је то више пута наглашено, идеал диригентске праксе је ауторска интерпретација музичког дела која је резултат прожимања уметничке личности диригента, захтева уметничког дела и могућности ансамбла, а све у јавном простору. Таквој интерпретацији тежио је и сам Стеван Стојановић Мокрањац, а захваљујући идеалној позицији омогућеној уметничким потенцијалом целокупног његовог бића, свакако ју је и достигао. Наиме, Мокрањац је умео и могао да компоује и диригује музику, сагласну естетским захтевима свога времена, али и уметничком и изведбеном капацитету свога хора. Како је већ споменуто, он је у том свом пољу утицаја начинио и корак даље зашавши у област транскрипције као модус специфичног и сврсисходног интерпретирања свога дела. Слично потреби извођачке уметности 20. века која је свој адекватан израз нашла у транскрипцији, актуелна уметничка пракса 21. века свој виталитет тражи у ремедијацији. У времену опште рециклаже и препакивања садржаја и уметност је у потрези за новим медијима, то јест средствима и срединама помоћу којих остварује нови израз и деловање. Зато се поставља питање: да ли и на који начин је транскрипција за женски хор прерасла у транспозицију у медиј женског хора? На то питање, ауторка је покушала да да одговоре конструкцијом три звучна простора у којима се диригентска интерпретација дешава на пољу механичке и електронске обраде звучности дела која граде пројекат *Мокрањац 1914 – 2014*. Под појмом звучног простора подразумева се заокружена музичко-драматуршка целина коју детерминишу аудио-спацијални услови „ослушкивања“ Мокрањчевог дела.

1.1. Први звучни простор: звучна појавност транскрибоване партитуре дела

У музичкој уметности прецизно бележење нотних висина и дужина је прилично омогућено, артикулације, јачине и темпа извођења – нешто мање, тембровског нијансирања – још мање, док се идеја музичког дела записана традиционалним музичким писмом само назначавача. Управо ово својство уметничке музике пружа интерпретаторима палету различитих истицања или скривања, тумачења, означавања, проширења и преношења значења садржаја које нуди текст и подтекст партитуре. Дакле, интерпретатори претварају оно што су разумели као идеју дела у своју интерпретацију. У извођењу музичког дела које води диригент „командни ланац“ је сложенији и изгледа овако: партитура дела – диригентско тумачење партитуре – процес имплементирања диригентске интерпретације у интерпретацију ансамбла/прихватање ансамбла – извођење заједничке интерпретације пред публиком. Из предоченог се јасно схвата да идеја дела намењеног већем ансамблу којим руководи диригент, у процесу оваплоћења од записа до звучне реализације, трпи утицаје бројних фактора, па је идеал диригентске праксе управо у наметању диригента као главног тумача идеје дела. Ова теза напомиње се пре свега у циљу истицања потенцијала диригентске професије за област „превођења музике“, а та област обухвата два вида праксе: транспозицију и транскрипцију. Под транспозицијом у музици се обично мисли на дословно преношење нотног текста у другу тонску висину, вишу или нижу од написане, односно из написаног тоналитета у одговарајући. Међутим, овде се транспозиција схвата на једном другом, уметничком нивоу, као премештање садржине дела путем медија из контекста партитуре у контекст звучања, дакле као креативна вештина интерпретације којом се означава, преводи и изводи садржина онога што је записано. Са друге стране, транскрипција се, као и у лингвистици, у музици односи на преношење звукова из једног језика у други писаним симболима, то јест на подешавање оригиналног записа композиције према својствима и могућностима извођења неког другог инструмента. Дакле, транскрипција, као вештина превода, пожељна је, а транспозиција као уметност превода, неопходна је сваком диригенту у свакодневном раду.

Пројекат *Мокрањац 1914 – 2014* дефинише, уважава и истиче обе ове методе диригентског рада чија је сврха остваривање непосредне, јасне и вишесмерне комуникације између дела и извођача остварене кроз однос диригента према партитури

дела и хорском ансамблу. Представљено објашњење остало би у оквирима теоријског разматрања уколико се не би узео у обзир циљ целе експликације, а то је проучавање модалитета звучности Мокрањчевих *Руковети*. Транскрипција као најважнији посредник између оригиналних дела и женског хора, узета је као први корак у ремедијацији, дакле као полазна основа за даља удаљења. Из теоријског проучавања транскрибованих руковети чији су резултати изнети у потпоглављу „Интерпретативни изазов партитура транскрибованих *Руковети*“ настала је концепција првог дела концерта, постављена тако да прикаже релацију ових дела у два временска тачкама – 1914. и 1983. години. Идејни оквир првог дела уметничког истраживања заснован је на постулатима типичним за приказивање традиционалних извођачких концепција, онаквих какве је почетком 20. века могао предвидети и сам Стеван Стојановић Мокрањац. За достизање таквог циља било је неопходно изабрати адекватан програм, простор и поставку хора, док је за симбол удаљења према интерпретацији карактеристичној за српску уметничку сцену осамдесетих година прошлог века, узета сама литература транскрибована за женски хор.

• Презентација традиционалних извођачких образаца у хорским изведбама

Поцртавање идентитета музичке садржине пројекта

Први део пројекта представљен је као својеврстан композиторов потпис – уз не тако познату, али оригиналну *Четрнаесту руковет*, изводе се и транскрипције Војислава Илића и то дела која, по мишљењу најистакнутијих музичких теоретичара и извођача, репрезентују „највиши домет Мокрањчевог стваралаштва у области световне музике“ – *Десета руковет и Козар*.³¹ Извођење започиње *Четрнаестом руковети* као једином Мокрањчевом руковети за женски хор.³² На овај начин, осим наглашавања постојања

³¹ Властимир Перичић, *Стеван Ст. Мокрањац: живот и дело*, Сабрана дела, том 2, приредили Дејан Деспич, Властимир Перичић, Војислав Илић, Београд, Завод за уџбенике и наставна средства; Књажевац, Нота, 1994, 22.

³² С обзиром на чињеницу да податак о настанку *Четрнаесте руковети* за женски хор није доступан, не може се са сигурношћу утврдити да ли је ово дело прво настало у верзији за мешовити или за женски хор. Ипак, како је већ речено, из читања друштвеног контекста и упоређивања величине и значаја корпуса дела за мешовити и женски хор, може се претпоставити да је у центру Мокрањчевог интересовања било стваралаштво за мешовите хорова. Без обзира на то, у овом раду ће се *Четрнаеста руковет* за женски хор као Мокрањчево ауторско дело, у односу на Илићеве транскрипције других руковети, посматрати и именовати као оригинал.

литературе за женски хор у композиторовом световном опусу, остварују се и услови за звучну презентацију напред утврђеног статуса женског хора Мокрањчевог и Илићевог доба кроз компарацију звучности оригинала и транскрипције. Три равни вештине транскрибовања огледају се у интерпретацији Мокрањчеве транскрипције *Четрнаесте руковети*, а затим и оних из пера Војислава Илића – партитуре *Козара* реализоване као најприснији одраз Мокрањчеве верзије за мушки хор и ауторски самосталне транскрипције *Десете руковети*.³³

Традиционална поставка хора

Двадесет девет чланица Академског хора *Collegium musicum* поређане су у четири хоризонтална реда, у мешовитој структури која не групише строго четири хорска гласа (први и други сопран, први и други алт), већ дозвољава слободније размештање хорских група (слика број 1 и табела број 2).



Слика број 1: изглед хора у првом делу концерта

³³ Композиције нису поређане према степену оригиналности, већ према драматуршким принципима као важнијем критеријуму, што ће касније бити објашњено.

Табела број 2: распоред хорских гласова у првом делу концерта

Четврти ред:	A1 C1 C2 C2 C1 A1
Трећи ред:	A2 A2 A1 C2 A1 C1
Други ред:	A2 C2 C1 A2 A2 C2 A2 A2
Први ред:	C1 A1 C1 C1 A1 C1 A1 C1 A2

Концепција мешовитог распореда хорских гласова негована је кроз дугогодишњу праксу диригента хора Даринке Матић Маровић и карактеристична је за Академски хор *Collegium musicum*. Формација која дозвољава сваком певачу да у својој непосредној близини комуницира са певачима из других хорских група, али да у сваком тренутку може да оствари комуникацију са колегама из истог гласа, дозвољава најсавршеније могуће усклађивање, то јест, формирање јединственог звучног извора. Наравно, не постоји императив сторогог придржавања распореда хорских гласова, већ се он према захтевима партитуре, онако како је диригент чита, мења. Поредак гласова остварен у првом делу концерта, дефинисан је у току тромесечног рада на пробама и показао се најбољим у условима чији оквир одређују партитура, акустика простора, као и квалитет и квантитет хорских певача. Како се види у табели број 2, хор од 29 чланица садржи четири гласа и то: 9 првих сопрана, 5 других сопрана, 7 првих алтова и 8 других алтова. Најбројнију деоницу представљају први сопрани, јер је и њихов задатак – и уметнички и вокално-технички, најзахтевнији. Важну басовску линију воде други алтови, па је и њихов број значајнији, док унутрашњих гласова има најмање. Наравно, ово нема везе са истицањем важности појединих гласовних група, већ са прорачунатошћу коју сваки диригент треба да има у виду, а односи се на осетљивост и деликатност гласова првог сопрана и другог алта, који током дугих и напорних проба могу изгубити на свежини и покретљивости.

У конкретном примеру деоница првих сопрана – у најчешћем случају извођача главне мелодије, постављена је у два дела: у првом реду се налазе певачице са покретљивијим и светлијим гласовима, којима подршку у волумену и тамнијој боји даје корпус од 5 певачица у позадини. Других алтова највише има у другом реду, с тим што су они најтамнији постављени у дијагонали с лева на десно, од трећег до првог реда. Деоницу првих алтова чиниле су веома искусне певачице, па се поредак на већој дистанци показао као најбољи

за цео колектив. Проблем малог броја других сопрана, решен је њиховим смештањем у центар ансамбла и то тако што је као база деонице која често чини хармонску окосницу дела, формиран троугао у средишту звучно „раширен“ са још два гласа према диригенту, налево и надесно. Овако постављен хор остварио је компактан звук из којег је било могуће са лакоћом извући поједине звучне линије, када је то интерпретација налагала.

Традиционалан приступ диригентској интерпретацији

Изабране композиције изведене су на традиционалан начин, према упутствима партитуре у смислу тачног мелодијског, ритмичког и интонативног певања, као и поштовања записане артикулације, динамике, темпа и агогике. Диригентска интерпретација постављена је уз уважавање веома високих вокално-техничких и уметничких захтева композиција, са циљем да уз употребу уобичајених, али на највишем нивоу разрађених, изражајних средстава, прикаже Мокрањчево дело у транскрипцији за женски хор. На основу теоријског истраживања спроведеног у раније споменутом магистарском раду³⁴, резултата анализе Мокрањчеве и Илићеве транскрипције сумираних у потпоглављу „Интерпретативни изазов партитура транскрибованих *Руковети*“, као и у практичном раду на пробама, дефинисане су карактеристике које се понављају у *Руковетима*, како транскрибованим, тако и оригиналним за мешовити хор. Дефинисање ауторовог *creda* као путоказа у формулисању правила и стратегија на којима се заснива проблематика извођења ових композиција постигнуто је кроз поређење уочених Мокрањчевих избора и поступака са Илићевом методом њиховог очувања. Циљ овог дела истраживања био је да опажене карактеристике постану препознатљиви кодови који ће остварити улогу интерпретативне доследности током пројекта у целини, а при томе оставити и довољно простора за надградњу аутентичном инвенцијом и надахнућем.

Изабрани простор Хола Факултета драмских уметности у Београду свакако је својом погодном акустиком олакшао певачицама достизање значајнијег волумена и потпомогао динамичко нијансирање звука. Много компликованије било је открити могуће методе креирања и супротстављања различитих звучања сегмената изразито строфичне

³⁴ „Интерпретативне и стилске одлике ветовне музике Стевана Стојановића Мокрањца – релевантне за рад диригентата са хором и на примерима из *Руковети*“, ментор ред. проф. Даринка Матић Маровић, ФМУ – Универзитет уметности у Београду, 2010.

структуре Мокрањчевих световних дела, па је први део концерта обухватио композиције у којима разноврсност и промена колорита није од конституивног значаја. Изгледа да је недостатак тембровског контраста у медију женског хора за Стевана Стојановића Мокрањца била заокружена и коначна датост. Наиме, прерађујући своју *Четрнаесту руковет*³⁵ он се помирио са чињеницом да неће моћи да оствари свој тако омиљени принцип – дијалог мушких и женских гласова. Како је већ речено у претходном поглављу, композитор је посегао за једноставнијим решењима која су углавном подразумевала понављање строфа са успешно урађеном сменом група гласова и *тутуја*. Имајући у виду да тема инвентивније разраде фактурне промене боје није била од превеликог значаја за самог Мокрањца, одвела је и концертну интерпретацију у правцу фокусирања на карактерно извођење упечатљиве мелодијско-хармонске структуре засноване на босанској севдалинки. Такође, лепота песама, јединство форме и изразита хомофона фактура *Десете руковети*³⁶, омогућила је интерпретацију која не губи на значају чак ни кад тужбалицу *До три ми пушки* пева женски хор. Захваљујући ванредно погођеној хармонској потки решеној према законитостима романтичарске стилистике, пажња слушалаца заведена је емоцијом ламента. Са друге стране, срећна околност јединог полифоног третмана баш мушког текста винара Белограђана у првој песми руковети, издваја звучно овај сегмент као фактурни, динамички и карактерни контраст. Преостале песме *Динка двори мете*, *Пушчи ме* и *Никнало* оригинално су замишљене у строго хомофоном ставу са мелодијом у дисканту, што је олакшало транскрипцију, а и концертну интерпретацију. У партитури *Козара*³⁷ сачуван је контраст прве и друге теме на свим нивоима – тонално (еф-мол – Еф-дур) и фактурно (полифона имитација насупротив хомофоном контратану, као и изношење теме у првом сопрану, па у тенору/првом алту). Ипак, чињеница да обе теме повезује јединство тематског материјала оличено у њиховој ритмичкој сродности, као и подударност опсега у другом делу сопранске теме са наступајућом алтовском у транскрибованој верзији (од це¹ до це²), довела је до недоумице да ли ће чујност и тембровски контраст бити довољно остварени. У решавању овог проблема Илић је преписао Мокрањчеву интервенцију удвајања гласова, па је спорни део прве теме поверио првим и другим сопранима

³⁵ Партитура *Четрнаесте руковети* налази се у Прилогу 7.

³⁶ Партитура *Десете руковети* може се пронаћи у Прилогу 8.

³⁷ Партитура *Козара* налази се у Прилогу 9.

удвојеним у прими. Са друге стране, запажена је могућа сметња при изношењу друге теме у алтовској деоници због непријатности прелазних тонова. Учени проблем упутио је на интерпретативно решење које обухвата интервенцију на пољу артикулације. Наиме, ради олакшавања певачима у правцу комфорнијег и квалитетнијег изношења обе теме, а са идејом да ће промена артикулације бити у сагласју са актуелним супротстављањем два одсека, диригентска индикација сопранима била је да тему изводе *non legato*, а алтовима супротно – везано, уз поштовање прецизног ритмичког обрасца.

• Ремедијација - отворено питање?

Практичан део истраживања у првом делу пројекта намењен је дефинисању, а затим и изналажењу могућности опстанка основних постулата *Руковети* у медију женског хора средствима која припадају оквирима традиционалне хорске изведбе. Идентитет *Руковети* поцртан је у транскрипцијама кроз очувану мелодику, схваћен и транспонован хармонски језик аутора, као и најдоследније могуће пренешену фактуру дела, то јест хорски став који омогућава све предвиђене односе строге и слободне хомофоније и полифоније. Иако је транскрипција ових дела по свему реченом успела, њихово озвучавање, то јест транспозиција у медиј женског хора, захтева виши ниво креативности. Наиме, обим интерпретативних интервенција у звуку женског хора значајно је смањен у односу на могућности мешовитог хора којем су *Руковети* првенствено намењене. Зато је елементарна проблематика даље разраде диригентске интерпретативне концепције усмерена ка достизању адекватног звучног контраста који може да надомести донекле динамички, а пре свега тембровски дијапазон мешовитог хора.

Избор композиција обухваћених првим делом пројекта *Мокрањац 1914 – 2014* сагласан је идеји формирања почетног сегмента уметничког пројекта као својеврсне „реперне“ форме за све даље интерпретативне поступке осмишљене као удаљења од традиционално постављеног хорског концерта. Свакако, почетним извођењем утврђено је да основна проблематика интерпретације транскрибоване Мокрањчеве световне музике лежи у недовољној тембровској разноликости женског, а поготово девојачког хора. У тежњи да се докаже могућом оригинална и занимљива целовечерња презентација музике једног аутора, при томе уједначена по стилу, инспирацији, карактеру и ограниченом

звучном опсегу женског хора, креирана је интерпретативна идеја заснована на могућим интервенцијама диригента на пољу озвучавања, али и „дозвучавања“ задатих партитура.

1.2. Други звучни простор: хорско допевавање

Партитура музичког дела, иако недовољно савршена у погледу потпуног записивања композиторове замисли, представља изванредну грађу за јасно сагледавање нивоа интерпретативне културе, то јест, квалитативног статуса медија који је аутор имао у виду када је дело стварао. Такав је случај и са записима *Руковети*, било оригиналним, било транскрибованим, који умногоме говоре о техничким и уметничким достигнућима оновремених хора. На жалост, хорски звук *Београдског певачког друштва*, свакодневно дорађиван и стилизован пажљивим радом Стевана Стојановића Мокрањца, може се само наслутити из доступних писаних извора. Тако је Зорислава Васиљевић писала о Мокрањчевој интерпретацији и начину вођења хора, који су се знатно разликовали од метода рада диригента 20. века. О томе се сазнаје из интервјуа професорке Васиљевић са Јелком Стаматовић, Мокрањчевом ученицом и хорским певачем³⁸: *Целог живота су ми остали у сећању ти звуци нарочито код Руковети. Говорила сам диригентима, и Воји Илићу, да треба ићи за народном мелодијом, за текстом, за топлином звука, за брујањем гласова из дубине душе... Говорила сам колегама: Не, то се код Мокрањца певало благо – и отпевала сам им, јер ми је све остало у свести ... Жао ми је што нема оног звука, као народног тоглог певања, које је важније од „европске“ чисте интонације. Мокрањац је био једна изузетна личност, имао је величанствену озбиљност и скромност, па се та смиреност осећала и код његових хорских певача...*³⁹ Овај цитат је још један доказ да се однос хорских извођача према композицији гради паралелно са њиховим схватањем и уважавањем личности диригента, додуше, овде и композитора. Осим тога, госпођа Стаматовић као битан елемент интерпретације издваја императив тумачења музичког дела у контексту сопствених погледа и схватања доба у коме живи (у супротном,

³⁸ Аутор текста није успела да пронађе прецизне податке о мецосопрану Јелки Стаматовић-Николић, осим да је она била прашки ђак и да је од 1942. године била запослена на Музичкој академији у Београду на месту професора соло певања. Неки од њених студената били су Ђурђевка Чакаревић и Звонимир Крнетић.

³⁹ Васиљевић, М. Зорислава, „То се код Мокрањца певало благо, Интервју са Јелком Стаматовић, Мокрањчевом ученицом“, *Мокрањац*, бр.1, 2000.

диригент може да буде заведен „европском чистом интонацијом“). Измене у приступу извођаштву током краћих и дужих временских интервала су неминовне, а савремена извођачка пракса издваја појам реинтерпретације као важан извођачки задатак. Под овим појмом подразумева се преиспитивање интерпретативних канона насталих током дужег периода понављања неког начина извођења који је обично као правило поставио неки ауторитет или дух времена у којем је дело настало или најчешће извођено.⁴⁰ Идеја реинтерпретације често је усмерена у правцу истицања неких садржаја партитуре који су раније били запостављени или схватани као датост. Иако то вероватно није било на уму професора Илића, значај и реализација транскрипције Мокрањчевих *Руковети* може се протумачити и као акт реинтерпретације. Управо ова теза јесте почетна база за даљу разраду звучне појавности ових дела. Интерпретативна култура и стил звука који је негован у женским хорovima осамдесетих година 20. века били су на завидној висини, па иако за то нема материјалних доказа, може се претпоставити да су и Мокрањчеве *Руковети* извођене на највишем уметничком нивоу. Јасно је да диригент стил звука дела креира према иманентним захтевима партитуре, али и у најтешњој интеракцији са хорским ансамблом. Развој ансамбла, на сваки начин утиче на звучну појавност дела, па та чињеница отвара неслућене просторе у експериментисању звуком. Ова теза инспирисала је ауторку уметничког пројекта да као главни елемент реинтерпретације истакне поступак ремедијације Мокрањчевих *Руковети*. Први степен процеса ремедијације остварен је кроз однос звучања ових дела транскрибованих за женски хор у првом делу и транспонованих у медиј женског хора, конкретно Академског хора *Collegium musicum*, у другом делу концерта *Мокрањац 1914 – 2014*. У циљу проналажења адекватних модела ремедијације *Руковети* истраживачки рад овог дела пројекта усмерен је у два правца – ка усвајању нових начина стилизовања звука, али и ка коришћењу постојећих капацитета хорског

⁴⁰ О такозваном „идеалу певања“ у својој књизи *Откривање уметности* говори Лари Шинер: *Уметничко певање тежи утиску „природности“, али је упркос томе већтачка даља надградња „природног гласа“ помоћу одабирања одређених гласовно-техничких функција из мноштва могућих. Овај певачки стил одговара идеалу звука уметничког певања – певач илагера, пак, има други идеал! Па и тај идеал подлеже сталним променама У периоду када се певачки глас појављује само заједно са инструментима, он има другачију функцију, другачије мелодијско вођење и другачију тематику, а и другачији звук него у периоду монодије и изражајне кантлене. Епохе које су тежиле идеалу „стопљеног звука“ захтевале су и од певача меке, пуне гласове, који су се у хору стапали у јединствено звучно тело. Епохе са идеалом „расцепљеног“ звука захтевале су опитро карактеристичне, звучно јасно диференциране гласове. И временом условљени процват кастратског певања треба објаснити идеалом звука те епохе. Видети у Лари Шинер, *Откривање уметности, културна историја*, Нови Сад, Адреса, 2007.*

ансамбла у новој форми. Будући да један од основних циљева пројекта јесте императив очувања садржајног идентитета коришћене музичке грађе, анализарани су, дефинисани, селектирани, обрађени, а затим и у пракси имплементирани неки од начина стилизовања звука типични за народну праксу. О добијеним резултатима удруженим са детектованим думетима извођачке културе хора, говори се у тексту који следи.

• **Истраживање начина стилизовања звука могућих за имплементацију у процес ремедијације**

Истраживање стилизовања звука као елемента у ремедијацији *Руковети*

У процесу креирања адекватног хорског звука у реинтерпретацији Мокрањчеве световне музике битну улогу имао је сегмент истраживања стила звука у дискурсу фолклора чија грађа уткана у *Руковети* представља основ њиховог уметничког и друштвеног идентитета. Иако је потпуно јасна чињеница да се народно и хорско певање налазе на двема сасвим супротним тачкама, неке од феномена стилизовања звука народног певача, могуће је транспоновати и у једну савремену уметничку интерпретацију, каквој се тежи у уметничком пројекту о којем је реч.

У књизи *Етномузикологија* Фрица Бозеа у поглављу *Стилови звука*, обрађује се тема којом се, судећи према доступној литератури, и данашњи истраживачи мање баве.⁴¹ Могуће је да разлог за то лежи у тешкоћи тачног обележавања оног што се у стилу звука тако добро и лако слухом опажа. Као и у уметничкој музици, нотни запис подразумева само описе помоћу појмова позајмљених из других области опажаја. Ипак, до неких закључака се може доћи изучавањем народног инструментаријума: *Музички инструменти су често једини сведоци стила звука једног народа или једне епохе. Они одређују звучну слику националног стила, а глас који пева прилагођава се и потчињава звучној слици инструмента. Паралелно са сталном променом инструментаријума дешава се у историји музике и промена идеала вокалног звука... У етномузикологији се музички инструмент јавља у две различите функције: као звучно оруђе и као справа за музицирање.*⁴² Појам звучног оруђа у први план поставља значај функционалности, а не мелодике, са задатком

⁴¹ Fritz Bose, *Etnomuzikologija*, Univerzitet umetnosti u Beogradu, Beograd, 1989, 49-62.

⁴² Исто, 54

пратње песме или игре и разјашњења и акустичког подвлачења покрета и/или мелодије. Овоме у прилог иде и феномен *звучног обогаћивања* под којим наш признати етномузиколог др Димитрије О. Големовић подразумева *поједине особине инструменталног извођења које се налазе ван основног музичког оквира који даје инструмент, па тако умногоме зависе од извођача. За све њих карактеристично је да се односе на сазвучну музичку компоненту, па из тог разлога и термин обогаћење треба тако схватити.*⁴³ У чланку се наводи више начина да се звучно обогати једно инструментално извођење, али је за потребе овог истраживања најзначајнији онај који се остварује уз помоћ карактеристичног „брундавог“ звука створеног из грла извођача током свирке. Један од циљева оваквог „допевавања“ инструменталне музике наведен је кроз објашњење народног певача да се овим поступком обогаћује свирка тако да се чини „као да имају добошара у пратњи“.⁴⁴ Свакако, из реченог се може закључити да, уз многе начине мелодијског украшавања као својственог обогаћења српске народне инструменталне музике, и звучно (сазвучно) обогаћење утиче на обликовање њеног коначног лика.

Свакако, и звучно оруђе као и комплетан музичко-мелодијски капацитет народне праксе, служе космолошко-магијској концепцији којој су потчињени и инструмент и музика.⁴⁵ Иако је Стеван Стојановић Мокрањац народни напев, транспонујући га у уметничку форму руковети у потпуности осамосталио од ритуала, увођењем концепта промене простора у заједничком опходу ансамбла и публике, идеје покрета хора у функцији модификовања звука, као и „дозвучавања“ оригиналне мелодије употребом вокалних модификатора, у уметничком пројекту *Мокрањац 1914 – 2014* створили су се услови да се *Руковети* могу тумачити у светлу неких филозофско-идеолошких и магијско-култских одређености. О идејно-сценској концепцији програма биће речи касније, док је у центар пажње овог дела рада постављен план изградње хорског звука у другом делу

⁴³ Големовић, Димитрије, „Звучно обогаћивање у српској народној инструменталној музици“, *Фолклор и његова уметничка транспозиција*, ФМУ, Београд, 1987, 49.

⁴⁴ Исто, 52.

⁴⁵ У народном певању разликује се боја звука при певању магијских напева (за оздрављење, призивање мртвих, додолске песме, обреди приношења жртве, тужбалице, бајалице). Маскира се и глас, као што помоћу магијског накита, костима човек мења свакодневну појаву, да би се уздигао над свакодневицом. Тамо где опијеност, екстаза и удаљавање од сопственог бића чине бит певања, ту се и глас удаљава колико је могуће од свега што је уобичајено. Певачи не следе идеал „лепог“ звука већ њихова естетика лежи у уверењу – лепо је оно што је корисно. Подсетимо се, из начела функционалности је настао хор у грчкој трагедији, речитатив, то јест, црквено певање...

пројекта, као главни елемент у процесу транспозиције *Руковети* у медиј женског хора.

Осврт на структурни и уметнички идентитет Академског хора *Collegium musicum* као путоказ за ремедијацију *Руковети*

Задатак ремедијације *Руковети* Стевана Мокрањца креиран је у односу на високо рангиране уметничке и вокално-техничке могућности, али и капацитет за прихватње и усвајање нових извођачких идеја који поседује Академски хор *Collegium musicum*. Уметнички идентитет Академског хора *Collegium musicum* гради се и дограђује континуирано већ четрдесет пет година, са програмском политиком чврсто усмереном ка највишим уметничким донетима, али и са циљем проширене едукације студенткиња Факултета музичке уметности у Београду. О видљивости ансамбла у српској културној јавности сведоче бројни наступи (преко три хиљаде) оцењени највишим оценама, како по мишљењу стручне јавности, тако и по субјективном осећају десетина хиљада слушалаца који су имали прилике да чују овај ансамбл у концертним дворанама широм света.⁴⁶ Сјајна репутација хора остварена је пре свега захваљујући диригенту Даринки Матић Маровић, професору емеритусу ФМУ у Београду. Њен уметнички сензибилитет, осећај за иновативност, марљивост и упорност, имао је у виду професор Војислав Илић тражећи младог диригента за рад са новооснованим хором. Важећи уметнички, културни и друштвено-историјски контекст те 1971. године срећно се поклопио са околностима установљења једне напредне хорске структуре каква је Академски хор *Collegium musicum*, али и карактеристикама креативне личности Даринке Матић Маровић.

У то доба западноевропска уметничка сцена била је обележена појавом нових и различитих уметничких праваца и покрета. Један од битних појмова динамичне уметности са краја шездесетих и почетка седамдесетих година је и појам *дематеријализације*⁴⁷ који указује на то да *извођење и довршење естетског објекта није коначни циљ и сврха уметничке операције, него је таква операција могућа и сасвим легитимна чак и ако не*

⁴⁶ Биографија хора налази се у Прилогу 2, а још неке занимљиве информације могу се пронаћи у: Марковић, Татјана, „*Collegium musicum* – 25 година рада Академског женског хора из Београда“, Нови звук, број 9, 1997, 81–90.

⁴⁷ Термин је увела Луси Липард (Lucy Lippard) у тексту „The Dematerialisation of art“. Види: Јеша Денегри, *Седамдесете: теме српске уметности*, Нови Сад, Библиотека Светови, 1996, 6–7.

*резултира трајношћу материјалног чврстог и постојаног дела.*⁴⁸ Дематеријализација уметничког објекта не подразумева потпуно уклањање и укидање материјалности уметничког дела, већ дозвољава његово спровођење у прилог менталних процеса са циљем стварања идеалистичког концепта идеје уметности.⁴⁹ У тим околностима стасала је и „нова“ уметност седамдесетих година тадашње Југославије,⁵⁰ с тим што су млади уметници са ових простора афирмисали стил који је имао и једну важну националну црту. Политичка идеологија и тежња да једна „велика“ земља буде уједињена на свим нивоима подржавале су врло интензивну сарадњу, размену приредби и наступа између свих ондашњих република (данашњих држава бивше Југославије), па је један од елемената у процесу уједињавања представљала и нова уметност седамдесетих година. Носиоци нове уметности били су убеђени интернационалисти који су уметност видели као међународни феномен и глобални изражајни језик. У окружењу у којем се млади уметници *...осећају као духовни баштиници историјских авангарди и као учесници у појавама тадашњих неоавангарди, образовани као млади људи и формирани као уметници на тековинама савремене урбане алтернативне културе,*⁵¹ стасео је и ансамбл *Collegium musicum*. Имајући у виду да је „нова“ уметност седамдесетих година подржавала младе људе, као и оснивање и деловање нових уметничких група, може се рећи да је Академски хор у потпуности резонирао са духом времена.

Читајући статуте овог ансамбла од његовог оснивања до данас, може се уочити да су циљеви и опште одредбе углавном остали исти. Тако је у првом доступном статуту из 1980. године одређена улога хора *да изводи на уметнички начин, инструментално-вокално, духовну, световну, стару и савремену музику и тиме допринесе даљем ширењу и уздизању наше музичке културе...*, док своју сврху постиже приређивањем концерата, суделовањем

⁴⁸ Исто, 7.

⁴⁹ За крај шездесетих и почетак седамдесетих година двадесетог века карактеристична је појава концептуалне уметности (*conceptual art*), сиромашне уметности (*arte povera*), телесне уметности (*body art*), као и уметности земље (*land art*). Опширније у: исто, 8–9.

⁵⁰ Нова уметничка пракса је појам који су користили историчари уметности Јеша Денегри, Маријан Сусовски и Давор Матичевић описујући неоавангардне појаве концептуалне уметности у југословенској уметности у периоду од 1966. до 1978. године. Реч је о уметничким радовима који се не заснивају на завршеном ликовном делу, већ на идеји уметничке праксе која обухвата понашање, чињење, ментално предочавање...

⁵¹ Исто, 20.

на разним свечаностима, снимањем на радију и телевизији и снимањем плоча.⁵² У статуту из 1985. године циљеви и сврха ансамбла су остали непромењени, док су документима из 2000. године задаци и циљеви овог хора проширени у правцу *васпитавања својих чланова као слободних културних личности у подстицању и унапређивању музичког и осталог културног стваралаштва младих, кроз избор репертоара и начина рада; унутрашњој организацији живота; настојању да својим концертима и јавним наступима доприноси формирању културне политике која ће омогућити свестрани развој културе; ширењу музике и свих активности у вези са музиком; јачању и даљем развоју културно-уметничког аматеризма; јачању и развоју сарадње са друштвеним и одговарајућим културним и стручним организацијама у својој средини.*⁵³ Програм хора конципиран је у веома широким оквирима и обухвата дела старих мајстора и средњовековне духовне музике, музике инспирисане фолклором, преко хорских „класика“ до савремене музике која даје и главни печат репертоару овог ансамбла. Овако широко постављена политика вођења ансамбла омогућила је усавршавање његових чланица у правцу различитих вокалних стилова и извођачких вештина. Осим тога, манир који је диригент Даринка Матић Маровић донела из своје играчке праксе⁵⁴, постао је једна од најважнијих особености хора – сценски изглед и понашање, као и изузетан осећај за покрет на сцени.

Управо ова карактеристика удружена са тезом о хорском ансамблу као „незавршеном“ инструменту са перманентном и нужном потребом „дизајна и редизајна“ звука, одредила је другу звучну слику пројекта у правцу могућих трансформација облика тог инструмента. Испитивање међузависности облика и звучања инструмента какав је хор јесте централни задатак овог сегмента истраживања. Звук се посматра као материјал од којег је композитор изградио музичко дело, али и као медиј кроз које се то дело оваплоћује. Истраживање модуса формирања адекватне звучности ансамбла, па према томе и звучне појавности *Руковети*, биће спроведено на спољашњем и унутрашњем нивоу. Спољашњим нивоом истраживања називаће се изналажење оних интервенција диригента којима се може утицати на општу звучност музичког дела путем уобличавања различитих формација

⁵² Статут Академског камерног хора студенткиња ФМУ у Београду *Collegium musicum*, 28.02.1980, 1–2. Документ се налази у архиви хора.

⁵³ Статут *Collegium musicum* 27.04.2000, 2. Документ се налази у архиви хора.

⁵⁴ Даринка Матић-Маровић је у својим студентским данима била истакнути играч и солиста фолклорног ансамбла АКУД *Бранко Крсмановић* у Београду.

хора – статичних и покретних, или избором сцене као важним елементом у перципирању просторности звука. Унутрашњи оквир истраживања звука *Руковети* обухватиће потрагу за могућностима у „дозвучавању“ садржине предвиђене партитуром.

• Дефинисање елемената ремедијације *Руковети*

Избор одговарајућег програма и простора

Током истраживања могућих модела промене звучности хорске боје, показало се да би резултати таквог промишљања били најчујнији у руковетима изразито строфичне структуре. Зато је други део уметничког пројекта обухватио руковети које су, изгубивши тембровски контраст у поступку транскрипције, постале интригантне за креативнију диригентску интервенцију. Изабране *Шеста*, *Једанаеста* и *Трећа руковет* су поред АХ *Collegium musicum* у извођење укључиле и солисте, тенора Младена Продана и баритона Алексу Васића, па је у односу на први део концерта и ово корак у драматуршком и звучном контрасту. Овај сегмент уметничког истраживања реализован је у Фоајеу Сцене *Мата Милошевић* који је организован у два нивоа, обухвативши приземље и терасу повезане степеништем. Овај простор је знатно мање квадратуре и кубатуре од Хола ФДУ па је контакт ансамбла и публике „приснији“ – и у просторном, и у звучном смислу. Нови спацијални параметри у потпуности су променили акустички осећај ансамбла, а разуме се, и звучни резултат певаног програма. Осим тога, неки елементи просторне задатости искоришћени су у поступку промене хорске боје, па се може рећи да је и сам простор употребљен као елемент ремедијације. У овом сегменту рада треба обратити пажњу пре свега на два нова фактора интерпретације – увођење екстерних звучних ефеката и модификатора гласа са једне, и третирање облика звучног тела, са друге стране. Прожимањем ова два вида интерпретативног промишљања створено је обележје заокружене идејне целине другог дела пројекта.

Увођење звучних оруђа и вокалних модификатора у хорски звук

На основу свега реченог, створена је идеја о надградњи хорског звука предвиђеног партитуром на начин који неће угрозити основну идеју Мокрањчевог дела. Елементи народне инструменталне праксе транспоновани су у вокални медиј, па је и појам звучног оруђа у народној пракси, делом употребљен, а делом замењен појмом вокалног

модификатора који означава предмет конструисан за потребе промене звучања гласа певачица. Пракса „допевавања“ гласом народног свирача преокренута је у „досвиравање“ оригиналне Мокрањчеве хорске фактуре. У ову сврху, на начин примене звучног оруђа, употребљени су клепало и металне плоче, дакле нека врста идиофоних инструмената са неодређеном висином тона. Њихова улога у обогаћивању звука женског хора уско је повезана са концептом драматрушког вођења читавог уметничког догађаја, што ће детаљно бити објашњено у поглављу „Драмски аудио-перформанс: *Мокрањац 1914 – 2014*“.

У овом сегменту рада треба разјаснити да је употребљена мања верзија клепала – дрвена даска (дужине око 30 центиметара и ширине око 13 центиметара) са палицом, која по волумену у потпуности одговара постављеном задатку. Ефекат ударца у клепало пронашао је своје место као још један звучни слој у првој и последњој песми *Једанаесте руковети*.⁵⁵ Клепало је у прошлости имало изразито обредну улогу са двојаким функцијом – центрипеталном (позив на молитву, на помоћ, збор...) и центрифугалном (одбија злонамерне духове, непријатеље, епидемије...),⁵⁶ па је та сигнална и апотропајска моћ звука клепала употребљена као драматуршки симбол ратног у песми *Писаше ме, Стано, мори*, односно црквеног у песми *Калугере*. Осим тога, може се рећи да ови ефекти, убачени у ткиво гласова, истичу метрику народне мелодије, не тако типичне, непарне структуре. Прва песма записана је у трочетвртинском такту, док је мелодика напева последње песме са карактеристичним припевом *Ајде, де!* смештена у петотактну реченичну форму.⁵⁷ Звук клепала искоришћен је и као знак формалног заокружења *Једанаесте руковети*.

У формално-драматуршком смислу, сврховито је било и увођење звука две металне плоче позајмљене из фондуса Трстеничког позоришта за потребе реализације звучних ефеката изузетне јачине.⁵⁸

⁵⁵ Овај звучни ефекат изводила је, уз певање деонице алта 2, Милана Милошевић, студент на Одсеку за композицију ФМУ у Београду.

⁵⁶ Александар Лаковић, „Митолошки свет Срба, Звоно против духова“, <http://arhiva.glas-javnosti.rs/arhiva/2001/12/13/srpski/F01121201.shtml>, приступљено 15.05.2014.

⁵⁷ Терминологија савремене етномузикологије разликује три врсте рефрена према њиховом месту у певаном стиху – запев претходи стиху, упев означава рефрен који се налази унутар стиха, а припев је на крају.

⁵⁸ Плоче је конструисао члан аматерске позоришне трупе на захтев редитељке Браниславе Стефановић и користе се у представи *Нушић у Трстенику*.



Слика број 2: трупa Трстеничког позоришта са металним плочама

У једном углу квадратне плоче причвршћена је дрвена ручка којом је омогућено безбедно и комфортно руковање, то јест, „таласање“ довољно еластичне металне површине. Током истраживања могућности артикулисања звука плоча најбољи резултат остварен је у свирању дуготрајнијег звука којем извођач, мењајући брзину и амплитуду „таласања“, додаје и одузима јачину у произвољном интензитету. Добијени звук, у динамичком распону од једва чујног резонантног треперења до веома продорног и гласног волумена, поготово ако свирач користи нагле акценте, најпре асоцира на грмљавину. Показало се да боја, динамика и чујност добијеног звука оставља снажан утисак на слушаоца, али је због близине публике и уопште мање кубатуре Фоајеа Сцене *Мата Милошевић* где је одржан други део уметничког пројекта *Мокрањац 1914 – 2014*, донета одлука да се плочама свира „из даљине“, тако да оне буду потпуно невидљиве за публику.⁵⁹ Звук металних плоча, сагласно идеји спроведеној са клепалом, добио је улогу симбола рата (употребом на крају *Шесте руковети*, уз звучну слику коначне предаје Кара Мустафе Хајдук Вељку), али и ритуалног сигнала збора којим је публика позивана да пређе из првог у други звучно-концертни амбијент. Наиме, одмах по завршетку првог дела концерта, огласио се звук

⁵⁹ За свирање је искоришћен ходник изнад сцене, а извођачи су били редитељ Бранислава Стефановић и пијаниста Дарио Хумењук.

плоча из другог простора јасно упућујући слушаоце да иду према њему. Овим поступком указано је на почетак нове интерпретативне ситуације, па је у најширем смислу звук плоча добио и улогу својеврсног знака читавог другог дела уметничког пројекта резервисаног за увођење нових средстава, звучних оруђа и вокалних модификатора, у обликовању звука.

Основу у процесу ремедијације Мокрањчевих *Руковети* чини увођење вокалних модификатора у интерпретацију женског хора. Они су осмишљени и изграђени у сарадњи са Лабораторијом за акустику Електротехничког факултета у Београду коју воде редовни професор Миомир Мијић и др Драгана Шумарац Павловић, ванредни професор.⁶⁰ Промене природног гласа због креирања жељеног идеала звука – ефекти, изобличење звучне боје гласа утицајем на његово распрострањање – стварају манир певања који стилизује хорски звук. Тако интерпретиран звук постао је изражајно средство у служби драмског тумачења текста, то јест, истицања карактера одређеног музичког садржаја. У другом делу пројекта постављен је примаран задатак надградње вокалног звука без промене основних музичких параметара партитуре. Спроведена су два принципа изобличења звучне боје певача – трансформација распрострањања звука постављањем препреке и продужавање ваздушног стуба певача изван тела певањем кроз посебно конструисане цеви. Први принцип реализован је веома једноставно, коришћењем хорске фасцикле, што је резултирало тишим и „мат“ звуком.

⁶⁰ Лабораторија за акустику Електротехничког факултета у Београду бави се истраживачким и инжењерским аспектима звука као физичке појаве, његовим разматрањем и интервенцијама у духу значења које има за човека. Поред проф. Мијића и проф. Шумарац Павловић у раду учествују и студенти докторских и мастер студија Смера за аудио и видео технологије. Стручна активност лабораторије одвија се у четири паралелна правца: универзитетска настава, разни облици научног истраживања, консултантски рад на техничким пројектима и иновацијама и разноврсна сарадња са уметницима који користе звук као изражајно средство. Проф. Мијић и проф. Шумарац Павловић су аутори акустичког дизајна Опере у Марибору, Опере у Љубљани, Београдске арене, Позоришта Душко Радовић, домова културе, биоскопа, позоришта...



Слика број 3: проба, истраживање промене звука помоћу препреке

Нешто компликованији захват подразумевао је постављање одређене групе певача тако да постојећи зид од цигле постаје препрека. Овај поступак захтевао је изузетну увежбаност и концентрацију извођача који су, окретањем леђа диригенту, у потпуности губили визуелну комуникацију, те су заједништво са другим делом хора остваривали искључиво слушном контролом. Практично, ово је довело до поделе звучног тела у две функционално одвојене групе које представљају мелодију као главни (певачи окренути ка диригенту и публици) и пратњу то јест споредни глас (певачи окренути ка зиду).



Слика број 4: закретање појединачних звучних извора при извођењу песме *Писаше ме, Стано, мори* из *Једанаесте руковети* Ст. Ст. Мокрањца

Ипак, најкомпликованији задатак било је конструисање вокалних модификатора у облику цеви које би биле погодне и комфорне за употребу, а при томе и сврсисходне за звучни резултат. За хор су конструисани шупљи цилиндри (интерног назива „трубице“), од хамер папира пречника око 10 до 12 центиметара. Како се може видети на слици број 4, оне су осмишљене тако да се могу носити на начин „наруквице“, што је од изузетног значаја за хор са задатком кретања на сцени. Употреба је једноставна, али захтева певање напамет, дакле са фасциклом под пазухом руке која мирује (слика број 5)



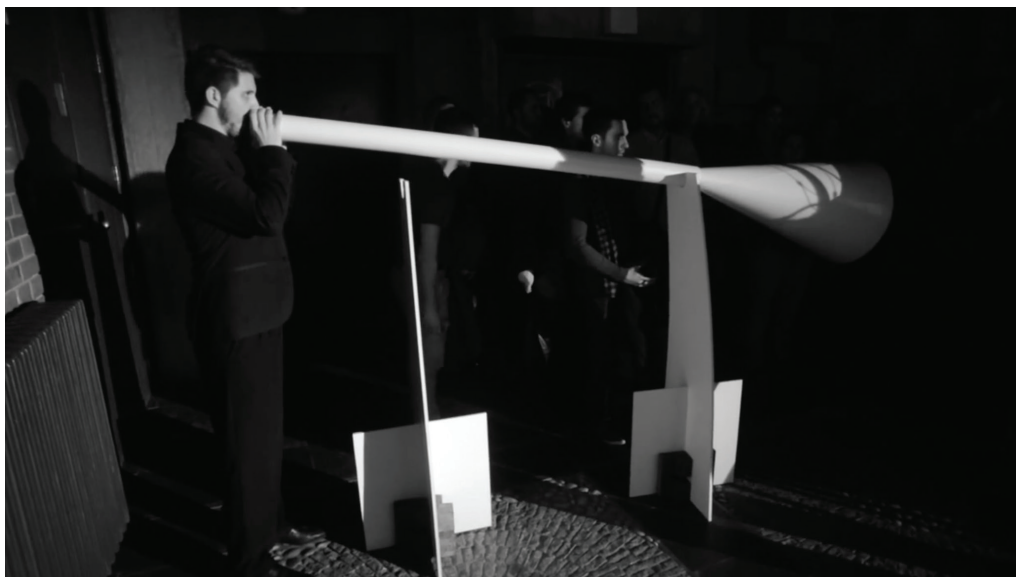
Слика број 5: проба, истраживање промене звука применом трубица од хамер-папира:

На овај начин добијен је „зујећи звук“ који је у комбинацији са аутентичним звуком хора могао да оствари узбудљив ефекат. Утврђено је да би се при употреби трубица сваке чланице хора, појавио проблем неразговетног изговора текста, па је тај поступак сведен на групу певача чија мелодијска линија у одређеном тренутку треба да се издвоји.⁶¹

Са циљем карактерне стилизације звука гласа солисте, конструисан је вокални модификатор у интерној употреби назван „рикало“. Заиста, инспирацију за изградњу цеви од дебљег картона, дуге око један и по метар, са проширењем пречника педесет центиметара, истраживачи Лабораторије за акустику, пронашли су у изгледу народног инструмента са овим именом.⁶² Разуме се да овако импозантан предмет мора бити статичан, па је конструисано и постоље које певачу омогућава лакше извођење.

⁶¹ Једна од идеја је била и формирање петогласа, то јест надграђивање оригиналног четворогласа удвајањем неког гласа „зујећим звуком“ у прими, међутим резултати тог истраживања нису били задовољавајући па је и идеја напуштена.

⁶² О рикалу или бушену видети у: Драгослав Девећ, *Народни музички инструменти*, Београд, Факултет музичке уметности, 1974, 36-37.



Слика број 6: солиста Младен Продан са „рикалом“

У закључку овог дела истраживања дефинисана су два могућа принципа обогаћења хорског звука: механичким додавањем звучних ефеката и модификацијом гласова певача. Тако је комплетан звучни капацитет другог дела уметничког пројекта *Мокрањац 1914 – 2014* поред аутентичног хорског звука обогаћен са још пет модалитета звучања: клепалом и металним плочама, односно матираном и зујећом бојом хора, те карактерно промењеном бојом гласа солисте.

Обликовање извођачког звучног тела као битан елемент у креирању новог звука *Руковети*

Како је већ речено, чланице *AX Collegium musicum* склоне су и прилично оспособљене да одговоре на захтев мобилности у простору. Та чињеница омогућила је веома развијен и динамичан план распоређивања хорских певача и солиста, осмишљен да би се креирала што разноврснија палета хорског звука. Процес преобликовања извођачког корпуса премештањем одређених хорских група и солиста представља битан елемент у реализацији идеје звучања другог дела уметничког пројекта. Хорске групе третиране су на различите начине, па је и њихово формирање понекад остварено по принципу припајања истородних гласова, а чешће груписањем четворогласних микро ансамбала у различитим тачкама простора. План тог преобликовања неопходно је пратити пре свега као смену

звучних облика. Овим појмом означава се просторно-звучни склоп, нека врста фактуре извођачког корпуса коју диригент израђује према фактури партитуре и конфигурацији простора, а сагласно са својом идејом жељеног звука. Други део концерта обухватио је три руковети чији звук је конципиран у чак шеснаест звучних облика који ће бити подробније описани у тексту који следи.

► Ремедијација *Шесте руковети* – хор у троуглу

1. Почетак *Шесте руковети* резервисан је за дијалог солисте и хора у песми *Књигу тише Мула наша*, а тај дијалог, симбол старог респонзоријалног певања, реализован је на просторној дистанци главног протагонисте и колектива. Од почетног рефрена *Хај, хај* отпеваног у ходнику наспрам солисте, до завршне строфе *Главу дајем, Крајину не дајем!* изведену заједно са солистом смештеним на сцени, хор је прешао из ходника до позиције на степеништу Фоајеа. Овај распоред има донекле изглед троугла чији је најдаљи угао (гледано од диригента) на врху степеништа, да би се корпус извођачког тела спуштао наниже, налево и надесно од диригента.



Слика број 7: изглед хора при извођењу песме *Расло ми је бадем дрво* из *Шесте руковети*

2. Следећа промена остварена је у песми *Ајдук Вељко по ордији шеће* постављањем другог солисте, баритона, на терасу Фоајеа, док хор остаје у истој позицији.
3. У песми *Кад Београд Срби узимаше*, хор је и даље остао у истој позицији, али уз минималан покрет певачица у произвољном ритму и темпу, на начин визуелног и звучног комуницирања са најближом колегиницом. Ово је на слушаоце деловало као динамичко појачавање и утишавања мноштва појединачних извора звука.
4. У последњој и најдужој песми *Болан ми лежи*, појавио се изазов тембровског „освежења“ у скоро дословном понављању пет строфа и рефрена, и самих изграђених у микро понављању: строфа 4+4 и рефрен 4+4. Динамика промене остварена је на два начина:

А) Искоришћена је могућност додељивања друге и четврте строфе квартету солиста светлије боје смештеном сасвим десно од диригента. Овај поступак утврђен је на основу увида у партитуру *Шесте руковети* за мешовити хор, јер га иначе, Војислав Илић није предвидео у свом запису транскрибоване верзије.

Б) У хорски парт први пут на концерту уведен је поступак вокалне модификације као једно од могућих решења недовољног тембровског контраста женских гласова. Песма *Болан ми лежи* садржи велики број строфа у односу на друге песме из *Руковети*, пре свега због важности исказивања комплетног текста епског карактера. Свака од пет строфа садржи два поновљена четворотакта и рефрен у истом облику и изразито је хомофоне фактуре, па се може рећи да ова балада није много разрађена. Овако постављена песма захтева интерпретативну мудрост и у извођењу партитуре мешовитог хора која записом предвиђа смену мешовитог и мушког хора и опционо увођење солиста. Зато су ради преиначења звучне боје женског хора при понављању музичке садржине неких рефрена укључене фасцикле као препреке које су природан хорски звук модификовале у тиши и затамњенији. При певању последњег рефрена, фасцикле су полако померане из позиције испред уста у основну позицију за читање, „отварајући звук“ хора ка јачем и продорнијем што је у складу са драматургијом текста, то јест, са улогом перципирања драматичног краја руковети.

► Ремедијација *Једанаесте руковети* – хор у дијагонали

5. *Руковет* је започета из последње позиције у којој је хор остао (у дијагоналној поставци на степеништу која свој продужетак има на приземљу Фоајеа), с тим што је у прву песму *Писаше ме, Стано, мори* интерполиран звук клепала, а звук рефрена подељен је на истакнути и пратећи закретањем неких певача, како је то већ објашњено. У питању је такозвани валцерски тип акордске пратње у коме бас наступа одвојено, а остатак акорда за њим.



Слика број 8: изглед хора „у дијагонали“

6. Поставком звука песме *Црни горо* јасно су разграничене четири строфе тако што је на иницијативу диригента организована строфична смена *тутија*, соло квартета, затим квартета удвојеног са хором који пева *bocca chiusa*⁶³, и поново *тутија*. Треба напоменути да је динамика промене звука наглашена и измештањем квартета на терасу Фоајеа.
7. У песми *Ој, Ленко, Ленко* принцип оригинално замишљеног дијалога мушких и женских гласова подржан је строгим груписањем виших и нижих хорских гласова, па су сопрани смештени на степениште, а алтови на приземље, десно од диригента.

⁶³ Бока кјуза, певање затворених уста или објашњено популарном фразом *певање на брум*.

8. Та позиција задржана је и у последњој песми *Калугере* будући да је пронашла своју сврху у истицању изразито хомофоне фактуре са мелодијом у сопрану. Осим тога, за ову песму је већ био резервисан поступак обogaћења звука клепалом са задатком драматуршког заокружења облика, што је већ, сама по себи, довољна звучна интервенција.
- Ремедијација *Треће руковети* – хор у правоугаонику
9. У звуку претходне руковети инсистирало се на контрасту високих и ниских хорских гласова, док се *Трећа руковет* показала као добар пример за хоризонталну и вертикалну поделу хорског звука. Ансамбл је постављен у четири реда, тако што су трећи и четврти смештени на практикабл постављен на тераси, а први и други ред на практикабл на приземљу. Ипак, почетна звучна слика замишљена је тако да се две строфе песме *Заспала девојка* звучно супротставе вертикалном поделом ансамбла. То значи да су певачи распоређени тако да и лева и десна половина хора заправо чине два мања четворогласна ансамбла. Наравно, последњи рефрен који је композитор замислио у форте динамици, отпеван је у пуном звуку хора.



Слика број 9: поставка хора за почетак *Треће руковети*

10. Песма *Урани, бела, урани* задржала је исту позицију, а отпевана је у пуном звуку ансамбла.
11. Двогласни почетак песме *Лепо ти је јавор уродио* искоришћен је за измештање дела ансамбла који није неопходан у следећу позицију. Певачице из трећег и четвртог реда сишле су на степениште формирајући поново два реда, овог пута у дијагонали десно од диригента. У тој звучној слици протекла је и песма *Текла вода Текелија*.
12. У звуку песме *Разболела се Гривна мамина*, интервенисано је на тај начин што је главна тема, иако по партитури предвиђена за деоницу првих алтова, поверена певачима првог реда на приземљу. У том реду, гледајући с лева на десно, стоје певачице следећих деоница: С1, А1, С2, С1, А1, С1, А1, С2, А2. И поред помешаних гласова звучни резултат је био задовољавајући, јер и иначе тембр деонице првог алта у девојачком хору, није довољно изражајан, то јест, студенткиње овог узраста и вокалног образовања најчешће немају праву алтовску боју. Овај поступак остварио је добар контраст у којем се пратећи гласови чују „као из даљине“.
13. У песми *Аој, Нено, лепа ти си*, осим концентрисања свих певача у четвороредни хор у приземљу, употребљен је и вокални модификатор „трубица“. Инструментални и играчки карактер ове песме поцртан је „зујећим звуком“ добијеним певањем кроз цев. Овај звук предвиђен је за извођење главне теме.
14. Главни протагониста песме *Чимбирчице*, соло тенор, смештен је у ослобођени простор терасе, док је хор организован тако да пратњу пева у седећем положају у два нивоа користећи два степеника и полуседећем положају, ослањајући се на дрвене комодне гардеробе. Ово је довело до другачијег опажања хорског звука, будући да је због промене положаја певачког апарата певачица комплетна емисија тона била упућена одоздо према горе.



Слика број 10: поставка солисте у извођењу песме *Чимбирчице* из *Треће руковети*

15. Са почетком песме *Бога ми, Бог ми их даде* хор је заузео стојећу позицију. Строфа *Ала имаш очи*, поверена је квартету солиста како би се направио контраст који се у оригиналној партитури за мешовити хор остварује тако што овај део пева само мушки хор. Дакле, оригинално замишљен родни гласовни контраст замењен је принципом *соло – тути*, то јест, опозитним звучањем динамике, боје и просторности звука групе наспрам звука целине.
16. У последњој песми *Овако се кућа тече*, заправо наставку *Аој, Нено лепа ти си*, доследно је задржан поступак употребе вокалних модификатора – трубица којим се хорски звук доводи у везу са звучањем неког инструмента. Овоме у прилог иде и чињеница да је у сам крај руковети, вероватно у тежњи да нагласи играчки карактер, Мокрањац интерполирао израз који подсећа на „свирку банде“. Наиме, фактура овог дела осмишљена у многократном смењивању тонике и доминанте, типична је за контрабас, а „клавирско“ разлагање акорада за певаче представља помало неспретан покрет.



Слика број 11: поступак вокалне модификације гласа употребом картонских цеви у извођењу песме
Овако се кућа тече из Треће руковети

Истраживање звука у овом сегменту рада најпре се односило на уочавање и проширење палете могућности диригентских интервенција у правцу експанзије изражајних средстава женског хора. Академски хор *Collegium musicum* и двојица солиста третирани су као јединствено звучно тело које је кроз процес преобликовања током извођења другог дела уметничког пројекта *Мокрањац 1914 – 2014*, представљено као носилац веома динамичне интерпретације. Садржајно и ритмички осмишљене измене формација извођачког корпуса удружене са адекватно одабраним и спроведеним звучним ефектима звучних оруђа и вокалних модификатора праћене су жељеним звучним исходом – низом звучних облика који у свом поретку остварују драматургију звучне грађе другог дела пројекта *Мокрањац 1914 – 2014*. Увођењем нових интерпретативних изражајних средстава, амплификована је комплетна појавност „допеваних“ Мокрањчевих *Руковети*, и то без материјалних промена у партитури. Ремедијација ових композиција остварена је на веома деликатном нивоу који не обухвата премештање музичке грађе у нови, већ у „усавршен“ хорски медиј, у медиј упростореног и реколорисаног женског хора!

1.3. Трећи звучни простор: електронско досвиравање

У трећем делу уметничког пројекта *Мокрањац 1914 – 2014* синтетизовани су резултати претходних етапа истраживања, како они који се односе на утврђивање законитости вештине транскрибовања (у првом делу уметничког пројекта), тако и резултати претраге могућих начина транспозиције Мокрањчевих *Руковети* у медиј „екстензираног“ женског хора (у дугом делу пројекта). Досадашње истраживање диригентског поимања интерпретације колико год се чинило широко постављеним, базирало се на историјском приступу сагледавању статуса и улоге оба дејствујућа медија – партитуре транскрибованих *Руковети* и Академског хора *Collegium musicum*, интерактивно усаглашених у, и са простором за извођење. Континуитет даљег развоја пројекта утемељен је на већ утврђеном принципу разраде партитуре и то кроз две паралелне линије – транскрипцију неких од *Руковети* које до сада нису обрађиване за женски хор и њихову транспозицију у нови медиј. Управо поступак ремедијације имплицира проширење извођачких вештина хора кроз актуелизацију односа употребе стандардних извођачких техника и иновативних приступа раду у креирању интерпретације интермедијског дела. Како је у другом делу уметничког пројекта приказана интерпретација заснована на потенцијалу „допевавања“ *Руковети*, наставак истраживања усмерен је ка другим областима њиховог могућег звучања, конкретно, „досвиравању“ у медију електронике. Имајући у виду да музичку грађу уметничког пројекта чине дела познатог и признатог „класика“ и баштиника српског хорског стваралаштва, до сада много пута извођена и то углавном по устаљеним мерилима и рутинираним правилима, било је неопходно да се у сегменту рада који се односи на увођење једног сасвим новог и савременог елемента – електронике, пронађу чврсти темељи на којима би замишљени вишемедијски систем могао да функционише.

- **Однос медија и музичке грађе као елемент у креирању диригентске интерпретације**

Избор транспозиције у електронски медиј на почетку се чинио ризичним потезом, нарочито када се узме у обзир чврсто зацртана одлука очувања основне идеје и идентитета *Руковети*. Ипак, утемељење таквог поступка пронађено је у првобитно постављеном циљу извршења ремедијације као одраза диригентског интерпретативног домишљања хорске партитуре. У том смислу, пре детаљног објашњења извршених захвата треба напоменути

да њихов избор није резултат потребе за стварањем нове музике, нити рециклирањем Мокрањчевог дела, већ тежње ка звучном „обогатењу“ *Руковети* изражајним средствима електронског медија као исходишта звучних сензација прикладних за наглашавање музичке, интерпретативне и сценске драматургије. Транспонованем у медиј женског хора и електронике извршен је знатан помак у удаљењу од оригиналног звучног садржаја, али је заправо, у идејном смислу ремедијација остварена на трагу приближавања суштини Мокрањчеве звучне драматургије, о чему ће бити речи у последњем поглављу рада. Чврста повезаност обрађене партитуре са оригиналном огледа се у тежњи да се транскрипција у највећој могућој мери изведе по свим „традиционалним“ правилима очувања оригиналног нотног текста, а транспозиција заснује на неким теоријско-историјским околностима које упућују на промишљање *Руковети* као феномена ширег контекста – друштвеног и уметничког.

Мокрањчев однос према медију

У другом поглављу рада доста тога је речено о разнородном и веома успешном уметничком и друштвеном ангажовању Стевана Стојановића Мокрањца. Занимљиво је из данашње перспективе посматрати његов однос према медију партитуре, хорског ансамбла и сцене. Уодношавање ова три елемента, а то је умеће Мокрањац свакако поседовао, идеал је и тадашње и данашње диригентске праксе. Паралелно са развојем свог композиторског језика он је изграђивао дух и идентитет *Београдског певачког друштва* претварајући свој хор у медиј свог уметничког израза, али и медиј општег друштвеног и националног контекста. Осећај за важност транскрибовања, то јест, обраде партитуре према потребама друштва, указује на Мокрањчев став да музика коју је писао треба да буде у сагласју са духом времена. Певачка друштва била су носиоци музичке уметности и важан елемент културе уопште у оновременој Србији, а Стеван Мокрањац њихов корифеј. Ипак, проучавањем неких елемената композиторовог стваралачког и извођачког рада, може се рећи да је он био и корак испред очекиваног у свом окружењу. Размишљање о сасвим необичном питању: како би данас компоновао Стеван Ст. Мокрањац? довело је до још замагљеније запитаности: какав би био Мокрањчев однос према медију електронике?

Мало је позната чињеница да су у једном тренутку у фокусу интересовања овог композитора биле наука и технолошки развој, па и њихова веза са музиком. У тексту

музиколога Соње Цветковић (део тог текста налази се у Прилогу 3) могуће је утврдити неколико важних елемената који доказују далековидост и осећај за нове тенденције нашег композитора. Веома ангажован у процесу институционализовања културног живота Краљевине Србије Мокрањац је у потпуности схватао и подржавао механизам деловања музике у служби нације. Његово музичко стваралаштво и извођачка пракса били су саставни део јавне сцене, па најприродније делује учешће певачког друштва *Станковић* под управом Стевана Мокрањца у националном спектаклу – „електричним концертима“. У моменту снажне жеље државе да покаже важност приближавања европским вредностима и достигнућима, организовани су у два наврата, 1894. и 1895. године, преноси наступа београдских и нишких уметника тада најсавременијим медијем – телефоном. Тридесет година касније Димитрије Ђорђевић овако описује догађај: *И дворана код „Коларца“ у Београду и дворана хотела „Европе“ у Нишу биле су начичкане великим телефонским трубама и слушалицама које ће тога вечера саопштавати публици музичке звуке из даљине. Поред слушалица по дуваровима, висео је и у сред дворане са плафона споп таквих труба окренутих на разне стране...*⁶⁴ Сензационалност пројеката појачана је удруживањем разних надражаја за очи и уши слушалаца – хорским и оркестарским извођењем, рецитовањем поезије, изложбом телеграфских и телефонских апарата, али и приказаним „бриљантним букетом цвећа“ испуњеним електричном светлошћу, наелектрисаном водом и светлосним ефектима произведеним помоћу електрицитета.⁶⁵ Иако је јасно да сам композитор није био идејни творац овако описаног догађаја, више је него занимљива чињеница да је он био један од најважнијих актера овог својеврсног вишемедијског перформанса! И данас оставља утисак податак о оновременој реализацији овако комплексне употребе нових научних изума и технолошких средстава и то као медија за пренос уметничких садржаја, а само се може претпоставити какве су биле импресије извођача и публике окупљених у кафани *Коларац* у Београду и кафани *Европа* у Нишу – центрима социјалног, па и духовног збивања ондашњег српског паланачког живота. Концепт читавог догађаја одаје јасну идеју битности комуникације и њене везе са културом, а то је управо суштина Мокрањчеве хорске уметности.

⁶⁴ Димитрије Ц. Ђорђевић, „Телефонски концерат Београд – Ниш“, *Политика*, 24.11.1924, 4.

⁶⁵ Соња Цветковић, *Музичка пракса у Нишу од краја XIX века до почетка другог светског рата, идеолошки, културни и уметнички контекст*, Универзитет у Нишу, Факултет уметности у Нишу, Центар за научноистраживачки рад САНУ Универзитета у Нишу, 2015, 110.

Проблематика транспозиције *Четврте и Пете руковети* у медиј електронике

Једна од основних теза овог истраживања одражава став да су *Руковети* креиране са жељом да остваре дубоку и сврсисходну комуникацију са што већим бројем конзумената, било извођача, било слушалаца. У сагласју са тим, тврди се да непосреднији контакт извођача са овим делима може омогућити транскрипција оригиналних партитура, а да веза са извођачима и публиком може просперирати транспозицијом у савремене медије. Мокрањчев став о важности друштвено-уметничког контекста његовог опуса исказан је кроз таленат и вештину избора и стварања медија погодног за израз његове уметничке и социјалне личности, а затим и кроз композиторов акт транскрибовања најважнијих духовних и световних дела за мушки и женски хор.

Комуникацијска моћ *Руковети* доказана је, пре свега, њиховим стогодишњим перманентним извођењем бројних домаћих, али и страних ансамбала. Нуклеус тог потенцијала свакако лежи у делотворној снази њихове садржинске грађе – народног напева, али и умећу композитора да ту садржину у процесу транспоновања у уметничку форму не оштети. Трећи део уметничког пројекта *Мокрањац 1914 – 2014* заснован је на тези која чини базу за разумевање интерпретативне идеје увођења електронског у фолклорно. Наиме, *Руковети* транспоноване у медиј женског хора и електронике остају на трагу даљег транспоновања народног напева, то јест процеса који је осмислио сам Мокрањац, а наставио га Војислав Илић. Овим поступком се остварени континуитет: народни напев → уметничка транспозиција напева → транскрипција дела за мушки хор → транскрипција за женски хор, продужава за још једну карику → транспозицију у медиј женског хора и електронике.

Паралелно са развојем нових технолошких достигнућа, формирао се и дух времена, па и уметнички сензибилитет који је електронски медиј поставио на веома важну позицију у уметности 20. и 21. века. Савремена електронска музика веома је присутна у различитим видовима, праксама, жанровима... али њена прецизнија стилска и жанровска одређења нису детерминисана. *Најрадије употребљавана, и по свему судећи за сада најпрецизнија, ознака природе техномузике, јесте да је она медиј, тачније њен електронски/техно аспект јесте засебан, трећи медиј музике, поред традиционалног вокалног и инструменталног, али медиј способан да симулира “старија” два, као и да*

их у себе увуче и собом прекрије или их коментарише.⁶⁶ Управо тако биће посматране и *Руковети* транспоноване у медиј женског хора и електронике, као одраз Мокрањчеве стваралачке личности у сфери електронске уметности.

*Електронска уметност је термин којим се означавају уметнички радови реализовани електроничким уређајима и у електроничким системима (радио, телевизија, видео, синтисајзер, смплер, компјутер, дисплеј, монитор, терминал, холографија).*⁶⁷ Употребом неких електронских инструмената, конкретно клавијатуре, VST синтисајзера⁶⁸ и грамофона, као и система за озвучавање и дизајн звука, отворене су могућности нових звучних простора у којима се могу оваплотити Мокрањчеве *Руковети*. Звучни материјал електронике креиран је у вишемесечном истраживању ауторке пројекта у студију Уроша Петковића⁶⁹ задуженог за техничку подршку у раду на осмишљавању електронске садржине дела, као и само извођење на концерту. Као циљ истраживања трећег дела уметничког пројекта постављена је синтеза до сада остварених резултата на пољу експанзије диригентске професије повезивањем два њена важна вида – занатског, предоченог израдом транскрипција *Руковети* које до сада нису адаптиране за женски хор, и уметничког који се огледа у осмишљеном интерпретативном прожимању различитих медија, као и концертном вођењу такве вишемедијске интеракције.

• Ремедијација *Четврте* и *Пете руковети*

По доступним подацима не може се са сигурношћу закључити зашто професор Војислав Илић није транскрибовао за женски хор *Прву руковет за мушки хор*, *Четврту* за соло глас (тенор или баритон), клавир, хор (мушки или мешовити) и кастањете, као ни *Пету*

⁶⁶ Vesna Mikić, *Muzika u tehnokulturi*, Beograd, Univerzitet umetnosti u Beogradu, Edicija 4F sajber, 2004, 134

⁶⁷ Шуваковић, наведено дело, 207.

⁶⁸ VST (*Virtual Studio Technology*) представља скуп стандардизованих програма који симулирају најразличитију студијску технику. Неки од тих програма који користе ресурсе рачунара да синтетичу звук називају се софтверски синтисајзери. Они представљају извор звука који се може даље обрађивати коришћењем такозваних *plug-inova* (еквилајзери, компресори, модулациони ефекти свих типова, справе за реверберацију и слично). Инструмент преко којег се изводи овако обрађени звук је клавијатура која шаље MIDI сигнал.

⁶⁹ Урош Петковић (1979) је продуцент и аутор популарне електронске музике. Свира виолину и гитару, а у свом раду склон је спајању српске традиционалне грађе са електро-свинг вибрацијама. Наступао је у живим наступима или као ди-џеј у клубовима широм Европе. Тренутно живи у Берлину. Његови најновији радови могу се чути на сајту <https://soundcloud.com/jazzotron>

и *Петнаесту руковет* за мешовити хор. Иако се *Прва* и *Четврта руковет* могу прерадити без већих потешкоћа, с обзиром на чињеницу да су обе руковети већ мишљене у слогу истородног ансамбла, до сада се такве верзије нису појавиле у литератури за женски хор. Са друге стране, *Петнаеста*, а нарочито *Пета руковет*, много су комплексније и могуће је да је транскрипција изостала управо стога што би резултати такве обраде били донекле неизвесни, а створена партитура свакако веома захтевана за извођење. Имајући у виду све што је речено, донета је одлука да се за потребе уметничког пројекта транскрипција за женски хор прошири у правцу транспозиције у медиј женског хора и електронике и то на два нивоа, па су изабране *Четврта*, једноставнија руковет са већ изграђеним инструменталним слојем, и *Пета руковет* као пример најкомплексније руковети. Први корак у ремедијацији ових дела започет је транскрипцијом за женски хор. Без обзира на чињеницу да је од самог почетка планирано укључивање електронског медија, у идеји ремедијације ових руковети задржан је статус руковети као целине чија се садржина приказана у партитури за мешовити хор, у највећем могућем делу транскрибује за извођење у медију женског хора. Транскрипција је спроведена по узору на поступак који је дефинисао Војислав Илић у свом раду из 1984. године, како је то описано у потпоглављу „Проблематика Илићеве транскрипције“. Тако је сачуван драматуршки, формални, мелодијско-хармонски и фактурни концепт, као основна одредница идентитета *Четврте* и *Пете руковети*. Неки уступци ипак су учињени ради надопуњавања садржине проширењем вокалног и увођењем електронског принципа, односно драматуршке разраде звука.

- Поступак транспонованња *Четврте руковети* у медиј женског хора и електронике:

Мокрањчева одлука о укључењу *Четврте руковети* у циклус *Руковети* није до краја јасна с обзиром на чињеницу да грађу овог дела чини једна песма, *Мирјана*, састављена из три доследно поновљене строфе и рефрена са кодом, а изводи је соло тенор/баритон у пратњи хора, клавира и кастањета. Треба напоменути да у фокусу овог рада није било питање статуса *Четврте руковети*, нити проблематика дефинисања њене форме као руковети. Наведена датост „оскудније“ садржине и једноставније форме ове композиције заправо је послужила као слободан простор за истраживачке идеје, а на крају и као путоказ у креирању плана увођења електронике у постојеће

музичко ткиво. Важан елемент композиторског језика Стевана Стојановића Мокрањца, нарочито исказан у *Руковетима*, јесте принцип строфичне разраде материјала, али је он у *Четвртој руковети* у потпуности изостао. У поступку ремедијације одлучено је да се начело разноликости строфа уведе одређеним променама у излагању и комбиновању линија хорског и електронског медија, током понављања музичке грађе, као и разрадом фактуре хора. Најчвршћу спону транспоноване *Четврте руковети*⁷⁰ и њеног оригинала чини непромењена деоница соло бас-баритона – главног носиоца тематског материјала руковети, док је садржина клавирског парта такође задржана, (мада скраћена за једну строфу) и уз кратку линију кастањета, пребачена у медиј електронике.

Највидљивија интервенција остварена је разрадом хорске фактуре, а заснована је искључиво на темељу оригиналне грађе. Хор у овој руковети има превасходно пратећи карактер, са улогом тонске дескрипције љубавне жудње (у другом делу строфе) или презентације колико-толико контрастирајућег материјала кратког рефрена. У обрађеној партитури предвиђен је принцип усложњавања деонице женског хора, још увек у оквирима пратње главног протагонисте, али развијене до ступња својеврсног контрапункта. Наиме, структура строфе 7 + 8 + 4 у оригиналној верзији за мешовити хор садржи хорску пратњу у другом и каденци трећег одсека, док је у верзији за женски хор та пратња у првој строфи укинута, у другој у потпуности транскрибована, а у трећој разрађена транспонованем клавирске грађе у медиј женског хора. У процесу транспонована дефинисани су следећи поступци:

1. Хорска деоница преузела је комплетну пратећу садржину, и оригинално предвиђену, и ону коју је Мокрањац поверио клавиру. Ипак, одлучено је да се изостави удвајање у октави главне мелодије соло бас-баритона, као карактеристика фактуре песме са пратњом клавира⁷¹, али не и оне за соло глас и хор.
2. У процесу ремедијације откривена је могућност транспарентније презентације имитационо третираног почетка руковети. Три наступа главе теме (хор на прими – бас-баритон на октави – хор на прими) истакнута су литерарним текстом.

⁷⁰ Партитура *Четврте руковети* за женски хор и електронику налази се у Прилогу 14.

⁷¹ Мисли се на жанр песме развијен у Србији Мокрањчевог доба.

Осим тога, трећи њен наступ, раније поверен унутрашњем гласу густе клавирске фактуре, добио је јаснији израз премештањем у виши регистар (упоредити клавирску деоницу почетних тактова руковети са хорском у тактовима број 47 до 49, у Прилогу 14).

3. У преради инструменталне грађе у вокалну, појавио се и проблем транспонованња мелодијског покрета разложеног акорда у шеснаестинама (у тактовима број 8 до 16 партитуре у Прилогу 14), типичног изражајног средства клавирске технике. Такав покрет није било могуће инкорпорирати у хорску фактуру, па је његова хармонска грађа распоређена у три горња гласа у дужини осмине са тачком, а басов тон је задржан у деоници другог алта. Дакле, хармонска основа је пренета у потпуности, а ритам је прилагођен могућностима хорског медија, с тим што је основна ритмичка идеја – *контратам*, очувана (видети решење у тактовима број 54 до 61 партитуре у неаведеном прилогу). У служби поцртавања оригиналне идеје, дизајнер звука је у концертном извођењу овог дела руковети укључио ефекат одјека (*reverb*).

Рефрен оригиналне *Четврте руковети* изводи хор удвојен у клавиру и подржан ритмичком линијом кастањета. Овај поредак задржан је и у обрађеној варијанти где су кастањете и клавир замењени електронским инструментима, а парт мешовитог хора транскрибован је за женски. Ипак, грађа рефрена – четворотактног одсека у петочетвртинском такту, није могла бити транскрибована у потпуности због ниско постављене мелодије коју у партитури за мешовити хор удвајају сопран и алт (од ха до ха1). Зато је та мелодија у транскрипцији разломљена у алтовској и сопранској деоници (како је то приказано у Прилогу 14, 20-23т), док је пратња лежећих акорада на I и IV ступњу (у 20. и 22. такту оригинала је пева мушки хор), морала бити изостављена. Мокрањац је у верзији *Четврте руковети* за соло тенор и мушки хор успео да транскрибује рефрен у целости транспонованњем комплетне руковети из Е-дура у Ха-дур, што у приказаном случају није било могуће због избора солисте (бас-баритон), али и жеље да три подцелине трећег дела концерта буду изведене *atacca* (снимак ремикса *Да л'немам* у Е-дуру, *Четврта руковет* у Е-дуру и *Пета руковет* у ге-молу).

На план увођења електронике битно је утицао начин третмана хора и врста интеракције те садржине са садржином електронског парта. Женски хор и соло бас-баритон озвучени су микрофонима⁷² ради усклађивања волумена звука са звуком новоуведених инструмената – клавијатуре, VST синтисајзера и грамофона. Електроника је најприсутнија у првој строфи, да би њен звук постепено опадао у корист хорског све до коде која предвиђа учешће свих извођача. Дакле, идеја ремедијације *Четврте руковети* подржана је одлуком о наглашавању драматургије звука на нивоу строфичног контрастирања, али и на својеврсном „електронском декрешенду“ кроз три строфе, према следећем плану:

Табела број 3: план ремедијације *Четврте руковети*

Оригинална фактура строфе	Прва строфа	Друга строфа	Трећа строфа
соло бас-баритон	соло бас-баритон	соло бас-баритон	соло бас-баритон
хор	х	хор	хор
клавир	клавијатура (<i>massive 1, albino 3</i>)	клавијатура (<i>massive 2, albino 3</i>)	хор
Оригинална фактура рефрена	Први рефрен	Други рефрен	Кода <i>tutti</i>
хор	хор	хор	
клавир	клавијатура (<i>massive 1, albino 3</i>)	клавијатура (<i>massive 2, albino 3</i>)	
кастањете	скречовани ритам	скречовани ритам	

Из приказане табеле види се и однос транспоноване верзије према оригиналу, то јест избор медија којем су додељене линије соло бас-баритона, хора, клавира и кастањета. Како је већ речено, непромењиве окоснице партитуре су деоница соло бас-баритона у

⁷² Кондензаторски микрофони *Audio Technica 4050* са великом мембраном у ORTF поставци.

строфи и деонице хора и скречованог ритма⁷³ у рефрену. Поље означено са x представља сегмент хорског парта (тактови 8 до 15) изостављен у првој строфи. Овом делу музичке грађе руковети оригинално је дата пратећа и дескриптивна улога, са садржином блиском оној у деоници клавира/клавијатуре (упоредити са другом строфом, тактови 31 до 38). Зато је одлучено да се овај део хорске линије у првој строфи занемари ради давања приоритета драматуршком плану, како *Четврте руковети*, тако и трећег дела пројекта, који ће бити објашњен у наредном поглављу. Промене осталих елемената нове партитуре реализоване су на строфичном нивоу остварујући динамику звучне разраде различитим кобиновањем учествујућих медија (соло+клавијатура, соло+хор+клавијатура, соло+хор) или ефеката за промену електронске боје (*massive 1+albino 3*, *massive 2+albino 3*).

Из свега реченог може се закључити да је у ремедијацији *Четврте руковети* најпре искоришћен њен већ утврђени уметнички израз вокално-инструменталног карактера. Тако, основу ремедијације чини поступак премештања инструменталног парта у електронски, а онда и у хорски медиј.

► Поступак транспонованња *Пете руковети* у медиј женског хора и електронике:

Јасно медијско одређење оваплоћено је у *Руковетима* Стевана Мокрањца кроз усавршену форму израза естетског и културолошког поимања хорског звука. Већ је речено да изузетак у презентацији таквог смисла представља *Четврта руковет*, чије се дистинктивно својство огледа пре свега у неочекиваном избору жанра соло песме са пратњом хора и клавира. Ипак, формално-драматуршка основа, као и ванредно добро постављен вишегласни став других Мокрањчевих *Руковети*, постале су добра основа за промишљање о њиховој латентној инструменталној природи. Ова тема била је предмет проучавања музичких теоретичара и извођача,⁷⁴ а овде је важно споменути појам „хорске оркестрације“ који је истакао професор Илић у предговору издања *Руковети*

⁷³ Појам скречовања настао је од енглеског глагола *scratch* (гребати) и односи се на поступак третирања грамофонске плоче и грамофона као инструмента у популарној електронској музици. Ради се о ритмичном прелажењу руком преко плоче којим се контролише звук променом ритма, смера и брзине њеног кретања.

⁷⁴ О елементима инструменталног начела у овим хорским композицијама видети у: Властимир Перичић, „Белешке о формалној структури *Руковети*“, Мокрањчеви дани, Неготин, 1969, 40 - 48. и Драгана В. Јовановић, „Елементи симфонизма у хорској музици на примеру *Једанаесте Руковети* Стевана Стојановића Мокрањца“, Мокрањац: часопис за културу бр. 14, Дом културе „Стеван Мокрањац“, Неготин, 2012.

транскрибованих за женски хор описујући *волуминозан звук извајан удвајањем женских и мушких гласова*.⁷⁵ О овој важној одлици Мокрањчевог композиторског језика и многим другим примерима инструменталног мишљења (изградња цикличне форме руковети, примери мелодијско-ритмичке структуре инструменталног карактера и слично) , писао је и музички теоретичар Дејан Деспић као о начину обогаћења фактуре и дескрипције текста, али и *можда подсвесној тежњи овог композитора да искорачи у простор инструменталног музичког мишљења*.⁷⁶ На жалост, овај сегмент звучне појавности партитура *Руковети* важан за динамичко појачање одређене линије, као и промену њене тонске боје, онемогућен је у транскрипцији за женски хор. Управо неостваривост фактурне разраде тембра са циљем неопходног контраста или напротив, сливања гласовних боја, постала је инспирација и слободан простор за креирање партитуре *Пете руковети* намењене женском хору и електроници. Поступак „досвиравања“ електронским звуком као садејствујућим елементом у процесу изношења идеје дела, али и као супротстављајућим фактором у креирању драматуршког контраста, представља слободнији интерпретативни израз – израз заснован пре на подтексту него на тексту оригиналне партитуре. Општи потенцијал, а нарочито изразит и инспиративан драматуршко-формални план ове хорске рапсодије чија ће сложеност и вишеслојност бити разматрана у наредном поглављу, послужио је као путоказ за ремедијацију. У овом сегменту рада биће посматрани поступци увођења елемената електронског слоја у ткиво транскрибоване руковети, релевантни за сагледавање плана транспонована *Пете руковети* у медиј женског хора и електронике.

Основа ремедијације *Пете руковети* разрађенија је од оне примењене у *Четвртој*, сагласно дужини и комплексности музичког материјала. Идеја о улози и статусу вокалног и електронског слоја јасно се уочава у новој партитури израђеној тако да хорски парт задржава суштину комплетне грађе оригинала, док електронска равна ту суштину наглашава. У партитури која се налази у Прилогу 15 може се уочити да је грађа ове руковети транскрибована за женски хор у највећем делу и према уобичајеним стандардима вештине транскрипције. Дакле, чврста веза са аутентичном садржином огледа се у чињеници да

⁷⁵ Нав. дело, Предговор.

⁷⁶ Дејан Деспић, „Хармонски језик и хорска фактура у Мокрањчевим делима“ у *Стеван Ст. Мокрањац: живот и дело, Сабрана дела*, том 10, Београд, Завод за уџбенике и наставна средства; Књажевац, Нота, 1999, 190.

је она тачно пренесена у фактуру женског хора и то без промена на тоналном плану. Изузетак је учињен у две песме, *Мој се драги* и *Ајде, мори, момичето*, и то као последица испитивања статуса вокалног принципа у руковетима, то јест реконструкције улоге солистичког третмана гласова у *Петој руковети*. Наиме, друга песма, *Коња седлаш*, јединствена је у целом циклусу по Мокрањчевој одлуци да први и једини пут употреби женски соло глас и то у дуету са тенором, у пратњи хора. Овај поступак у потпуности је задржан (хорски парт транскрибован је у фактуру за женски хор), а у процесу ремедијације и разрађен увођењем соло дуета у последњу песму руковети *Ајде, мори, момичето*. Разлог за ову промену у односу на узорну грађу лежи у драматуршкој идеји приказивања једне од равни сучељавања мушког и женског принципа (тенор и бас-баритон су преузели „мушки текст“ контрастирајући женском хору), али и потреби да у завршном сегменту целог концерта у пуном звуку учествују сви извођачи. Дакле, транспоноване музичке грађе овде је остварено на нивоу премештања женског-колективног у мушки-солистички принцип, али је њена звучност остала у домену вокалног. Јачи степен промене, то јест, ремедијација у правом смислу те речи, остварена је у песми *Мој се драги на пут спрема* оригинално намењеној алтовима у пратњи четворогласног мушког хора. Деликатност Мокрањчевог психолошког схватања тембра огледа се у поступку искључивања сопрана из фактуре која својом двослојношћу јасно истиче драмску ситуацију подвојености једногласно и затамњено истакнутог женског принципа и мушког принципа, помало „удаљеног“ у вишегласној пратњи. Будући да је у задатом петогласном хорском ставу изостављена сопранска, а наглашена алтовска деоница, док су деонице тенора и баса дивизиране, сврсисходна транскрипција ове песме била је онемогућена. Да би се сачувала драматуршка идеја и Мокрањчев поредак хоризонталних линија извршено је транспоноване главног тематског материјала из деонице алта у *tutti* женски хор, а пратња мушког хора дословно је премештена у медиј електронике. Поступак уједињавања звучне снаге свих гласова у унисоном певању теме нашао је своју звучну аналогију у Мокрањчевој употреби удвајања у прими и октави на почетку руковети, мада овакав тип фактуре има и посебан, драматуршки оквир постављања колективног хорског тела у улогу солисте. Поступком ремедијације ове песме, омогућено је испуњавање главног критеријума очувања звучно-драматуршке идеје руковети која се огледа у осмишљеној тембровској и фактурној структури.

Пример електронског уплива у грађу руковети приказан у песми *Мој се драги на пут спрема* представља једину тачку транспоновања оригиналне грађе руковети у медиј електронике. Најснажнија интервенција у процесу ремедијације остварена је свакако креирањем новог звучног слоја, независног од оригиналне музичке грађе, али условљеног њеном музичком драматургијом. Тако су новом електронском линијом „појачане“ песме које представљају три најзначајнија драматуршка чворишта, *Леле, Стано, мори* (климакс), *Ој, за гором* (антиклимакс) и *Ајде, мори, момичето* (финале). Идеја за изградњу овог слоја пронађена је у изворној грађи *Руковети* – фолклору, то јест у феномену бордуна у народној инструменталној пракси. У оквирима електронске музике, линија изграђена на бази лежећег тона назива се *дрон*, па је тај израз преузет у креирању три нова музичка сегмента – драмског, лирског и дрона финала. Сва три се ослањају на хармонску подлогу транскрибованог хорског парта, разликујући се међу собом по комплексности звучне боје и третману ритма. Драмски дрон у песми *Леле, Стано, мори* највише је разрађен у области наслојавања звучне боје додавањем ефеката (видети у табели број 4 у наставку текста), у настојању достизања драматуршког климакса. Једино у такту 199 уз дрон је додата и линија која удваја деоницу првог алта, особена по свом инструменталном карактеру, па сходно томе и појачана у циљу наглашавања нагле промене темпа и атмосфере музичког сегмента. Супротно овоме, ритмизовани лирски дрон у песми *Ој, за гором* креиран је у боји „осветљења атмосфере“ драматуршког антиклимакса. У приложеној партитури може се видети да је он донекле разрађен регистарском (у првој и другој строфи), фактурном (додавањем обичног и дуплог предудара у трећој и четвртој строфи) и тембровском променом (такође, у трећој и четвртој строфи). Дрон финала у последњој песми *Ајде, мори, момичето* је веома једноставан, заснован на хармонском ритму песме и у служби деловања максималног повећања извођачког корпуса на крају концерта. Сва три дрона имају веома важну улогу у драматуршком поимању *Пете руковети*, нарочито када се узму у обзир могућности тембровске разраде електронске грађе употребом ефеката која се може пратити у табели број 4.

Табела број 4: план ремедијације *Пете руковети*

Шта то миче хор (ping-pong reverb)	А што си се хор (no reverb)	Да л' је срна хор (ping-pong reverb)
Коња седлаш соло дует и хор (pitch shift 8)	Повела је Јела смена хора и снимка хора scratch	Мој се драги соло хор, електроника (massive + albino 3; massive + vanguard)
Леле, Стано, мори хор, соло сопран, електроника нова линија – драмски дрон (nexus 2; nexus 2 + albino 3 + massive; nexus 2 + albino 3 + massive + vanguard; (pitch shift 8, reverb) nexus 2 + albino 3 + massive + vanguard + spector)		
Ој, за гором хор, електроника нова линија – лирски дрон (massive 2; massive 2 + chames)		
Ој, ђевојко хор	Вишњицица хор scratch techno loop	Ђе 'но с тобом хор
		Нема вишњу хор scratch techno loop
Ајде, мори, момичето соло тенор, соло бас, хор и електроника нова линија – дрон финала (reverb) (sylenthamino) techno loop		

Сагледавањем информација датих у табели број 4, може се уочити да су планом ремедијације *Пете руковети* предвиђени још неки елементи и изражајна средства електронике – снимак, *scratch* и *techno loop*. У електронској музици, и уметничкој и популарној, веома је присутан принцип рада са узорком, то јест, претходно снимљеним материјалом који се даље може обрађивати (монтажа или коришћење петљи енгл. *looping*). У процесу транспонованја *Руковети* у медиј женског хора и електронике овај принцип коришћен је само делимично и посредно, са идејом разраде ритмичког потенцијала или карактера звука у понављању материјала. На пример, партитуром предвиђена репетиција у песми *Повела је Јела*, није строго испоштована већ је спроведена кроз смену снимка женског хора и тог истог женског хора уживо, то јест диригентским „монтажањем“

снимљеног и живог звука. Боја ових сегмената је у потпуности усаглашена, толико да се скоро не региструје да су у питању два медија, све до такта 105, у којем заједничко успоравање раздваја звук хора и електронике појавом глисанда наниже, пропратним феноменом успорења линије снимка. Осим тога, узорак ритмичког материјала фиксиран у програму *techno loop* употребљен је у песмама *Вишњицица* и *Ајде, мори, момичето* као електронска линија која наглашава играчки карактер. Сви наведени узорци емитовани су помоћу грамофона уз ефекат скречовања, који овде нема ритмичку функцију као у *Четвртој руковети*, већ улогу техничког извођења, а у звучном смислу и сигнала почетка звучања узорка.

У процесу транспозиције *Пете руковети* у медиј женског хора и електронике значајну улогу имала су средства процесирања хорског звука – *reverb* и *pitch shift*.⁷⁷ Добра техничка опремљеност Сцене *Мата Милошевић* омогућила је употребу ефекта реверберације као средства за креирање сложенијег звучног амбијента који публика најнепосредније опажа, будући да је смештена у простору оивиченом, и са предње и са задње стране, системом звучника. Ефекат реверберације свакако утиче на осећај просторнијег звука, па је коришћен у динамички и драматуршки наглашенијим деловима извођења. Осим тога, у првој песми употребљен је *ping-pong reverb*, ефекат којим се звук хора наизменично шаље у предње и задње, односно, леве и десне звучнике. Дизајнер звука је употребио ритмизовану промену у четвртинама, ради стварања жељене драматуршке атмосфере. Осим тога, у песми *Коња седлаш* и *Largo* делу песме *Леле, Стано, мори* коришћен је ефекат *pitch shift* 8, који је омогућио да се уз природан звук хора у звучнике спроведе и његова регистарска обрада за октаву ниже. На тај начин добијен је пунији звук фреквенцијски попуњенијег спектра, а појачавањем наведеног ефекта током песме *Коња седлаш*, и својеврсни „тембровски крешендо“ сагласан драматуршкој идеји сегмента.

Трећи део уметничког пројекта *Мокрањац 1914–2014* обухватио је *Четврту* и *Пету руковет* Стевана Стојановића Мокрањца које је ауторка пројекта транспоновала у медиј женског хора и електронике. Трећи звучни простор креиран је као зона за проучавање интеракције звука женског хора са елементима звучања из области електронике, пре свега, електронским инструментима и средствима озвучавања и обраде хорског звука.

⁷⁷ У табели број 4 приказани су у црним заградама

У оквиру овог поглавља указано је на специфичан приступ медију, као означаваоцу сваког од три звучна простора. Као што је прелаз између првог и другог звучног простора обележен звуком челичних плоча, тако је прелаз између другог и трећег звучног простора „озвучен“ посебним музичким сегментом, као симболом електронског принципа у пројекту. О улози и статусу ремикса песме *Да л' немам* из *Дванаесте руковети* биће речи у потпоглављу „Сценска интерпретација: *Погледај Мокрањца!*“, а за сада је потребно објаснити неколико чињеница које овај музички материјал одликују. Грађа за ову композицију Уроша Петковића, пронађена је у трећој песми *Дванесте руковети* коју је за женски хор транскрибовао Војислав Илић. Песма *Да л' немам* снимљена је у студију ФДУ на начин како је то аутор захтевао – у целини, по гласовима, шапатом, а посебно је снимљен и материјал хорског удисања и издисања у ритму песме. Снимљени сегменти су ремиксовани⁷⁸ заједно са новоуведеним елементима⁷⁹ и транспоновани у нови жанр – жанр популарне електронске музике. Овај експеримент показао је још један могући аспект живота Мокрањчевих *Руковети*, премда није била намера да се он детаљније разрађује. Треба имати у виду да је овај музички материјал уведен у пројекат превасходно као симбол прелаза у једну нову медијску ситуацију, а донекле и као супротстављајући елемент у драматургији трећег звучног простора. Тако посматран, овај део концерта представља заокружену целину која електронски медиј третира у континуитету – од чистог електронског звука (снимак ремикса *Да л' немам*), преко електронског „декрешенда“ (*Четврта руковет*), и поновног раста електронског звука до интермедијалног финала (*Пета руковет*). Како је већ речено, драматургија звука не може се посматрати независно од музичко-текстуалне и сценске драматургије, па ће резултати овог дела истраживања бити основа за разумевање уметничког пројекта *Мокрањац 1914 – 2014*.

• Проблематика диригентске интерпретације вишемедијског дела

Занатски и уметнички аспект диригентске професије преклапају се у свакодневном раду диригента са ансамблом. Транспоноване партитуре у звук дела путем медија извођачког ансамбла чини основу ове делатности. Осећај за интердисциплинарну сарадњу

⁷⁸ Ремикс представља вид монтаже или трансформације неког материјала, смишљеног за потребе пројекта или преузетог већ постојећег, који се у целини или одломцима користи као музичка грађа нове композиције.

⁷⁹ Видети партитуру у Прилогу број 13, записану на начин фиксирања звучне грађе музике за траку.

најчешће је врло изражен код диригената што представља предност поготово у оквирима савремене праксе која све више захтева вишемедијску интеракцију уметника. У првом и другом поглављу рада постављени су основни постулати диригентске праксе, односно континуитета развоја ове професије на српском тлу. Више пута наглашена је важност поседовања вештине транскрипције, али и креативне транспозиције, карактеристика које чине специфичан аспект поимања ремедијације Мокрањчевих *Руковети*.

Како је фокус овога рада усмерен искључиво ка диригентском приступу креирању звучне појавности поменутих дела, чинило се најсврхисходнијим решењем да електронски слој дела буде изведен уживо. Дакле, у медијској реализацији трећег дела концерта учествују хор, вокални солисти и солисти на клавијатури, синтисајзерима и грамофону, под вођством диригента. Проблематика управљања оваквим извођачким апаратом лежи у разноврсности „инструментаријума“, то јест чињеници да су у интерпретацију укључени медији који на различит начин производе звук. Такав особени облик диригентске праксе подразумева још један захтев у контроли фузионисања вокалног и електронског слоја у јединствено извођачко тело. Посебну неугодност представља чињеница да у овом интермедијалном сусрету учествује вокални – темперовани и електронски – нетемперовани медиј. То значи да интонација хора и солиста мора бити у сваком тренутку усаглашена са интонацијом електронског слоја и беспрекорно одржана током целог извођења. Ово представља прилично висок захтев, с обзиром на чињеницу да у извођењу овако комплексног дела уживо, постоји низ отежавајућих околности. Пре свега, чујност свих деоница зависи искључиво од начина процесирања целог звучног садржаја, а он је препуштен главном дизајнеру (Млађан Матавуљ) и техничарима звука. То значи да су они задужени за естетску страну дизајнирања комплетне звучне појавности музичког дела (која се креира у договору са диригентом, а изводи самостално), али и за остваривање техничких услова мониторинга који омогућавају добру слушну контролу и комуникацију свих учесника пројекта. Укупан надзор над креирањем интерпретације и вођством њеног извођења јесте главна и суштинска одлика диригентске професије, па одрицање од овог важног сегмента на самом концерту за диригента представља велико оптерећење. Ризик потпуне зависности од техничких услова који у сваком тренутку могу бити поремећени мноштвом фактора, мора се прихватити уколико се тежи извођењу електронске музике.

Посебан захтев у извођењу *Пете руковети* наметнут је чињеницом да је у њу интерполиран материјал фиксиран снимком, па извођач мора да поседује вештину да у правом тренутку пусти снимак. Наравно, обавезан је диригентски знак, али заправо проблематика дириговања овако организоване музичке грађе, пре свега лежи у контроли предуслова – интонације и темпа, да би снимљени сегмент на прави начин био интегрисан у музички ток. За превазилажење проблема усаглашавања вокалног и електронског медија, као и формирања услова за контролу хорске интонације и навикавање на ново звучно окружење, потребан је велики број заједничких проба целокупног извођачког ансамбла и сарадника, и то у простору у којем ће концерт бити извођен.

У центру истраживања потпоглавља „Ремедијација: *Ослушни Мокрањца!*“ свакако је звук, и то најпре, звук хора. Употреба електронике осмишљена је на начин „досвиравања“ две представљене руковети, онако како би у вокално-инструменталном жанру инструменти и певачки гласови сарађивали, у уском заједништву, при чему само у бојењу сваки од њих музицира независно од другог. Додати дрон у електроници делује потпуно мелодијски и ритмички самостално, међутим он је веома битан у драматуршком тумачењу музичке грађе са улогом обогаћења звука. Транспоноване дела за мешовити хор у медиј женског хора и електронике оцењује се као вишемедијска уметничка дисциплина коју одређују употребљена грађа и поступци примењени приликом креирања нове појавности дела, сагласни са естетичким, идеолошким и концептуалним моделом мишљења аутора.

Резултат овог сегмента истраживања је креирање извођачког стила у интеракцији диригента, партитуре и хора чија је главна одлика специфичан стил звука. У следећем поглављу следе модели креирања одређених квалитета који граде верну, али и оригиналну интерпретацију музичког дела везани за сценску појавност, важну у пројекту који интерпретацију музичког дела ставља у службу остварења интердисциплинарног уметничког догађаја.

2. Сценска интерпретација: *Погледај Мокрањца!*

Визуелност у музици вероватно је најтранспарентнија управо у уметничкој области дириговања, будући да се веза између диригента и непосредног извођачког тела остварује гледањем. Ипак, приказ мануелне технике као основног средства практичног рада и уопште, спољашњи контекст проблематике комуникације у дириговању, не спадају у предмет овога рада. Осећај за изражавање кроз покрет у простору, видљив и разумљив извођачима, узима се као битна одредница у уметничком достигнућу сваког диригента, па се као таква и користи за даљу транспозицију у правцу развоја визуелног идентитета диригентског акта – концерта. Сврха „визуализовања“ музике у овом уметничком пројекту може се објаснити потребом за интердисциплинарним приступом извођаштву. Треба рећи и то да се визуелни идентитет јавног извођења не може запоставити, јер чак и кад је потпуно неуређен и неосмишљен, он и такав постоји. Сваки јавни чин музичког извођења, осим слушања обавезно укључује и визуелни контакт извођача и публике.⁸⁰ У пројекту о којем је реч ова чињеница је унапређена у елемент интерпретације, па су *Руковети* и приказане, то јест изложене у простору Факултета драмских уметности у Београду. Мишљење аутора да сваки простор може бити односно да јесте сцена, имплицира тезу да би избор сценског простора требало да буде битна категорија у осмишљавању и организовању сваког уметничког наступа, барем због тога што визуелно-акустичке перформансе битно утичу на свеукупну појавност музичког или музичко-сценског дела. Са овом проблематиком свакодневно се сусрећу нарочито диригенти будући да се баве облашћу музике која укључује већи извођачки апарат, а тај извођачки апарат мора бити смештен у простор по одређеним правилима о којима према датим околностима одлучује диригент. Диригентска интерпретација у најмању руку се прилагођава, ако не и креира у сагласју са задатим/изабраним простором. Идеја пројекта *Мокрањац 1914 – 2014* залаже се за важност одабира адекватног сценског простора као битног елемента стваралачког промишљања комплетног визуелно-акустичког идентитета програма. Разрадом ове теме на више нивоа дошло се до резултата који су задовољили амбицију уметничког пројекта као сценске интерпретације Мокрањчевих *Руковети* и *Козара*. Употребљени елементи сценског израза – костим и реквизита, светло, визуали и мизансцен,⁸¹ осмишљени су у сарадњи са редитељком Браниславом Стефановић.

⁸⁰ Ако се не ради о специјално осмишљеном перформансу који ће визуелни контакт извођача и публике потпуно искључити.

⁸¹ Под термином мизансцен подразумева се мишљење простором кроз покрет у времену свих елемената који чине један сценски догађај.

2.1. Костим и реквизита

Понекад се пренебрегава чињеница да хорски концерт не започиње певањем, већ изласком ансамбла на сцену. Визуелни идентитет хора је прва информација коју прима публика, а чине га покрет и форма постављеног хора. Најснажнији визуелни контакт са публиком хор остварује кроз костим, то јест, униформу. Први појам позајмљен је из терминологије сценских уметности, па се због природе уметничког пројекта о којем је реч чини погоднијим. Ипак, треба нагласити да је у конвенционалном говору музичких уметника присутнији појам хорске униформе као одевног предмета са функцијом наглашавања једног облика, односно јединственог и заједничког, једноликог изгледа хора. Свакако, и униформа и костим одређују изглед певача, али представљају и визуелну материјализацију идеје концерта коју је замислио диригент. Са друге стране, костим помаже сваком певачу појединачно да се лакше и дубље повеже са органском целином хора и пројекта. За потребе пројекта *Мокрањац 1914 – 2014* стална хорска униформа⁸² замењена је минималистички креираним костимом у црној боји који чине: балетанке (ради лакшег и нечујнијег кретања у простору), црне непровидне чарапе и боди са дугим рукавима преко којег се облачи једноставна туника равних линија са широким изрезима.

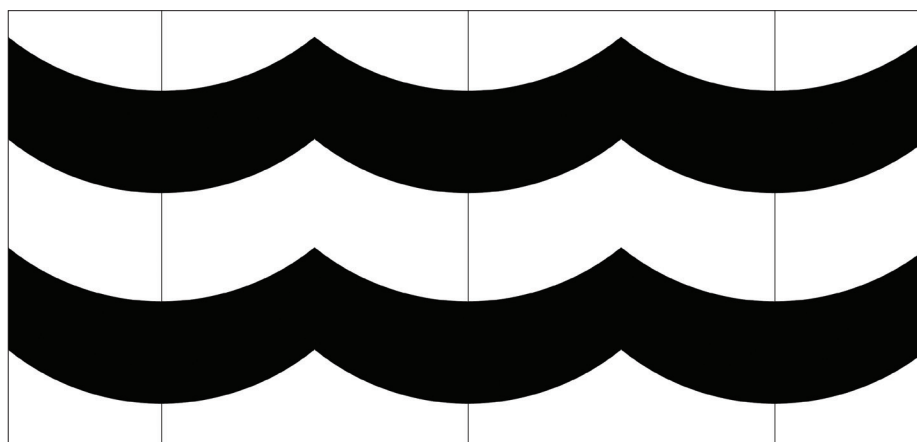


Слика број 12: изглед хорског костима

⁸² Постоје две преобуке дизајниране још седамдесетих и осамдесетх година 20. века – дугачке беле хаљине од платна са цветом или варијанта инспирисана градским фолклором – комбинација такозваних „Башта хаљина“ и српске градске ношње.

Избором овако сведеног костима скренута је пажња публике са естетског на функционално деловање, односно фокус публике упућен је на посматрање шире слике – компактног хорског извођачког тела, кадрог да у промени свог облика прегруписавањем у различите формације, задржи опште карактеристике визуелног феномена. На овај начин формирано хорско тело постаје својеврсна неутрална позадина за истицање визуелно-звучних ефеката. У сврху таквог контрастирања задржани су неки елементи „колегијумског бренда“ – коса исплетена у кику „рибља кост“ и црвени кармин који истичу уста певачица и слушаоце/гледаоце подсећају на везу усне – глас.

Оно што је из перспективе сценског промишљања названо реквизитом, заправо се односи на вокалне модификаторе које певачице носе као део костима, а користе у изведби. Важни за процес креирања звука *Руковети* то јест, за транспоновање ових дела у медиј женског хора, вокални модификатори су израђени у контрасној белој боји ради њиховог истицања.



Слика број 13: графичко решење за хорске фасцикле (аутор Јован Микоњић)

2.2. Интерактивни визуали и дизајн светла

Дизајн светла посматран је као компонента сценског дизајна, па је у потпуности прилагођен минималистичком изразу костима и сцене. Естетски приступ дизајну светла у уметничком пројекту обухватио је јачи интензитет, белу боју и јасно усмерење ради успостављања границе између простора сцене и простора публике. Пратећи техничке захтеве извођења омогућен је најважнији услов за извођаче – комфортно читање партитуре и визуелни контакт диригента и извођача. Драматургија промене светлосних ситуација креирана је према форми концерта, кроз три „штимунга“ за три интерпретативна сегмента. Дизајнер светла, Милан Коларевић, прве две ситуације поставио је на описан начин и без промена, док је трећи део концерта захтевао усаглашење са новим визуелним медијем. Наиме, овај део пројекта *Мокрањац 1914–2014* истиче се по својој „електронској природи“ као најдаљи помак у ремедијацији *Руковети*, па су у музичко извођење ради наглашавања те идеје уведени и интерактивни визуали које је осмислио и реализовао Родриго Гузман, млади мексички уметник⁸³. Њему је ауторка пројекта у потпуности препустила креирање ових светлосних ефеката чији су облик, боја и покрет били зависни од звучне фреквенције и интензитета музичке садржине. Поступак оваквог медијског прожимања осмишљен је као решење музичко-сценске интерпретације троделног уметничког пројекта на линији: 1. звук и слика, 2. звук и покрет, 3. звук и светло. Може се рећи да се овакав концепт донекле додирује са идејом синестезије – способности једног чула да осети надражај другог чула, то јест феномену вибрације која се одражава у манифестацијама светлости, звука, мириса и осталих чулних стимуланса.⁸⁴

⁸³ Рођен у Мексико Ситију, Родриго Гузман (Rodrigo Guzman) је музичар и интердисциплинарни уметник заинтересован за превазилажење граница између уметничког, научног и технолошког. Студирао је виолину и теорију музике у Мексико Ситију, а своју уметничку праксу развијао је кроз пројекте и кампусе у Мексико Ситију, Естонији, Литванији, Новом Мексику и Њујорку, где тренутно и живи. Више о његовом раду може се сазнати на следећим сајтовима www.artenion.com, www.twitter.com/rgs, www.Vimeo.com/user21840886, www.SoundCloud.com/rodrigo-rsm

⁸⁴ Још од људске праисторије, извођење ритуала и обреда комбиновало је приказ и звук кроз артикулацију тела, гласа, покрета и мимике у плесу и музици, уз подршку костима, маске и музичких инаструмената, као и употребу светла. Од скралне игре у праисторијским бакљом осветљеним пећинама до звука оргуља под витражним прозорима катедрала, стварање аудиовизуелног целине сматрало се ванредним искуством, често са духовним значењем. Интерактивност данас доживљава ренесансу нарочито у пројекцији живих визуала у клупској култури која учесницима омогућава органску непосредност аудиовизуелног спајања у новом медију. О односу савремене уметности према феномену синестезије видети у: *See this sound. Audiovisiology. Compendium: An Interdisciplinary Survey of Audiovisual Culture*, ed. Dieter Daniels, Sandra Naumann, Linz, Ludwig Boltzmann Institute, 2010.

У решавању проблема читања партитура у недовољно осветљеном простору, помогле су бежичне светиљке, како се то види на слици број 14.



Слика број 14: визуали Родрига Гузмана

2.3. Мизансцен

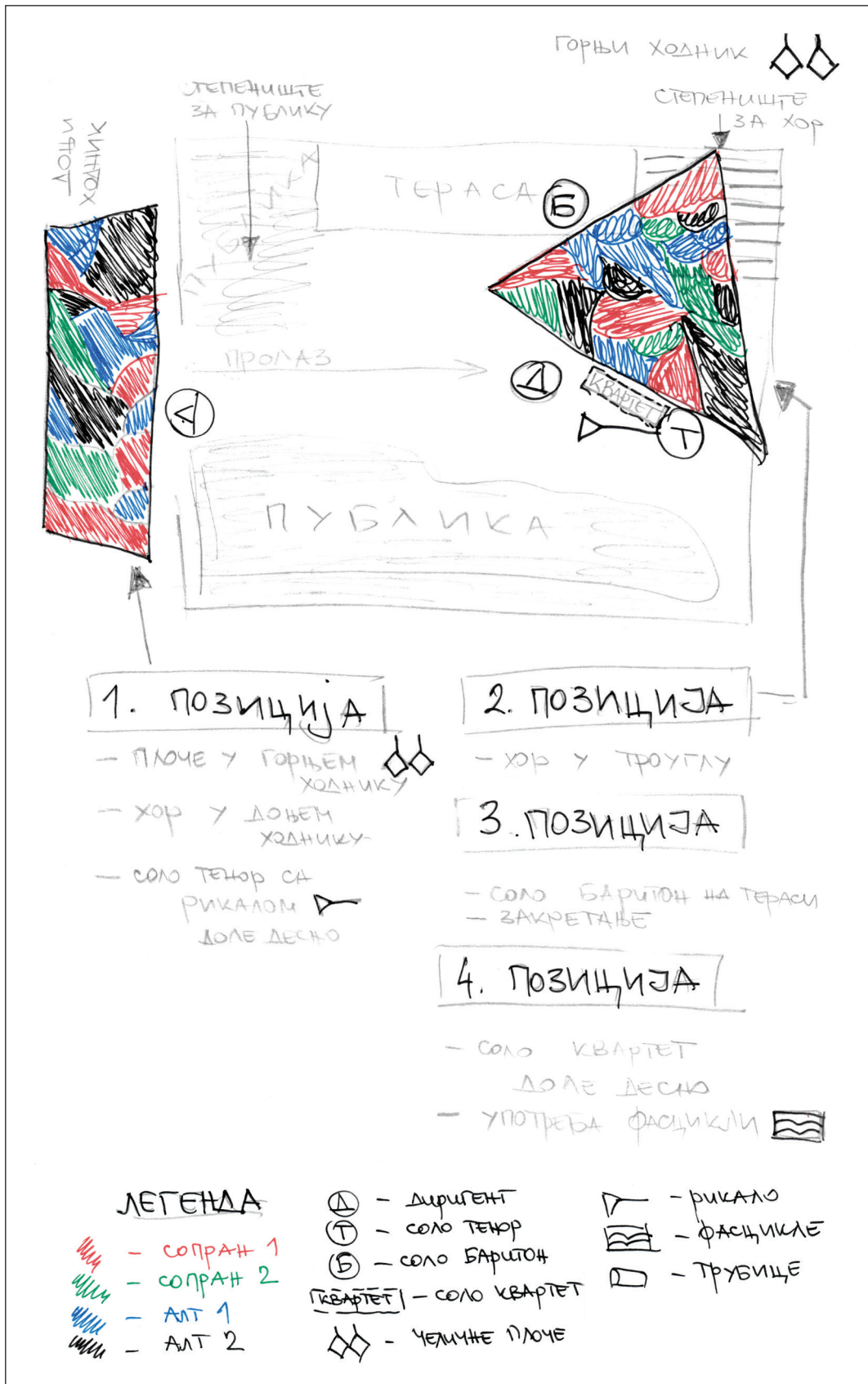
У поглављу „Ремедијација: *Ослушни Мокрањаца!*“ уведен је појам звучног простора који утврђује област деловања/звучања медија у садејству са сценским простором. Први и трећи део уметничког пројекта *Мокрањац 1914 – 2014* смештени су у звучне просторе који комбинују статичан звучни облик (имобилни извођачки корпус⁸⁵, природног хорског звука или електронски обрађеног уз употребу електронских инструмената) са простором Хола ФДУ (вертикално нивелисаним у само једном светлосном штимунгу) и простором позоришне Сцене *Мата Милошевић* (са уведеним светлосним „пејзажима“ визуала). Међутим, главни акценат визуелне и звучне појавности другог дела концерта, представља хорски покрет који музичко-сценску архитектонику овог звучног простора чини веома развијеном. Како је то већ објашњено у поглављу „Ремедијација: *Ослушни Мокрањаца!*“,

⁸⁵ Распоред хорских гласова приказан је на слици 2 на страни 47.

остварена динамика сталног преобликовања звучног корпуса реализована је у шеснаест „звучних облика“⁸⁶, дефинисаних према постављеним захтевима звучања. Како грађу другог дела концерта чине три руковети, било је логично да се и мизансцен организује у три целине, чинећи осмишљену и избалансирану музичко-сценску архитектонику. Музичка интерпретација детаљно је објашњена у поменутом поглављу, а према скицама које следе, може се сагледати план сценске интерпретације овог дела пројекта реализованог у Фоајеу Сцене *Мата Милошевић*. Ради лакшег разумевања унутрашњег оквира звучне архитектонике, то јест, структурисања хорских гласова у хорском организму, „слика“ хора обојена је у четири боје, према распореду певачица (погледати Легенду).

⁸⁶ Фотографије неких од њих налазе се у поменутом поглављу од 62. до 72. стране.

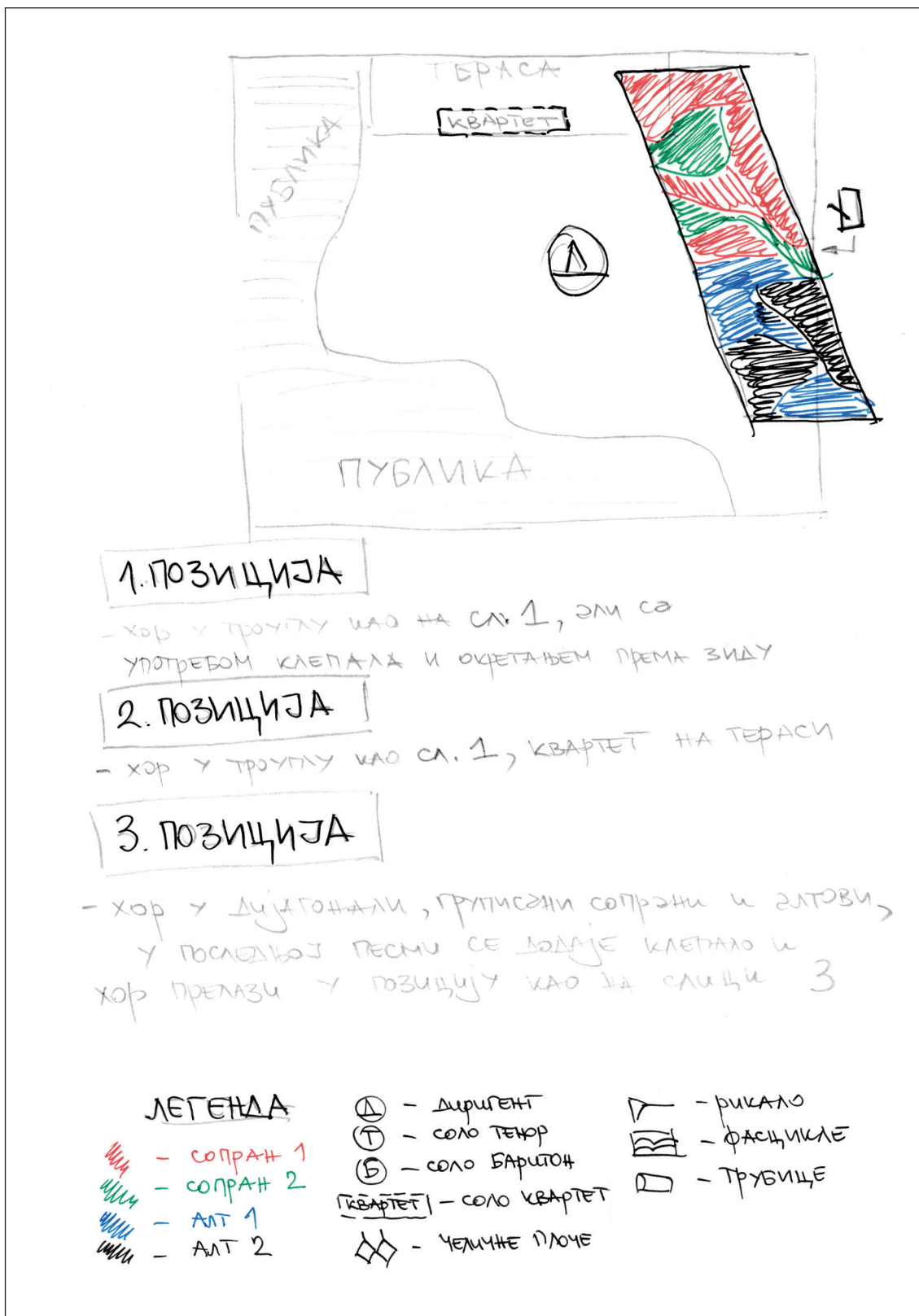
Скица број 1: мизансцен за Шесту руковет у четири позиције



Звучна архитектоника *Шесте руковети* обухватила је употребу металних плоча и вокалних модификатора на начин како је то већ објашњено у поглављу „Ремедијација: *Ослушни Мокрањца!*“, а посебан звучни утисак оставило је премештање целокупног хорског тела с лева на десно, из доњег полуотвореног ходника до означеног места испред публике. Формација „хор у троуглу“ омогућила је добру комуникацију певачица између себе и са солистима, неопходну за извршење компликованих задатака вокалне модификације.

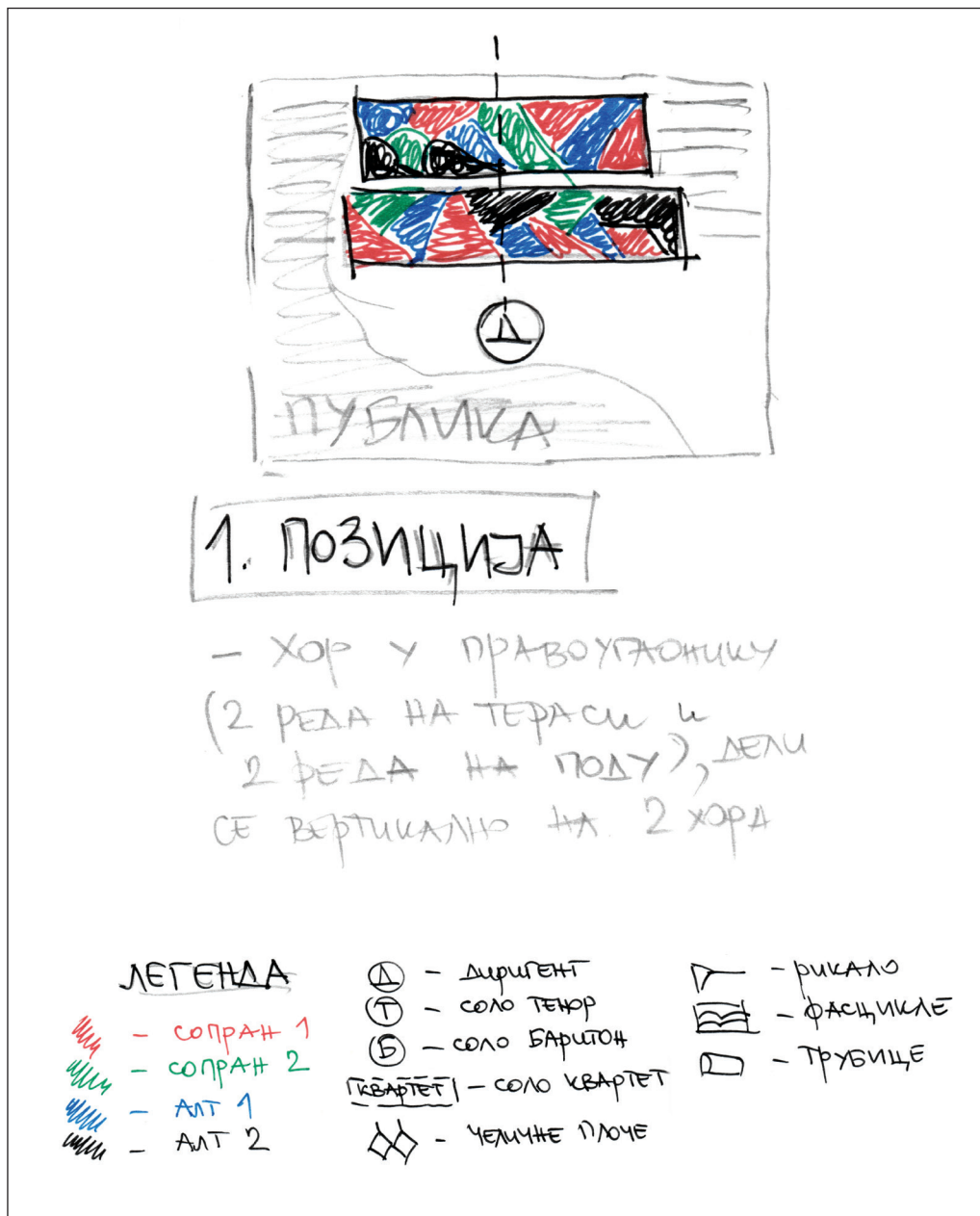
Звучна архотектоника *Једанаесте руковети* замишљена је као „прелазни облик“ између решења *Шесте* и *Треће руковети*. То значи да је почетна позиција овог сегмента звучног истраживања задржана као на скици број 1 (сагласно оствареним условима комуникације певача док изводе вокалну модификацију закретањем према зиду), а последња као на скици 3. У средишњем делу извођења *Једанаесте руковети*, искоришћени су услови дијагоналне поставке звучног извора и то на два нивоа успостављеног односа. Наиме, на тај начин наглашена је звучна релација соло квартета (на тераси, горе лево) са хором (доле у средини и на десно), а нешто касније и тембровско груписање дијагонално постављеног хора (на степеништу и поду, горе сопрани, доле алтови), као на скици број 2.

Скица број 2: мизансцен за Једанаесту руковет у три позиције



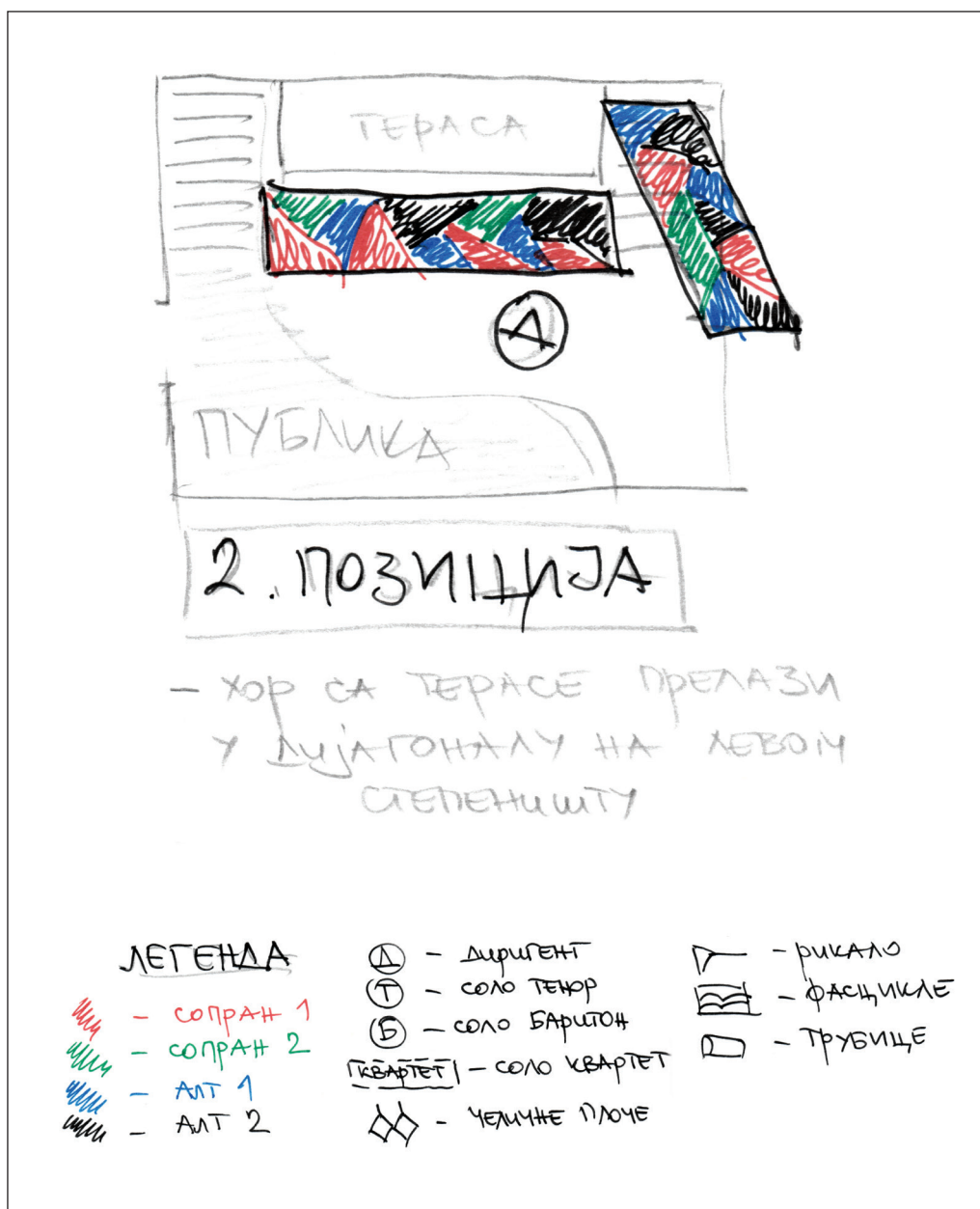
Звучно истраживање *Треће руковети* резултирало је мизансценом којим је хорско звучно тело правоугаоног облика подељено на два мини-хора. Промишљеним позиционирањем унутрашње поставке гласова, омогућена је и хоризонтална (горњи хор на тераси, а доњи на поду), и вертикална подела хорског корпуса, како се види на скици број 3. Управо овим другим начином наглашена је звучна архитектоника почетне песме *Треће руковети*, чије су строфе наизменично изводили леви и десни мини-хор.

Скица број 3: мизансцен за *Трећу руковет*, прва позиција



Хоризонтално раздвајање хора уследило је покретом хора са терасе и његовим смештањем на степениште (скица број 4), да би крај руковети и другог дела концерта био обележен поновним спајањем у правоугаону структуру на поду (скица 5).

Скица број 4: мизансцен за *Трећу руковет*, друга позиција




Скица број 5: мизансцен за *Трећу руковет*, трећа и четврта позиција





3. ПОЗИЦИЈА






- хор у ПРАВОУГОЛНИКУ у 1 ПОЛУСЕДЬТЕМ и 2 седишта реда;
- соло тенор на тераси




4. ПОЗИЦИЈА

- хор у 4 седишта реда са интерполираним квартетом, уз употребу трубице  заједно или по групама

ЛЕГЕНДА

-  - СОПРАН 1
-  - СОПРАН 2
-  - АЛТ 1
-  - АЛТ 2

-  - ДИРИГЕНТ
-  - СОЛО ТЕНОР
-  - СОЛО БАРИТОН
-  - СОЛО КВАРТЕТ
-  - ЧЕЛЮСТЕ ПЛОЧЕ

-  - РИКАЛО
-  - ФАЦЦИКЛЕ
-  - ТРУБИЦЕ

Звучна архитектоника последње позиције мизансцена укључила је и елементе који су допринели њеном структурисању, а то су: седење хорских певачица, смештање соло тенора на терасу, издвајање хорског соло квартета и употреба вокалних модификатора (трубица).

Прилично компликован мизансцен који укључује покрет и употребу звучних оруђа и вокалних модификатора, замишљен је и као надгрдања већ достигнутих вештина Академског хора *Collegium musicum*, а увежбан је тако да, иако се углавном спроводи у току певања, не ограничава могућности правилне вокалне интерпретације. У стварању музичко-сценске архитектонике најважнији је извођачки корпус као извор звука и покрета, (хор и солисти), али на њен најделикатнији слој – звучност, то јест звучну архитектонику, итекако утиче и маса гледалаца (музичким извођачима позната је непријатност промене акустике проузроковане физичком присутношћу публике на концерту у односу на перципирану акустику празне сале на проби), као и разноврне перформансе простора за извођење.

Звучни урбанизам

Испитивање модалитета звучности ових дела довело је ауторку пројекта до одлуке о презентацији звучне архитектонике огледане у формирању више микро целина – „звучних облика“ који се на макро плану групишу у целине које изводе: 1. статичан хор, 2. хор и солисти у покрету, уз звучна оруђа и вокалне модификаторе и 3. статичан хор, електроника и светло. Узимајући у обзир важност избора сцене, то јест простора за извођење, било је неопходно укључити и промену спацијалних задатости као вид утицаја на звук музичке грађе.⁸⁷ Променом простора, дакле преласком са једне на другу сцену, неминовно се мења позиција и извођача и публике. Тако је у уређени троделни формат укључена и промена три сценско-звучна амбијента коју, разуме се, прати и публика у мимоходу, перципирајући аудитивно-спацијалне информације као три засебне целине, то јест три звучна простора. Зграда Факултета драмских уметности у Београду узета је као подручје за поставку три сцене на којима се изводе три дела уметничког пројекта,

⁸⁷ *Руковети* су симбол српског националног стила који се оваплоћује и кроз универзални феномен исказивања националног као неговања традиције простора. Можда би било интересантно посматрати их и као музику простора, а то би интерпретацију могло одвести и у неким другим правцима њихове „звучне урбанизације“. Овоме свакако у прилог иде и чињеница о њиховом јединству по пореклу, то јест, Мокрањчевом критеријуму јасно означеног географског простора.

различита по третману звучне појавности Мокрањчевих *Руковети*, али и по елементима сценске интерпретације.

Хол Факултета драмских уметности, иако није првенствено намењен музичким извођењима овог типа, показао се веома погодним за добру чујност и у најудаљенијим тачкама, па су за смештање публике искоришћени приземље, четири спратна одморишта и степениште који их повезује – укупно осам дијагонала. Распоред извођача и публике реализован је на следећи начин:

Ниво 0: диригент и седећа публика;

Две степенишне дијагонале: стајаћа публика;

Ниво 1: хор и мањи број слушалаца са обе стране хора;

Две степенишне дијагонале: стајаћа публика;

Ниво 2: стајаћа публика;

Две степенишне дијагонале: стајаћа публика;

Ниво 3: (изнад хора): стајаћа публика;

Две степенишне дијагонале: стајаћа публика;

Ниво 4: стајаћа публика



Слика број 15: поставка хора у Холу Факултета драмских уметности

Фоаје Сцене *Мата Милошевић* знатно је мање квадратуре, а нарочито кубатуре у односу на Хол ФДУ. Та чињеница итекако одређује начин распростирања звука, а на његову перцепцију нарочито утиче веома блиска просторна дистанца између ансамбла и публике. Може се рећи да публика на најнепосреднији начин учествује у формирању овог сценског простора који обухвата два нивоа – приземље и терасу повезане степеништем. Управо ова три елемента омогућила су хоризонтални, вертикални и дијагонални третман у поставци хора, смештајући звук *Шесте*, *Једанаесте* и *Треће руковети* у звучни облик троугла, дијагонале и правоугаоника, како је то већ објашњено. Комуникација је могућа на два начина степеништем, куда је прошла публика и ходником у нивоу једног спрата ниже којим је дошао хор.



Слика број 16: чланице хора постављене на приземљу и тераси Фојеа Сцене *Мата Милошевић*

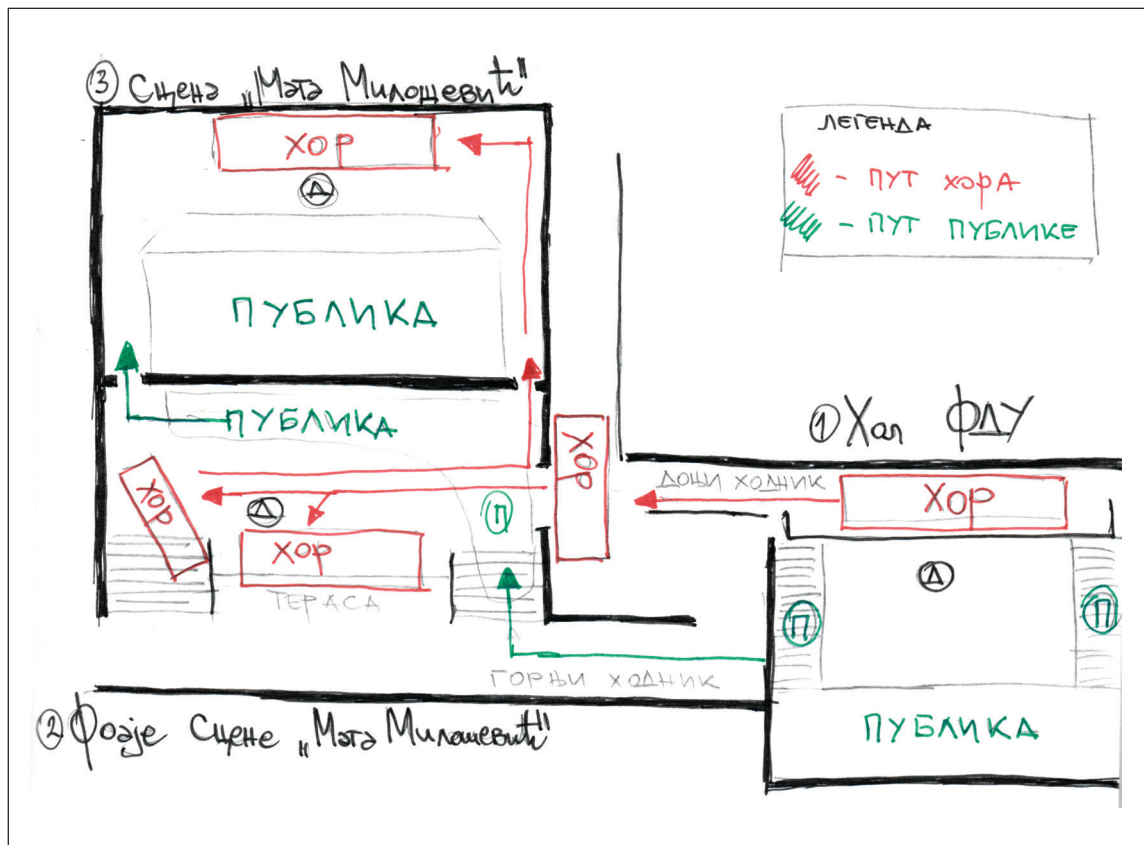
Сцена Мата Милошевић је позоришна сцена Факултета драмских уметности и због изузетне техничке опремљености за дизајн звука и светла, изабрана је за трећи део уметничког пројекта. Осим тога, стандардни услови поставке бине и гледалишта омогућили су публици комфорнији и бољи преглед слике и звука, представљајући истовремено нову сценску ситуацију у односу на претходне „алтернативне“ сцене. Ради побољшања акустике позоришне сцене, уместо плишаних завеса постављене су пластичне фолије, исто тако погодне и за пројекцију интерактивних визуала (слика број 17). Хор је постављен у четири реда као и на почетку уметничког пројекта, чиме се указало на заокружење у формацијским променама хора. Солисти су такође, смештени на уобичајена места, испред хора, док је сет електронских инструмената био постављен сасвим лево од диригента. Дизајнери звука и светла били су на уобичајеном месту, сасвим иза публике и на вишем нивоу.



Слика број 17: фолије за пројекцију визуала смештене иза хора постављеног на Сцени *Мата Милошевић*

Прелазак из једног у други сценски простор у савременим извођачким, нарочито перформерским концептима, је уобичајено изражајно средство у третирању простора. У пројекту о којем је реч, ова акција инкорпорирана је као елемент уметничко-интерпретативног система формираног на бази музичко-сценске и звучно-драматуршке природе пројекта. Овакав проширени начин схватања звучне архитектонике чији су основни елементи простор, извођачи и публика, довео је до сагледавања једног ширег контекста феномена звучности означеног појмом *звучни урбанизам*. Овим термином означава се плански уређено и организовано звучање, то јест звучна појавност *Руковети* и *Козара*, приказана у три звучна простора детерминисана одговарајућим медијем те појавности. План промене тих простора може се уочити на цртежу аутора пројекта:

Скица број 7: звучни урбанизам остварен у три етапе промене сцене



Како се види из скице, мимоходи извођача и публике организовани су независно, а били су су осмишљени тако да звучно антиципирају медиј који је „тема“ наступајућег дела концерта. Грађу ових звучно-драматуршких „спона“, како је то већ речено у потпоглављима „Други звучни простор: хорско допевање“ и „Трећи звучни простор: електронско досвиравање“, чинила је импровизација на челичним плочама у првом, и снимак ремикса песме *Да л' немам*, у другом мимоходу.

У поглављу „Сценска интерпретација: *Погледај Мокрањца!*“ објашњени су поступци увођења сценских изражајних средстава у извођење пројекта Мокрањац 1914 – 2014. Најупечатљивији елемент овог дела истраживања, свакако је мизансцен, схваћен у најширем контексту као мишљење простором кроз покрет свих елемената који чине један сценски догађај. Разуме се, исто као што било какав покрет постоји искључиво у простору, он у своје дешавање мора укључити и време.

3. Драмски аудио-перформанс: *Мокрањац 1914 – 2014!*

Свако музичко дело је рашчлањиво вертикално или хоризонтално, на веће или мање сегменте музичког тока који остварују неопходну прегледност дела, подржавају јединственост целине или, пак, изоштравају контраст, чинећи мање или више јасне границе између делова и слојева композиције. Аналитички приступ интерпретацији води ка разумевању већ постојећих структурних односа дефинисаних у партитури, али и њиховом тумачењу у оквирима личне концепције извођача. Придржавајући се иманентних законитости нотног текста, интерпретатор добија могућност за сопствену креацију стављајући уочене музичке сегменте у више или мање интезивирани саодносе. То значи да, ако се музички сегменти правилно уоче, схвате и удруже са извођачким изражајним средствима (на пример, мелодија се обогати нијансираном артикулацијом и осмишљеним третманом текста, хармонска подлога фразе се нагласи кроз динамику психолошког дејства дисонанце и консонанце, фактура и форма се третирају у функцији израза садржине), они постају својеврсне силе интеграције или дезинтеграције одговорне за примицање и одмицање делова на временској оси композиције. Нека питања интерпретативне проблематике Мокрањчевих *Руковети* и могући одговори на њих, већ су обрађивани у магистарском раду *Интерпретативне и стилске одлике световне музике Стевана Стојановића Мокрањца*⁸⁸ анализом основних музичких параметара – мелодијско-хармонских карактеристика удружених са колоритом и фактуром, метро-ритмике, форме на микро и макро плану, а све у служби текста и карактера развијеног до вишег драматуршког нивоа. У овом раду, истраживање је успостављено у правцу могуће надградње интерпретације путем истицања драматуршког потенцијала ових композиција. Имајући у виду да се под појмом драматургија подразумева начин увођења, третирања, распоређивања, слагања и развијања елемената који чине једну тематско-идејну целину, може се закључити да су до сада утврђени поједини фактори који се односе на различите модалитете медијске и сценске појавности *Руковети*. Скуп свих описаних поступака већ донекле указује на драматургију целог уметничког пројекта, али да би се у потпуности схватио појам којим је он означен

⁸⁸ Јовановић В. Драгана, *Интерпретативне и стилске одлике световне музике Стевана Стојановића Мокрањца – релевантне за рад диригентата са хором и на примерима из „Руковети“*, ментор ред. проф. Даринка Матић Маровић, Универзитет уметности у Београду, Факултет музичке уметности у Београду, 2010. Тревало би да сам ово већ негде раније анвела

као драмски аудио-перформанс, неопходно је даљу анализу усмерити ка поимању драмског у текстуално-музичкој садржини музичког програма, као и ка уочавању интеракције свих фактора и нивоа драматургије уметничког пројекта.

3.1. Текстуално-музичка драматургија Мокрањчевих *Руковети*

Продубљујући психолошку и песничку садржину, како најкраћег мотива, тако и руковети у целини Стеван Стојановић Мокрањац изградио је специфичну вокалну форму засновану на принципима текстуално-музичке драматургије. Преузевши реч „руковец“ из говорног језика, од ње је створио музички термин којим се означава сплет или рапсодија народних песама, уметнички обрађених и повезаних у складну целину. У чланку Ксеније Стевановић о овој теми наводи се: *Мокрањац је применом пажљиво осмишљеног драматуришког плана мајсторски обликовао не само музички материјал већ је изаткао текстуалну потку сваке руковети. Оно што се наслућује при анализи постаје очигледно – Мокрањац је суптилним везама здружио рад са музичким и текстуалним материјалом, он их је контекстуализовао, интегрисао, у неким случајевима поново испевао, као што је то чинио и народни певач пре њега. Драматуришки план, нарочито из визуре текстуалног елемента једно је од суштинских својстава које издваја руковети од кола и других сличних жанрова који су им претходили. Драматуришки план, такође, својом уграђеношћу у сваки сегмент руковети постаје и њихова карактеристика. Он на тај начин дефинише руковети не само као музичко, већ и као текстуално руковедање, које никада није само себи циљ, већ има за своју мисао остварење јединства народног, фолклорног изворишта и његове уметничке транспозиције.*⁸⁹

И други истраживачи Мокрањчевог световног опуса слажу се да је драматуришки план песама у руковетима од највећег значаја за формирање целовитости овог

⁸⁹ Ксенија Стевановић, „Текстуално-музичка драматургија руковети“, *Мокрањцу на дар*, Музиколошке студије – Монографије свеска 1, Београд – Неготин, Факултет музичке уметности у Београду, Дом културе „Стеван Мокрањац“ у Неготину, 2006, 112-113.

специфичног облика.⁹⁰ Чак и при површном слушању *Руковети* целина садржаја прати се кроз однос песме, као основне градивне целине руковети, према оној која јој претходи или следи, као и према свим осталим песмама. Термин руковеданье⁹¹ управо објашњава овај поступак, указујући на Мокрањчево садејствујуће музичко и поетско приповедање. Интеракција текста и мелодије фолклорног напева указала је композитору пут ка планској организацији песама, обогачених још и хармонским и фактурним карактеристикама са циљем остваривости музичко-поетске целовитости макро форме. Тако је суживот ових песама, осим избором по критеријумима естетског потенцијала и њиховог заједничког порекла, условљен и одређеним ванмузичким значењем које се оваплоћује тек постојањем чврстог драматуршког плана.

Теме и носиоци радње у *Руковетима*

Текстови народне поезије анализом откривају слојевите талоге фолклорног наслеђа и колективног живота народа у свим његовим појавним облицима. Сваки важан догађај у животу човека као јединке, али и као припадника једног етоса, уз емотивни набој прати и песма, односно музичко испољавање те емоције. Важеће друштвене норме обавезују на уздржаност у понашању и исказивању осећања па су емоције често приказане сликом, ситуацијом или фрагментарно испречаним догађајем. Оно што је унутарње, лично, остварује се посредно, често сликама из света природе, тако да се поменуто прожимање одвија по сличности или контрасту појава које су доведене у везу. Паганско осећање живота је једна од најважнијих одлика усмене лирике, а најприметније је у обредним и обичајним песмама које прате промене у природи са једне, а са друге стране значајне догађаје у људском животу – посебно свадбу и смрт.

У стиховима усмене поезије фиксираним текстовима *Руковети* главна тема је љубав, било у ведром било и сетном тону – она је узвраћена или неузвраћена, то јест, завршава се браком или најчешће трагично неостварена. У неким песмама опевана је

⁹⁰ Истражујући форму руковети, Милоје Николић дошао је до закључка да је текстуално јединство песама руковети остварено на принципу спајања песама које граде причу, окупљања око једне заједничке теме то јест доминантног мотива или личности, те на припајању оних песама које представљају слике из живота једне фолклорне заједнице или појединца. Видети у Николић, Милоје, „Прилог истраживањима форме Мокрањчевих Руковети“, *Мокрањцу на дар*, Музиколошке студије – Монографије свеска 1, Београд – Неготин, Факултет музичке уметности у Београду, Дом културе „Стеван Мокрањац“ у Неготину, 2006, 118.

⁹¹ Овај термин први уводи Петар Коњовић у *Стеван Ст. Мокрањац*, Матица српска, Нови Сад, 1984, 48.

љубав двоје младих која је крунисана браком, чиме је илустрована успела интеграција у заједницу, док односи између момка и девојке могу бити и забрањени због правила и конвенција која владају у заједници – када они припадају различитим социјалним, конфесионалним или етничким групама. Такве песме певају о немогућности остваривања љубави и приказују кризу интеграционог процеса.

Увидом у комплетну грађу дошло се до закључка да противтежу значајном корпусу лирских песама посвећених теми љубави донекле чини изванредан број оних које обрађују мотиве смрти. Овоме у прилог иде и херојска тематика *Шесте руковети* чија грађа поседује и епска изражајна средства, пре свега наративни ток, формиран кроз блокове описа следа догађаја кроз интроспекцију наратора или епски дијалог. Иако мање заступљена, тема смрти је позиционирана тако да оставља веома снажан утисак. Наиме, као што је формална структура остварена принципом руковедања – преплитања песама, тако је и садржина, у својој тематској и драматуршкој структури, преплетена мотивима љубави и њене антитезе – смрти. Ослањајући се на народни напев овог тематског садржаја, опеваног у осамдесет, углавном љубавних и породичних песама, композитор је користио и продубљавао већ постојеће сучељавање мушког и женског принципа. Управо однос мушког активног и женског пасивног принципа према љубави и смрти, представља главну идеју и силу интеграције песама у руковет. Ови принципи изведени су у први план драматуршке анализе – као носиоци радње *Руковети* репрезентовани кроз симболе борбе и брака. Када се тема љубави покрене кроз активан принцип углавном се ради о освајању девојке, док се иста тема у пасивном облику појављује као остварење брака. Са друге стране, мотив смрти се активира кроз слике рата у мушком, или немогућност заснивања брака у женском принципу.

Табела број 5: Главни мотиви и носиоци радње у Мокрањчевим *Руковетима*

Тема	ЉУБАВ		СМРТ	
Носиоци радње	мушки (активан) принцип	женски (пасиван) принцип	мушки (активан) принцип	женски (пасиван) принцип
Тема активирана кроз носиоце радње	Борба (освајање девојке)	Брак (остварење брака)	Борба (ратне слике)	Брак (немогућност заснивања брака)

Ради постизања равномерности обе врсте садржаја, у програм пројекта *Мокрањац 1914 – 2014* уврштене су оне руковети или њихови делови (*Дванаеста руковет*) у којима се значајније истиче симболика смрти. Осим тога, закључено је и да је сукобни потенцијал који поседују *Трећа, Пета, Шеста, Десета* и *Једанаеста руковет*, важан за стварање драмске структуре. Краће форме *Четврта руковет, Козар* и песма *Да л' немам из Дванаесте руковети* касније су уведене у програм пројекта, са циљем развоја динамике и заокружења драмског аудио-перформанса.

Драматуршко руковедање

Различита интерактивна својства главних мотива и носилаца радње основ су за драматуршко руковедање као основни принцип структурисања драматуршког плана ових дела. Управо овај преплет чини базу за разумевање јединствености формалне и садржајне целовитости руковети, као и за креирање макро плана изведбеног дела пројекта *Мокрањац 1914 - 2014*. Како је већ речено, један од циљева пројекта је интерпретација Мокрањчевих дела вођена идејом њихове транспозиције из концертантног у сценско извођење, уз истицање елемената партитуре који имају одлике драмског. У формулацији елемената коришћена је аналогија са проблематиком позоришне и филмске режије. Пошто је утврђена главна тематика свих *Руковети* (љубав и смрт), даља анализа усмерена је на откривање структуре драматургије одабраних *Руковети* и то испитивањем низа чинилаца који произилазе један из другог:

кадар (најмања семантичка целина) → **секвенца** (целина једнокомпонентне или вишекомпонентне структуре) → **блок** (руковет) → **део** (целина од три руковети) → **драмски аудио-перформанс** (целина од три дела).

Приказани след утемељен је на принципу ритма измене семантичких целина који се перципира кроз низ драмских ситуација изражених на временској оси дела. Анализом, пре свега, драматуршког микро плана могуће је утврдити начела конституисања драматуршке позиције кадра, а у многоструким значењским интеракцијама и могућности формирања секвенце (као целине једне или више песама), па потом и фрагментарне драматургије блока.

• Кадар и секвенца

Будући да су *Руковети* плод уметничке транспозиције фолклорне грађе, чињеница је да су текст и његово значење као важне компоненте народне песме, најприсније везани за веровања и обичаје народа из којег је та грађа потекла. Утврђени ред поступака народног човека испрва је важио као правило, да би временом прерастао у неписани закон – обичај једног етоса. Оно што се у руралној патријархалној заједници подразумева и нема потребе да се именује или објашњава стиховима увек је присутно, барем у форми симбола. Због тога је дужност савременог извођача да у анализу транспарентних драматуршких елемената свакако укључи и тумачење подтекста партитуре у циљу активирања интерпретације која би била у складу са самим значењем садржине дела. Мокрањац је, свестан ове чињенице, у уметничку форму руковети транспоновано не само конкретан напев, већ много опсежнији семантички корпус фолклорне грађе. Транспонујући народни напев из обредног (познато је да народни певач мисли искључиво ритуално) у концертантни контекст Мокрањац је задржао својство архетипа као праузорка, то јест, универзално одређеног симбола. У тежњи да у *Руковетима* добије непрекидност и логичну повезаност он је уочио и искористио предности таквих типичних мотива (мотив воде, коња, похода, сужањства, удварања...) поставивши их као својеврсни знак одређене семантичке целине – било кадра, било секвенце.

Да би се одредило дубље значење мотива, неопходно је прво утврдити његову симболику. На пример, мотив крчме има хтонску симболику, то је нечисто место у којем се дешавају издаје и убиства. Са друге стране, с обзиром на то да се проналази у народним лирским породичним песмама, његово значење може указивати на позиције и дужности мушкарца и жене у патријархалној заједници. У песми *У меани банда свира, ја код куће немам мира* из *Треће руковети* мотив крчме означава атмосферу зоне резервисане само за мушкарце. Инструменталним третманом гласова (четворотактни увод са опонашајућим текстом *Оу, оу*, квинтни скокови и разлагање акорада основних ступњева у најнижој деоници) Мокрањац гради хорску фактуру која подсећа на звук кафанске „банде“. На тај начин композитор заступа расположење у којем се мушкарци, без присуства жена, ослобађају притиска свакодневног живота. Иако је често газдарица крчме жена (симбол господарице нечистог) она то у кући свакако није. На најтранспарентнији начин

означена је перспектива жене у песми *Да л' немам из Дванаесте руковети* у горчини, жалби и усамљености док он *по механе није, по махала спије....* Мотив крчме узет је као једноставнији пример кадрирања, то јест, драматуршког омеђавања мањих семантичких целина које је Мокрањац употребио у *Руковетима*.

Међутим, мотиви народне лирике често су симболи комплекснијег садржаја. На пример, када Мокрањац употреби мотив воде, он призива, са једне стране симбол границе између земаљског и загробног живота, места на којем обитавају нечисте силе и душе мртвих док не пређу на онај свет,⁹² а са друге, симбол одласка по воду, као један од централних, социјално прихваћених, женских излазака из куће. Када се у песми *Биљана платно белеше* из *Десете руковети*, ова два значења преплету, јасно је да први кадар приказује женски лирски субјект који белећи своје свадбено платно на извору, заправо чека прилику за удају. Треба приметити и то да Биљана нема пасивну улогу огледања у води, већ у односу на воду има активан, радни, стваралачки однос којим утиче како на ситуације око себе, тако и, градацијски, на своју судбину. Она зна да јој је дужност да се уда, па на води која има митски набој акумулације душа предака, припрема свој одлазак у нови живот, у нову породицу. На овај начин формиран је кадар активног женског субјекта, који ће обележити даљу драматургију читаве руковети. Слично значење мотива воде искоришћено је и у креирању драматургије *Треће руковети*, иако композитор почетним кадром истиче пасивни карактер женског лика. Значење мотива заспале девојке као недостатка зрелог, свесног односа према најважнијој животној улози жене, успоставља се тек у интеракцији са мотивом воде у другој песми. Момак будећи девојку уз речи: *Урани, бела на воду* поручује да је време да се уда. Уочивши могућност драматуршког континуитета композитор је изградио структуру дводелне секвенце чији кадрови мотивски и музички (смена меланхоличног и бодрога карактера, као и спорог и брзог темпа) репрезентују пасивни женски и активни мушки лик. Следећа секвенца је знатно комплекснија и обухвата мотиве три песме међу којима, опет, централно место заузима мотив воде. Након експозиције ликова логичан след био би драмски сукоб, али на први поглед, Мокрањац то не чини. Наиме, кадар осликан песмом *Лепо ти је јавор уродио* делује статично док указује на значај теме брака, то јест, репродукције - чак је и тема

⁹² *Словенска митологија* – енциклопедијски речник, Zepher book world, Београд, 2001, 87.

обрађена контрапунктски, на начин израстања једне линије из друге. Међутим, мотив јавора у себи носи двоструку симболику – он је симбол плодности, али и култа предака и мртвих, од њега се прави мртвачки сандук, али и инструмент гусле.⁹³ Комбинацијом ових симбола успоставља се значење, не само природне потребе, већ императива остварења брака – или удаја или „друштвена“ смрт. У четвртој песми, *Текла вода Текелија*, мотив воде обогаћен је и додатним значењем сталног протока. Овим се истиче особина пролазности, то јест, могућност пропуштања прилике за удају. У околини реке лоцира се место одмора и предаха мушког субјекта (рефрен *да станем, да с'одморим...*) и то баш код дрвета шефтелије (брескве као симбола заљубљености и плодности).⁹⁴ У транскрипцији за женски хор изостављене су строфе *Под њим седи Анђелија* и *Љуби ли се Анђелија* али је сачувана строфа у којој се момак кроз паралелизам: *тије ли се Текелија*, пита да ли је добро за њега да се заустави код реке.⁹⁵ Он осећа потенцијалну зебњу и неодлучност (чак и живи темпо песме повремено „оклева“ у кратким ритенутима) и опасност да би могао да се „опијани“ својим избором. Неизвесност остварења љубави са циљем ступања у брак, поцртана је једном од најважнијих карактеристика Мокрањчевог композиторског језика – преплитањем две песме у једну целину. На овај начин коначно је сукобљен мушки лик осликан тематиком песме *Текла вода Текелија* са женским ликом представљеним песмом *Разболела се Гривна мамина*. У транскрипцији за женски хор узете су по две строфе обе песме које у свом преплету контрастирају темом, карактером, фактуром, темпом и агогиком, чинећи структуру аб + аб. Комбиновање две антитезе указује на семантичко тумачење новостворене целине која девојци прориче трагичан крај (*разболела се, па ће да умре*), уколико се поменута момкова неодлучност заврши одласком. Гледано из ове перспективе јасно је да је песму *Лепо ти је јавор уродио* Мокрањац поставио као антиципацију сукоба (такозвани *flashforward*) наредне две песме, формирајући троделну секвенцу у структури АБ(аб)Б1(а1б1).

Наведени примери показују на који начин се откривањем многоструке симболике мотива воде, женски лик означава као активан (Биљана) или пасиван (заспала девојка).

⁹³ Познат је стални епитет *гусле јаворове*.

⁹⁴ Наведено дело, 53.

⁹⁵ Транскрибујући *Трећу руковет* Војислав Илић је ово скраћење преузео из Мокрањчеве транскрипције за мушки хор.

Иако у већини *Руковети* женски ликови задржавају карактеристике пасивног а мушки активног принципа, евидентно је да има и супротних модела али и образаца ликова недовољно развијене, било активности, било пасивности.

На пример, обоје протагониста прве песме *Једанаесте руковети*, Стана и Стојан, већ својим именима указују на пасивност. Познато је да је властито име човеков лични знак, његов митолошки заменик или двојник, а да позивање или именовање призива одређени семантички значај који упућује на место које је именом одређено човеку у заједници којој припада. Тако извесна „заустављивост“ која је именом додељена главним ликовима, указује на недовољну семантичку удаљеност мушког и женског принципа. Он је неодлучан у одлуци да ли да иде у бој (*да л’д’идем, да л’да не идем?*), а она наизглед активна – покушава да нађе решење (саветује га да пошаље заменика или личног коња). Ипак, Станине последње речи *ој, иди лудо, ни да ми не дојдеш* донекле постављају ликове на уобичајене позиције ратника и његове помирљиве жене. Потпуно је другачији јунак који због Стане из треће песме *Пете руковети*, без задршке, одлази у освајачки поход.⁹⁶ Активност мушког принципа управо се огледа у освајању жене или територије.

Убиство (активан) и тамница (пасиван) су мотиви који се у *Четрнестој руковети* јављају врло близу, у две песме у низу. Убиством Ајрије у песми *Кара мајка Алију* започиње заплет о породичном нескладу. У развијеној форми се овај сиже грана у оквирима оклеветане невесте или нероткиње. По тим обрасцима муж убија жену, можда и само симболично – отера је од куће, што имплицира њену друштвена смрт (мајци је као супститут за убиство понуђена јабука). Овим се опева изразита суровост у међуљудским односима патријајрхалног друштва, а мотив мајке говори о статусу младих у таквој заједници, али и о чињеници да жена може имати друштвени утицај једино када испуни функцију рађања. Одмах затим следи песма *Свака тица* која мушкарца поставља у пасивну улогу лирског субјекта. Помоћу паралелизма по супротности, његово заточеништво (уколико

⁹⁶ У паралелној анализи *Пет* и *Једанаесте руковети* могу се повући линије у употреби мотива горе или коња. Оба мотива имају хтонско својство с тим што је коњ мушки, а гора женски атрибут. У *Пет*ој *руковети* тако су и постављени – цео драмски део руковети (*Шта то миче, Коња седлаш, Повела је Јела два коња на воду, Мој се драги на пут спрема и Леле, Стано, мори*) заснован је на мотиву коња, док лирска линија форме започиње песмом *Ој, за гором*. У првој песми *Једанаесте руковети* мотив коња је наведен као супститут мушког лика (јунак – бедељ – коњ), док тужбалица *Црни горо, црни сестро* указује на семантичку паралелу планине и сестре у осећају сапатништва и разумевања.

се тумачење прве песме заснива на идеји да се убиство заиста десило) или можда само усамљеност, пореди се са слободним птицама.

• Блок (руковет)

Уочавањем следа мотивских и семантичких целина у свим њиховим тензионим, суспензивним или кулминационим односима могуће је сагледати драматуршки план појединачних Мокрањчевих *Руковети*. Њихов драматуршки потенцијал је разнолик, а дефинишу га врсте односа у који ступају одређени семантички елементи у времену. У програм уметничког пројекта *Мокрањац 1914 – 2014* уврштен је највећи број руковети које показују елементе активне драме (*Трећа, Пета, Шеста и Четрнаеста руковет*), *Једанаеста*, као представник латентне драме и *Десета руковет* која репрезентује комбинацију претходна два типа.

- ▶ Активне или праве драме поседују покрет у времену и садрже неке од етапа класичног драмског развоја. Изабране руковети различите су по сукобном потенцијалу и начину структурисања секвенци које обезбеђују и сукоб и тематско јединство. У циклусу *Руковети* најактивније разрађени драмски концепт има Пета руковет, али ће њен јединствени потенцијал бити објашњен у контексту драматургије веће целине, целине трећег дела пројекта. У овом делу текста биће указани елементи музичко-текстуалне драматургије блокова *Шесте, Четрнаесте и Треће руковети*.

Посебно место у циклусу *Руковети* свакако има *Шеста руковети*⁹⁷, између осталог и по драматуршком потенцијалу окупљеном око једне личности – Хајдук-Вељка као изразитог и неприкосновенох носиоца мушког принципа. Читав низ песама кружио је у народу о том легендарном јунаку из Мокрањчевог родног Неготина и Мокрањац је несумњиво, још од раног детињства упио у себе те сугестивне мелодије. Композиторова тежња да у форми руковети спроведе идеју текстуалног и музичког јединства, у *Шестој руковети* доведена је до краја, резултирајући јединственом рапсодијом баладског

⁹⁷ Погледати партитуру у Прилогу 10.

карактера.⁹⁸ Архитектонска конструкција *Шесте руковети* ослања се на два гранична стуба – песме *Књигу пише Мула паша* и *Болан ми лежи, море Кара Мустафа*, које дају и монументалне контуре и свечан тон целокупној композицији, док три унутрашње песме имају значај споредних епизода. Прва секвенца обухвата песму *Књигу пише Мула-паша* са карактером херојске баладе о Хајдук Вељковој бескомпромисној одбрани Крајине. На почетку је дата једна од епских формула којом се илуструје иницијатива комуникације, односно потенцијални заплет и покретање радње. Стихови песме *Расло ми је бадем дрво* у изразито лирском тону и витешкој атмосфери контрастирају претходној песми. Употребљена је само прва строфа познате песме у којој је бадем дрво место љубавног састанка управо Хајдук Вељка и Стане. Бадемово стабло и његов рани пролећни цват су знак поновног рађања природе, али је оно и симбол крхкости, јер су му цветови осетљиви на закаснеле мразеве. Кроз подножје бадемовог стабла допире се у подземни свет, тако да представља и везу са вечним, бесмртним. У овој песми/секвенци дат је други слој лика Хајдук Вељка, па се сада стиче утисак о активности мушког принципа кроз мотив хероја и љубавника. Последња троделна секвенца враћа нас поново у јуначки „штимунг“. У песми *Хајдук Вељко по ордији шеће* уводи се још један историјски лик, Васа Чарапић. Песничка слика у којој Хајдук Вељко *по ордији шеће*, односно шета кроз војску, још једном имплицира борбени, одбрамбени, херојски карактер ове руковети (и узвик *Ej!* осликава слободно, гласно дозивање без страха). Кроз песничку слику слободног, неометаног кретања одбрањеном територијом опевано је осећање након ослобођења. У тону је велики понос и овом песмом антиципиран је смисао следеће песме *Кад Београд Срби узимаше* описан кроз пораз Турске. Ликује се победоносно, јер не само да је освојена територија већ је Хајдук Вељко освојио (бастисати је турцизам и значи напасти, ударити,

⁹⁸ Део Крајине у којем су настале песме о Хајдук-Вељку, етнички је измешан. Поред претежно српских, ту се осећају и румунски, цинцарски и бугарски утицаји. Особености те мешавине осећају се и у атмосфери ове руковети. Петар Коњовић објашњава да, иако сачуване у народу, по свом постанку, ови напеви нису сви фолклорне творевине у ужем смислу речи. Као господар ове области, Хајдук-Вељко је имао своје „лаутаре“, Цигане певаче и свираче, дакле неку врсту дворске капеле. Ти музичари-професионалци (за разлику од руралног амбијента села где је стимуланс за лирски израз унутарње лично осећање и расположење, неки обичај, обред или слично), били су и у продуктивном и у репродуктивном смислу ангажовани. Добрим делом, они представљају хроничаре свога времена. Окупљали су се око истакнутих јунака и хајдука, богатих и силних, да би славили и опевали њихова дела. По мишљењу Миленка Живковића ове песме, настале су за време Првог српског устанка и служе као податак о типу народне мелодије која је на почетку 19. века, можда миграцијом, пренешена из грађански развијеније средине угарских Срба у Србију, где је адаптирана за нове потребе.

згазити) и жену турског великаша, Емин-каду. И последња песма *Болан ми лежи Кара-Мустафа* надовезује се на мотив освајања љубе из претходне слике. Кара-Мустафа, још један историјски лик, пати због пораза, губитка територије, па чак и неверства љубе, али је разрешење овог поетског набоја у глорификацији Хајдук Вељка, и помирењу, признању да Хајдук Вељко јесте бољи јунак. Ово признање даје коначну победу и врхунац слављења које је основни тон ове руковети. Глорификација лика Хајдук Вељка остварена је кроз нарративни ток у три секвенце које приказују најважније елементе мушког принципа – однос према отаџбини, љубави, према пријатељу/саборцу и пораженом непријатељу.

Све остале Мокрањчеве *Руковети* засноване су на музичкој грађи која прати лирску, дакле женску, народну поезију, па је и однос женског и мушког принципа другачији. У неким од њих могуће је утврдити драматуршки след који твори активну драму. Спевана из перспективе патријархално утврђеног статуса жене оваква садржина драматуршки обликује руковет према разрешењу сукоба који настаје из неповољног „распореда снага“ – мушког пасивног носиоца и женског активног. У одабраним руковетима које чине пројекат *Мокрањац 1914 – 2014* такви примери могу се видети у *Трећој* и *Четрнаестој руковети*.

О драматургији *Треће руковети*⁹⁹ било је већ речи у претходном тексту у ком су објашњене прве две секвенце. У првој секвенци представљен је пасиван, женски (*Заспала девојка*) и активан, мушки принцип (*Урани, бела, урани*), да би следећа троделна секвенца (*Лепо ти је јавор уродио, Текла вода Текелија и Разболела се Гривна мамина*), указивала на све неодређенији однос мушког субјекта према заједничком циљу – свадби. Дефинитиван губитак интересовања износи тенор соло у песми *Чимбирчице*, изговарајући текст *Дај да љубим ја, твоје* (косе, прим. аутора) *Като, твоје ашик злато, и те до тебе!* Манир слободне импровизације наглашава могућност избора који је својствен мушком принципу у патријархалној заједници. Последњу секвенцу чине две песме које је Мокрањац сместио у троделну форму *Аој, Нено лепа ти си, Бога ми* и *Овако се кућа тече*. И овде је поновљен поступак комбиновања две песме (као код *Текла вода Текелија* и *Разболела се Гривна мамина*), али овога пута не преплитањем већ њиховим супротстављањем, чиме је смер радње усмерен ка дефинитивном раздвајању субјеката. Момак се удвара, али површно

⁹⁹ Видети у Прилогу 12.

и девојка га, свесна његове неозбиљности одбија (*остав'се лудо, младо, не давај севда голема*), или како то чувени интерпретатор Мокрањчевих *Руковети*, диригент Младен Јагушт, објашњава: *И тако, док Ленски из опере Оњегин жртвује живот због жене која га не воли, у Трећој руковети момак се удвара девојци. Она му саветује да смири своје страсти и не одговара му на љубав. Он свој бес смирује, јасно, као што ми умемо – у кафани.*¹⁰⁰

Пет песама од којих је *Четрнаеста руковет*¹⁰¹ изграђена нису једнаке изразитости, па немају ни узбудљивих контраста, али ипак стварају одређену атмосферу активне драме. И овде је присутан мотив кафане, барем у посредном смислу, с обзиром на чињеницу да музичку грађу руковети чине севдалинке које припадају урбаној музичкој пракси босанско-херцеговачког муслиманског становништва.¹⁰² По сукобном потенцијалу и распореду драмских елемената слична је *Трећој руковети*. Наиме, и овде је главни набој представљен на почетку мотивом убиства/растанка који носи мушки активни принцип, да би већ у следећој песми затвореника *Свака тица*, мушки субјект постао потпуно пасиван. Наредну секвенцу чине три песме у којој се активира женски субјект – у песми *Девојка виче* она саопштава јавно (виче с висока брда) да нема више момка, затим у *Што но ми се Травник замаглио* она покушава да заведе неког другог момка (*девојка га оком запалила*, то јест, погледом је запалила Травник, који се метонимијски односи на самог момка, односно на његова осећања), да би у последњој песми *Узрасто је зелен*

¹⁰⁰ „Интерпретативна илуминација – реч диригента Младена Јагушта, ненадмашног тумача Мокрањчевог стваралаштва у звуку“, (текст приредила Тијана Поповић-Млађеновић), *Мокрањцу на дар*, Музиколошке студије – Монографије свеска 1, Београд – Неготин, Факултет музичке уметности у Београду, Дом културе „Стеван Мокрањац“ у Неготину, 2006, 284.

¹⁰¹ Погледати у Прилогу 7.

¹⁰² Термин *севдалинка*, изведен је из турске речи *севда* арапског порекла што значи љубав и везује се искључиво за сетна и тужна расположења. Севдалинка је изразито солистичка песма са развијеном мелодијом често обогаћеном екскламацијама и мелодијским украсима. Њена важна карактеристика је импровизација – напеви постоје у виду основних модела, а сваки извођач обликује посебни, лични напев на постојећој основи. Тако се јавља низ варијанти исте мелодије. Одвијају се у ритму речи (темпо рубато), тако ритам није ничим фиксиран, већ напротив слободан. Посебно су цењени мелизми и динамичка нијансирања, као значајан елемент експресивности. До аустроугарске окупације 1878, певала се искључиво уз саз као флексибилан пратилац који може да хвата све тонове нетемпреованог система, што је одражавало традиционалне лабилне тонске односе, а и доприносило импресивности интерпретације. Касније саз замењује хармоника која тера певаче да користе фиксирани тонске висине, али и привлачи публику богатством звука. О овој теми погледати у: Miroslava Filanović-Šošić, „Melodijski modeli bosansko-hercegovačke sevdalinke“, *Folklor i njegova umetnička transpozicija*, br.2, Fakultet muzičke umetnosti, Beograd, 1991, 65-73.

бор заводничког и играчког карактера, ситуација остала неразјашњена јер је приказана само девојчина воља да се уда (*милиј' ми је Нико мој, но све село и вас род...*). У овој троделној секвенци супротстављени су напеви који асоцирају на однос урбане и руралне средине (средишња песма је севдалинка мелизматичне мелодије са украсима, а друге две песме припадају врсти сељачке, аутохтоне мелодике, лишене утицаја оријенталног. Немогућност заснивања породице због статусних разлога види се и у стиховима последње песме (Нико је кмет, а њој је милији него сво село и сав род), а антиципирана је почетним мотивом бора – сеновитог дрвета које израста на месту страдања и из гробова невиних жртава, несрећних и несуђених љубавника.¹⁰³ Дакле, у овој руковети приказан је кодекс патријархалне средине која мушкарцу дозвољава активност (чак и убиство), док је жени потпуно одузима.

- ▶ Пасивне или латентне драме су пре свега асоцијативне и обрађују један проблем, мотив или стање осветљено из различитих углова - најчешће везано за патријархалну културу и њен систем вредности или архетип. Ове руковети су на први поглед статичне, али описујући односе између чинилаца патријархалног друштва, оне посредно ипак ткају драмску ситуацију. У пројекту *Мокрањац 1914 – 2014* таква је *Једанаеста руковет*.

У чланку „Елементи симфонизма у хорској музици на примеру *Једанаесте руковети* Стевана Стојановића Мокрањаца“¹⁰⁴ ауторка пројекта подробно је објаснила драматуршки систем ове руковети заснован на дуалистичком принципу супротстављеног мушког и женског начела, активног и пасивног, човека и природе. У овом тексту указаће се само на основне елементе тог система чврсто постављеног у форму засновану на принципима симфонијског циклуса са четири „става“/секвенце (*Allegro – Adagio – Scherzo – Finale*). Већ је раније речено да прва песма *Писаше ме* приказује мушки и женски лик без сукоба у правом смислу речи. Обоје су релативно пасивни према ситуацији коју у свом систему вредности схватају као крајње обавезујућу и неминовну – рату. Такав став налаже

¹⁰³ Шпиро Кулишић, Петар Ж. Петровић, Никола Пантелић, *Српски митолошки речник*, Етнографски институт САНУ, Интерпринт, Београд, 1998, 60.

¹⁰⁴ Драгана В. Јовановић, „Елементи симфонизма у хорској музици на примеру *Једанаесте руковети* Стевана Стојановића Мокрањаца“, *Мокрањац: часопис за културу* бр.14, ур. Соња Маринковић, Дом културе „Стеван Мокрањац“, Неготин, 2012, 62-68.

беспоговорно прихватање и помирење са коначним околностима, али и оно се ипак одвија у две линије, мушки субјект је у покрету (одлази), а женски у мировању (типска одлика верне љубе која чека). У песми *Црни горо* остварени дуалитет наглашен је променом тонског рода – дурском бојом велича се обновљивост природе, а молском ламентира над неумољивом судбином човека. Још један акт композиторове подршке двојном принципу приметан је у два фактурно-хармонска решења за четири реченице које чине ову песму у шеми *а б б а*. У даљем току руковети следи нагли обрт у песми *Ој, Ленко, Ленко* чија садржина рекламира и препоручује материјално-заштитнички мушки принцип, али представља и девојачки „шмизласти“ пркос. У песми је очигледно поцртана класна разлика – именом оца инсистира се на девојчином пореклу, а Ленкино одбијање удварача одише „размаженим“ и презривим тоном. Сасвим природан чини се предах са кратком реминисценцијом на материјал *Црни горо, црни сестро*. Ово представља Мокрањчеву пикантерију, као некакво „унутрашње проширење“ сонатног циклуса. Улога ова четири такта је у раздвајању сличних карактера последње две песме. У драматуршком смислу можда се овај одсек може протумачити као ехо претходне песме са задатком да опомене Ленку да јој младост може проћи у избирљивости. Финале у живом темпу одише играчким карактером и ведром атмосфером. Чини се да Стеван Мокрањац кореографски промишља петотактну структуру фразе коју чини стих и припев (4 + 1). Као да пети, атипично непаран такт, служи за игру у месту, после које ће уследити промена смера кола. Припев *ајде, де!* композитор је употребио и за изградњу кратке коде, која се у нарочито звонком звуку приближава оркестарском колориту. У тексту песме *Калугере, црна душо* поново је приказан несклад између припадника супротног пола и немогућност реализације потенцијалног односа. Опет је претпостављена препрека која надилази конкретну ситуацију. У првој песми је то била војничка дужност, у другој неповратност младости, у трећој социјалне разлике, а овде опредељење за одређени, монашки начин живота.

- Комбинација активне и пасивне драме остварује драматуршки ток који има своја активна, етапна поља, као и статичне плохе које су латентно везане за основну драмску линију, али су и довољно организационо самосталне).

Овом драматуршком типу припада *Десета руковет*¹⁰⁵ чија је тематска основа већ постављена у претходном тексту. Наиме, Биљана је представљена као активан женски лик, али постављена у уобичајени балкански оквир честог ратовања - она нема према коме да испољи своју активност. Биљана преузима иницијативу у припреми за удају јер је то једино природно и логично разрешење прелска из једне у другу породицу у циљу опстанка врсте. Отвореним и храбрим присупом свим потенцијално непријатним моментима које ова промена подразумева, смањује се проценат трагичног исхода (*да не ми платно згазите...*). Док је Биљана сама на извору пролази група мушкараца (односно индивидуе према колективу) као извесна опасност која би уништила белину платна, што има јасну симболику. Међутим, она нити бежи, нити се склања, нити прихвата винске дарове као извесну компензацију (али и потенцијалну опијеност - чиме је сугерисано присуство нечистих сила), већ трезвено и отворено говори, обраћа им се и међу њима бира само једног, и то тачно онога од кога је и сама одабрана. Ипак, колективни мушки лик винара имплицира и потенцијалну опасност кретања чете или немирног стања у заједници, а таква ситуација се у потпуности разјашњава у наредној тужбалици *До три ми пушки пукнале*. Употреба броја три указује на могуће градацијско умножавање, што упућује на потенцијално велики број жртава, а тиме и колективну/општу тугу. Девојчина самоћа наглашена је у следећој секвенци коју чине песме *Динка двори мете* и *Пушчи ме*, пуне лоших предосећаја и осећања стрепње за повратак момка из рата. Њено коначно помирење са неповољним завршетком љубави поентирано је у песми *Никнало цвекје шарено*. Цвеће на прозору оличава девојчину женственост, коју она као цвеће чува и негује, а које младић хоће да украде. Она га назив бећаром (нежења, самац), будалом, чиме се тај моменат узимања кришом депласира и предност даје зрелијем, самосвеснијем односу према љубавној заједници који претпоставља извесну вредност, умеће и способност мушког субјекта. Занимљиво је приметити и процес претварања самосвесне личности Биљане која преко Динке постаје мома, дакле, нека девојка, док колективни лик винара и јунака постаје индивидуа Фанче, чак иако је *бећар* и *будала*.

У претходном тексту објашњене су основе на којима се драмски потенцијал музичке грађе конституише у блокове, то јест целину руковети. Приказани су примери *Шесте*,

¹⁰⁵ Видети у Прилогу 8.

Треће и *Четрнаесте руковети* које припадају типу активне драме, *Једанаеста руковет* која се сврстава у пасивне драме и *Десета руковет* као представник типа који садржи оба ова начела. У наредном потпоглављу ове руковети биће сагледане као садејствујуће компоненте које уз *Козар*, *Четврту* и *Пету руковет* стварају целине вишег реда – три дела уметничког пројекта *Мокрањац 1914 – 2014*.

3.2. Драматуршко јединство делова уметничког пројекта

Свако музичко дело је у двоструком односу према времену – оно је првостепени догађај трајања његове звучне појавности, али је истовремено и семантичко приказивање другог нивоа временског догађаја о којем говори. Комплексност феномена времена и опажања музике у њему, свакако превазилази оквире овога рада.¹⁰⁶ Представљено истраживање истиче важност схватања музичког извођења као дела интерпретатора које јесте уметнички догађај осмишљен у избору музичке садржине и начину изношења те садржине – интерпретацији. Колико је важно да диригентска интерпретација обухвати тумачење партитуре усаглашено са датим извођачким медијем и простором за извођење толико је битно креирање временске појавности извођења. Дакле, овде се (јавно) музичко извођење посматра као догађај у времену, својеврсно „лепо време“. Форма концерта требало би да буде заснована на симетрији, пропорцији и равнотежи свих његових делова. Већ је објашњен принцип по којем су садржајно осмишљени први, други и трећи део уметничког пројекта *Мокрањац 1914 – 2014*, али треба напоменути да специфичан слој тог троделног система представља његов ток који се најтранспарентније прати на

¹⁰⁶ Ипак, било би занимљиво посматрати феномен времена из перспективе диригента. На пример, познато је да основ технике дириговања чини припремни покрет. То је покрет који се врши на месту једне јединице бројања пре наступа, како самог почетка композиције, њеног одсека и реченице, тако и сваког, по било којем критеријуму значајног параметра у току дате композиције. Припрема мора тачно да покаже наступ, темпо, карактер, динамику и артикулацију и то тако јасно, одређено и разумљиво да ансамбл одмах може да преузме интерпретацију коју је диригент замислио. Следи да су припремни покрет (на доби пре стварне акције ансамбла) и ударац „на један“ (право место дешавања, реакција ансамбла на припремни покрет), потуно једнаки по свим наведеним параметрима. Дobar диригент је способен да из најближе прошлости креира садашњи тренутак, промишљајући га као логичну последицу управо прошле музике. Дакле, у сада, диригент ослушкује одјеке прошлости, слуша оно што је управо сада, а показује оно што ће доћи. Наравно, оваква временска слојевитост опажа се у „протегнутој садашњици“, због непостојања човековог чула за време, односно несавршености механизма којим човек опажа време. Можда зато поједини научници тврде да време и не постоји.

нивоу драматуршког развоја. Музичко-текстуална драматургија наратива у *Руковетима*, у приличној мери одредила је избор програма, па самим тим и ток целог догађаја. Анализом музичко-текстуалне потке *Руковети*, утврђена су драматуршка чворишта (мотиви, кадрови и секвенце) која чине окосницу у драматуршком и временском поимању блока/руковети. Тако схваћене целине затим су смештене у део, као сегмент којим се подвлачи специфична активност одређеног медија, али и мера организовања хоризонталног/временског фактора у драмском аудио-перформансу.

Три дела уметничког пројекта *Мокрањац 1914 – 2014* конструисана су тако да сваки од њих садржи по три блока у трајању од око 20 минута. Време трајања предвиђено је као оптимално за испуњење захтева приказивања музичко-драматуршке садржине *Руковети* на више нивоа. Разрађени односи елемената јединства делова уметничког пројекта омогућавају њихово сагледавање у времену, а могу се пратити у табелама датим у Прилозима 4, 5 и 6.

Драматургија првог и другог дела уметничког пројекта

Први и други део уметничког пројекта *Мокрањац 1914 – 2014* осмишљени су као презентација појединих *Руковети* и *Козара* које је у највећем делу транскрибовао Војислав Илић. Њихово груписање у делове засновано је на принципима истицања традиционалног (први део) и иновативног приступа диригентској интерпретацији (други део), према већ наведеним и објашњеним критеријумима. Ипак, у Прилозима 4 и 5, могу се запазити и други елементи битни за смештање ових делова у шири контекст.

У Прилогу 4 јасно се види да је садржина првог дела уметничког пројекта (*Четрнаеста и Десета руковет* и *Козар*) смештена у троделну форму са блоковима:

1. дуг/свита/Еф-дур; 2. дуг/свита/Бе-дур,Еф-дур; 3. кратак/минијатура/еф-мол, Еф-дур.

Козар је иако компонован као кратки хорски скерцо, лако нашао своје место у програму концерта посвећеном *Руковетима*. Како је то Милоје Николић приметио, потенцијал ове минијатуре налази се управо у изразитим елементима Мокрањчевог композиторског језика примењеним у *Руковетима* – принципу изградње од неколико

напева и разуђеној архитектоници облика заснованој на драматургији дела.¹⁰⁷ Заправо, приступ фолклорној грађи донекле је другачији јер је композитор употребио само основне мелодијске мотиве (а не целовите мелодије напева) народних песама *Крај Вардара стајаше* и *Циганчица*. Управо ово одступање од неприкосновености фолклорне форме представља значајан корак на путу ка све вишем степену обраде фолклорних напева који ће уследити у постмокрањчевском периоду. Поступком варирања или чак компоновања нових мелодија на темељу битних особина оригинала, Мокрањац креира нови квази фолклорни материјал. Наиме, ови народни мотиви су слободно разрађени и то тако успешно да синтеза ауторске музике и ауторских стихова (приписују се Миловану Глишићу), потпуно стоји на линији народних напева *Руковети*, са њиховим дубоким везама музике и текста. Ове мелодије склоне мотивском раду, спроведене контрапунктски или одевене у рухо изражајних хармонских решења, главни су протагонисти рељефног сликања драматуршких ситуација. Формална јасноћа *Козара* (структура од две наизменичне контрастне строфе прераста у прокомпоновану, сагласно драматургији текста), чини још један елемент у корпусу изражајних средстава постављених у службу изградње контраста, градација и кулминација какве срећемо у већини *Руковети*. Дакле, може се закључити да је *Козар* својевсна „руковет у малом“. С обзиром на чињеницу да садржи нарацију, може се сврстати у тип активне драме који уоквирује први део пројекта, како је и приказано у Прилогу 4. Осим тога, овај део резервисан је за драматуршки план чији су носиоци радње недовољно активан мушки принцип и недозвољено активан женски принцип који се до краја овог дела пројекта у потпуности поништава. Наиме, у минијатури *Козар*, женски принцип метафорично је представљен малим стадом козица, чија егзистенција у потпуности зависи од, нажалост недовољно израженог мушког принципа, у лику пастира. Занимљиво је споменути и то да квартални скок наниже еффе, представља елемент јединства целог првог дела будући да је то почетни мотив *Четрнаесте руковети*, глава теме последње песме *Никнало у Десетој руковети*, као и мотив упева *Ајде де! у Козару*.

¹⁰⁷ Милоје Николић, „Прилог истраживањима форме Мокрањчевих Руковети“, *Мокрањцу на дар*, Музиколошке студије – Монографије свеска 1, Београд – Неготин, Факултет музичке уметности у Београду, Дом културе „Стеван Мокрањац“ у Неготину, 2006, 129.

Други део уметничког пројекта контрастира претходном делу већ самим својим почетком у којем се приказује активан мушки принцип. У драматуршком смислу почетна, *Шеста руковет*, представља одмориште у контексту даљег „љубавног“ тока који обезбеђују *Једанаеста* и *Трећа руковет*. У Прилогу 5 може се видети да је јединство другог дела уметничког пројекта остварено употребом грађе која по пореклу припада искључиво српском фолклору, нема нарочити драмски сукоб (обрађује се једна личност или једна тема) и транскрибована је из пера једног аутора. Троделна форма распоређена је према систему блокова:

1. дуг и комплексан облик; 2. кратак и јасан облик; 3. дуг и комплексан облик.

Унутрашња „звучна“ форма најважнија је за сагледавање ових руковети као једне целине на начин како је то већ објашњено у потпоглављу „Ремедијација: *Ослушни Мокрањца!*“.

Драматургија трећег дела уметничког пројекта

Са аспекта диригентске интерпретације најинтересантнији је трећи део уметничког пројекта, замишљен као јединствена целина која обухвата извођење без паузе „новотранспонованих“ *Четврте* и *Пете руковети*. Како основ њиховог чврстог јединства чини установљени електронски медиј, одлучено је да се у ову целину укључи и ремикс песме *Да л' немам*, првенствено креиран као „звук“ мимохода између другог и трећег дела уметничког пројекта. Та друга функција ове песме постала је важан елемент у формирању драматуршког јединства трећег дела пројекта *Мокрањац 1914 – 2014*, то јест у стварању целине вишег реда.

Наиме, драмски заплет песме *Да л' немам*¹⁰⁸ произилази из забринутости девојке, али још више из њеног покушаја да одгонетне разлог мужевљевог лошег понашања. Постављање питања (свекрви, мада је вероватно у питању девојчин унутрашњи монолог), у овој песми представља основни механизам покретања, то јест, збивања. Чак и у оригиналном извођењу песме, дакле у оквиру *Дванесте руковети*, не би било правог одговора на девојчино јадиковање јер ова песма представља слику из свакодневног живота

¹⁰⁸ Текст и форма песме могу се сагледати у партитури у Прилогу 13.

жене која живи у патријархалној заједници. У уметничком пројекту који се посматра, *Четврта руковет* постављена је одмах у наставку (*atacca*), као симбол мушког принципа или, као *флешбек*¹⁰⁹ на некадашњу срећу. Основа за овакво повезивање свакако лежи у драматуршком тексту који стајаћим мотивима, карактеристичним за српски фолклор, истиче типичне женске атрибуте – бело лице, чарне очи и русе косе. Подсећање баритонског сола да су управо ове девојчине предности некада биле инспирација за освајање, заправо разјашњава њену садашњу ситуацију – оно што је већ освојено, није више интересно. Поступком спајања две песме са рефреном, које стицајем околности имају и тонално заокружење (обе су у Е-дуру!), добијена је целина која по форми и излагању садржаја не одговара Мокрањчевом облику руковети (додуше ни сама *Четврта руковет* то не чини), али наглашава важан драмски сукоб мушког-активног и женског-пасивног принципа, на којем ће се заснивати *Пета руковет*. Тако овај „бинарни систем/сплет“ представља само назнаку догађаја који ће бити постављен, а онда и разјашњен тек у *Петој руковети*.

Пета руковет представља замашну и сливену форму тематских валера који чине праву хорску симфонију. Најобимнија је међу *Руковетима* и са својих десет песама достиже ширину симфонијског става, можда чак целе симфонијске поеме. Упркос разноврсности материјала и рапсодичности грађе, целина делује врло компактно. Томе доприноси пре свега, широко конципирана обрада појединих песама, чиме су добијене крупне тематски хомогене површине. Формално, *Пета руковет* се може поделити на две веће целине антитетички постављене.

Први, драмски део *Пете руковети*¹¹⁰ завршава кулминацијом – освајањем/отмицом/ удајом Стане у песми *Леле, Стано, мори* и то је заправо садашњи тренутак из којег је она започела своју причу то јест садржај трећег дела концерта. Од овог тренутка, климакса драмског сукоба, континуитет радње креће у девојчину корист – лирски део руковети трансформисаће ову трагичну хероину у скерцозну победницу у финалу. Основа драматуршког плана је опозиција драмског и лирског. Дакле, први и други део руковети

¹⁰⁹ *Flashback* или ретроспекција је термин преузет из књижевности и филмске уметности, а односи се на убачени кадар или секвенцу која наратију приче води у прошлост како би се објаснила тренутна радња у причи. Овакав начин повезивања *Руковети* указује на то да трећи део уметничког пројекта време третира у његовој нелинеарној природи.

¹¹⁰ Погледати у Прилогу 15.

су антитечки постављени, а сваки од њих има свој различит развој, као и засебан музичко-драматуршки врхунац. Први ток усмерен је ка драмској кулминацији која наступа у шестој песми, а други ка лирској кулминацији коју доноси последња песма, како се то може сагледати у табели број 6.

Табела број 6: драматуршки план *Пете руковети* - драмски део

Драмски део – прогон, растанак, освајање

А <i>Шта то миче</i> Ге-мол <i>Allegretto</i> атмосфера прогона (ефекат одјека хора)	Б <i>А што си се</i> Ге-дур <i>Adagio ma non troppo</i> Суспензиони одсек, промена атмосфере (чист хорски звук)	А <i>Да л'је срна</i> Ге-мол <i>Allegretto</i> атмосфера прогона (ефекат одјека хора)
Интродукција (експозиционо-пролошка раван) Атмосфера прогона (мотиви јунака и коња)		
А <i>Коња седлаш</i> Ге-мол <i>Lento rubato</i> соло дует у пратњи хора (ефекат pitch shift 8)	Б <i>Повела је Јела</i> Ге-дур – Це-дур <i>Allegro giocoso</i> Имитација хора и снимка, скречовање	А1 <i>Мој се драги</i> це-мол <i>Largo e molto rubato</i> хорски соло у пратњи електронике
Заплет Атмосфера одласка (мотив коња)		
<i>Леле, Стано, мори</i> це-мол <i>Allegro deciso – Vivo – Largo</i> драмски дрон у електроници		
Климакс - расплет Атмосфера освајања (мотив коња <i>И-ха!</i>)		

Табела број 6: драматуршки план *Пете руковети* - лирски део**Лирски део – разрешење**

Ој, за гором Ас-дур <i>Andante</i> лирски дрон у електроници			
Антиклимакс – преокрет Атмосфера спашавања (мотив јунака и девојке)			
A Ој, девојко еф-мол <i>Vivace – ritenuto</i> скречовање ритмички мотив у транспозицији	Вишњицица Ас-дур <i>Vivace - ritenuto</i> хор <i>a capella</i>	A1 Ђе 'но с тобом еф-мол <i>Vivace (120-132) – rit.</i> скречовање - <i>ritenuto</i> - хор <i>a capella (a tempo)</i> ритмички мотив у транспозицији	Нема вишњу Ас-дур <i>Vivace - ritenuto</i> хор <i>a capella (a tempo)</i>
Почетак расплета Атмосфера надмудривања			
Ајде, мори, момичето Еф-дур <i>Allegro (120-132)</i> а(м)б(ж) а(ж)б(м) а(м)б(tutti) кода (tutti) Соло тенор, соло бас, хор и електроника (дрон у хармонском ритму)			
Финале – коначан расплет Усаглашавање мушког и женског принципа (мушки солисти и женски хор певају исти материјал, подржан уједначеним ритмом у електроници)			

Први део *Пете руковети* конституишу три јасно одвојене целине – два тродела и песма са рефреном као кулминација.

Интродукција: Почетни тродел формиран је од две песме (са репризом прве) са улогом експозиције главних ликова руковети – девојке и јунака. Интересантно је што је јунак приказан активно, кроз активан текст, док девојку упознајемо само кроз мушке очи/ речи, она је пасивна. Дакле, мушки и женски принцип приказују су у свом уобичајеном појавном облику. У циљу појачавања атмосфере прогона у првој и трећој песма хорским гласовима је придодат ефекат одјека (радња се и догађа у природи, вероватно у гори која се помиње и на почетку другог дела руковети), док је контрастна друга песма остављена чистом хорском звуку. Изразит је мотив коња који симболизује одлазак мушкарца и као такав има везивну функцију у односу на тродел који следи, а чине га три песме – *Коња седлаш, Повела је Јела и Мој се драги*.

Заплет: Конфликт који настаје на релацији мушко-женског сукоба око одласка основни је проблем драмске линије руковети. Психолошки набој различитог виђења тог догађаја превасходно влада у првој *Коња седлаш* и трећој песми *Мој се драги* које уоквирују ову целину. Оне су сличне ритмичко-мелодијске грађе, подудараног карактера и у истом темпу, па драматуршки успостављају однос на нивоу: дијалог солиста (слушалац сазнаје о чему се ради) – унутрашњи монолог жене (лирски коментар). Имајући у виду да је ова тематика значајна за индивидуу, али и читав женски колектив оног времена и простора, прва песма и у представљеној верзији поверена је солистима (сопран и тенор) у пратњи хора (са ефектом који са развојем текста у правцу одласка момка, све више „квари“ атмосферу), док је монолог (елегични *lento rubato*) у трећој песми постављен као „хорски соло“ у пратњи електронике (искоришћена је јасна хомофона фактура – упадљиво издвајање алтовског сола и пратња мушког хора). Карактерна кореспондентност ове две песме потврђује идејно и семантичко повезивање. У извођењу ове руковети солисти су издвојени на позицију испред хора, а тај поступак утврђен је као профилисање ликова којим се индивидуализује музичко-драмска ситуација и уводи „лична линија“ драматуршког плана ове композиције. Заокружена музичко-драмска целина са атмосфером одласка и остављања, садржи и контрастирајућу другу песму *Повела је Јела*. У својој дурској атмосфери она представља локалну кулминацију овог дела руковети и лирско одмориште (припрема будући лирски ток руковети антиципирајући песму *Ој, за гором*). Ипак, она не нарушава јединство јер је са друге две песме обједињена заједничким доминантним мотивом (и даље је присутан изразит мотив коња). У песми се објашњава да је Јела сама изабрала *војновога коња* (онога који је несигуран и може лако да оде/погине, али је освајач), а не *братовога* (може се тумачити у смислу онога ко је питом, веран). Осим тога, помињање војника, семантички припрема кулминацију – освајање Будим-града (који важи за неосвојиво утврђење) и Стане.

Кулминација: У доступним аналитичким текстовима теоретичара музике¹¹¹ драмски потенцијал песме *Леле, Стано, мори* углавном се посматра кроз кулминацију и расплет описане ратним походом који се води због *малке Стане*. Ипак, у тумачењу које се овде заступа заправо се ради о коначном освајању, можда и браку којим је мушкарац

¹¹¹ На пример у поменутом тексту Ксеније Стевановић.

дефинитивно потврдио статус жене – заробљавање. Мотив коња је и даље присутан, али је сада представљен рефреном-ускликом *И-ха!* и такав више не значи одлазак, већ освајачки поход. Кроз шест строфа (седма је поновљена прва), објашњава се јак мотив и упорност да се Стана освоји. Она је Будим-град који се бранио три године (важи за неосвојиву девојку), а јунак је представљен као непријатељ (клети Турци) и у множини – као војска (толико је јак противник) која ће заробити (оженити) Стану. Строфа у темпу *Vivo*, као у неком *фурриозу*, осликава јуриш после трогодишњег чекања, док је последња строфа у спором темпу и „стаменој“ фактури којима се Стани дефинитивно пресуђује да је заробљена, освојена заувек. Драмски врхунац Мокрањац је остварио музичким средствима (мелодија мањег обима са понављањима у разрађеној фактури), али битан експресивни слој чини и електроника придодата у овој верзији *Пете руковети*.

Други део руковети је изразито лирског карактера и садржи три целине, али у нешто другачијој структури коју чине песма са пет строфа (антиклимакс), дводелна песма са понављањем и песма са рефреном (финале).

Антиклимакс: После катарзичног драмског расплета, песма *Ој, за гором* доноси нагли, али драматуршки оправдан рез, којим се љубавна линија са почетка руковети и из песме *Повела је Јела*, наставља. Из те перспективе, кулминација скоро да постаје епизода, значајна и свакако емотивно јака, али ипак као лош животни период који се сада превазилази. Поново се актуелизује релација јунак – девојка, али је он сада посматран као спаситељ. Примећује се да је девојка своје окове полако претворила у *танку жицу ибришима*. Женска мудрост и помирљиви и пријатељски тон девојке (она га моли да је ослободи, мада заправо нема од чега, нудећи му да му буде сеја), довели су до преокрета драмске ситуације у којој се поново успоставља хармоничан партнерски однос (он схвата да му је она ипак потребна као љуба). Климакс и антиклимакс схваћени су као равноправни елементи драме, па електронски слој прати ту идеју успостављањем лирског дрона.

Почетак расплета: Јединство сплетених песама *Ој, девојко* и *Вишњицица* остварен је преко једноставног, али упечатљивог ритмичког обрасца који обе песме поседују (чине га четири осмине и четири четвртине). Ипак карактери песама потпуно су различити и приказују промењене позиције главних актера – док мушкарац у свом робусном наступу показује немоћ (он губи сабљу – симбол јунаштва и мушкости), девојка у

немарном, веселом тону прича о свакодневним темама.¹¹² Иако је наговештен губитак јуначке доминације у корист предавању девојачким моћима, још увек није у потпуности „устоличен“ лирски, женски принцип. Присутна је атмосфера надмудривања осликана и у сталним агогичким променама, успоравањем и враћањем у почетни темпо. Електронски слој наглашава ту идеју увођењем ритмичког патерна који никако да се заиста успостави, све до последње песме у којој долази до усклађења – драматуршког и ритмичког.

Финале: Инсистирање на свакодневним пословима у песми *Ајде, мори, момичето* указује на коначан расплет драмског сукоба. Интересантно је да је Војислав Илић као редактор последњег издања *Руковети*¹¹³ уз оригиналне Мокрањчеве ознаке за темпо друге и треће целине *Vivace* и *Allegro*, предвидео исту меру 120-132. Овај поступак делује потпуно логично и обезбеђује, нарочито након агогичких промена, чврст и динамичан ритмички пулс, спајајући две веће целине у јединствен музички ток. Треба напоменути и то да последња песма руковети такође започиње „главом“ већ поменутог ритмичког обрасца (четири осмине). Тако посматрано, ове три песме чине макродијалог у коме текст пеме *Ој девојко* и мушке строфе последње песме припадају јунаку, док стихове из *Вишњицице* и женске строфе из *Ајде, мори, момичето*, изговара девојка. Мушки принцип приказан је једноставно – он тражи оно што му по патријархалном праву припада, а женски деликатније, слојевито – она бежи, па се покорава, а на крају и манипулише. Иако је прве две песме изводио само женски хор, оне су по карактеру, фактури и регистру толико различите да једнородни ансамбл може да донесе дијалог женског и „псеудомушког“ принципа, без забуне. У последњој песми, ликови руковети су коначно помирили и усаглашени, певају исту мелодију и ритам (на почетку наизменично, а онда и заједно *хај, хај, да играме, да певаме!*), па се у процесу транскрипције за женски хор наметнуло решење да мушке строфе буду поверене мушким солистима. Овоме иде у

¹¹² У наведеном тексту диригента Младена Јагушта, он описује и ову драмску ситуацију: *Али један други момак, вероватно војник, чим је имао сабљу, такође се удвара девојци. Она се прави луда, па наводи неку невезану ствар, да је вишњицица род родила, ко ће то да бере, и тако даље... А момак каже: Ајде бре девојко, јуче сам са тобом стајао, остала ми сабља код тебе! Мислим, његово средство за рад му је остало код девојке. Можете мислити колико је он био заљубљен! Али неће девојка. Она се прави Енглец, прича о времену, односно прича о вишњицама. Он наваљује и каже: Ајде девојко да играмо, да певамо! – Ма како да певам, па шта ти је! Нисам још ни кокошке нахранила! – Ма нахрани их, па да онда идемо! и ипак се ствар сврши неким, што би се рекло *harry end*-ом, и одоше они да играју и да певају, на опште задовољство публике када слуша ту руковет. Наведено дело, 284.*

¹¹³ Мисли се на већ поменуто издање Сабраних дела Стевана Стојановића Мокрањца.

прилог и концепција самог концерта којом је *Пета руковет* постављена на крај, па је музички логично и драматуршки оправдано да сви извођачи изводе финале наступа. И електронска линија је сагласна са општом атмосфером па је дрон креиран једноставно – у хармонији и ритму хорског парта. Подвлачећи устаљени ритмички ток игре, електроника као да помаже играчима да остану у ритму, то јест, актерима *Пете руковети* да задрже освојен хармоничан однос.

Драматуршки план трећег дела уметничког пројекта веома је комплексан, а створена форма представља одраз диригентског промишљања могућих начина презентације музичке садржине у јавном извођењу.¹¹⁴ Поступак припајања иначе независних целина заснива се на принципу монтаже. Овај исходишно филмски термин означава повезивање слика са циљем стварања утиска просторно-временског континуитета или дисконтинуитета. Дакле, монтажом се фрагменти наратије обједињују у континуирани или дисконтинуирани наративни ток. У овом истраживању замисао монтаже усаглашена је са начелом Мокрањчевог „руковедања“ и разрађена на макро нивоу, формирањем коначног облика појавности Мокрањчевих дела у контексту савремене диригентске интерпретације.

3.3. Диригентска интерпретација: креирање и извођење драмског аудио-перформанса

Према свему што је речено, може се закључити да је музичко-поетска целовитост Мокрањчевих *Руковети* и *Козара* остварена планском организацијом грађе, то јест, њиховог драмског потенцијала у интеракцији са музичким карактеристикама. Тај потенцијал има значајну улогу у креирању интерпретације појединачних дела, али је у овом истраживању он употребљен и као средство груписања композиција у целину вишег реда, то јест, достизања јединства делова уметничког пројекта *Мокрањац 1914 – 2014*. Исто као што се мотиви интегришу у секвенце, а оне у блокове, тако су и блокови унутар делова повезани, а њихов избор и суживот условљени су факторима и музичког и ванмузичког, подтекстуалног значења. Интерпретативно промишљање појавности

¹¹⁴ Приказ драматуршког плана трећег дела уметничког пројекта може се јасније сагледати у табели која се налази у Прилогу 6.

Мокрањчевих *Руковети* у контексту савремене диригентске интерпретације, заокружено је креирањем комплексног система у који су укључени бројни и садејствујући елементи. Њихова интеракција посматрана је са аспекта историјског континуитета у извођењу *Руковети*, а затим употребљена за усложњавање свих тих узајамних односа ради стварања једне нове извођачке форме - својеврсног драмског аудио-перформанса. Под овим појмом подразумева се специфичан облик осмишљен за потребе уметничког пројекта *Мокрањац 1914 – 2014*, чија се конструкција заснива на идеји истицања звучног, драмског, визуелног и сценског потенцијала који поседују Мокрањчева световна хорска дела.

Истраживање изабраних елемената појавности хорског дела, њиховог међусобног односа и могућности њиховог даљег повезивања, резултирало је креирањем три дела перформанса који се међу собом разликују према избору и третману: 1. партитуре дела (транскрипција или транспозиција), 2. медија у којем ће се дело оваплотити (хор, „проширени“ хор и електроника), 3. простора за извођење (три сцене) и 4. драматуршког потенцијала дела (теме и носиоци радње). План драмског аудио-перформанса *Мокрањац 1914 – 2014* представља сумиране резултате пројекта у најкраћем обиму на следећи начин:

► Први део драмског аудио-перформанса *Мокрањац 1914 – 2014*

„Звучни простор“ Хола ФДУ обезбедио је уобичајену поставку Академског хора *Collegium musicum* у нивоу првог спрата, док је публика смештена у приземљу и на осталим нивоима. Изабрана дела су репрезенти Мокрањчевог композиторског језика и изводе се искључиво према захтевима партитуре:

Четрнеста руковет (Мокрањчева транскрипција за женски хор), *Десета руковет* (транскрипција В. Илића) и *Козар* (транскрипција В. Илића);

Тема: Несуђена љубав / оклеветана несвеста / непостојање активног мушког субјекта = немогућност заснивања брака = друштвена смрт

► Први мимоход: импровизација на челичним плочама

► Други део драмског аудио-перформанса *Мокрањац 1914 – 2014*

У „звучном простору“ Фоајеа Сцене *Мата Милошевић*, хор и солисти користе

могућности хоризонталне, вертикалне и дијагоналне поставке, уз звучну „обраду“ партитуре – формирањем „звучних облика“ у садејству са простором и „обогаћивањем“ звука употребом звучних оруђа и вокалних модификатора. Публика је у најприснијем контакту са извођачима. Изабрана дела омогућавају описани третман:

Шеста руковет (транскрипција В. Илића), *Једанаеста руковет* (транскрипција В. Илића), *Трећа руковет* (транскрипција В. Илића);

Тема: Рат / мушки принцип = пролазност и избирање / женски принцип = немогућност заснивања брака = друштвена смрт

- ▶ Други мимоход: снимак ремикса песме *Да л' немам* Уроша Петковића
- ▶ Трећи део драмског аудио-перформанса *Мокрањац 1914 – 2014*

У звучном простору Сцене *Мата Милошевић* налазе се хор, солисти, сет електронских инструмената, опрема за дизајн звука, светла и пројекцију интерактивних визуала. Извођачи и публика заузимају уобичајене позиције. Изабрана су дела која до сада нису транскрибована – најједноставнија и најкомплекснија *Руковет* и транспонована у медиј женског хора и електронике, са планом: од чисте електронике до хорског звука, а затим до заједничког климакса. Због достизања целине кроз звучну и текстуалну драматургију, у део је укључена и музичка грађа другог мимохода:

Прелаз / увод *Да л' немам* из *Дванаесте Руковети* (Урош Петковић), *Четврта руковет* (транспозиција Драгане Јовановић), *Пета руковет* (транспозиција Драгане Јовановић)

Тема: њена верзија / несрећан брак → његова верзија / удварање другој → сукоб мушког-активног и женског-пасивног принципа = срећан брак

У трећем поглављу рада „Сценска интерпретација *Руковети* Стевана Стојановића Мокрањца транспонованих у медиј женског хора и електронике“ достигнута је „кулминација“ (како је то у наслову поглавља и речено) интерпретативног промишљања Мокрањчевих *Руковети* и *Козара*. Сагледани су, обрађени и даље употребљени сви елементи уметничке интерпретације укључени у извођење драмског аудио-перформанса

Мокрањац 1914 – 2014. Основа за креирање, а онда и извођење ове вишемедијски схваћене интерпретације, пронађена је у резултатима аналитичког истраживања приказаног у поглављима „Експозиција: *Диригент и његово дело*“ и „Заплет: *Мокрањац 1914 – 1983*“, док је треће поглавље „Кулминација: *Мокрањац 2014*“ резервисно за синтезу претходно добијених резултата и њихову проверу у пракси. Идејну базу пројекта, према томе, чине следеће тезе:

- Уметнички пројекат заснован је на идеји да је дело диригента уметнички догађај креиран сагласно креативном и репродуктивном капацитету диригента и јавно изведен пред публиком. Уметност и вештина диригентске професије у конкретном пројекту приказане су кроз поступке креативне транспозиције и умешне транскрипције. Проширење диригентске делатности остварено је кроз поступак ремедијације у ширем смислу који поред транспозиције музичког дела у нови медиј подразумева и транспозицију у нови, сценско-драмски, контекст. Осим тога, завршни рад уметничког пројекта замишљен је као прилог који може бити користан за решавање неких питања комплексне проблематике интерпретације вишемедијског дела. Такође, транспозиција у медиј женског хора и електронике заснована је на потреби за проширењем литературе за женски хор.
- Пројекат се залаже за истицање важности идеје о хорском ансамблу као „незавршеном инструменту“ диригента, па „дизајнирање“ тог медија сагласно захтевима непромењивих чинилаца интерпретације (пре свега партитуре, а често и контекста, простора, публике...), такође представља креативни чин диригента. У конкретном пројекту искоришћени су достигнути интерпретативни домети Академског хора *Collegium musicum* који су усмерени ка дефинисању и развоју још комплекснијих извођачких вештина.
- Изабрани програм обухватио је *Руковети* као уметничка дела настала у специфичном историјском периоду и на одређеном географском подручју која носе потенцијал комуникативности са савременом уметничком праксом. Пренесене у нови звук и другачији контекст, ове композиције нису изгубиле свој идентитет, већ су у новом вишемедијском изразу оствареном у процесу интердисциплинарне сарадње, ослободиле енергију Мокрањчеве целокупне уметничке личности.

РАСПЛЕТ: Закључак

Мисли Жилбера Ружеа узете за мото овога рада, о музици као феномену који *преиначује осећај бивања*, указују на моћ музичке уметности да већ самим својим догађањем у времену и простору, утиче на све чиниоце тог простор/времена. Музика, дакле, *показује да се у овом тренутку нешто догађа* и тиме дефинише одређени простор и одређено време. Оваплоћење музичког дела у простор/времену представља главни интерпретативни задатак музичког извођача. Будући да људска бића нису „опремљена“ чулом за време и простор, већ само осећајем за сналажење у времену и простору, музички догађај, обликован а пролазан, материјализује идеју музичког дела – скуп многоструко схваћених и умрежених замисли, осећања, намера, привида, апстракција...

Иако партитура представља средство којим композитор фиксира замишљено музичко дело да би оно могло да буде репродуковано што верније замишљеном - јасно је да то заправо није могуће. Партитура је константна категорија, али осећај за музику није - он је променљив и посве ирационалан па се не може фиксирати. Већ самом чињеницом да музику није могуће тачно записати, јасно је да интерпретација у свако читање извођача увек укључује и различита тумачења. Чак и ако се интерпретатор добро припреми и проучи елементе који су утицали на одлуке композитора, он није у могућности да их аутентично спроведе јер не може да се ограда од личног тумачења било које појаве коју посматра. Сједињење појединачног личног осећаја и константног записа мора водити увек другачијим резултатима. Звучна форма музике је изворни и једини живи феномен музике, док нотна форма настаје из ње, разлучивањем елемената који се могу рационално записати. Обе форме су по свом смислу комплементарни идентитети и морају се кроз време исто онолико удаљавати колико се осећај за музику мења. Партитура је тек део звучне појавности музике, формула за реконструкцију композиторове примарне идеје, а када се допуни савременим личним осећајем за музику настаје продуктивна репродукција, то јест, интерпретација музике. Дакле, живот музичког дела није живот оригинала, већ нечег пренесеног. Такође, оно што се више не показује способним за преношење, изгубљено је – при чему увек морамо разумети да смо за овај губитак одговорни ми сами, подједнако као и оригинал. Ако више нисмо у стању да схватимо ранија прошла остварења или их схватамо још само делимично, узрок је ограниченост наше осећајне моћи, а не нужно ниска вредност објекта. Исто важи и за временске и за просторне удаљености, дакле, за уметност прошлих времена, колико и за уметност културно удаљених народа.

Звук је феномен титрајућег медија покренутог према законима који се могу акустички дефинисати и чује га човек. Представља основну грађу музике и перципира се као временска појава звуковне монаде (која своје вибрирање исцрпљује у времену) или као просторна појава уређене физичке звуковне синтезе (аналитички раздвојене на аликвоте или хармонију). Временски и просторни осећај музике су категорије утемељене на двострукој природи феномена звука и из њих производе структурне јединице за изградњу интерпретације звучне појавности музичког дела. Временски поредак музике почива на метрици и форми као рашчлањењу времена, а у вокалној музици и на тексту као наративу који олакшава поимање протока садржине. Ритмичко-мелодијска и текстуално-формална драматургија чине основу динамике покрета у хоризонталној структури музичког дела. Просторни осећај музике даје вертикална структура дела – сазвучје аликвотних и хармонских тонова, то јест боја појединачног звука или сазвучја, уређена под појмом драматургија звука.

У докторском уметничком пројекту „Сценска интерпретација *Руковети* Стевана Стојановића Мокрањца транспонованих у медиј женског хора и електронике“ утврђен је хронотоп Мокрањчевих *Руковети*, дакле, време/простор као појам нераскидиве функционалне целине текста и подтекста, органски уткане у идејну суштину ових композиција. Њихов стогодишњи живот овде се не посматра као линеарни континуитет, већ као свеукупна садржина саткана од низова времена и простора који се међусобно мешају, пресецају и одсликавају једни друге. Према факторима тог хорнотопа креирана је драматургија уметничког догађаја – драмског аудио-перформанса *Мокрањац 1914 – 2014*. Конститутивне категорије вертикалне (драматургија звука озвучавањем и „дозвучавањем“ *Руковети*) и хоризонталне драматургије (драматургија музичке форме и наратива) удружене су са елементима сценске интерпретације (драматургија простора и светлосних промена). На тај начин створена је спирална драматургија као одраз хронотопа Мокрањчевих *Руковети* којим се сагледава истовременост постојања текста и подтекста, партитуре и њене звучне појавности, оригинала и транскрипције, креативног и извођачког. Драматуршка спирала усмерила је покрет идејне садржине уметничког пројекта по закривљеној стази, али увек према средишту те закривљености – суштини Мокрањчевог дела. Такав систем успостављен је са намером креирања музичког догађаја у којем се Мокрањчеве *Руковети* посматрају као грађа специфичног *бивања* у савременом време/простору, али и са примисли да је тај догађај само један трен спиралног континуума ових увек актуелних дела.

ПРИЛОГ 1, Биографија Војислава Илића

Композитор, диригент и педагог Војислав Илић (1911 - 1999) читав свој живот посветио је хорској музици. По завршеној Богословији и Српској музичкој школи у Београду, 1937. године добио је стипендију *Првог београдског певачког друштва* за студије музике у Берлину, где се усавршавао код Вилхема Фуртвенглера (Wilhelm Furtwängler) и Карла Томаса (Karl Thomas). По повратку са студија радио је у Музичкој школи *Исидор Бајић* и Српском народном позоришту у Новом Саду. Од 1951. године предавао је хорско дириговање на Музичкој академији у Београду. Долазак Војислава Илића на место професора Музичке академије довео је до процвата хорског живота у овој институцији. Двадесет година, од 1952. до 1971. године, Илић је дириговао хором и оркестром Музичке академије и са ова два ансамбла остварио је значајне концерте. Осим тога, Илић деловао је и као установитељ, организатор и диригент већег броја хорова у Београду, као и многих фестивала хорске музике (*Мокрањчеви дани* у Неготину, *Хорови међу фрескама* у Београду и *Нишке хорске свечаности*). Својим истрајним радом Војислав Илић дао је велики допринос музичком школству и култури Србије. Захваљујући њему, на концертне подијуме враћена је, претходно занемарена, православна духовна музика којој је био посвећен читавог живота. Своју стратегију за актуелизацију српске духовне музике Илић је базирао на организацији концерата посвећених обележавању годишњица великог српског композитора Стевана Стојановића Мокрањца. Тако је 1956. године одржан концерт поводом обележавања сто година од Мокрањчевог рођења, а 1964. године обележено је педесет година од смрти овог композитора.

Паралелно са диригентском активноћу развијао је и своју композиторску делатност. Поред низа композиција насталих за хор, Војислав Илић написао је и две опере (*Зона Замфирова* и *Шанко*), кантате (*Народне загонетке* и *Спомен на устанак*), *Симфонију* и *Симфонијску поему*, као и мања оркестарска дела. Хорској музици посветио је и теоријске збирке као што су *Хорске вежбе*, *Хорско дириговање*, *Импостација хорског гласа* и *Нега дечијег гласа*. Као добар познавалац српског народног црквеног појања Војислав Илић је правио хармонизације и аранжмане празничних црквених песама за дечији, женски, мушки и мешовити хор. Бележио је црквено појање и изводио га као појац и као диригент.

Његове интерпретације Мокрањчевих црквених напева у свих осам гласова *Српског осмогласника*, трајно су забележене и представљају својеврсну заоставштину будућим генерацијама певача, али и музичких аналитичара.

Војислав Илић је више од шест деценија доприносио развоју музичке културе Србије. Одржао је преко хиљаду концерата, менторисао рад преко двадесет хорова, основао десетак хорских фестивала и одшколовао на хиљаде музичара.

ПРИЛОГ 2, Биографија Академског хора *Collegium musicum*

Академски хор *Collegium musicum* основан је 1971. године на иницијативу професора Војислава Илића и чине га студенткиње Факултета музичке уметности у Београду. Од оснивања до данашњих дана диригент хора је Даринка Матић Маровић, професор емеритус на Катедри за дириговање Факултета музичке уметности. Драгана Јовановић, доцент на истој Катедри је ангажована на месту другог диригента од 2004. године. Од 1971. године до данас преко 300 студенткиња Факултета музичке уметности у Београду биле су чланице овог ансамбла.

Collegium musicum је један од најеминентнијих хорова у Србији. Од оснивања одржао је преко 3000 концерата широм земље и света. (Италија, Француска, Енглеска, Ирска, Шпанија, Румунија, Бугарска, Норвешка, Пољска, Чешка, Словачка, Аустрија, Немачка, Холандија, Португал, Шведска, Белгија, Грчка, Кипар, Мађарска, Словенија, Хрватска, Босна и Херцеговина, Македонија, Црна Гора, САД, Мексико, Куба, Аргентина, Еквадор, Индија, Пакистан, Авганистан, Иран, Монголија, Кина, Тајван, Јужна Кореја, Русија, Белорусија, Украјина, Литванија, Летонија, Естонија...)

Академски хор *Collegium musicum* је остварио трајне снимке за Радио Телевизију Србије, Национални Радио Норвешке, РАИ (Италија), РТВ Мексико и многе друге.

Репертоар хора обухвата дела композитора различитих стилских епоха, од ране музике до савременог музичког стваралаштва. Висок професионални ниво и креативност овог ансамбла инспирисала је многе композиторе да му посвете своја дела. У својих 40 година постојања хор је остварио преко 200 премијерних извођења.

Академски хор *Collegium musicum* и Даринка Матић Маровић су добитници бројних признања и награда, како у Србији, тако и у иностранству.

Награде и признања на међународним фестивалима:

- Апсолутно прво место за извођење полифоне музике, Арецо (Италија) 1971. године;
- Апсолутно прво место за извођење полифоне музике и прва награда у категорији националне музике на Међународном такмичењу у Ланголену (Велика Британија) 1973. године;
- *BBC* награда, Лондон (Велика Британија) 1973. године;
- Две златне медаље на десетом Светском фестивалу омладине и студената у Источном Берлину 1973. године;
- Апсолутно прво место и специјална награда за извођење полифоне музике на међународном фестивалу и прва у категорији националне музике у Горици (Италија) 1980. године;
- Прва награда за извођење полифоне музике и награда за најбољег диригента на Међународном такмичењу у Торевијехи (Шпанија) 1998. године;
- Апсолутна прва награда за најбољи хор фестивала, Златна медаља у категорији женских хорова за полифонију и специјална награда за најбоље извођење фолклорне композиције на 6. Такмичењу хорске музике у Превези (Грчка) 2000. године;
- Специјална награда публике на 48. Хорском такмичењу у Корку (Ирска) 2002. године
- Апсолутна прва награда за најбољи хор фестивала, награда за најбоље извођење композиције на кинеском језику и награда за најбољег диригента на 6. Међународном хорском фестивалу у Пекингу (Кина) у 2002. године;
- Прва награда у категорији музички образовних хорова, апсолутно прво место додељено од стране Пољске народне телевизије и награда за најбољег диригента на 29. Међународном фестивалу православне духовне музике Бјелисток, Хајновка (Пољска) 2010. године.
- Златна плакета на Интернационалном фестивалу хорова у Њујорку (САД), 2013. године

Академски хор *Collegium musicum* учествовао је и на престижним Фестивалима у иностранству: Прашко пролеће (Чешка), Међународни фестивал у Варни (Бугарска), Фестивали у Пуебли и Тепозотлану (Мексико), Фландријски фестивал у Генту (Белгија), Фестивал вокалне музике у Брну (Чешка), Светски фестивал омладине и студената у Хавани (Куба), фестивал „Жорж Енеску“ у Букурешту (Румунија), Берлинске свечаности (Немачка), Фестивал духовне музике у Палерму и Дани музике у Трсту (Италија), Фестивали у Грчкој: Делфи, Лефкада, Кардица, Аталанди, Касториа, Солун, Крф, Атина; Фестивал духовне музике у Москви; Дани српске културе у Петрограду (Русија), Хорски фестивали у Тулону и Нансију (Француска), Хорски фестивал у Буенос Аиресу (Аргентина), а критике за интерпретације овог ансамбла биле су увек у суперлативу: „Величанствене девојке београдског хора *Collegium musicum* певале су изузетно. То је било једно од најбољих извођења на такмичењу“ (Велика Британија); „Дивимо се изванредној дикцији, лепоти извођења, ширини, усклађености гласова и њиховој свежини“ (Белгија); „Савршен пример у постизању вокалне технике, уједињен са високо професионалним члановима, достиже звук, непревазиђен до сада“ (Мексико); „Концерт заслужује све суперлативе, савршена виртуозност младих уметника је фасцинантна“ (Индија); „До сада нисмо чули перформанс овако савршеног хора и његовог маестралног дирижента“ (Кина); „*Collegium musicum* – догађај сезоне!“ (Москва).

ПРИЛОГ 3, „О електричним концертима Стевана Мокрањца 1894. и 1895. године“, део текста књиге Соње Цветковић, *Музичка пракса у Нишу од краја XIX века до почетка другог светског рата, идеолошки, културни и уметнички контекст*, Универзитет у Нишу, Факултет уметности у Нишу, Центар за научноистраживачки рад САНУ Универзитета у Нишу, 2015, 108-110.

„Јавне манифестације могле су да репрезентују и настојања становника Краљевине Србије да се у уметничком, научном и технолошком погледу што више приближе просвећеним народима Европе. Такав карактер имале су две јавне манифестације, познате као „електрични концерти“ које су се пред крај XIX века одиграле на релацији Београд – Ниш. „Електрични концерти“ организовани су заслугом Поштанско-

телеграфске задруге 9. априла 1894. и 28. јануара 1895. године. Основна сврха ових концерата била је представљање новог изума – телефонског апарата, који у то време у Краљевини Србији још увек није био у јавном саобраћају..... Оригиналноста замисли „електричних концерата“ огледала се у идеји да се путем музике приближе најновија технолошка достигнућа и манифестује напредак науке. Осим тога, концерти су имали и хуманитарни карактер, јер је приход био намењен Фонду сирочади умрлих задругара. На првом концерту наступи београдских и нишких музичара одвијали су се наизменично, а на другом симултано. Концерт из априла 1894. Године, организован уочи празника Цвети у београдској кафани „Коларац“, отпочео је свирањем државне химне. Затим је Добривоје Арнаутовић, председник управног одбора Задруге, одржао говор о развоју и значају поштанског саобраћаја. Певачка управа „Станковић“ под управом Стевана Мокрањца отпевала је Приморске напјеве и Трећу руковет, а глумци Народног позоришта Зорка Тодосић и Светислав Динуловић песму Даворина Јенка Домовина. Програм из Београда завршен је рецитовањем поезије Буре Јакишића и Милорада Петровића Шапчанина. Када се завршио београдски пренос, из Ниша су војни оркестар, хор „Бранко“ и телеграфиста Михајло Петровић, извели следећи програм из кафане „Европа“: Српска химна, Пивска, Кој ти купи, Марински марш и Српска зора. Описи ових концерата, за које је владало велико интересовање, потврђују да су они такође имали форму националног спектакла, овога пута са елементима сензационалности, захваљујућу бројним „реткостима“ које су фасцинирале посетиоце: на првом концерту из 1894. године, поред изложбе телефонских и телеграфских апарата, публика се одушевљавала „бриљантним букетом цвећа“ испуњеним електричном светлошћу, наелектрисаном водом и светлосним ефектима произведеним помоћу електрицитета.“

ПРИЛОГ 4, Табела елемената јединства првог дела пројекта *Мокрањац 1914 – 2014*

	<i>14. Руковет</i>	<i>10. Руковет</i>	<i>Козар</i>
Аутор транскрипције	Стеван Стојановић Мокрањац	Војислав Илић	Војислав Илић
Однос настанка оригинала и транскрипције	(1908)	(1901 - 1983)	(1904 - 1983)
Порекло изворне грађе	Напеви из Босне	Напеви са Охрида	Текст: Милован Глишић ? Мелодијски мотиви песама <i>Крај Вардара стајаше</i> и <i>Циганчица</i>
Порекло карактера	Севдалинке	Песме из градске средине	Уметничка форма заснована на „јужњачком“ скерцозном карактеру
Драматуршки потенцијал	Активна драма	Комбинација активне и пасивне драме	Активна драма (нарација)
Однос носилаца радње и разрешење тог односа	Пасиван мушки субјект – женски субјект донекле активан = немогућност заснивања брака	Активан женски субјект – непостојећи мушки субјект (мртав или „неупотребљив“ = немогућност заснивања брака	Недовољно активан мушки субјект и поништен женски принцип
Однос дужина „ставова“ првог дела концерта	Дуг	Дуг	Кратак
Порекло облика (по идеји контраста у темпу и карактеру)	Свита (брз-лаган-брз-лаган-брз) <i>Energico ma non troppo allegro – Adagio e molto espressivo – Allegretto – Andante con moto e con anima – Adagio esspresivo/Allegro giocoso</i>	Свита (брз-лаган-брз-лаган-брз) <i>Allegretto grazioso – Adagio con espressione – Allegro – Andante – Allegro</i>	Минијатура/ дводелна песма <i>Allegro scherzando</i> (Уаб Уаб а161 К)
Тонално јединство првог дела концерта	Еф-дур	Бе-дур – Еф-дур	еф-мол – Еф-дур

ПРИЛОГ 5, Табела елемената јединства другог дела пројекта *Мокрањац 1914 – 2014*

	<i>12. Руковет</i>	<i>11. Руковет</i>	<i>3. Руковет</i>
Аутор транскрипције	Војислав Илић	Војислав Илић	Војислав Илић
Временски однос настанка оригинала и транскрипције	(1892 - 1983)	(1905 - 1983)	(1888 - 1983)
Порекло изворне грађе	„Из моје домовине“ (Неготинска крајина)	„Из Старе Србије“ (Косово и Метохија, северна Македонија)	„Из моје домовине“
Порекло карактера	Напеви баладног карактера о мотивима из живота Хајдук Вељка	Народни напеви	Народни напеви
Драматуршки потенцијал	Активна драма (једна личност)	Пасивна драма (једна тема – архетипска драмска ситуација)	Активна драма (једна тема)
Однос носилаца радње и разрешење тог односа	Активан мушки субјект – неважност до непостојања женског субјекта = није љубав у првом плану већ једна јуначка личност	Неодлучност и избирање оба принципа због поштовања друштвених норми = не догађа се прави заплет јер је јасно да је љубав неостварива	Пасиван женски субјект – недовољно активан мушки субјект = немогућност заснивања брака
Однос дужина „ставова“ другог дела концерта	Дуг	Кратак	Дуг
Порекло облика (по идеји контраста у темпу, карактеру и/или тонском роду)	„Концентрична“ или „симетрична“ шема романтичарског симфонизма А <i>Andantino rubato – Andantino</i> Б <i>Andante con espressione</i> В <i>Adagio – Andante sostenuto</i> Г <i>Andante maestoso</i>)	Сонатни циклус <i>Vivace – Adagio elegico – Allegro – Allegro vivo</i>	Рапсодија А <i>Adagio – Allegretto – Andante sostenuto</i> Б <i>Allegro vivo – Adagio molto e rubato – Allegro vivo – Adagio molto e rubato</i> В <i>Allegro giocoso – Adagio molto e rubato – Allegro ma non troppo – Allegro giocoso</i>)
Тонално јединство другог дела концерта	а-мол – А-дур	Еф-дур	ге-мол – Ге-дур

ПРИЛОГ 6, Табела елемената јединства трећег дела пројекта *Мокрањац 1914 – 2014*

Да л немам (12. Руковет) 4. Руковет 5. Руковет

Аутор транскрипције/ транспозиције	Војислав Илић, Урош Петковић	Драгана Јовановић	Драгана Јовановић
Временски однос настанка оригинала и транскрипције/ транспозиције	(1906-1983-2014)	(1890-2014)	(1892/3-2014)
Порекло изворне грађе	„Са Косова“	„Из моје домовине“ (из Призрена или Враћа)	„Из моје домовине“
Порекло карактера	Народни напев	Оријентализовани градски фолклор	Народни напеви
Драматуршки потенцијал	Екпозиција ликова кроз два монолога (стајаћи мотиви: русе косе, чарне очи, бело лице)		Активна драма (сучељавање мушког и женског принципа)
Однос носилаца радње и разрешење тог односа	„Њена“ и „његова“ верзија основе драмског сукоба		Разрешење драмског сукоба
Однос дужина „ставова“ трећег дела концерта	кратак + кратак		дуг
Порекло облика (по идеји контраста у темпу, карактеру и/и тонском роду)	песма с рефреном увод/ аб аб аб кода	песма с рефреном А <i>Andante sostenuto</i> – <i>Andante con moto</i> , <i>quasi allegretto</i> – <i>Tempo I</i> Б <i>Allegro giocoso</i> Трећа строфа А <i>Andante sostenuto</i> – <i>Andante con moto</i> , <i>quasi allegretto</i> КОДА	Рапсодија/ хорска поема Пролог <i>Allegretto</i> – <i>Adagio ma non troppo</i> – <i>Allegretto</i> Заплет <i>Lento rubato</i> – <i>Allegro giocoso</i> – <i>Largo e molto rubato</i> Климакс <i>Allegro deciso</i> Антиклимакс/ преокрет (моменат превареног очекивања) <i>Andante</i> Расплет/паралелни ток радње <i>Vivace</i> (<i>Oj, њевојко и Вишњицица</i>) Финале <i>Allegro</i>
Тонално јединство трећег дела концерта	Е- дур	Е- дур	ге-мол – Еф-дур

ПРИЛОГ 7, Партитура *Четрнаесте руковети*, транскрипција за женски хор -
Војислав Илић

Allegretto [M.M. ♩ = 116-120]

Музична партитура з текстом українською мовою. Лінійка складається з чотирьох систем. Кожна система має дві нотні лінії (басову та тенорову) та відповідні ліричні підписи. Динамічні позначення: *p*, *pp*. Темпозначення: *Allegretto*. Метр: 2/4.

Текст українською мовою:
 Діє-вој-ка ви ви че че Діє-вој-ка ви ви че че
 Діє-вој-ка ви ви че че Діє-вој-ка ви ви че че
 Діє-вој-ка ви ви че че Діє-вој-ка ви ви че че
 Діє-вој-ка ви ви че че Діє-вој-ка ви ви че че

Музична партитура з текстом українською мовою. Лінійка складається з чотирьох систем. Кожна система має дві нотні лінії (басову та тенорову) та відповідні ліричні підписи. Динамічні позначення: *p*, *pp*. Темпозначення: *Allegretto*. Метр: 2/4.

Текст українською мовою:
 мн, а-ман, із тан ка гр ла, а-ман, а-ман, а-ман, сви-со-
 мн, а-ман, із тан ка гр ла, а-ман, а-ман, а-ман, сви-со-
 мн, а-ман, із тан ка гр ла, а-ман, а-ман, а-ман, сви-со-
 мн, а-ман, із тан ка гр ла, а-ман, а-ман, а-ман, сви-со-

Музична партитура з текстом українською мовою. Лінійка складається з чотирьох систем. Кожна система має дві нотні лінії (басову та тенорову) та відповідні ліричні підписи. Динамічні позначення: *p*, *pp*, *mf*. Темпозначення: *Allegretto*. Метр: 2/4.

Текст українською мовою:
 ка бр да: да: ти
 ка бр да: да: ти
 ка бр да: да: ти
 ка бр да: да: ти

Музична партитура з текстом українською мовою. Лінійка складається з чотирьох систем. Кожна система має дві нотні лінії (басову та тенорову) та відповідні ліричні підписи. Динамічні позначення: *p*, *pp*. Темпозначення: *Allegretto*. Метр: 2/4.

Текст українською мовою:
 што бит' не мо ри ба
 што бит' не мо ри ба
 што бит' не мо ри ба
 што бит' не мо ри ба

Музична партитура з текстом українською мовою. Лінійка складається з чотирьох систем. Кожна система має дві нотні лінії (басову та тенорову) та відповідні ліричні підписи. Динамічні позначення: *p*, *pp*. Темпозначення: *Allegretto*. Метр: 2/4.

Текст українською мовою:
 без во де, а-ман, а-ман, ти ца без го ре?
 без во де, а-ман, а-ман, ти ца без го ре?
 без во де, а-ман, а-ман, ти ца без го ре?
 без во де, а-ман, а-ман, ти ца без го ре?

Музична партитура з текстом українською мовою. Лінійка складається з чотирьох систем. Кожна система має дві нотні лінії (басову та тенорову) та відповідні ліричні підписи. Динамічні позначення: *p*, *pp*. Темпозначення: *Allegretto*. Метр: 2/4.

Текст українською мовою:
 Мо-ре ли би ти ри ба без во де, а-
 Мо-ре ли би ти ри ба без во де, а-
 Мо-ре ли би ти ри ба без во де, а-
 Мо-ре ли би ти ри ба без во де, а-

Музыкальный фрагмент с нотами и текстом:

о, о, да ли го ри, га да л' га
 da li ga ri, ga da l' ga
 о, о, да ли го ри, га да л' га
 da li ga ri, ga da l' ga
 о, о, да ли го ри, га да л' га
 da li ga ri, ga da l' ga
 о, о, да ли го ри, га да л' га
 da li ga ri, ga da l' ga

Музыкальный фрагмент с нотами и текстом:

ку - га га мо - ри? Дје - вој - ка га
 ku - ga ga mo - ri? Dje - voj - ka ga
 ку - га га мо - ри? Дје - вој - ка га
 ku - ga ga mo - ri? Dje - voj - ka ga
 ку - га га мо - ри? Дје - вој - ка га
 ku - ga ga mo - ri? Dje - voj - ka ga

Музыкальный фрагмент с нотами и текстом:

о - ком за - па - ли - ла, о - ком
 o - kom za - pa - li - la, o - kom
 о - ком за - па - ли - ла, о - ком
 o - kom za - pa - li - la, o - kom
 о - ком за - па - ли - ла, о - ком
 o - kom za - pa - li - la, o - kom

Музыкальный фрагмент с нотами и текстом:

за - па - ли - ла, чар - ним
 za - pa - li - la, char - nim
 за - па - ли - ла, чар - ним
 za - pa - li - la, char - nim
 за - па - ли - ла, чар - ним
 za - pa - li - la, char - nim

Музыкальный фрагмент с нотами и текстом:

о - ком кроз ли - пен - уер.
 o - kom kroz li - pen - uer.
 о - ком кроз ли - пен - уер.
 o - kom kroz li - pen - uer.
 о - ком кроз ли - пен - уер.
 o - kom kroz li - pen - uer.

Музыкальный фрагмент с нотами и текстом:

у - па - ст'о је зе - пен бор, ми,
 u - pa - st'o je ze - pen bor, mi,
 у - па - ст'о је зе - пен ви - сок бор, ми,
 u - pa - st'o je ze - pen vi - sok bor, mi,
 у - па - ст'о је зе - пен бор, ми,
 u - pa - st'o je ze - pen bor, mi,

ПРИЛОГ 8, *Партитура Десете руковети*, транскрипција за женски хор - Војислав Илић

X РУКОВЕТ

СТ. МОКРАЊАЦ

(Транскрипција за женски хор-В. Илић)

Allegretto grazioso

I БИ-ЉА-НА ПЛАТНО БЕ-ЛЕ - ШЕ,
 II БИ-ЉА-НА ПЛАТНО БЕ-ЛЕ - ШЕ,
 I БИ-ЉА-НА ПЛАТНО БЕ-ЛЕ - ШЕ,
 II БИ-ЉА-НА ПЛАТНО БЕ-ЛЕ - ШЕ,
 I НА О-ХРИД - СКИ-ТЕ ИЗ - ВО - - НИ - ТЕ ИЗВО - РИ.
 II НА О-ХРИД - СКИ-ТЕ ИЗ - ВО - - НИ - ТЕ ИЗВО - РИ.
 I НА О-ХРИД - СКИ-ТЕ ЛАД - - НИ - ТЕ ИЗВО - РИ.
 II НА О-ХРИД - СКИ-ТЕ ЛАД - - НИ - ТЕ ИЗВО - РИ.

35

У - БА - ВА, БИ-ЉАНО МО-МО У - БА -

МО - МО У - БА - ВА, БИ-ЉАНО, МО-МО

У - БА - ВА, БИ-ЉАНО, МОМО У - БА -

МО - МО У - БА - ВА, БИ-ЉАНО, МО-МО

36

ВА! А - КО ТИ ПЈАТНО ЗГА-ЗИ - -

У - БА - - ВА! А - КО ТИ ПЈАТНО

ВА! А - КО ТИ ПЈАТНО БЕ - ЈО

У - БА - ВА! А - КО ТИ ПЈАТНО *dim.*

МЕ, СО ВИ - НО ПЛА - ТИ -

ЗГА - ЗИ - МЕ, ПЛА - ТИ -

ЗГА - ЗИ - МЕ, СО ВИ - НО ПЛА - ТИ -

37

МЕ. ВИ - НА - РИ, БЕ - ЈО - - ГРА - ЂА -

МЕ. ВИ - НА - РИ, МО - РЕ, БЕ - ЈО - -

МЕ. ВИ - НА - РИ, МО - РЕ, БЕ - ЈО - -

38

- НИ, НЕ ВИ ГО СА - КАМ ВИ - НО - НО.

ГРА - ЂА - НИ, НЕ ВИ ГО СА - КАМ ВИ - НО - НО.

ГРА - ЂА - НИ, НЕ ВИ ГО СА - КАМ ВИ - НО - НО.

РИ НЕ САКАМ ВИ - НО -

ТОК ВИ ГО СА - КАМ, ЛУ - ДО - - НО,

ТОК ВИ ГО СА - КАМ, ТОК СА - КАМ ГО ЛУ - ДО - НО,

ТОК ВИ ГО СА - КАМ, ТОК СА - КАМ ЛУ - ДО - НО,

НО ТОК СА - КАМ, ЛУ - ДО - -

ШТО НА - ПРЕД ТЕ - РА КАР - ВА - НОТ. ШТО НО - СИ

ШТО НА - ПРЕД ТЕ - РА КАР - ВА - НОТ. ШТО НО - СИ

НО ШТО ТЕ - РА КАР - ВА - НОТ. БИ - ЉА - НУ,

ФЕ - СОТ, НАД О - КО, НАД О - КО, БИ - ЉА - НУ

ФЕ - СОТ, НАД О - КО, НАД О - КО, БИ - ЉА - НУ

ГЛЕ - ДА ПОД О - КО, ШТО НО - СИ

ГЛЕ - ДА ПОД О - КО, ШТО НО - СИ

ГЛЕ - ДА ПОД О - КО, ШТО НО - СИ

ПОД О - КО, ГЛЕ - ДА ПОД О - КО,

ПОД О - КО, ГЛЕ - ДА ПОД О - КО,

ПОД О - КО, ГЛЕ - ДА ПОД О - КО,

ПОД О - КО,

ФЕ - СОТ НАД О - КО, БИ - ЉА - НУ

СИ ФЕ - СОТ НАД О - КО, НАД О - КО,

ШТО НО - СИ, ФЕ - СОТ НАД О - КО, БИ - ЉА - НУ

rit. ГЛЕ - ДА ПОД О - КО! КО, Adagio con espressione

ГЛЕ - ДА ПОД О - КО! ДО - ТРИ МИ

ГЛЕ - ДА ПОД О - КО! ДО - ТРИ МИ

ПОД О - КО! ПОД О - КО!

ПУ - ШКИ, ПУК - НА - - ЛЕ,

ПУ - ШКИ, ПУК - НА - - ЛЕ,

ПУ - ШКИ, ДО ТРИ ПУШКИ ПУК - НА - - ЛЕ,

ПУК - НА - - ЛЕ,

ПУК - НА - - ЛЕ,

ПУК - НА - - ЛЕ,

(85) Allegro

МАУ-КЕ, ЛЕЛЕ, ТУ-ГО, ПЛА-КА - ЛЕ!
 1. ДИН - КА
 2. ДРОБ - НИ

МАУ-КЕ, ТУ - ГО, ПЛА-КА - ЛЕ!
 1. ДИН - КА
 2. ДРОБ - НИ

ДВОРИ МЕ-ТЕ, ДРОБНИ СОЛЗИ
 СОЛЗИ РО-НИ, ТАНКИ ПР-СТИ
 РО - НИ.
 КР - ШИ.

ДВОРИ МЕ-ТЕ, ДРОБНИ СОЛЗИ
 СОЛЗИ РО-НИ, ТАНКИ ПР-СТИ
 РО - НИ.
 КР - ШИ.

И - КО - НО - МО - ВА,
 ДИНКА, ДИНКА ПО - ПО - ВА,
 И - КО - НО - МО -

И - КО - НО - МО - ВА,
 ДИНКА, ДИНКА ПО - ПО - ВА,
 И - КО - НО - МО -

pos rit.

ДО ТРИ ЛУ - НА - ЦИ, ЛЕЛЕ ТУ - ГО, ПАДНА - ЛЕ.
 ДО ТРИ ЛУ - НА - ЦИ, ЛЕЛЕ ТУ - ГО, ПАДНА - ЛЕ.
 ДО ТРИ ЛУ - НА - ЦИ, ТУ - ГО, ПАДНА - ЛЕ.
 ДО ТРИ ЛУ - НА - ЦИ, ТУ - ГО, ПАДНА - ЛЕ.

ДО ТРИ ЛУ - НА - ЦИ, ТРИ ЛУ - НА - ЦИ,
 ДО ТРИ ЛУ - НА - ЦИ, ТРИ ЛУ - НА - ЦИ,
 ДО ТРИ ЛУ - НА - ЦИ, ТРИ ЛУ - НА - ЦИ,
 ДО ТРИ ЛУ - НА - ЦИ, ТРИ ЛУ - НА - ЦИ,

ПАД - НА - ЛЕ,
 ПАДНА - ЛЕЛЕ, ТУГО,
 ДО ТРИ МИ
 ДО ТРИ МИ

rit. e perdendosi - 12 -

Allegro

JA CA - - - - - КАМ. - - - - -

НИКНАЛО, НИКНАЛО

НИКНАЛО, НИКНАЛО

ЦВЕКЈЕ ША - РЕ - - - - - НО

ЦВЕКЈЕ ША - РЕ - - - - - НО

ВО МО - МИ,

ВО МО - МИ,

rit.

Allegro

VO MO - MI, BO MO - MI, HO - TO PEN - ЦЕР - - - - - ЧЕ.

VO MO - MI, BO MO - MI, HO - TO PEN - ЦЕР - - - - - ЧЕ.

VO MO - MI, BO MO - MI, HO - TO PEN - ЦЕР - - - - - ЧЕ.

VO MO - MI, BO MO - MI, HO - TO PEN - ЦЕР - - - - - ЧЕ.

VO MO - MI - HO - TO PEN - ЦЕР - - - - - ЧЕ,

VO MO - MI - HO - TO PEN - ЦЕР - - - - - ЧЕ,

VO MO - MI - HO - TO PEN - ЦЕР - - - - - ЧЕ,

VO MO - MI - HO - TO PEN - ЦЕР - - - - - ЧЕ,

- 13 -

VO MO - MI, BO MO - MI, HO - TO PEN - ЦЕР - - - - - ЧЕ.

VO MO - MI, BO MO - MI, HO - TO PEN - ЦЕР - - - - - ЧЕ.

VO MO - MI, BO MO - MI, HO - TO PEN - ЦЕР - - - - - ЧЕ.

VO MO - MI, BO MO - MI, HO - TO PEN - ЦЕР - - - - - ЧЕ.

ДЕ - ЊЕ ГО, ДЕ - ЊЕ ГО МО - МА ВАР - ДЕ - - - - - ШЕ,

ДЕ - ЊЕ ГО У - БА - ВА МО - МА ВАР - ДЕ -

ДЕ - ЊЕ ГО У - БА - ВА МО - МА ВАР - ДЕ -

ДЕ - ЊЕ ГО У - БА - ВА МО - МА ВАР - ДЕ -

а tempo

НОКЈЕ ГО, НОКЈЕ ГО БЕКЈАР КРА - ДЕ - - - - -

НО - КЈЕ ГО БЕ - КЈАР

НО - КЈЕ ГО БЕ - КЈАР

НО - КЈЕ ГО БЕ - КЈАР

НО - КЈЕ ГО БЕ - КЈАР

а tempo

НОКЈЕ ГО, НОКЈЕ ГО БЕКЈАР КРА - ДЕ - - - - -

НО - КЈЕ ГО БЕ - КЈАР

НО - КЈЕ ГО БЕ - КЈАР

НО - КЈЕ ГО БЕ - КЈАР

НО - КЈЕ ГО БЕ - КЈАР

ПРИЛОГ 9, *Партитура Козара*, транскрипција за женски хор - Војислав Илић

ПРИЛОГ 10, Партитура *Шесте руковети*, транскрипција за женски хор -
Војислав Илић

VI РУКОВЕТ

СТ. МОКРАЊАЦ

(Према мешовитом и мушком хору
транскрипција за женски хор-В. Илић)

Andantino
Solo

Tutti

КЊИГУ ПИШЕ МУ-ЛА ПА-ША, ХАЈ, ХАЈ! МУ-ЛА ПА-ША
ХАЈ, ХАЈ! МУ-ЛА ПА-ША

Solo

Tutti

ИЗ ВИ - ДИНА. ПА ГУ ШАЂЕ У НЕ - ГОТИН, У НЕ - ГОТИН
ИЗ ВИ - ДИНА. У НЕ - ГОТИН

А - - - - - СОЛО МОЖЕ ПЕВАТИ АЛТ (ОКТАВУ НИЖЕ).
У НЕ ПОСТАТКУ СОЛИСТЕ, МОГУ ПЕВАТИ 3-4 ГЛАСА.

- 2 -

Solo
ХАЈ-ДУК ВЕЉКУ: ЧУ ЛИ МЕНЕ, ХАЈДУК ВЕЉКО! ХАЈ, ХАЈ!
ХАЈ, ХАЈ!
ХАЈ-ДУК ВЕЉКУ:
ХАЈ, ХАЈ!

Solo
ДА МИ ДАДЕШ НЕГО-ТИНА, НЕ-ГО-ТИ-НА ОД КРА-ЈИ-НА!
НЕ-ГО-ТИ-НА ОД КРА-ЈИ-НА!
НЕ-ГО-ТИ-НА ОД КРА-ЈИ-НА!

Solo
А-КО ЛИ МИ ТИ НЕ ДАДЕШ, ПО-ПРИ-ТЕ-ГНИ ЛО-ГО-РЕ-ТЕ,
ХАЈ, ХАЈ!
ХАЈ, ХАЈ!

Tutti
ХАЈ, ХАЈ! ХАЈ, ХАЈ! И ЈА ИМАМ СИЛНА ВОЈСКА, СИЛНА ВОЈСКА
ХАЈ, ХАЈ!
ХАЈ, ХАЈ!

Tutti
ЛО-ГО-РЕ-ТЕ, ТО-ПО-ВЕ-ТЕ, ЈЕР ТИ ИДЕ СИЛНА ВОЈСКА,
ЛО-ГО-РЕ-ТЕ, ТО-ПО-ВЕ-ТЕ,
ЛО-ГО-РЕ-ТЕ, ТО-ПО-ВЕ-ТЕ,
ЛО-ГО-РЕ-ТЕ, ТО-ПО-ВЕ-ТЕ,

Solo
СИЛНА ВОЈСКА ДО ТРИ ПАШЕ: ОД-ГО ВАРА ХАЈДУК ВЕЉКО.
СИЛНА ВОЈСКА ДО ТРИ ПАШЕ:
СИЛНА ВОЈСКА ДО ТРИ ПАШЕ:

Tutti
ХАЈ, ХАЈ! ХАЈ, ХАЈ! И ЈА ИМАМ СИЛНА ВОЈСКА, СИЛНА ВОЈСКА
ХАЈ, ХАЈ!
ХАЈ, ХАЈ!

Tutti
СИЛНА ВОЈСКА, СИЛНА ВОЈСКА
СИЛНА ВОЈСКА, СИЛНА ВОЈСКА
СИЛНА ВОЈСКА, СИЛНА ВОЈСКА

Maestoso

ТРИ НА - ХИ - ЈЕ.
 ГЛАВУ ДАЈЕМ,
 КРАЈ - НУ НЕ ДА - ЈЕМ!

ТРИ НА - ХИ - ЈЕ.
 ГЛАВУ ДАЈЕМ
 КРАЈ - НУ НЕ ДА - ЈЕМ!

Andante con espressione

ХАЈ, ХАЈ! ХАЈ, ХАЈ!
 РА - СЛО МИ ЈЕ
 БА - ДЕМ ДР - ВО,
 РА - СЛО МИ ЈЕ

ХАЈ, ХАЈ! ХАЈ, ХАЈ!
 РА - СЛО МИ ЈЕ
 БА - ДЕМ ДР - ВО,
 РА - СЛО МИ ЈЕ

ТАНКО,
 ВИ - СО - КО,
 ТАНКО ВИ -

ТАНКО,
 ВИ - СО - КО,
 ТАНКО ВИ -

ПОД ЊИМ
 - СО - КО.
 ПОД ЊИМ
 - СО - КО.
 ПОД ЊИМ
 - СО - КО.
 ПОД ЊИМ
 - СО - КО.

СЕ - ДИ
 ХАЈ - ДУК
 ПОД ЊИМ СЕ ДИ
 ХАЈ - ДУК
 ПОД ЊИМ СЕ ДИ
 ХАЈ - ДУК
 ПОД ЊИМ СЕ ДИ
 ХАЈ - ДУК

С' ЛЕПОМ ДЕ - ВОЈ - КОМ,
 С' ЛЕПОМ ДЕ - ВОЈ - КОМ,
 С' ЛЕПОМ ДЕ - ВОЈ - КОМ,
 С' ЛЕПОМ ДЕ - ВОЈ - КОМ,
 С' ЛЕПОМ ДЕ - ВОЈ - КОМ,
 С' ЛЕПОМ ДЕ - ВОЈ - КОМ,

С' ЛЕПОМ ДЕ - ВОЈ - КОМ,
 С' ЛЕПОМ ДЕ - ВОЈ - КОМ,
 С' ЛЕПОМ ДЕ - ВОЈ - КОМ,
 С' ЛЕПОМ ДЕ - ВОЈ - КОМ,
 С' ЛЕПОМ ДЕ - ВОЈ - КОМ,
 С' ЛЕПОМ ДЕ - ВОЈ - КОМ,

* (ОВО СОЛО МОГУ ПЕВАТИ 3-4 АЛТА, У НЕДОСТАТКУ СОЛИСТЕ)

Solo Adagio

ВОЈ - КОМ.
 ВОЈ - КОМ.
 ВОЈ - КОМ.
 ВОЈ - КОМ.
 ВОЈ - КОМ.
 ВОЈ - КОМ.

АДЖК ВЕЉКО ПО ОР - ДИ - ЛИ ШЕ - ЋЕ.
 С. П. П.
 А. П. П.
 А. П. П.
 А. П. П.
 А. П. П.

I S. I. II

ЕЈ! ПА ДО-ЗИ-ВА ЧА-РА - ПИ-ЋА ВА-СУ.

ЕЈ! ПА ДО-ЗИ-ВА ЧА-РА - ПИ-ЋА ВА-СУ.

2/4 2/4 2/4 2/4

Andante sostenuto

КАД БЕ-О-ГРАД СР-БИ У-ЗИ-МА - ШЕ, Е - МИН

КАД БЕ-О-ГРАД СР-БИ У-ЗИ-МА - ШЕ, Е - МИН

2/4 2/4 2/4 2/4

КА - ДУ БА - СТИ - СА-ШЕ. БАСТИСА ЈЕ ТУЖНУ, ЈАДНУ

КА - ДУ БА - СТИ - СА-ШЕ. БАСТИСА ЈЕ ТУЖНУ, ЈАДНУ

АУ - ДУК ВЕЉКО. БО-ЈАН МИ ЛЕ-ЖИ, МО-РЕ,

АУ ДУК ВЕЉКО. БО-ЈАН МИ ЛЕ-ЖИ, МО-РЕ,

85

КА - РА МУ - СТА - ФА, БО-ЈАН МИ ЛЕ-ЖИ, МО-РЕ,

КА - РА МУ - СТА - ФА, БО-ЈАН МИ ЛЕ-ЖИ, МО-РЕ,

85

ХО-ЋЕ ДА У - МРЕ, БРЕ, ЅИ - ЛИ ДЕЛИ КАРА

ХО-ЋЕ ДА У - МРЕ, БРЕ, ЅИ - ЛИ ДЕЛИ КАРА

БО-ЉИ ЈУ-НАК ОД МЕ-НЕ, БОЉИ ЈУНАК
 БОЉИ ЈУ-НАК ОД МЕ-НЕ, БОЉИ ЈУНАК

ОД МЕ-НЕ. КОЈ ДА ТИ ЉУ-БИ, МО-РЕ, ТА ВЕР-НА
 ОД МЕ-НЕ. КОЈ ДА ТИ ЉУ-БИ, МО-РЕ, ТА ВЕР-НА

ЉУ-БА, КОЈ ДА ТИ ЉУ-БИ, МО-РЕ, ТА ВЕР-НА
 ЉУ-БА, КОЈ ДА ТИ ЉУ-БИ, МО-РЕ, ТА ВЕР-НА

ЉУ-БА, БРЕ, СИ - ДИ, ДЕЛИ КАРА МУ-СТА - ФА,
 ЉУ-БА, БРЕ, СИ - ДИ, ДЕЛИ КАРА МУ-СТА - ФА,

БРЕ, СИ - ДИ, ДЕЛИ КАРА МУ-СТА - ФА. НЕ-КА ГУ
 БРЕ, СИ - ДИ, ДЕЛИ КАРА МУ-СТА - ФА. НЕ-КА ГУ

Sostenuto

ЉУБИ, МОРЕ, ТАЈ АЈ-ДУК ВЕЉКО, НЕ-КА ГУ ЉУ-БИ, МОРЕ,
 ЉУ-БИ, МОРЕ, ТАЈ АЈ-ДУК ВЕЉКО, НЕ-КА ГУ ЉУ-БИ, МОРЕ,

Grandioso

VII РУКОВЕТ

СТ. МОКРАЊАЦ

(Према мешовитом и мушком хору
транскрипција за женски хор-В. Илић)

Allegro

150

ТАЈ АЈ-ДУК ВЕЉКО, ЈЕР БО ЈЕ БОЉИ ЈУНАК ОД МЕ-

ТАЈ АЈ-ДУК ВЕЉКО, ЈЕР БО ЈЕ БОЉИ ЈУНАК ОД МЕ-

155

НЕ, ЈЕР-БО ЈЕ БОЉИ ЈУНАК ОД МЕ-НЕ.

НЕ, ЈЕР-БО ЈЕ БОЉИ ЈУНАК ОД МЕ-НЕ.

rit.

I S. II I A. II

МО-РЕ, ИЗ-ВОР ВО-ЛА ИЗ-ВИ -- РА-ЛА, ОФ! МО-РЕ,

МО-РЕ, ИЗ-ВОР ВО-ЛА ИЗ-ВИ -- РА-ЛА, ОФ! МО-РЕ,

ОФ! ИЗ -- ВОР ВОЛА ИЗ -- ВИ -- РА-ЛА,

ОФ! ИЗВОР ВОЛА ИЗВИ -- РА-ЛА,

ОФ! ИЗВОР ВОЛА ИЗВИ -- РА-ЛА,

ИЗ -- ВОР ВОЛА ИЗВИ -- РА-ЛА

ПРИЛОГ 11, Партитура *Једанаесте руковети*, транскрипција за женски хор -
Војислав Илић

XI РУКОВЕТ

СТ. МОКРАЊАЦ

(Према мешовитом и мушком хору
транскрипција за женски хор-В. Илић)

ДОСТА ЖИВО

I ПИ-СА-ШЕ-МЕ, СТАНО, МО-РИ, У НИЗАМ ДА И - ДЕМ,
II И - ДЕМ, И - ДЕМ, И - ДЕМ,

I ПИ-СА-ШЕ-МЕ, СТАНО, МО-РИ, У НИЗАМ ДА И - ДЕМ,
II И - ДЕМ, И - ДЕМ, И - ДЕМ,

5 ПИ-СА-ШЕ-МЕ, СТАНО, МО-РИ, У НИ-ЗАМ ДА И - ДЕМ.
ПИ-СА-ШЕ-МЕ, СТАНО, МОРИ, У НИЗАМ ДА И - ДЕМ.

- 4 -

НЕКЈЕ, СТАНО, ТОК МИ МЕ-НЕ
 БЕ-ДЕ-ДА МИ
 НЕКЈЕ, СТАНО, ТОК МИ МЕ-НЕ
 БЕ-ДЕ-ДА МИ
 а tempo
 НЕКЈЕ, ДУШО, ТОК МИ МЕ-НЕ
 ДАЛ' ДАЛ'
 НЕКЈЕ, ДУШО, ТОК МИ МЕ-НЕ
 О-КЈЕ.
 НЕКЈЕ, ДУШО, ТОК МИ МЕ-НЕ
 О-КЈЕ.
 ЛИ-ДЕМ, ДА НЕ И-ДЕМ,
 ДА-ЛИ ДА НЕ И-ДЕМ,
 ЛИ-ДЕМ, ДА НЕ И-ДЕМ,
 ДА-НО, СТА-НО, ДЕМ, МО -

- 5 -

Д'И-ДЕМ, ДА НЕ И-ДЕМ?
 -ДЕМ, ДУ ШО, ДА ЛИ ДА НЕ
 Д'И-ДЕМ, ДА НЕ И-ДЕМ?
 ДАЛ' ДА НЕ
 ПРИ, ПРАТИ, МО-РЕ, ТИ МИ ДО-МА
 КО-ЊА ВРАНА
 ПРАТИ, МО-РЕ, ТИ МИ ДО МА
 СЕ-ДИ.
 а tempo
 НЕКЈЕ, МОРИ, ТОЛКО ТЕ-БЕ О-КЈЕ.
 НЕКЈЕ, МО-РИ, ТОЛКО ТЕ-БЕ О-КЈЕ.
 ДАЛ' ДА
 ДАЛ' ДИ-ДЕМ, ДУ-ШО, ДА
 ДАЛ' ДА

7 -

dim. *а poco rit.*

И-ДЕМ? И-ДЕМ? И-ДЕМ? И-ДЕМ? И-ДЕМ? И-ДЕМ?

ДА НЕ ДА ЛИ ДА НЕ НЕ

ОЈ, ДАЛ' ДАЛ' ДА ДА

И-ДИ, ЛУ-ДО, ДА

7 -

dim. *а poco rit.*

СЕСТРО, НИ-ЈЕ ЦР - НИ - МЕ.
СЕСТРО, ЈА ЗА МО - ЈА МЛА - ДОС.
СЕСТРО, НА-ЗАД КЈЕ СЕ ВРА - КЈА.

НИ-ЈЕ ЦР - НИ - МЕ.
ЈА ЗА МО - ЈА МЛА - ДОС.
НА-ЗАД КЈЕ СЕ ВРА - КЈА.

1.2.3. СЕСТРО,

Adagio elegico

НИ ДА МИ НЕ ДОЛДЕШ!
НЕ И-ДЕМ? НЕ И-ДЕМ? НЕ И-ДЕМ?

1. ЦР-НИ, ГО-РО,
2. ТИ ЗА ТВОЈА
3. ТВО-ЈА ЛИ-СТА, ГО-РО

ЦР-НИ, ЛИ-СТА, ГО-РО

1. ЦРНИ
2.3. ГО-РО

И-ДЕМ?

а tempo

МО-ЈА МЛАДОС, ГО-РО, СЕ - СТРО, НИ - КАД
МО-ЈА МЛАДОС, ГО-РО, СЕ - СТРО, НИ - КАД

I II I A. II

Allegro

ppp *perdendosi*

НИ ДО ВЕ-КА. НИ ДО ВЕ-КА. ОЈ, ЛЕНКО, ЛЕНКО,

СТАВРОВА КЈЕРКО, ОЈ, ЛЕНКО, ЛЕНКО, СТАВРО-ВА КЈЕРКО,

ОЈ, МАНО, МАНО, МАНО, МАНО БУДАЛО, ОЈ, МАНО, МАНО, МАНО,

- 5 -

МАНО БУДАЛО! ЈАС ЋЕ ТИ КУПИМ ТАЈ ШИРОК ФУ-СТАН,
ЈАС ЋЕ ТИ КУПИМ ТАЈ ШИРОК ФУ-СТАН,

ТИ ДА ГА НОСИШ, ЈАС ДА ТЕ ГЛЕДАМ, ОЈ, МАНО, МАНО, МАНО,
ТИ ДА ГА НОСИШ, ЈАС ДА ТЕ ГЛЕДАМ, МАНО, МАНО,

МАНО БУДА-ЛО, ОЈ, МАНО, МАНО, МАНО, МАНО БУ-ДА-ЛО!
МАНО БУ-ДА-ЛО, ОЈ, МАНО, МАНО, МАНО, МАНО БУ-ДА-ЛО!

JA - ZE СИ И - МАМ
 БРАТА ТЕР - ЗИ - ЈУ,
 ЈА - ZE СИ И - МАМ
 БРАТА ТЕР - ЗИ - ЈУ,

ТОЈ КЈЕ МИ СКРОЈИ
 ТАЈ ШИ - РОК ФУ - СТАН.
 ТОЈ КЈЕ МИ СКРОЈИ
 ТАЈ ШИ - РОК ФУ - СТАН.

МАНО, МАНО, МАНО, МАНО,
 МАНО БУ - ДА - ЛО,
 МАНО, МАНО,
 МАНО БУ - ДА - ЛО,

ОЈ, МА - НО, МА - НО, МА - НО,
 МА - НО БУ - ДА - ЛО!
 ОЈ, МА - НО, МА - НО, МА - НО,
 МА - НО БУ - ДА - ЛО!

МА - НО, ОЈ, МА - НО БУ - ДА - ЛО, МА -
 МА - НО, ОЈ, МАНО БУ - ДА - ЛО, МА -

КЈЕ ТИ НА - НИ - ЖЕМ ТА ЖОЛТА РЕ - СКА, ТИ ДА ГУ НО - СИШ,
 - НО БУ - ДА - ЛО!
 ОЈ, ЛЕНКО, ЛЕНКО, ЛЕНКО, ЛЕНКО,

ОЈ, ЛЕНКО, ЛЕНКО, ЛЕНКО, ЛЕНКО,
 - НО БУ - ДА - ЛО!
 ЈАС ДА ТЕ ГЛЕ - ДАМ.

Meno tempo

Meno mosso

accel.

СТА-ВРО-ВА КЈЕР-КО, ОЈ, ЛЕНКО, ЛЕНКО, ЛЕ-ЛЕ,
 СТА-ВРО-ВА КЈЕР-КО, ОЈ, ДЕНКО, ЛЕНКО, ЛЕ-ЛЕ, ЛЕНКО
 СТАВРОВА КЈЕРКО! ЈАЗЕ СИ И-МАМ БРАТА ТР-ГОВ-ЦА,
 ЈАС ДА ТИ КУПИМ, ЈАС
 СТАВРОВА КЈЕРКО! ЈАС ДА ТИ КУПИМ, ЈАС
 ТОЈ КЈЕ МИ КУ-ПИ ДА ТИ КУ-ПИМ
 ТА ЖОЛТА РЕСКА, ОЈ, МАНО, МАНО, МАНО,
 ТА ЖОЛТА РЕСКА, ДА ТИ КУ-ПИМ МАНО, МАНО,

- 13 -

МАНО БУ-ДА-ЛО, ОЈ, МАНО, МАНО, МАНО, МАНО,
 МАНО БУ-ДА-ЛО, ОЈ, МАНО, МАНО, МАНО, МАНО,
 ОЈ, Адаgio
 МАНО БУ-ДА-ЛО! ЦР-НИ ГО-РО,
 МАНО БУ-ДА-ЛО!
 ЦР-НИ, СЕ-СТРО! КА-ЛУ - ГЕ-РЕ, ЦР-НА
 ГО-РО - КА - ЛУ - ГЕ -
 СЕ-СТРО!
 СЕ-СТРО!

Allegro vivo

(9 volta mf o sommo cresc.)

14 -

135

ДУ-ШО АУ-ДЕ ДЕ! КА-ЛУ - ЦР-НА
- РЕ, АУ - ДЕ! ЦР - - НА

135

ДУ-ШО, АУ-ДЕ ДЕ! НЕ НАЈ - ДЕ ЛИ
- ШО, АУ - ДЕ! НЕ НАЈ - ДЕ ЛИ

135

КО-ЛА ЗЕР-ДАН АУ-ДЕ ДЕ? ЛАН? ДАН? КО - ВАН ДРО - БЕН
ЗЕР КО - ЗЕР - ЛИ

15 -

135

КО-ЛАН ЗЕР-ДАН АУ-ДЕ ДЕ? ЛАН? ЛАН? ЛАН? КО - - К'Л - -
- - СЕ ЛЬУ - - ТО СЕ К'Л - -

135

НЕ: А - КО САМ ЗЕЛ КО - ВАН ДРО - БЕН
АУ-ДЕ ДЕ! А - КО САМ ЗЕЛ КО - ЛАН, ЗЕР-ДАН, КО - ЛАН, ЗЕР - ДАН, ЛАН, ДАН, ЛАН, ДАН, ЛАН, ДАН, ЛАН, ДАН, ЛАН, ДАН, ЛАН, ДАН

135

КА-КО КО-ЛАН ЗЕР-ДАН ДА СЕ ВИ-ЈАМ, АУ-ДЕ ДЕ!
КО-КО КО-ЛАН ЗЕР-ДАН ДА СЕ ВИ-ЈАМ, АУ-ДЕ ДЕ!
КО - ВАН ДРО - БЕН

XII РУКОВЕТ

СТ. МОКРАЊАЦ

(Према мешовитом и мушком хору
транскрипција за женски хор-В. Илић)

16

О - КО ТВОЈТА ТВОЈТО ПО - ЛО - БЕ - ЛО ВИ - НА, ГР - ЛО, АЈДЕ ДЕ!

О - КО ТВОЈТА ТВОЈТО ПО - ЛО - БЕ - ЛО ВИ - НА, ГР - ЛО, АЈДЕ ДЕ!

АЈДЕ ДЕ! АЈДЕ ДЕ! АЈДЕ ДЕ!

АЈДЕ ДЕ! АЈДЕ ДЕ! АЈДЕ ДЕ!

Vivo

Allegretto grazioso *p* ДЕ - КА СИ БИ - ЛА ДА - НАС - КЕ, ЦВЕ - ТО, *poco rit.* *a tempo*

ДЕ - КА СИ БИ - ЛА ДА - НАС - КЕ, ВАС - ДАН ТИ О - ЧИ НЕ ВИ - ЛОВ, *rit.*

ДЕ - КА СИ БИ - ЛА ДА - НАС - КЕ, ВАС - ДАН ТИ О - ЧИ НЕ ВИ - ЛОВ,

ПРИЛОГ 12, Партитура *Треће руковети*, транскрипција за женски хор - Војислав Илић

III РУКОВЕТ

СТ. МОКРАЊАЦ

(Према мешовитом и мушком хору
транскрипција за женски хор-В. Илић)

Adagio

5 *mf* ЗА - СПА - ЛА ДЕ - ВОЈ - КА, МО-РЕ, ЗА - СПА -

mf ЗА - СПА - ЛА ДЕ - ВОЈ - КА, МО-РЕ, ЗА - СПА -

10 *pp* - ЛА ДЕ - ВОЈ - КА, БРЕ - НА КА - МЕ -

pp - ЛА ДЕ - ВОЈ - КА, МО-РЕ, БРЕ - НА КА - МЕ -

-2-

115 *mf* -НУ, БРЕ-ГУ НА КА-МЕ -НУ, МОРЕ, МО-
mf НА КА-МЕ -НУ, МОРЕ, МО-
 -МАК ДЈЕВУ БУ - ДИ. *mf* У-РА-НИ, БЕ-ЛА,
 -МАК ДЈЕВУ БУ - ДИ. *mf* У-РА-НИ,
 У-РА-НИ, БЕ-ЛА, НА ВО-
 У-РА-НИ, У-РА-НИ, У-РА-НИ, У-РА-НИ, НА ВО-

-3-

35 *mf* ДУ, ХАЈДЕ, БЕЛА, У-РА-НИ,
 ДУ, ХАЈДЕ, БЕЛА, У-РА-НИ, У-РА-НИ,
 БЕ-ЛА, НА ВО-ДУ. *f* ЛЕ-ПО-ТИ ЈЕ
 БЕ-ЛА, НА ВО-ДУ. *f* БЕ-ЛА, НА ВО-ДУ.
 45 *p* ЈА-ВОР У-РО-ДИ - О, ЈА-
 ЛЕ-ПО-ТИ ЈЕ, ЛЕПОТИЈЕ

-4- (65) Allegro vivo

ВОР У-РО-ДИ О. ТЕКЛЯ ВОДА ТЕКЕ-ЛИЈА,
 ВОР У-РО-ДИ О. ТЕКЛЯ ВОДА ТЕКЕ-ЛИЈА,

ДА СТА-НЕМ, ДА С'ОД-МО-РИМ, ДА МА-ЛО ДУ-ШОМ ДАНЕМ
 ДА СТА-НЕМ, ДА С'ОД-МО-РИМ, ДА МА-ЛО ДУ-ШОМ ДАНЕМ

ЈА, ДУ - ШОМ ДА - НЕМ ЈА.
 ЈА, ДА МА - ЛО ДУ-ШОМ ДА-НЕМ ЈА.
 ДА СТАНЕМ, ДА С'ОДМОРИМ, ДА МА-ЛО ДУШОМ ДАНЕМ ЈА,

(65) -5-

КРАЈ ЊЕ РАСЛЈА ШЕВТЕ - ЛИ-ЈА, ДА СТА-НЕМ,
 КРАЈ ЊЕ РА - СЛЈА ШЕВ - ТЕ -
 КРАЈ КРАЈ ЊЕ РА - СЛЈА ШЕВ - ТЕ -

ДУШОМ ДАНЕМ ЈА.
 ДА С'ОД-МО-РИМ ДА МА-ЛО ДУ-ШОМ ДА-НЕМ ЈА,
 - ЛИ - ЈА, ДА ДУ - ШОМ ДА-НЕМ ЈА,
 - ЛИ-ЈА ДА ДУ - ШОМ ДА-НЕМ ЈА,

sub. p
 ДУ - ШОМ ДА - НЕМ ЈА.
 ДА - ШОМ ДУ-ШОМ ДА-НЕМ ЈА.
 ДА СТАНЕМ, ДА С'ОДМОРИМ, ДА МА-ЛО ДУШОМ ДАНЕМ ЈА.

espressivo

155 - 10 -

SOLO

I TE ДО ТЕ - БЕ!

I TE ДО ТЕ - БЕ!

BOGA

MI,

espressivo

I TE ДО ТЕ - БЕ!

I TE ДО ТЕ - БЕ!

I A. II

160

I БОГ МИ ИХ ДУШЕ

МАЈКАМИ ИХ

II ДА МРСИМ ЈА,

ДА МРСИМ ЈА,

I ДА МРСИМ ЈА,

ДА МРСИМ ЈА,

A. II ДА МРСИМ ЈА,

ДА МРСИМ ЈА,

11

RO-DI,

ОСТАВ' СЕ, ЛУДО, МЛАДО, НЕ ДАВАЈ СЕВ - ДА

II ДА МРСИМ ЈА,

ДА МРСИМ ЈА,

ОСТАВ' СЕ, ЛУДО МЛАДО НЕ ДАВАЈ СЕВ - ДА

17

ГО-ЛЕ - МА!

А-ЛИ И-МАШ О-ЧИ МОРСКЕ ТР-ЊИ-

II ГО ЛЕ

А-ЛИ И-МАШ О-ЧИ МОРСКЕ ТР-ЊИ-

175

НИ-ЦЕ!

БОГА - МИ,

БОГ МИ ИХ ДА-ДЕ,

II ДА МРСИМ ЈА,

ДА МРСИМ ЈА,

I ДА МРСИМ ЈА,

ДА МРСИМ ЈА,

A. II ДА МРСИМ ЈА,

ДА МРСИМ ЈА,

215

ПУ - СТА ЛИ СИ!
 И - ГРАМ, ПЕВАМ МИ - ЛО
 ПУ - СТА ЛИ СИ!
 И - ГРАМ, ПЕВАМ, И - ГРАМ, ПЕВАМ,
 МО - ЈА, ПУСТА ЛИ СИ! 216

МИ ЈЕ,
 НИКО НЕЗНА КА - КО МИ ЈЕ,
 И - - ГРАМ,
 МИЛО МИ ЈЕ, НИКО НЕЗНА КА - КО МИ ЈЕ,
 И - ГРАМ,
 И - ГРАМ, ПЕ - ВАМ МИ - ЛО
 И - ГРАМ, ПЕ - ВАМ МИ - ЛО
 И - ГРАМ, ПЕВАМ МИЛО МИ ЈЕ, И - ГРАМ, ПЕВАМ МИЛО МИ ЈЕ,
 И - ГРАМ, ПЕВАМ МИЛО МИ ЈЕ, И - ГРАМ, ПЕВАМ МИЛО МИ ЈЕ,
 И - ГРАМ, ПЕВАМ МИЛО МИ ЈЕ, И - ГРАМ, ПЕВАМ МИЛО МИ ЈЕ,

rit.

Vivo

215

Largo

НИ - КО НЕ - ЗНА КА - КО
 НИ - КО НЕ - ЗНА КА - КО
 НИКО НЕЗНА КАКО МИ ЈЕ, НИКО НЕЗНА КАКО МИ ЈЕ.
 НИКО НЕЗНА КАКО МИ ЈЕ, НИКО НЕЗНА КАКО МИ ЈЕ.

1)

2) *ossia*

МИ ЈЕ. МИ ЈЕ. КАКО МИ ЈЕ.

- 1) ЗАВРШЕТАК У МУШКОМ ХОРУ.
- 2) ЗАВРШЕТАК У МЕШОВИТОМ ХОРУ.

ПРИЛОГ 13, Партитура песме *Да л'немам* из *Дванаесте руковети*,
ремикс - Урош Петковић

Да л' немам

арр. Урош Петковић

Дрон

pad razor (dreamer)

scratch	ваздух издах	издах	удах	издах	удах	издах	pad razor (dreamer)
~~~~~								~~~~~	
01:57	02:00		02:06			02:12		02:16	02:19

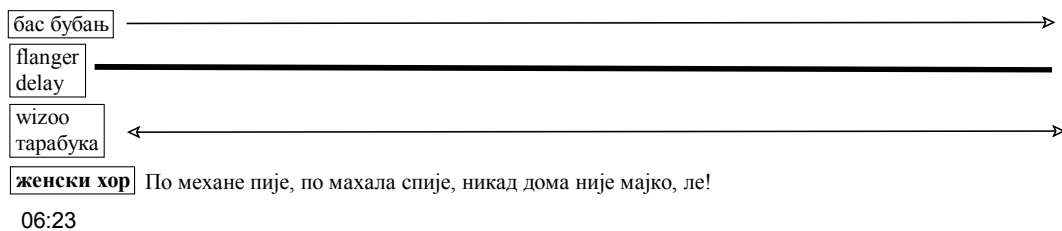
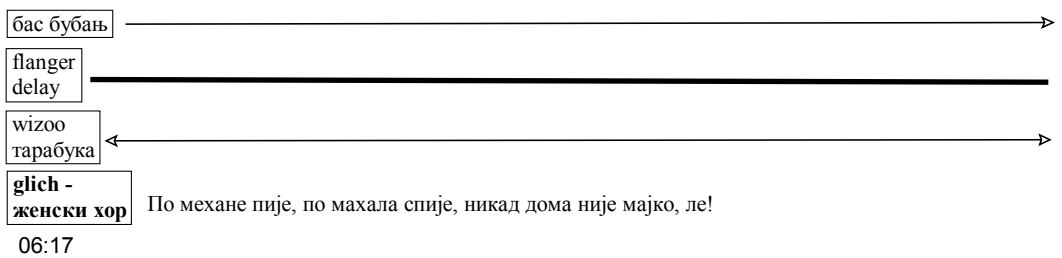
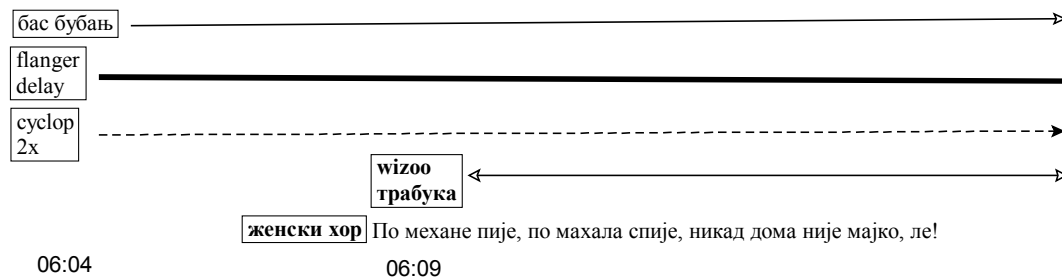
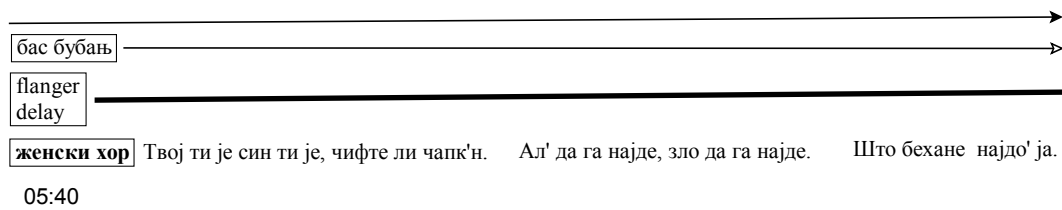
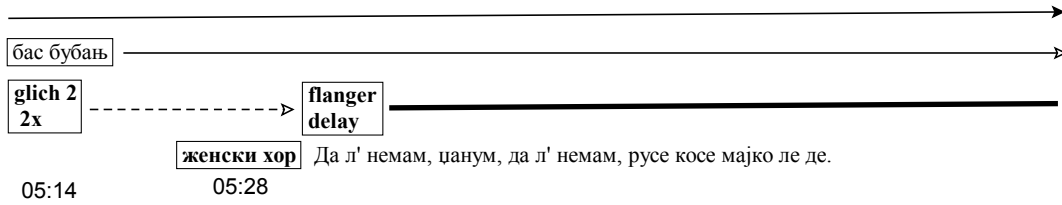
vazduh izdah ritmizovan	----->	scratch	scratch	scratch	scratch	scratch	scratch	scratch
		~~~~~	~~~~~	~~~~~	~~~~~	~~~~~	~~~~~	~~~~~
02:32		02:38	02:42	02:46	02:51	02:56		02:58

ваздух ритмизован	----->	издах	удах	ваздух ритмизован	издах	pad razor (dreamer)
		scratch		scratch	scratch	
~~~~~				~~~~~	~~~~~	
03:20		03:22	03:27	03:29	03:32	03:34

ваздух ритмизован	----->	scratch	scratch	scratch	scratch	scratch	scratch	scratch
		~~~~~	~~~~~	~~~~~	~~~~~	~~~~~	~~~~~	~~~~~
04:22		04:24	04:27	04:32	04:37	04:42	04:44	

бас бубањ

2



бас бубањ →

flanger
delay

wizoo
тарабука ←

glich - женски хор По механе пије, по махала спије, никад дома није мајко, ле!

06:32

бас бубањ →

flanger
delay

женски хор шапат Да л' немам, цанум, да л' немам? Да л' немам, цанум, да л' немам.

06:40 06:42

~~~~~

scratch

06:48 06:49

бас бубањ →

flanger  
delay

**женски хор** црне очи мајко ле де? Твој ти је син ти је, чифте ли чапк'н.

07:01 07:08

бас бубањ →

flanger  
delay

**женски хор** ал да га најде зло да га најде, што бехане најдо' ја.

07:15 07:22

бас бубањ →

flanger  
delay

cyclop  
2x

wizoo  
тарабука ←

**женски хор** По механе пије, по махала спије, никад дома није мајко, ле!

07:24 07:29 07:36



4

бас бубањ →

flanger  
delay →

wizoo  
тарабука ← →

**glitch - женски хор** По механе пије, по махала спије, никад дома није мајко, ле!

07:43

бас бубањ →

flanger  
delay →

wizoo  
тарабука ← →

**женски хор** По механе пије, по махала спије, никад дома није мајко, ле!

07:50

бас бубањ →

flanger  
delay →

wizoo  
тарабука ← →

**glitch - женски хор** По механе пије, по махала спије, никад дома није мајко, ле!

07:55

бас бубањ →

flanger  
delay →

wizoo  
тарабука ← →

scratch **женски хор шапат** Да л' немам, цанум, да л' немам?

08:03 08:08

бас бубањ →

flanger  
delay →

wizoo  
тарабука ← →

scratch **женски хор шапат** црне очи мајко ле де?

08:12 08:19

бас бубањ →

flanger delay →

wizoo тарабука ←

scratch **женски хор шапат** Твој ти је син ти је, чифте ли чапк'н.  
 08:23 08:26

бас бубањ →

flanger delay →

wizoo тарабука ↔

scratch **женски хор шапат** ал да га најде зло да га најде,  
 08:30 08:33

бас бубањ →

flanger delay →

scratch **женски хор шапат** што бехане најдо' ја.  
 08:37 08:42

бас бубањ →

flanger delay →

**женски хор шапат** По механе пије, по махала спије...

pad razor (dreamer)

Дрон



08:47

flanger delay

pad razor (dreamer)

Дрон



**ПРИЛОГ 14**, Партитура *Четврте руковети*, транспозиција у медиј женског хора и електронике - Драгана В. Јовановић



## IV РУКОВЕТ

Ст. Ст. Мокрањац

**Andante sostenuto**

Баритон соло

*mf* Мир - ја - но, — ој, Мир - ја - но, и-маш ру - се ко - се, Мир

**Andante sostenuto**

Midi kbd.

*p* massive 1  
albino 3

5

Бар.

ја - но, дај да ги мр - сим ја, ој!

Midi kbd.

8

**Andante con moto, qasi allegretto**

Бар.

*p* дај, Мир-ја - но, ру - се ко - се дај, дај, дај,

**Andante con moto, qasi allegretto**

Midi kbd.

*pp*

*Ped.*

2

12

Бар. *p* дај, *p* да ги мр - сим ја,

Midi kbd. *pp*



16

Бар. *mf* Из - го - ро', Мир - ја - но, за те - бе!

Midi kbd. *mf*



20 **Allegro giocoso**

Бар. *p* Ла ла ла ла ла ла ла ла ла ла ла ла

Scratch *p* Ла ла ла ла ла ла ла ла ла ла ла ла

C. 1 *p* Ла ла ла ла ла ла ла ла ла ла ла ла

C. 2 *p* Ла ла ла ла ла ла ла ла ла ла ла ла

A. 1 *p* Ла ла ла ла ла ла ла ла ла ла ла ла

A. 2 *p* Ла ла ла ла ла ла ла ла ла ла ла ла

Midi kbd. *p*

**Allegro giocoso**

22 3

Бар.

Scratch

C. 1  
ла ла ла ла ла ла ла ла ла!

C. 2  
ла ла ла ла ла ла ла ла ла!

A. 1  
ла ла ла ла ла ла ла ла ла ла ла!

A. 2  
ла ла ла ла ла ла ла ла ла ла ла!

Midi  
kbd.

24 **Andante sostenuto**

Бар.

*mf* Мир - ја - но, ој, Мир-ја - но, и-маш чар-не о - чи, Мир -

Midi  
kbd.

**Andante sostenuto**

*p* massive 2  
albino 3

28

Бар.

-ја - но, дај да ги пи - јем ја, ој!

Midi  
kbd.



4

31 **Andante con moto, quasi allegretto**

Бар. *p* дај, Мир-ја - но, ру - се ко - се дај, дај, дај,

C. 1 *pp* Чар - не о - чи дај, дај, дај,

C. 2 *pp* Чар не о - чи дај, дај, дај,

A. 1 *pp* Чар - не о - чи дај, дај, дај,

A. 2 *pp* Чар - не о - чи дај, дај, дај,

**Andante con moto, quasi allegretto**

Midi kbd. *pp*

Ред. \*



35

Бар. *p* дај, да ги мр - сим ја,

C. 1 дај, дај, *pp* Мир - ја - но!

C. 2 дај, дај, *pp* Мир - ја - но!

A. 1 дај, дај, *pp* Мир - ја - но!

A. 2 дај, дај, *pp* Мир - ја - но!

Midi kbd. *pp*

39 5

*mf* Из - го - ро', Мир - ја - но, за те - бе!

*pp* За те - бе!

*pp* За те - бе!

*pp* За те - бе!

*pp* За те - бе!

*mf* *rit.*



**Allegro giocoso**

43

Бар.

Scratch

*p* Ла ла ла ла ла ла ла ла ла ла

*p* Ла ла ла ла ла ла ла ла ла ла

*p* Ла ла ла ла ла ла ла ла ла ла

*p* Ла ла ла ла ла ла ла ла ла ла

**Allegro giocoso**

*p*

6

45

Бар.

Scratch

C. 1

C. 2

A. 1

A. 2

Midi kbd.

ла ла ла ла ла ла ла ла ла!

ла ла ла ла ла ла ла ла ла!

ла ла ла ла ла ла ла ла ла!

ла ла ла ла ла ла ла ла ла!



47

Бар.

C. 1

C. 2

A. 1

A. 2

*mf* Мир - ја - но, ој, Мир- ја - но, и-маш бе - ло гр - ло, Мир -

и-маш бе - ло гр - ло Мир -

*p* Мир - ја - но и-маш бе - ло гр - ло Мир -

*p* Мир - ја - но, Мир - ја - но и-маш бе - ло гр - ло Мир -

*p* Ој, Ој, Ој, и-маш бе - ло гр - ло Мир -



51

Бар. *ja - no, daј da gi gri - zem ja, oј!*

C. 1 *ja - no Daј, Daј,*

C. 2 *ja - no Oј, Oј,*

A. 1 *ja - no Oј, Oј,*

A. 2 *ja - no Daј, Oј, Oј,*



54

Бар. *p* дај, Мир - ја - но, бе - ло гр - ло дај, дај,

C. 1 *pp* Бе - ло гр - - ло дај, дај,

C. 2 *pp* Бе - ло гр - - ло дај, дај,

A. 1 *pp* Бе - ло гр - - ло дај, дај,

A. 2 *pp* Бе - ло гр - - ло дај, дај,

reverb

8

57

Бар. *p* дај, дај, да ги гри - зем ја,

C. 1 дај, дај, дај, Мир - ја - но!

C. 2 дај, дај, дај, Мир - ја - но!

A. 1 дај, дај, дај, Мир - ја - но!

A. 2 дај, дај, дај, Мир - ја - но! *f*

----->



62 Coda

Бар. *mf* Из - го - ро', *rit.* Мир - ја - но, за те - бе!

C. 1 *f* Из - го - ро' за те - бе!

C. 2 *f* Из - го - ро' за те - бе!

A. 1 *f* Из - го - ро' за те - бе!

A. 2 *f* Из - го - ро' за те - бе!

Coda *rit.*

Midi kbd. *f*

----->

**ПРИЛОГ 15**, Партитура *Пете руковети*, транспозиција у медиј женског хора и електронике - Драгана В. Јовановић



## V РУКОВЕТ

### Из моје домовине (1892-1893)

Ст. Ст. Мокрањац

Allegretto [M.M. ♩ = 104-112]

Сопран 1

*f* Шта то ми - че кроз шиб - љи - че? *p* Стој,

Сопран 2

*f* Шта то ми - че кроз шиб - љи - че? *p* Стој,

Алт 1

*f* Шта то ми - че кроз шиб - љи - че? *p* Стој,

Алт 2

*f* Шта то ми - че кроз шиб - љи - че? *p* Стој,

ping-pong reverb



6

C. 1

до - ро, стој, до - бро, *mf* стан', стан', *p* стан', де - вој - ко

C. 2

до - ро, стој, до - бро, *mf* стан', стан', *p* стан', де - вој - ко

A. 1

до - ро, стој, до - бро, *mf* стан', стан', *p* стан', де - вој - ко

A. 2

до - ро, стој, до - бро, *mf* стан', стан', *p* стан', де - вој - ко

2

11 *rit.*

C. 1 ду - шо — мо - ја *f* стој, не бе - гај!

C. 2 ду - шо — мо - ја *f* стој, не бе - гај!

A. 1 ду - шо — мо - ја *f* стој, не бе - гај!

A. 2 ду - шо — мо - ја *f* стој, не бе - гај!

----->

Adagio ma non troppo [M.M. ♩ = 56-60]

17 *p*

C. 1 А што си се, Ја - но ро-сом о - ро - си - ла,

C. 2 *p* А што си се, Ја - но ро-сом о - ро - си - ла Ја-но

A. 1 *p* А што си се, Ја - но Ја-но ро-сом о - ро - си - ла,

A. 2 *p* А што си се, Ја - но ро-сом о - ро - си - ла

[stop reverb]

23 *rit.*

C. 1 а што си се, Ја - но, ро-сом о - ро - си - ла?

C. 2 а што си се, Ја - но, Ја-но ро-сом о - ро - си - ла?

A. 1 а што си се, Ја - но, ро-сом о - ро - си - ла?

A. 2 а — што — си — се, Ја - но ро-сом о - ро - си - ла?

28 3

C. 1 *f* Да л' је ср - на, јал' ко - шу - та? *p* Стој, до - ро,

C. 2 *f* Да л' је ср - на, јал' ко - шу - та? *p* Стој, до - ро,

A. 1 *f* Да л' је ср - на, јал' ко - шу - та? *p* Стој, до - ро,

A. 2 *f* Да л' је ср - на, јал' ко - шу - та? *p* Стој, до - ро,

[ping-pong reverb]

34

C. 1 стој, до - бро, *mf* стан', стан', *p* стан', де - вој - ко ду - шо мо - ја

C. 2 стој, до - бро, *mf* стан', стан', *p* стан', де - вој - ко ду - шо мо - ја

A. 1 стој, до - бро, *mf* стан', стан', *p* стан', де вој - ко ду - шо мо - ја

A. 2 стој, до - бро, *mf* стан', стан', *p* стан', де вој - ко ду - шо мо - ја

**Lento rubato [M.M. ♩ = 50-54]**

Сопран соло

40

С. соло "Ко - ња сед - лаш,

C. 1 *f* стој, *p* не бе - гај! *pp* ој,

C. 2 *f* стој, *p* не бе - гај! *pp* ој,

A. 1 *f* стој, *p* не бе - гај! *pp* ој,

A. 2 *f* стој, *p* не бе - гај! *pp* ој,

[stop reverb] [xop] [pitch shift 8]

8<sup>va</sup>



4

47

C. соло  
куд се спре-маш ах, мој Ко-јо, и-ме мо-је,

T.

C. 1  
ој,

C. 2  
ој,

A. 1  
ој,

A. 2  
ој,

хор [pitch shift 8]

8<sup>th</sup>



53

C. соло  
ах, мој Ко-јо, Ко-ка-не?

T.  
Тенор соло  
*p* Ја се спре-мам

C. 1  
ој, *pp* ој,

C. 2  
ој, *pp* ој,

A. 1  
ој, *pp* ој,

A. 2  
ој, *pp* ој,

гор [pitch shift 8]

8<sup>th</sup>

58

C. соло  
Ах, мој Ко - јо, и - ме

T.  
Бе - о - гра - ду, мо - ја Фа - то мо - је

C. 1  
ој,

C. 2  
ој,

A. 1  
ој,

A. 2  
ој,

хор pitch shift 8  
8<sup>vb</sup>

63

C. соло  
мо - је! *rit.*

T.  
зла - то, мо - ја дил - бер го - спо - ђо!

C. 1  
ој,

C. 2  
ој,

A. 1  
ој,

A. 2  
ој,

хор pitch shift 8  
8<sup>vb</sup>

6

## Allegro giocoso [M.M. ♩ = 72-80]

67 женски хор

C. 1 *p* 1. По - ве - ла је — Је - ла — два ко - ња на — во - ду,  
2. по - ве - ла је — Је - ла — два ко - ња на — во - ду,

C. 2 *pp* 1. По - ве - - ла је Је - - ла  
2. два ко - - ња на во - - ду

73 женски хор

C. 1 1. По - ве - ла је — Је - ла — два ко - ња на — во - ду,  
2. по - ве - ла је — Је - ла — два ко - ња на — во - ду,

C. 2 1. По - ве - - ла је Је - - ла  
2. два ко - - ња на во - - ду

снимак женског хора →

scratch →

79 женски хор

C. 1 *mf* 1. Је - дно бра - - то - во - - га,  
2. дру - го вој - - но - во - га.

C. 2 *mf* 2. дру - го вој - - но - во - га.  
1. Је - дно бра - - то - во - -

A. 1 *mf* 1. Је - дно бра - - то - во - - га,  
2. дру - го вој - - но - во - га.

A. 2 *f* 1. Је - дно бра - то - во - га — дру - го вој - но - во - га —  
2. Је - дно бра - то - во - га — дру - го вој - но - бо - га —



85 женски хор 7

C. 1  
1. Је - дно бра - - то - во - - га,  
2. дру - го вој - - но - во - - га.

C. 2  
1. Је - дно бра - - то - во - - га,  
2. дру - го вој - - но - во - - га.

A. 1  
1. Је - дно бра - - то - во - - га,  
2. дру - го вој - - но - во - - га.

A. 2  
1. Је - дно бра - то - во - га дру - го вој - но - во - га  
2. Је - дно бра - то - во - га дру - го вој - но - бо - га

снимак женског хора  
scratch

91 женски хор

C. 1  
*pp* 1. Бра - то - во - га ко - ња му - тном во - дом по - ји,  
1. Бра - то - во - га ко - ња му - тном во - дом по - ји,

C. 2  
*pp* 1. Бра - то - во - га ко - ња  
2. му - тном во - - дом по - - ји.

A. 1  
*pp* Ој,

A. 2  
*pp* Ој,

97 женски хор

C. 1  
1. Бра - то - во - га ко - ња му - тном во - дом по - ји,  
1. Бра - то - во - га ко - ња му - тном во - дом по - ји,

C. 2  
1. Бра - то - во - га ко - ња  
2. му - тном во - - дом по - - ји.

A. 1  
Ој,

A. 2  
Ој,

снимак женског хора  
scratch

8

женски хор

103

C. 1 *p* Ој! *f* Вој - но - во - га ко - ња би - стром во - дом по - ји,

C. 2 *p* Ој! *f* Вој - но - во - га ко - ња би - стром во - дом по - ји,

A. 1 *p* Ој! *f* Вој - но - во - га ко - ња би - стром во - дом по - ји,

A. 2 *p* Ој! *f* Вој - но - во - га ко - ња би - стром во - дом по - ји,



женски хор

111

C. 1 *f* вој - - но - - во - - га ко - ња

C. 2 *f* вој - но - во - га ко - ња би - стром во - дом по - ји

A. 1 *f* вој - - но - - во - - га ко - ња

A. 2 *f* вој - - но - - во - - га ко - ња

117

C. 1 *p* Би - стром во - - дом по - - ји.

C. 2 *p* Би - стром во - - дом по - - ји.

A. 1 *p* Вој - но - во - га ко - ња би - стром во - дом по - ји,  
Би - стром во - - дом по - - ји.

A. 2 *p* Вој - но - во - га ко - ња би - стром во - дом по - ји,  
Би - стром во - - дом по - - ји.



123 женски хор

C. 1

C. 2

A. 1 *pp* Би - стром во - дом по - - ји.

A. 2 *pp* Би - стром во - дом по - - ји.

снимак женског хора *rit.*

scratch

10

**Largo e molto rubato [M.M. ♩=44-48]**

Сви *mf* Мој се дра - ги на пут спре - ма *mf* и пе - ва,  
а ја ја - дна ко - ња се - длам и пла - чем,

Midi kbd. *mf*

- massive
- albino 3
- massive
- vanguard

Сви *rit.*  
и пе - ва, зла - то мој - је, и пе - ва;  
и пла - чем, сун - це мо - је, и пла - чем.

Midi kbd. *rit.*

**Allegro deciso [M.M. ♩=120-126]**

Сви *pp* Ле - ле, Ста - но, мо - ри, мал - ка Ста - но, мал - ка Ста - но, мо - ри,

Midi kbd. nexus 2



140

Сопран соло

Сви

ле - ле, Ста-но, мо-ри, мал - ка Ста - но, мал - ка Ста - но! *p* И - ха!

Midi kbd.



147

C. 1

*pp* За Ста - на се Бу - дим би - је

C. 2

*pp* За Ста - на се Бу - дим би - је

A. 1

*pp* За Ста - на се, мо - ри, Бу - дим би - је, Бу - дим би - је,

A. 2

*pp* За Ста - на се, мо - ри, Бу - дим би - је, Бу - дим би - је,

Midi kbd.

nexus 2  
albino 3  
massive

12

153 Соло

C. 1  
за Ста - на се Бу - дим би - је, **pp** И - ха!

C. 2  
за Ста - на се Бу - дим би - је,

A. 1  
за Ста - на се, мо-ри, Бу - дим би - је, Бу - дим би - је.

A. 2  
за Ста - на се, мо-ри, Бу - дим би - је, Бу - дим би - је.

Midi kbd.



160

C. 1  
**f** Би - ле **p** Би - ле, мо-ри три го - ди - не, три го - ди - не

C. 2  
**f** Би - ле **p** Би - ле, мо-ри три го - ди - не, три го - ди - не

A. 1  
**f** Би - ле **p** Би - ле, мо-ри три го - ди - не, три го - ди - не

A. 2  
**f** Би - ле **p** Би - ле, мо-ри три го - ди - не, три го - ди - не

Midi kbd.  
nexus 2, albino 3, massive  
vanguard

166

C. 1 *f* Бу - дим гра-да, мо-ри Бу - дим гра - да\_\_ бе - зи - сте - на.

C. 2 *f* Бу - дим гра-да, мо-ри Бу - дим гра - да\_\_ бе - зи - сте - на.

A. 1 *f* Бу - дим гра-да, мо-ри Бу - дим гра - да\_\_ бе - зи - сте - на.

A. 2 *f* Бу - дим гра-да, мо-ри Бу - дим гра - да\_\_ бе - зи - сте - на.

Midi kbd.



172 *Соло*

C. 1 *p* И - ха! *pp* Нај - ме - ли се мо-ри, кле - ти Тур - ци, кле - ти

C. 2 *pp* Нај - ме - - ли - се кле - ти

A. 1 *pp* Нај - ме - - ли - се кле - ти

A. 2 *pp* Нај - ме - ли се мо-ри, кле - ти Тур - ци, кле - ти

Midi kbd.

14

178

C. 1 Тур - ци — нај - ме - ли се, мо - ри, кле - ти Тур - ци, — кле - ти

C. 2 Тур - ци. Нај - ме - ли - - се кле - ти

A. 1 Тур - ци. Нај - ме - ли - - се кле - ти

A. 2 Тур - ци - нај - ме - ли се, мо - ри, кле - ти Тур - ци, — кле - ти

Midi kbd



184

Соло

C. 1 Тур - ци. *p* И - ха! Па раз - би - ле, мо - ри Бу - дим

C. 2 Тур - ци. *f* Па раз - би - ле, мо - ри Бу - дим

A. 1 Тур - ци. *f* Па раз - би - ле, мо - ри Бу - дим

A. 2 Тур - ци. *f* Па раз - би - ле, мо - ри Бу - дим

Midi kbd

nexus 2, albino 3,  
massive, vanguard  
spector



189

C. 1  
гра - да\_\_ бе - зи - сте - на, па раз - би - ле, мо - ри, Бу - дим

C. 2  
гра - да\_\_ бе - зи - сте - на, па раз - би - ле, мо - ри, Бу - дим

A. 1  
гра - да\_\_ бе - зи - сте - на, па раз - би - ле, мо - ри, Бу - дим

A. 2  
гра - да\_\_ бе - зи - сте - на, па раз - би - ле, мо - ри, Бу - дим

Midi  
kbd.



195

Соло **Vivo**

C. 1  
гра - да\_\_ бе - зи - сте - на. *p* И - ха! *ff* За - ро - би - ле мо - ри, мал - ка

C. 2  
гра - да\_\_ бе - зи - сте - на. *ff* За - ро - би - ле мо - ри, мал - ка

A. 1  
гра - да\_\_ бе - зи - сте - на. *ff*

A. 2  
гра - да\_\_ бе - зи - сте - на. *ff* За - ро - би - ле мо - ри, мал - ка

Midi  
kbd.

**Vivo**

16

202

C. 1  
Ста - на\_\_\_ мал - ка Ста - на,\_\_\_ за - ро - би - ле, мо - ри,

C. 2  
Ста - на\_\_\_ мал - ка Ста - на,\_\_\_ за - ро - би - ле, мо - ри,

A. 1  
Ста - на\_\_\_ мал - ка\_\_\_ Ста - на,\_\_\_ за - ро - би - ле, мо - ри

A. 2  
Ста - на\_\_\_ мал - ка Ста - на,\_\_\_ за - ро - би - ле, мо - ри,

Midi  
kbd.



207

C. 1  
мал - ка Ста - на\_\_\_ мал - ка Ста - на.

C. 2  
мал - ка Ста - на\_\_\_ мал - ка Ста - на.

A. 1  
мал - ка\_\_\_ Ста - на\_\_\_ мал - ка Ста - на.

A. 2  
мал - ка Ста - на\_\_\_ мал - ка Ста - на.

Midi  
kbd.

211 **Largo** 17

C. 1 *f* Ле - ле, Ста - но мо - ри мал - ла Ста - но, мо - ри

C. 2 *f* Ле - ле, Ста - но мо - ри мал - ла Ста - но, мо - ри

A. 1 *f* Ле - ле, Ста - но мо - ри мал - ла Ста - но, мо - ри

A. 2 *f* Ле - ле, Ста - но мо - ри мал - ла Ста - но, мо - ри

**Largo**

Midi kbd. *f* nexus 2, albino 3, massive, vanguard, spector

reverb

hor | pitch shift 8

8<sup>th</sup>

215 *accel. . rit.*

C. 1 ле - ле Ста - но, мо - ри, мал - ка Ста - но,

C. 2 *accel. . rit.* ле - ле Ста - но, мо - ри, мал - ка Ста - но,

A. 1 *accel. . rit.* ле - ле Ста - но, мо - ри, мал - ка Ста - но, Ста - но!

A. 2 *accel. . rit.* ле - ле Ста - но, мо - ри, мал - ка Ста - но, Ста - но

*accel. . rit.*

Midi kbd.

hor | pitch shift 8

8<sup>th</sup>

18

222 **Andante ( M.M. ♩=72-80)**

C. 1 *pp* Ој, за го - ром ој, за го - ром за зе - ле - ном, ој, за го - ром,

C. 2 *pp* Ој, за го - ром ој, за го - ром за зе - ле - ном, ој, за го - ром,

A. 1 *p* Ој, за го - ром за зе - ле - ном, ој, за го - ром, за зе -

A. 2

Midi kbd. **Andante ( M.M. ♩=72-80)**  
 massive 2  
 stop reverb

229

C. 1 за зе - ле - ном не - што јас - но под - ври - ску - је, гр - ло де - во - јач - ко.

C. 2 за зе - ле - ном не - што јас - но под - ври - ску - је, гр - ло де - во - јач - ко.

A. 1 ле - ном не - што јас - но под - ври - ску - је, баш к'о гр - ло де - во - јач - ко.

A. 2 *pp* де - во - јач - ко.

Midi kbd.



236

C. 1

C. 2

A. 1

A. 2

Midi kbd.

О - де мом - че да о - би - ње, ал' Де - вој - че ца - ве - за - но

О - де мом - че да о - би - ње, ал' де - вој - че са - ве - за - но

О - де мом - че да о - би - ње, ал' де - вој - че са - ве - за - но

242

C. 1

C. 2

A. 1

A. 2

Midi kbd.

тан - ком — жи - цом и - бри - ши - ма пак се мо - ли мла - ду мом - ку

тан - ком жи - цом и - бри - ши - ма, пак се мо - ли мла - ду - мом - ку:

тан - ком жи - цом и - бри - ши - ма, пак се мо - ли мла - ду - мом - ку:

248

C. 1

A. 1

Midi kbd.

*p* Ој, од - ре - ши ме, — млад ју - на - че, ој, ја ћу те - би — се - ја би - ти,

*p* Од - ре - ши ме, млад ју - на - че, ја - ћу те - би се - ја би - ти,

20

254

C. 1  
Ој, о дре - ши ме Ој, о дре - ши ме.

C. 2  
И - мам се - ју и код ку - ће и - мам сво - ју и код ку - ће.

A. 1  
Ој, о дре - ши ме Ој, о дре - ши ме.

A. 2  
И - мам се - ју и код ку - ће и - мам се - ју и код ку - ће.

Midi  
kbd.



260

C. 1  
*p* Ој, од - ре - ши ме, млад ју - на - че, ој, о - дре - ши - ме, млад ју - на - че,

A. 1  
*p* Од - ре - ши ме, млад ју - на - че, о - дре - ши - ме млад ју - на - че,

Midi  
kbd.



266

C. 1  
ја ћу те - би љу - ба би - ти, ја ћу те - би љу - ба бит!"

A. 1  
ја ћу те - би љу - ба би - ти, ја ћу те - би љу - ба бит!"

Midi  
kbd.

272

C. 1 *ff* О - дре - ши је мла - до мом - че, о - дре - ши је ма - до мом - че,

C. 2 *ff* О - дре ши је мла - до мом - че о - дре - ши је мла - до мом - че

A. 1 *ff* Ој, о - дре - ши је мла - до мом - че ој, мла - до мом - че

A. 2 *ff* О - дре ши је мла - до мом - че о - дре - ши је мла - до мом - че

Midi kbd. *massive 2*  
*chames*



278 *rall.*

C. 1 од - ве - де је бе - лу дво - ру, од - ве - де је бе - лу дво - ру.

C. 2 од - ве - де је дво - ру, од - ве - де је бе - лу дво - ру.

A. 1 од - ве - де је дво - ру, од - ве - де је бе - лу дво - ру.

A. 2 од - ве - де је бе - лу дво - ру, од - ве - де је бе - лу дво - ру.

Midi kbd. *rall.*

22

284 **Vivace** ( M.M. ♩=120-132)

C. 1 *p* Ој, ђе - вој - ко ду - шо мо - ја ој, ђе - вој - ко, ду - шо мо - ја!

C. 2 *p* Ој, ђе - вој - ко ду - шо мо - ја ој, ђе - вој - ко, ду - шо мо - ја!

A. 1 *p* Ој, ђе - вој - ко ду - шо мо - ја ој, ђе - вој - ко, ду - шо мо - ја!

A. 2 *mf* Ој, ђе - вој - ко ду - шо мо - ја, ој, ђе - вој - ко, ду - шо мо - ја!



292

C. 1 *p* Виш-њи-чи-ца ро ро - ди - ла Виш - њи - чи - ца\_ род\_ ро - ди - ла.

C. 2 *p* Виш-њи-чи-ца род ро-ди-ла, виш-њи-чи-ца род\_ ро - ди - ла.

A. 1 *p* Виш-њи-чи-ца род\_ ро - ди - ла.

A. 2 *p* Виш-њи-чи-ца род ро-ди-ла виш - њи - чи - ца ро - ди - ла.

scratch → techno loop → *rit.*



300

C. 1 *p* Ђе но с том бом сто - ја' о - ста - де ми саб - ља мо - ја.

C. 2 *p* Ђе но с том бом сто - ја' о - ста - де ми саб - ља мо - ја.

A. 1 *p* Ђе но с том бом сто - ја' о - ста - де ми саб - ља мо - ја.

A. 2 *mf* Ђе но си - ноћ с том бом сто - ја' о - ста - де ми саб - ља мо - ја.



307

C. 1 *p* Не - ма виш - њу кој' да бе - ре,

C. 2 *p* Не - ма виш - њу кој' да бе - ре, кој' да бе - ре,  
*p* Не - ма виш - њу кој' да бе - ре,

A. 1

A. 2 *p* Не - ма виш - њу кој' да бе - ре

scratch

techno loop

311

C. 1 *rit.* не - ма виш - њу — кој' — да — бе - - ре.

C. 2 не - ма виш - њу виш - њу кој' да бе - - ре.

A. 1 не - ма виш - њу виш - њу кој' да — бе - ре.

A. 2 не - ма — виш - њу кој' да бе - - ре.

*rit.*

**Allegro ( M.M. ♩=120-132)**

316 Тенор соло

Т. *p* Ај - де, ај - де мо - ми - че - то, да — и - гра - ме, да пе - ва - ме,

Бас соло

Б. *p* Ај - де, ај - де мо - ми - че - то, ај - де - мо да и - гра - ме, да пе - ва - ме,

A. 1

ајд' да и - гра -

**Allegro ( M.M. ♩=120-132)**

Midi kbd.

syenthamino

24

322

T. Ај - де, ај - де мо - ми - че - то, да \_\_\_\_\_ и - гра-ме, да пе - ва - ме,

B. Ај - де, ај - де мо - ми - че - то, ај - де - мо да и - гра-ме, да пе - ва - ме,

A. 1 ме, ајд' да и - гра -

Midi kbd.



328

T. \_\_\_\_\_ *p* ајд' да пе - ва -

B. ме, \_\_\_\_\_ *p* ајд' да и - гра - ме, \_\_\_\_\_ ајд' да пе - ва -

C. 1 *p* Как' ће, лу - до, мла - до, да \_\_\_\_\_ и - гра-ме, да \_\_\_\_\_ пе - ва - ме?

C. 2 \_\_\_\_\_

A. 1 *p* Как' ће, лу - до, мла - до, да \_\_\_\_\_ и - гра-ме, да \_\_\_\_\_ пе - ва - ме?

A. 2 *p* Как' ће, лу - до, мла - до, да \_\_\_\_\_ и - гра-ме, да \_\_\_\_\_ пе - ва - ме?

Midi kbd.

334

T. ме, мо - ре, ај' да и - гра-ме, да пе - ва - ме?

Б. ме, мо - ре, ај' да и - гра-ме, да пе - ва - ме?

C. 1. Как' ће, лу - до, мла - до, да и - гра-ме, да пе - ва - ме?

C. 2. —————

A. 1. Как' ће, лу - до, мла - до, да и - гра-ме, да пе - ва - ме?

A. 2. Как' ће, лу - до, мла - до, да и - гра-ме, да пе - ва - ме?

Midi kbd.



340

T. *P* ајд' на - кр - ми -

C. 1. *P* Јо - ште ни - сам ко - ко - шки - те на - хра - ни - ла, на - кр - ми - ла,

A. 1. *P* Јо - ште ни - сам ко - ко - шки - те ко - ко - шки, на - хра - ни - ла, на - кр - ми - ла,

A. 2. —————

Midi kbd.

26

346

Б. *gi!* *p* ајд' на - кр - ми -

С. 2 *p* Јо - ште ни - сам ко - ко - шки - те на - - хра - ни - ла, на - кр - ми - ла,

А. 2 *p* Јо - ште ни - сам ко - ко - шки - те ко - ко - шки, на - хра - ни - ла, на - кр - ми - ла,

Midi kbd.



352

Т. *f* Хај, хај, мо - ми - че - то да и - гра - ме, да пе - ва - ме,  
*gi!*

Б. *f* Хај, хај, мо - ми - че - то да и - гра - ме, да пе - ва - ме,

С. 1 *f* Хај, хај, лу - до, мла - до, лу - до мла - до,

С. 2 *f* Хај, хај, мо - ми - че - то да и - гра - ме, да пе - ва - ме,

А. 1 *f* Хај, хај, мо - ми - че - то да и - гра - ме, да пе - ва - ме,

А. 2 лу - до, мла - до, лу - до мла - до,

Midi kbd. sylenthamino

techno loop



358 27

T. *хај, хај, лу - до, мла - до, да и - гра-ме, да пе - ва - ме!*

Б. *хај, хај, лу - до, мла - до, мо - ре, ајд' да и - гра-ме, да пе - ва - ме!*

C. 1 *хај, хај, лу - до, мла - до, да и - гра-ме, да пе - ва - ме!*

C. 2 *хај, хај, лу - до, мла - до, да и - гра-ме, да пе - ва - ме!*

A. 1 *хај, хај, лу - до, мла - до, да и - гра-ме, да пе - ва - ме!*

A. 2

Midi kbd.

364 Тенор соло

T. ***p** Ај - де, ај - де мо - ми - че - то, да и - гра-ме, да пе - ва - ме,*

Бас соло

Б. ***p** Ај - де, ај - де мо - ми - че - то, ај - де - мо да и - гра-ме, да пе - ва - ме,*

C. 1 *ајд' да пе - ва -*

C. 2 *ајд' да пе - ва -*

A. 1 *ајд' да пе - ва -*

A. 2

Midi kbd. *syenthamino*

28 <sup>370</sup>

T.

B.

C. 1 *mf* Ај - де, ај - де, лу - до мла - до, да и - гра - ме, да пе - ва - ме,  
ме,

C. 2 *mf* Ај - де, ај - де, ајд' да и - гра - ме, да пе - ва - ме,  
ме,

A. 1 *mf* Ај - де, ај - де, лу - до мла - до, мо - ми - че, да и - гра - ме, ајд', ајд' да пе - ва -  
ме,

A. 2 *mf* Ај - де, ај - де, лу - до мла - до, да и - гра - ме, да пе - ва - ме,

Midi kbd.

**||** <sup>376</sup>

T. *f* Хај, хај, лу - до мла - до да и - гра - ме, да пе - ва - ме,

B. *f* ги! Хај, хај, лу - до мла - до да и - гра - ме, да пе - ва - ме,

C. 1 *f* Хај, хај, лу - до, мла - до, лу - до мла - до,

C. 2 *f* Хај, хај, лу - до мла - до да и - гра - ме, да пе - ва - ме,

A. 1 *f* Хај, хај, лу - до - мла - до да и - гра - ме, да пе - ва - ме,  
ме

A. 2 лу - до, мла - до, лу - до мла - до,

Midi kbd.

382 29

T. *f* Да

Б.

C. 1  
хај, хај, лу - до, мла - до, хај, хај, лу - до, мла - до да и - гра - ме да пе - ва - ме, да

C. 2  
хај, хај, хај, хај, хај, лу - до, мла - до да и - гра - ме да пе - ва - ме, да

A. 1  
хај, хај, хај хај, хај, лу - до, мла - до мо - ре ајд' да и - гра - ме да пе - ва - ме, да

A. 2  
хај, хај, лу - до, мла - до, хај, хај, лу - до, мла - до да и - гра - ме да пе - ва - ме, да

Midi  
kbd.

389

T.  
и - гра - ме да пе - ва - ме, да и - гра - ме, да пе - ва - ме, да и - гра - ме, да

Б.  
*f* да и - гра - ме, да пе - ва - ме, да и - гра - ме, да

C. 1  
и - гра - ме да пе - ва - ме, да и - гра - ме, да пе - ва - ме, да и - гра - ме, да

C. 2  
и - гра - ме да пе - ва - ме, да и - гра - ме, да пе - ва - ме, да и - гра - ме, да

A. 1  
и - гра - ме да пе - ва - ме, да и - гра - ме, да пе - ва - ме, да и - гра - ме, да

A. 2  
и - гра - ме да пе - ва - ме, да и - гра - ме, да пе - ва - ме, да и - гра - ме, да

Midi  
kbd.

30

394

T. пе - ва - ме, да *ff* пе - - ва - - ме! *fff*

B. пе - ва - ме, да *ff* пе - - ва - - ме! *fff*

C. 1 пе - ва - ме, да *ff* пе - - ва - - ме! *fff*

C. 2 пе - ва - ме, да *ff* пе - - ва - - ме! *fff*

A. 1 пе - ва - ме, да *ff* пе - - ва - - ме! *fff*

A. 2 пе - ва - ме, да *ff* пе - - ва - - ме! *fff*

Midi kbd. *ff* *fff*



ПРИЛОГ 16, Плакат за уметнички пројекат *Мокрањац 1914 - 2014*  
(дизајн Јован Микоњић)

Уторак 30. децембар 2014.  
године у 20 часова,  
Факултет драмских  
уметности у Београду

Академски хор Collegium musicum

Диригент  
Драгана Јовановић

1914 — 2014

АЦ

сопран  
мецосопран  
тенор  
бас-баритон  
клавијатура  
VST синтисајзер  
и грамофони

Дизајн звука  
Дизајн светла  
Визуали

Режија

Млађан Матавуљ  
Милан Коларевић  
Родриго Гузман

Бранислава  
Стефановић

**ПРИЛОГ 17**, Фотографија солиста у извођењу уметничког пројекта *Мокрањац 1914 - 2014* (с лева на десно) Младен Продан, тенор, Тијана Илишевић, сопран, Дарио Хумењук, клавијатура, Алекса Васић, баритон и Урош Петковић, синтисајзери и грамофони са дизајнером звука Младеном Матавуљем и редитељком Браниславом Стефановић



**ПРИЛОГ 18**, Критика концерта, Срђан Тепарић, Радио Београд 2, емисија *Ars sonora – Културни кругови*, 05.01.2015.

Концерт академског хора Факултета музичке уметности *Collegium musicum* којим је дириговала Драгана Јовановић, у последњим данима 2014. године представљао је још један значајан допринос прославању јубилеја стотину година од смрти Стевана Мокрањца. На програму су била световна дела овог композитора изведена у аранжманима за женски хор које је начинио Војислав Илић. Нека од ових дела изведена су на неуобичајен и до сада невиђен начин.

Концерт је одржан на Факултету драмских уметности и замишљен је из три дела. У првом делу, изведене су *Четрнаеста* и *Десета руковет* и *Козар*. Одмах по уласку у здање факултета, у холу, публику је дочекао ансамбл. Одлично осветљење за које је био задужен Милан Коларевић и хор обучен у црне хаљине, невероватно добро је био уклопљен у игру бетона и црвене цигле који је основа архитектонског здања Божидара Јанковића. На класичан начин, стојећи на балкону првог спрата док је диригент стајао испод хора,

остварена је упечатљива визуелна. Наравно, *Collegium musicum* и њихов диригент Драгана Јовановић, као и увек до сада, на концерту су наступили уз максимално дотеран звук. Хорска фактура је била уредна и чиста без иједног погрешног тона. Текст је све време био разумљив и представљен уз повремена дискретна, а ипак упечатљива подвлачења текстуално-музичких фраза, што говори о добром познавању драматургије руковети од стране диригента. Раван тон без вибрата и интонативно беспрекорни женски гласови, главна су особина Академског хора *Collegium musicum*, те није чудо што савремени композитори често своје композиције посвећују управо њима.

Други део концерта одржан је у фоајеу сале „*Мата Милошевић*“. Изведене су *Шеста*, *Једанаеста* и *Трећа руковет*. У извођењу ових композиција истакли су се и солисти, тенор Младен Продан и бас-баритон Алекса Васић. Свођење хорских деоница на појединачне гласове такође су веома успеле, те је на тај начин остварен укусан контраст у односу на звук целог хора. У ове, веома добро уобличене драматуршке целине били су укључени и сценски елементи. Рецимо, дијалог између хора и солисте у песми „*Књигу пише Мула-паши*“ на почетку *Шесте руковети*, остварен је на растојању и на тај начин што је у средини била постављена публика. Тенор Младен Продан певао је кроз велики папирни левак. За време извођења свих руковети хор се често премештао, пео се на балкон, стајао на степеницама, све то у беспрекорном реду и не реметећи интерпретацију. Чланице хора су показивале и одређене гестове, а нарочити ефекат је остварен са црно-белим фасциклама које су подизањем до висине очију биле уклопљене у ентеријер архитектонског здања Факултета драмске уметности. У појединим моментима, дискретно су коришћене ударалке и звук вибрирања лима.

Трећи део концерта изведен је у сали „*Мата Милошевић*“. Светлосни ефекти и поигравање са визуелном представом женског хорског ансамбла у црним хаљинама, овог пута је остварено без јасно изражених контраста и уз преливања различитих колористичких нијанси. Уз учешће синтисајзера, ритам машине и грамофона за којим је био Урош Петковић изведене су *Четврта* и *Пета руковет*. Транскрипције за женски хор и електронику ове две руковети, дело је диригента Драгане Јовановић. Пре тога, могла је да се чује песма „*Да л` немам*“ из *Дванаесте руковети*, веома добро измиксана уз употребу електронике, што је за сваку похвалу и чега се заиста још нико није сетио.

Песма „*Мирјано*“, односно *Четврта руковет* уз изврсног Алексу Васића и потом *Пета руковет*, изведене су уз употребу електронских звукова, еха и уз повремене упаде ритам машине.

Концерт хора *Collegium musicum*, на успео начин је показао три могуће интерпретације класика српске музике: један је онакав на какав смо навикли, класичан. Други је уз дискретне промене које се тичу елемената сценичности за шта је заслужна редитељ Бранислава Стефановић. Трећи је савремен и уз наизглед незамисливу комбинацију популарне модерне музике са музиком композитора који је у свом делу успешно спојио фолклор са западноевропском хармонијом чије порекло је романтизам. Од свих концерата посвећеним Мокрањцу у протеклој години, концерт ансамбла *Collegium musicum* и њиховог диригента Драгане Јовановић био је најиновативнији, уз важну напомену, да је уз све то, квалитет интерпретације остао на високом нивоу.



### КОРИШЋЕНА И КОНСУЛТОВАНА ЛИТЕРАТУРА

1. „Анкета о националном музичком стилу“, *Музика*, година прва, 1928, 5-6.
2. **АРИЈА**, Adolf, *Muzika i insecnacija*, Beograd, Studio Lirica i Medijska knjižara Krug, 2009.
3. *Аспекти интерпретације, Реферати са научног скупа одржаног 22. и 23. IV 1988*, Београд, Удружење композитора Србије, Факултет музичке уметности, 1989.
4. **ARSIKIN**, Irina, „О педагогији певања“, *Zbornik radova Drugog pedagoškog foruma*, Beograd, Katedra za solfeđo, Fakultet muzičke umetnosti, 2000, 43-48.
5. **БИНГУЛАЦ**, Петар, *Стеван Мокрањац и његове руковети*, Београд, Посебан отисак из Годишњака Музеја Града Београда, књига 3, март 1956, 1956.
6. **БЕКЕР**, Paul, *O prirodnim oblastima zvuka, skica za jednu fenomenologiju muzike*, Beograd, Muzička biblioteka Studio Lirica, 2015.
7. **BOSE**, Fritz, *Etnomuzikologija*, Beograd, Univerzitet umetnosti u Beogradu, 1989.
8. **ВАСИЉЕВИЋ**, М. Зорислава, „То се код Мокрањца певало благо, Интервју са Јелком Стаматовић, Мокрањчевом ученицом“, *Мокрањац*, бр.1, 2000.
9. **ВАСИЋ**, Александар, „Српски књижевни гласник и национална уметничка музика“, Нови Сад, *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику*, бр.32-33, 101-117.
10. **ВЕСЕЛИНОВИЋ**, Мирјана, „Фолклор у музици постмодерне“, *Фолклор и његова уметничка транспозиција*, Београд, Факултет музичке уметности, 1989, 261-269.
11. **ВУКДРАГОВИЋ**, Михаило, „Модерна хорска техника и наша певачка друштва“, *Гласник Музичког друштва „Станковић“*, бр.6, 1929.
12. **ВУКДРАГОВИЋ**, Михаило, „Модерна музика код Срба“, *Музика*, 1928, бр. 5-6, 142-147.
13. **ВУЧКОВИЋ**, Војислав, „Музички реализам Стевана Мокрањца“, *Избор есеја*, Београд, Музиколошки институт, посебна издања, књига 7, 1955, 136-144.
14. **ГОЛЕМОВИЋ**, Димитрије, „Звучно обогаћивање у српској народној инструменталној музици“, *Фолклор и његова уметничка транспозиција*, ФМУ, Београд, 1987, 49-54.
15. **ГОЛЕМОВИЋ**, Димитрије, „Однос индивидуално – колективно у интерпретацији народне музике“, *Аспекти интерпретације, Реферати са научног скупа одржаног*

22. и 23. *IV 1988*, Београд, Удружење композитора Србије, Факултет музичке уметности, 1989, 99-101.
16. **ГОСТУШКИ**, Драгутин, *Време уметности*, Београд, 1968.
17. **ДЕВИЋ**, Драгослав, „Неке народне мелодије у Руковетима Стевана Мокрањца“, *Зборник радова о Стевану Мокрањцу*, Београд, САНУ, 1971, 38-68.
18. **DEVIĆ**, Dragoslav, *Narodni muzički instrumenti*, Beograd, Fakultet muzičke umetnosti, 1974.
19. **ДЕНЕГРИ**, Јеша, *Седамдесете: теме српске уметности*, Нови Сад, Библиотека светови, 1996.
20. **ДЕСПИЋ**, Дејан, *Теорија музике*, Београд, Завод за уџбенике, 2007.
21. **ДЕСПИЋ**, Дејан, *Мокрањчеви дани 1966-1990*, Неготин, Мокрањчеви дани, 1990.
22. **ДЕСПИЋ**, Дејан, „Хармонски језик и хорска фактура у Мокрањчевим делима“, *Стеван Ст. Мокрањац: живот и дело*, Сабрана дела, том 10, Београд, Завод за уџбенике и наставна средства; Књажевац, Нота, 1999, 145-200.
23. **DONA**, Masimo, *Filozofija muzike*, Beograd, Geopoetika, 2008.
24. **ДРАГУТИНОВИЋ**, Б, „Звучне фреске“, *Политика*, 29.05.1971.
25. **ЂОРЂЕВИЋ**, Димитрије Ц, „Телефонски концерат Београд – Ниш“, *Политика*, 24.11.1924, 4.
26. **ЂОРЂЕВИЋ**, Димитрије Ц, „Пре 41 годину, наши поштари приредили су у Београду и Нишу велике свечаности у част Николе Тесле“, *Политика*, 28. мај 1936, 7.
27. **ЂУРИЋ-КЛАЈН**, Стана, „Место Стевана Мокрањца у историји наше музике“, *Мокрањчеви дани 1966. Зборник радова са саветовања етнолога и фолклориста*, Неготин, Зајечар, 1967, 24.
28. **ЂУРИЋ-КЛАЈН**, Стана, „Историјски развој музичке културе у Србији“, *Pro musica*, Београд, 1971.
29. **ЖИВКОВИЋ**, Миленко, *Руковети Стеван Ст. Мокрањца*, Београд, САНУ, 1957.
30. *Зборник радова о Стевану Ст. Мокрањцу*, (уредник Михаило Вукдраговић), Београд, Српска академија наука и уметности, 1971.
31. **ИЛИЋ**, Војислав, „Стеван Мокрањац као диригент“, *Развитак*, 4/5, 1981.
32. „Интерпретативна илуминација – реч диригента Младена Јагушта, ненадмашног тумача Мокрањчевог стваралаштва у звуку“, (текст приредила Тијана Поповић-Млађеновић), *Мокрањцу на дар*, Музиколошке студије – Монографије свеска 1,

- Београд – Неготин, Факултет музичке уметности у Београду, Дом културе „Стеван Мокрањац“ у Неготину, 2006, 284.
33. **INDE**, Don, *Voice and Listening, Phenomenologies of Sound*, Albany, USA, State University of New York Press, 2007.
  34. **JERKOVIĆ**, Josip, *Osnove dirigiranja II, Interpretacija*, Osijek, Sveučilište Josipa Strossmayera u Osijeku, 2010.
  35. **ЈОВАНОВИЋ**, Рашко, „Драматургија Мокрањчевих руковети“, *Pro musica*, септембар, 1981, 9-12.
  36. **ЈОВАНОВИЋ**, В. Драгана, *Интерпретативне и стилске одлике световне музике Стевана Стојановића Мокрањаца – релевантне за рад диригента са хором и на примерима из „Руковети“*, магистарски рад, ментор ред. проф. Даринка Матић Маровић, Универзитет уметности у Београду, Факултет музичке уметности у Београду, 2010.
  37. **ЈОВАНОВИЋ**, В. Драгана, „Елементи симфонизма у хорској музици на примеру *Једанаесте руковети* Стевана Стојановића Мокрањаца“, *Мокрањац: часопис за културу* бр.14, ур. Соња Маринковић, Дом културе „Стеван Мокрањац“, Неготин, 2012, 62-68.
  38. **ЈОВИЋЕВИЋ**, Aleksandra, „Interpretacija i reinterpretacija svetskih klasika u pozorištu na kraju XX veka“, *Kultura*, časopis za teoriju i sociologiju kulture i kulturnu politiku, ur. Branimir Stojković, broj 93/94, Beograd, Zavod za proučavanje kulturnog razvitka, 1994.
  39. **КОЊОВИЋ**, Петар, *Стеван Ст. Мокрањац*, Београд, Нолит, 1956.
  40. **КОЊОВИЋ**, Петар, *Огледи о музици*, Београд, Српска књижевна задруга, 1965.
  41. **КОСТИЋ**, Душан, „Реалистичко тумачење текста у Мокрањчевим руковетима“, *Звук*, 4, 1981, 48-54.
  42. **КРСТИЋ**, Петар, „I Руковјет српских пјесама из Босне за мјешовити хор, од Ф. Мађајевскога“, *Српски књижевни гласник*, 1908, XX, 7, 535.
  43. **КУЛИШИЋ**, Шпиро, **ПЕТРОВИЋ**, Петар Ж, **ПАНТЕЛИЋ**, Никола, *Српски митолошки речник*, Београд, Етнографски институт САНУ, Интерпринт, 1998.
  44. **ЛАКОВИЋ**, Александар, „Митолошки свет Срба, Звоно против духова“, <http://arhiva.glas-javnosti.rs/arhiva/2001/12/13/srpski/F01121201.shtml>, приступљено 15.05.2014.
  45. **LICHT**, Alan, *Sound Art: Beyond Music, Between Categories*, New York, Rizzoli International Publications, 2007.
  46. **МАНОЈЛОВИЋ**, Коста, *Споменица Стевану Ст. Мокрањуцу*, Београд, Државна штампарија Краљевине Срба, Хрвата и Словенаца, 1923.

47. **МАНОЈЛОВИЋ**, Коста, „Стеван Стојановић Мокрањац и његове студије у Минхену“, *Музички гласник – сепарат*, Београд, 1938, 4 -59.
48. **МАРИНКОВИЋ**, Соња, „Однос фолклора и његове уметничке транспозиције у Мокрањчевој *Четрнаестој руковети*“, *Развитак*, бр. 1-2, 1992, 89-93.
49. **МАРИНКОВИЋ**, Соња, „Мокрањчев однос према записима фолклорних напева песама из *Девете руковети*“, *Симпозијум Мокрањчеви дани 1994-1996*, Неготин, 1997, 55-68.
50. **МАРИНКОВИЋ**, Соња, „Видови испољавања музички националног у српској музици Мокрањчевог доба“, *Симпозијум Мокрањчеви дани 1994-1996*, Неготин, 1997, 165-188.
51. **МАРИНКОВИЋ**, Соња, „Феномен националних школа у романтизму“, *Музика кроз мисао*, Зборник радова, Београд, Факултет музичке уметности, 2002, 89-96.
52. **МАРИНКОВИЋ**, Соња, „Романтичарски национални стил: вид ексклузивитета или коегзистенције?“, *Изузетност и сапостојање, Хпедагошки форум*, Београд, Факултет музичке уметности, 2009, 87-93.
53. **МАРКОВИЋ**, Татјана, *Caleidoscopio – токови развоја и карактеристике српских женских хорова насталих после 1945. године*, дипломски рад, рукопис, Београд, ФМУ, 1993.
54. **МАРКОВИЋ**, Татјана, „Облик руковети у стваралаштву Мокрањчевих претходника и савременика“, *Симпозијум Мокрањчеви дани 1994-1996*, Неготин, 1997, 93-120.
55. **МАРКОВИЋ**, Татјана, „*Collegium musicum* – 25 година рада“, *Нови звук*, бр. 9, 1997, 81–90.
56. **МАРКОВИЋ**, Татјана, *Трансфигурације српског романтизма. Музика у контексту студија културе*, Београд, Универзитет уметности у Београду, 2005.
57. **МАРКОВИЋ**, Татјана, „Стваралаштво Стевана Мокрањца у светлу (нових) теорија о стилу“, *Мокрањцу на дар*, Музиколошке студије – Монографије свеска 1, Београд – Неготин, Факултет музичке уметности у Београду, Дом културе „Стеван Мокрањац“ у Неготину, 2006, 55-68.
58. **МКИЋ**, Vesna, *Muzika u tehno-kulturi*, Beograd, Univerzitet umetnosti u Beogradu, Edicija 4F sajber, 2004.
59. **МИЛИЈАНОВИЋ**, Добривоје, *Аудио-визуелна синтеза: стварање интерактивних звучних скулптура*, докторски уметнички пројекат на Интердисциплинарним студијама Универзитета уметности у Београду (ментор: мр Љубиша Јовановић, ред. проф. ФМУ), Београд, 2014.
60. **МИЛОЈЕВИЋ**, Милоје, „Слава Стевану Ст. Мокрањцу. – О преношењу костију великог музичара из Скопља у Београд“, *Политика*, 29. септембар 1923, 5.



61. **МИЛОЈЕВИЋ**, Милоје, „Уметничка личност Стевана Ст. Мокрањца“, *Музичке студије и чланци*, књ I, Београд, Издавачка књижевна кућа Геце Кона, 1926, 82-115.
62. **МИЛОЈЕВИЋ**, Милоје, „Уметничка идеологија Стевана Ст. Мокрањца“, *Посебан отисак из Српског књижевног гласника бр.3 од 1. фебруара 1938*, Београд, 1938.
63. **МИЛОЈЕВИЋ**, Милоје, „Национална музичка култура. Чему је она и како се показује“, *Политика*, 6. јануар 1941, 32.
64. **МИЛОЈКОВИЋ-ЂУРИЋ**, Јелена, *Успони српске културе. Књижевни, музички и ликовни живот 1900-1918*, Нови Сад, Издавачка књижевна кућа Зорана Стојановића, 2008.
65. **МИЛОЈКОВИЋ-ЂУРИЋ**, Јелена, „Коста П. Манојловић у међуратном развоју музичке културе“, *Зборник радова У спомен Косте П. Манојловића композитора и етномузиколога*, 1989, 7-101.
66. **МИЛОШЕВИЋ**, Мата, „Важност дикције при певању“, *Гласник Музичког друштва „Станковић“*, бр.7, 1930. 130-133.
67. **МОКРАЊАЦ**, Стеван Стојановић, „Позоришне песме – Сеоска лола, сложио и за гласовир удесио Даворин Јенко. *Валцер и Марш* посвећен Њеном Величанству Краљици Драги, за гласовир у две руке компоновао Карл Мертл“, *Српски књижевни гласник*, Београд, 1901. књ. IV, бр. 3, 236-237.
68. **МОКРАЊАЦ**, Стеван Стојановић, „Концерат Београдског певачког друштва држан 27. јула ове године и његов критичар у *Малим новинама*“, *Одјек*, 207, 13. и 15. август 1891, 2-3.
69. **МОКРАЊАЦ**, Стеван Стојановић, *Српске народне песме и игре с мелодијама из Левча*, Београд, Српска краљевска академија, 1902.
70. *Мокрањцу на дар*, Музиколошке студије – Монографије свеска 1, Београд – Неготин, Факултет музичке уметности у Београду, Дом културе „Стеван Мокрањац“ у Неготину, 2006.
71. **НИКОЛИЋ**, Милоје, „Неки изазови и проблеми анализе форме Мокрањчевих руковети и гешталтни одговор на њих“, *Мокрањац*, бр.10, 2008, 2-10.
72. **НИКОЛИЋ**, Милоје, „Прилог истраживањима форме Мокрањчевих *Руковети*“, *Мокрањцу на дар*, Музиколошке студије – Монографије свеска 1, Београд – Неготин, Факултет музичке уметности у Београду, Дом културе „Стеван Мокрањац“ у Неготину, 2006.
73. **ОЈАЛА**, Juha, *Space in Musical Semiosis: An Abductive Theory of the Musical Composition Process*, International Semiotics Institute at Imatra, Semiotic Society of Finland, 2009.

74. **ПЕЈОВИЋ**, Роксанда, „Однос Милоја Милојевића према музичком фолклору“, *Зборник радова Конгреса Савеза фолклориста Југославије у Новом Виндолском 1964*, Загреб, 1964, 481-490.
75. **ПЕЈОВИЋ**, Роксанда, „Мишљења о Мокрањцу“, *Pro musica*, 1968, 34, 8-9.
76. **РЕЈОВИЋ**, Roksanda, „Kosta Manojlović kao esejista i kritičar“, *U spomen Koste P. Manojlovića, kompozitora i etnomuzikologa*, Beograd, Fakultet muzičke umetnosti, 1989, 108.
77. **ПЕЈОВИЋ**, Роксанда, *Српско музичко извођаштво романтичарског доба*, Београд, Универзитет уметности у Београду, 1991.
78. **ПЕЈОВИЋ**, Роксанда, *Српска музика 19. века*, Београд, Факултет музичке уметности, 2001.
79. **ПЕЈОВИЋ**, Роксанда, *Писана реч о музици у Србији. Књиге и чланци (1945 -2003)*, Београд, Факултет музичке уметности, 2005.
80. **ПЕРИЧИЋ**, Властимир, „Белешке о формалној структури руковети“, *Мокрањчеви дани*, Неготин, 1969, 40 - 48.
81. **ПЕРИЧИЋ**, Властимир, *Музички ствараоци у Србији*, Београд, Просвета, 1969.
82. **ПЕРИЧИЋ**, Властимир, „Вредновање достигнућа Јосифа Маринковића и Стевана Мокрањца у историји српске музике“, *Мокрањац*, Неготин, 2001, 3, 21-25.
83. **ПЕТКОВИЋ**, Ивана, **ОТАШЕВИЋ**, Олга, *Стеван Стојановић Мокрањац у написима других*, Београд, Музиколошко друштво Србије, Музичка омладина, 2014.
84. **ПЕТРОВИЋ**, Радомир, *Познавање хорске литературе*, Београд, Факултет музичке уметности, 1971.
85. **ПЕШИЋ**, Радмила и **МИЛОШЕВИЋ-ЂОРЂЕВИЋ**, Нада, *Народна књижевност*, Београд, Требник, 1996.
86. **ПОПОВИЋ**, Тијана „Појам и елементи „аналитичке“ интерпретације“, *Аспекти аналитичке интерпретације*, Београд, 1989.
87. **ПОПОВИЋ МЛАЂЕНОВИЋ**, Тијана, „Јубилеј Академског женског хора Collegium musicum“, *Мокрањац*, Неготин, бр. 10, 2010, 40.
88. **РАДУЛОВИЋ**, Ива, *Академски хор Collegium musicum – турнеје и гостовања у периоду од 1971. до 2011. године*, мастер рад, ментор Тијана Поповић Млађеновић, Факултет музичке уметности у Београду, Одсек за музикологију, 2013.
89. **ROMANIĆ**, Teodor, *Kreativnost dirigentske prakse*, Sarajevo, Sarajevo - Publishing, Biblioteka Posebna izdanja, 2001.

90. **РУЖЕ**, Жилбер, *Музика и транс: нацрт једне опште теорије односа музике и опседнутости*, Сремски Карловци – Нови Сад, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 1994.
91. **САБО**, Аница, „Процес обликовања песама Мокрањчевих Руковети“, *Симпозијум Мокрањчеви дани 1994-1996*, Неготин, 1997, 39-54.
92. **SABO**, Anica, *Mokranjčeve rukoveti - uticaj interpretacije na analitičku proceduru, Muzika i mediji*, Beograd, Fakultet muzičke umetnosti, 2004, 94-103.
93. „Са електричног концерта“, непотписан чланак, *Српске новине*, 2. Фебруар 1895, 118.
94. *Словенска митологија* – енциклопедијски речник, Београд, Zeptr book world, 2001.
95. *See this sound. Audiovisiology. Compendium: An Interdisciplinary Survey of Audiovisual Culture*, ed. Dieter Daniels, Sandra Naumann, Linz, Ludwig Boltzmann Institute, 2010.
96. **SMIRNOV**, Andrey, *Sound in Z: Experiments in sound and Electronic Music in Early 20th Century Russia*, London, Sound and Music, London, Koenig Books, 2013.
97. **SREČKOVIĆ**, Biljana, *Modernistički projekat Pjera Šefera, Od ispitivanja radiofonije do muzičkih istraživanja*, Beograd, Fakultet muzičke umetnosti, Katedra za muzikologiju, 2011.
98. **СТАНКОВИЋ**, Катарина, *Диригент Војислав Илић, живот и стваралаштво*, Нишки културни центар, 2012.
99. Статути Академског хора *Collegium musicum* из 1980, 1985, 2000 и 2010. године, документи се налазе у архиви хора.
100. *Стеван Ст. Мокрањац: живот и дело*, Сабрана дела, том 1-10, приредили Дејан Деспих, Властимир Перичић, Проф. Војислав Илић, Београд, Завод за уџбенике и наставна средства; Књажевац, Нота, 1992-1999.
101. **СТЕВАНОВИЋ**, Ксенија, „Текстуално-музичка драматургија руковети“, *Мокрањцу на дар*, Музиколошке студије – Монографије свеска 1, Београд – Неготин, Факултет музичке уметности у Београду, Дом културе „Стеван Мокрањац“ у Неготину, 2006, 101-113.
102. **СТОЈАНОВИЋ**, Драгана, „Стеван Стојановић Мокрањац у животу и делу Михаила Вукдраговића“, *Симпозијум Мокрањчеви дани 1994-1996*, Неготин, 151-159.
103. *U spomen Koste P. Manojlović, kompozitora i etnomuzikologa*, Zbornik radova, Beograd, Fakultet muzičke umetnosti, 1989.
104. **FILANOVIĆ-ŠOŠIĆ**, Miroslava, „Melodijski modeli bosansko-hercegovačke sevdalinke“, *Folklor i njegova umetnička transpozicija*, br.2, Beograd, Fakultet muzičke umetnosti, 1991, 65-73.

105. *Folklor i njegova umetnička transpozicija, referati sa naučnog skupa održanog 29-31.X 1987*, ur. Dragoslav Dević, Beograd, Fakultet muzičke umetnosti, 1987.
106. *Фолклор и његова уметничка транспозиција, реферати са научног скупа одржаног од 24-26. октобра 1989*, ур. Властимир Перичић, Београд, Факултет музичке уметности, 1989.
107. *Folklor i njegova umetnička transpozicija, referati sa naučnog skupa održanog 24-26. X 1991*, ur. Vlastimir Peričić, Beograd, Fakultet muzičke umetnosti, 1991.
108. **HENRIKSEN**, Frank Ekeberg, *Space in Electroacoustic Music: Composition, Performance and Perception of Musical Space*, City University London, 2002.
109. **ХРИСТИЋ**, Стеван, „Двадесетпетогодишњица Г. Стевана Мокрањца“, *Српски књижевни гласник*, 1909, XXII, 10, 779 – 782.
110. **ЦВЕТКОВИЋ**, Соња, *Музичка пракса у Нишу од краја XIX века до почетка другог светског рата, идеолошки, културни и уметнички контекст*, Универзитет у Нишу, Факултет уметности у Нишу, Центар за научноистраживачки рад САНУ Универзитета у Нишу, 2015.
111. **ЧАЈКАНОВИЋ**, Веселин, *Речник српских народних веровања о биљкама*, Београд, СКЗ, САНУ, 1985
112. **ШИНЕР**, Лари, *Откривање уметности, културна историја*, Нови Сад, Адреса, 2007.