

Прегледни рад / *Review article*

UDK 784.5+783.25(497.11)

RUKOVETI I SRODNE FORME U SRPSKOJ MUZICI DRUGE POLOVINE XX VEKA: VIDOVI ISPOLJAVANJA INTERTEKSTUALNOSTI

Saša Božidarević

Univerzitet u Prištini sa privremenim sedištem u Kosovskoj Mitrovici
Fakultet umetnosti u Kosovskoj Mitrovici
sasabozidarevic@gmail.com

Sažetak

Univerzalnost fenomena intertekstualnosti i širok spektar njegove interpretacije, otvaraju mogućnost primene ovog književno-teorijskog termina na diskurs muzike. U rukovetima i srodnim formama druge polovine XX veka revitalizuju se kompozicioni i interpretativni postupci i načela postavljena u delima prethodnika, najčešće pomoću citata. Citatnost je, dakle, u postojećim relacijama najočitiji pokazatelj intertekstualnih usmerenja mlađih prema starijim tekstovima, pa u najvećem broju slučajeva postaje dubinsko, semiotičko i ontološko načelo novostvorenog muzičko-poetskog diskursa. Cilj rada je da se u svetlu raznovrsnih mogućnosti koje pruža intertekstualnost, posredstvom teorijskih modela predstavljenih u *Teoriji citatnosti* Dubravke Oraić Tolić (Oraić Tolić, 1990), ukaže na jedan od vidova ispoljavanja intertekstualnosti u posleratnoj srpskoj horskoj muzici. Za potrebe ovog rada iz opusa horskih kompozicija ove vrste (*rukoveti i srodne forme*) izdvojena je *Mala horska svita* Aleksandra Obradovića, u kojoj se pored intertekstualnih usmerenja na citatne uzore (prvenstveno ostvarenja Stevana Mokranjca: rukoveti i *Kozar*), odvija i svojevrsan proces preznačenja preuzetih tradicionalnih (Mokranjčevih) značenja i smislova.

Ključne reči: srpska muzika, horska muzika, rukoveti, intertekstualnost, teorija citatnost, muzička analiza.

Metodološka osnova rada

Intertekstualnost je pojam koji predstavlja orijentaciju na tuđe tekstove ili jezik kulture i označava međusobnu komunikaciju između prototeksta¹ i novonastalog tekstualnog diskursa. Termin *intertekstualnost* („l'intertextualite“) ustanovila je Julija Kristeva (Юлия Кръстева) 1967. godine u studiji *Le mot, le dialogue et le roman* (Živković, 2010:267), a nastao je pod uticajem Mihaila

¹“Pod pojmom prototeksta („prvi tekst“) podrazumeva se deo ili celina jednog teksta čiji je semantički sistem transponovan u drugi tekst“. Душан Р. Живковић. 2010. Појам интертекстуалности. Наслеђе, 16: 267.

Vahtina (Михаил Михайлович Бахтин). Kristeva smatra da se „književni tekst umeće u celinu tekstova: on je pisanje – replika (funkcija ili negacija) nekog drugog (nekih drugih) tekstova“ (Kristeva, 1969:120). Ovo tumačenje isključuje tekst kao autonomnu kategoriju, već samo kao celinu koja je zavisna od kulturnog koda i vremena kojem pripada, a šire posmatrano – i od njegovog dijaloga sa celokupnim „univerzumom“ umetničke tradicije.

Iako se kod najvećeg broja navedenih stavova i tumačenja fenomena intertekstualnosti, razmatraju pitanja u okviru samo jedne umetničke grane – književnosti, ona se mogu analizirati i u okviru drugih umetničkih grana, pa i na nivou žanrova ili kategorija u okviru svake od njih. Stanovištu da se u kontekstu ovog fenomena tumače pojave u okviru žanra horske muzike (i to samo jednog njenog dela, rukoveti i srodne forme), u jednom hronološki omeđenom periodu (druga polovina XX veka), u prilog idu univerzalni karakter samog pojma intertekstualnosti i njegova prilagodljivost svim umetničkim disciplinama. Proces intertekstualnosti, koji se u razmatranjima filozofa i teoretičara književnosti posmatra u kontekstu književnog dela, poprima u pluralističkoj postmodernoj kulturi univerzalni karakter i značenje. Ono je primenjivo i na druge umetnosti, između ostalog, zbog njihovog stava prema umetničkom nasleđu. Po mišljenju Umberta Eka (Umberto Eco) postmodernizam sadrži najmanje tri etape: a) oživljava se kod tradicije; b) preobražavaju se njegova značenja u kontekstu savremene sume iskustava; c) stvara se ambigvitetni postmodernistički kod kao autonomna semantička kategorija, ne predstavljajući pravilo koje zatvara, već sistem koji otvara mogućnosti novih interpretacija (Eco, 2004: 15).

Mogućnost novih interpretacija i oživljavanje kodova tradicije u postmodernoj kulturi u okviru procesa intertekstualnosti najčešće se odvija pomoću citata. Miško Šuvaković ovaj pojam determiniše kao „doslovni navod tj. kopija, preuzeti uzorak, imitaciju, reprodukciju, jednog umetničkog dela, njegovog fragmenta, stilske karakteristike, kompozicijskog načela i postupka u drugom umetničkom delu“ (Šuvaković, 2011:335). Primenjivost ovih načela i na diskurs muzike sasvim je očigledna, logična i opravdana, jer se i u muzičkom, kao i u književnom delu mogu izdvojiti tipovi citata, odrediti približni nivo njihovog preuzimanja, ustanoviti njihova semantička struktura i uticaj na muzički tok. U korpusu srpske horske muzike druge polovine XX veka, generisanom i inspirisanom folklorom, oslonac na tradiciju je vrlo jak, a različiti postupci upotrebe citata raznovrsni i mnogobrojni. U njima se može na efikasan način izvršiti preznačenje subjekata citatnog procesa: *podteksta*, *citatnog inteksta*, i *vlastitog teksta* u komponente i planove muzičkog toka. U tom, novonastalom citatnom sistemu podtekst predstavlja izvornik iz kojeg je preuzet folklorni materijal.² *Citatni intekst* označava preuzeti folklorni citat u

² On se preuzima direktno iz nekog primarnog izvornika – etnomuzikološkog zapisa (što je retko), ili posredno preko neke druge (prethodne) obrade folklornog napeva (istog naziva i uporedive strukture i građe, što je češće). Cf. Saša Božidarević. 2010. *Folklorni citat u srpskoj solo pesmi od njenog nas-*

njegovom izvornom, ali i u transformisanom obliku,³ dok *vlastiti tekst* nastaje kao proizvod sopstvenog umetničkog izraza, najčešće na bazi elemenata nefolklorne provenijencije. U kompozicijama nastalim u apostrofiranom vremenskom periodu i u ostvarenju koje predstavlja njihov reprezent u ovom radu (*Mala horska svita* Aleksandra Obradovića), intertekstualna povezivanja sa tekstovima *antecednitima* (*citatnim uzorima*) najčešće se realizuju na načelima nedoslovne citatnosti, pri čemu se u mlađim tekstovima mogu prepoznati (iščitati), neki od načelnih smislova starijeg teksta (*podteksta*). Njihovi najčešći *citatni uzori* su ostvarenja Stevana Mokranjca (rukoveti, *Kozar*), ali i kategorijalno srodne kompozicije nekih drugih stvaralaca poput: Josifa Marinkovića (*Kola narodnih pesama*) Petra Konjovića (*Tri ženska zbora i klavir*), Josipa Slavenskog (*Šest narodnih popevaka*) i dr.

U ovom radu, međutim, elaboriran je samo jedan od mnogobrojnih vidova intertekstualnog povezivanja, prisutan na relaciji između pesme *Sova i orao* iz *Male horske svite* Aleksandra Obradovića i njenog *citatnog uzora*, *Kozara* Stevana Mokranjca. Intenzitet ove konekcije i kvalitet citatnih relacija između ova dva ostvarenja, biće predstavljen u okviru citatnih modela Dubravke Oraić Tolić: *kategorijalnog citatnog trougla i kategorijalnog citatnog četvorougla* (Oraić Tolić, 1990:15–43). U okviru prvog modela (*kategorijalnog citatnog trougla*),⁴ izdvajaju se četiri parametra citatne konekcije: *po citanim signalima kojima vlastiti tekst upućuje na postojanje citata, po opsegu podudaranja između citata i podteksta, po vrsti podteksta iz kojega su preuzeti citati i po semantičkoj funkciji citata u sklopu teksta*. U drugom (*kategorijalnom citatnom četvorouglu*),⁵ složeni citatni odnosi na relaciji *podtekst – vlastiti tekst* realizuju se u okviru četiri različite kategorijalne stranice: *semantičke, sintaksičke, pragmatičke i kulturne funkcije*.

1. *Sova i orao* iz *Male horske svite* Aleksandra Obradovića, *Kozar* Stevana Mokranjca – vidovi ispoljavanja intertekstualnosti

Iz obimne produkcije rukoveti i srodnih formi nastalih u drugoj polovini XX veka, za ciljeve ovog rada, izdvojena je finalna pjesma (*Sova i orao*) iz *Male horske svite* Aleksandra Obradovića nastale već davne 1948. godine. Razlozi za to su kvalitativni pomoci koji su u ovom ostvarenju načinjeni u tretamnu sadržaja folklorne provenijencije (u odnosu na ranije ekvivalente, ali i dela

tanka do početka Drugog svetskog rata, Kosovska Mitrovica: Fakultet umetnosti Univerziteta u Prištini (Zvečan, Kosovska Mitrovica). 4.

³O intekstu se može govoriti i u slučajevima kada je preuzeta samo neka od komponenata folklornog citata: melodija, ritam, formalna struktura i dr.

⁴*Kategorijalni citatni trougao* je citatni model sastavljen od vlastitog teksta, citatnog inteksta i tuđeg podteksta i predstavlja primarni sistem u tipologiji citata u okviru *Teorije citatnosti* Dubravke Oraić Tolić. Cf. Dubravka Oraić Tolić. 1990. *Teorija citatnosti*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske. 16.

⁵Složeniji (u odnosu na prethodno apostrofirani) citatni sistem predstavljen u *Teoriji citatnosti* Dubravke Oraić Tolić, koji predstavlja metodološku konstrukciju sa dubokim ontološkim implikacijama. Cf. *ibid.*, 33.

komponovana u istom hronološkom i stilskom razdoblju) i smeli postupci rada sa njegovim muzičkim i tekstualnim planovima. Međutim, i pored iskazane tendencije (od strane kompozitora Aleksandra Obradovića) u pronalaženju novih metoda i puteva umetničkog uobličavanja poetsko-muzičkog sadržaja, u kojima se iščitavaju elementi sopstvene kreativnosti, u *Maloj horskoj sviti* se prepoznaju i tradicionalni (od strane drugih kompozitora već primenjivani) postupci njegove obrade, posebno oni koje je Stevan Mokranjac primenio u *Kozaru*.⁶ Intertekstualna usmerenost pojedinačnih pesama *Male horske svite*, poput finalne *Sova i orao*, na *Kozara*, prvenstveno se iskazuje u pogledu citatne ekvivalencije u primeni nekih opštih načela obrade tekstualnog i muzičkog sadržaja u okviru formalnog prostora strofe. U oba slučaja (u mlađem i starijem tekstu), strofa je u određenom smislu primarni konstruktivni činilac u izgradnji medioforme. No, gradi se na izmenjenim principima od onih kakvi su prisutni u folkloru, ali i onih koje Mokranjac primenjuje u rukovetima. Složeniji sistem njene unutrašnje organizacije nastaje kao posledica slobodnijeg odnosa prema tekstu i posebno muzičkom citatu, koji je u službi što efikasnijeg tumačenja njegovih (tekstualnih) dramaturških kapaciteta.

Ovakav odnos muzike i teksta, prisutan je u približno srazmernom odnosu u *Kozaru* Stevana Mokranjca i pesmi *Sova i orao* iz *Male horske svite* Aleksandra Obradovića. Srodni postupci koje primenjuju apostrofirani kompozitori u muzičkom tumačenju tekstualno-sadržajnskih predložaka, ukazuju na njihovu intertekstualnu bliskost, te citatnu usmerenost mlađeg na stariji tekst. Jedan od relevantnih *citatnih signala* koji ukazuje na prisustvo delova *podteksta* (*Kozara* Stevana Mokranjca) u *vlastitom tekstu* (*Sova i orao* Aleksandra Obradovića) je i način transformacije muzičkog citata. U obe kompozicije (*citatom* i *citiranom tekstu*) muzički citat transformiše se u koorelaciji sa dramaturškim razvojnim etapama folklornog teksta, pri čemu je stepen njegove deformacije najveći na mestima gde se dostiže dramski klimaks. On je praćen i promenama ostalih parametara muzičkog toka: tematskog, tonalno-modulacionog plana i dr.

Drugi vid intertekstualne komunikacije ovih kompozicija (tekstova) ostvaruje se zajedničkom težnjom za stvaranjem složenijeg (prokomponovanog) formalnog modela u odnosu na one najčešće primenjivane u horskim kompozicijama

⁶ Ovo horsko ostvarenje Stevana Mokranjca može se smatrati citatnim uzorom (prvim tekstom), ne samo Obradovićevoj *Maloj horskoj sviti*, već i budućim (*u odnosu na Kozara*) ostvarenjima srodne orijentacije i kompozicionih stremljenja. Razlog tome je promena odnosa prema tradicionalnom načinu rada sa materijalima folklorne provenijencije. Paradigmatiku ulogu ovog dela za buduća kategorijalno srodna ostvarenja ističe i Miloje Nikolić. Po njemu „važnost *Kozara* za budućnost je bila pre svega, u tome, što je u njemu Mokranjac, u stvari (svesno ili nesvesno) ponudio jedno rešenje kako da se načini prelaz – odsudni – od neprikosnovosti izvorne forme folklornih melodija ka višem stepenu slobode pri njihovoj obradi i nadgradnji i za dela sa većim brojem pesama (odnosno „pesama“) i da se u svemu tome obezbedi relativno jedinstvo i koherentnost forme (i „sadržaja“) dela“. Cf. Милоје Николић, Прилог истраживањима форме Мокрањчевих руковети, у: Ивана Перковић Радак и Тијана Поповић Млађеновић (уред.), *Мокрањцу на дар 2006 (Прошејта – чудних чуда кажу – 150 година) 1856*, Музиколошке студије – монографије, Свеска 1/2006, Београд – Неготин, Факултет музичке уметности – Дом културе Стеван Мокрањац, 2006: 129.

Tabela 1: šematski prikaz formalnog plana pesme *Sova i orao*
iz *Male horske svite* Aleksandra Obradovića

I – odsek A	I – pododsek a (taktovi 1 –13)	II – pododsek a sek (taktovi 11–23)	
II – odsek B	I – pododsek b (taktovi 23–29)	II – pododsek b ₁ (taktovi 30 –35)	III – pododsek b ₁ (taktovi 36–39)
međuodsek (prelaz) p	(taktovi 41–43)		
III – odsek C	I – pododsek c (taktovi 44–48)	II – pododsek c ₁ (taktovi 49–51)	
Coda	(taktovi 52–55)		

folklorne provenijencije (strofični i variranostrofični). Prokomponovana forma, u datom slučaju, nastaje iz potrebe muzičkog repliciranja semantičkim, afektivno-emocionalnim i dramaturškim potencijalima folklornog teksta. Radi postizanja ovog cilja dolazi do povećanja dinamizma svih relevantnih planova muzičkog toka, koji su praćeni sinhronizovanim porastom akustičko-dinamičkih sredstava.

U *Kozaru*, Mokranjac prokomponovani model stvara upotrebom različitih tematskih materijala, tonalnim promenama i primenom raznovrsnih tipova fakture. Ove promene su u potpunom saglasju sa razvojnim dramaturškim etapama prisutnim u tekstualnom sadržaju. Dinamizaciju muzičkog toka i uzlazni smer gradacije u delovima b b₁, Mokranjac ostvaruje sredstvima muzičke sintakse (b = ponovljena četvorotaktna rečenica + 3 takta proširenja; b₁= trotakt + ponovljena četvorotaktna rečenica, na koju se nadovezuje uvod *Ajde, de*), kao i promenama tonalnog plana (tonalna mutacija iz f-mola u F-dur), dok u poslednjem formalnom delu (sastavljenom iz više potcelina) to ostvaruje upotrebom četiri različita tematska sadržaja (a b c d). Narastanje dramaturških sila u folklornom tekstu i dostignut klimaks iskazan rečima *Lele kozice*, potcrtava i muzičkim sredstvima: melodijskim i dinamičkim vrhuncem, tonalnim promenama (iz osnovnog f-mola u es-mol i B-dur) i harmonskom napetošću (silazne hromatske sekvence). Nakon toga sledi postepeno stišavanje – smirenje na dominantu (Skovran, Peričić, 1991: 530).

Tabela 2: šematski prikaz formalnog plana *Kozara* Stevana Mokranjca

uvod u	deo a	deo b	deo b₁	prelaz p	deo a	deo b	deo c	deo d	Coda
(t. 1-4)	(5-18)	(19- 29)	(30 -40)	(41- 44)	45 - 58)	(59- 66)	(67- 76)	(77 -88)	(89-102)

Analogno Mokranjčevom postupku i Aleksandar Obradović u trećem stavu (*Sova i orao*) *Male horske svite*, u skladu sa zahtevima i potrebama dramskog razvoja teksta (dostizanja njegove kulminativne tačke – pojava orla i njegovo obraćanje sovi), podiže dinamizam najznačajnijih parametara muzičkog toka na njihov najviši nivo. Na tom mestu predstavlja nov tematski sadržaj (promenom muzičkog citata), vrši promenu tonalitea (B – dur), metričkog kalupa i tempa (andante poco rubato), uz istovremeno dostizanje akustičko-dinamičkog klimaksa (*ff*). Koda koja sledi (poslednja četiri takta), građena je na neutralnom tekstualnom sadržaju (zapev), kao jedna vrsta razvijenog (u odnosu na narodnu praksu) proširenog refrena i služi za

potvrđivanje dinamičkih vrhunaca iz poslednjeg odseka. Po ovim svojstvima ona se znatno razlikuje od kode u Mokranjčevom *Kozaru*, koja ima funkciju postepenog umirenja muzičkog toka nakon dostignutog klimaksa.

Primer 1. Aleksandar Obradović: *Mala horska svita – Sova i orao* (finale)

ANDANTE POCO RUBATO
(3+2)

HEJ, SO - - - VO

HEJ, NIJE'VAKI ČELE-BI-JA ZA TE!

ff

ff

poco rit.

NI-JE'VA-KI ČE-LE-BI-JA ZA TE!

NI-JE'VA-KI ČE-LE-BI-JA ZA TE!

NI-JE'VA-KI ČE-LE-BI-JA ZA TE!

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

HEJ, EJ, EJ, OJ!

HEJ, EJ, EJ, OJ!

ff

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

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

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

A musical score for the song 'Kozara' by Stevan Mokranjac. It features four staves: two vocal staves (Soprano and Alto) and two piano accompaniment staves. The lyrics are in Cyrillic: 'HEJ, (ZATVOR. USTA) HEJ, SO - VA OR-LU'. Dynamic markings include *f* (forte) and *pp* (pianissimo). There are also performance instructions like '(ZATVOR. USTA)' and a star symbol above a measure.

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

Primer 3. Stevan Mokranjac: *Kozar* (ekspozicija)

A musical score for the song 'Kozara' by Stevan Mokranjac, showing the exposition. It features four staves: two vocal staves (Soprano and Alto) and two piano accompaniment staves. The lyrics are in Cyrillic: 'AJ - RE RE! O - TJA H - RE JY - DO NPA - DO. JY - DO NPA - DO HE - NE - ME - MO KA - RA - TA NY'. Dynamic markings include *f* (forte), *mp* (mezzo-piano), and *p* (piano). There are also performance instructions like 'l-mol' and a box containing the number '5'.

15

У СЕ - ДО, АЈ - БЕ АЕ!

ПРЕ - УН У СЕ - ДО, АЈ АЕ АЕ!

РЕ - БЕ - ТО ПРА - БО ПРЕ - УН У СЕ - ДО, АЈ - БЕ АЕ!

МЈ ОД РЕ - БЕ - ТО, ПРА - БО ПРЕ - УН У СЕ - ДО, АЈ АЕ АЕ!

Intertekstualna komunikacija između ovih tekstova ostvaruje se prvenstveno zahvaljujući prihvatanju nekih Mokranjačevih načela u obradi i formalnom uobličenju poetsko-muzičkog materijala, od strane Aleksandra Obradovića. No, u slučaju ovog drugog kompozitora, ona su samo osnova za realizaciju sopstvenih kreacija. Tako se u Obradovićevoj prezentaciji muzičkih materijala i folklornog teksta i radu sa njima, u odnosu na Mokranjčeve postupke primenjene u *Kozaru*, primećuju znatne inovacije i veći stepen slobode. Oni se iskazuju u primeni složenijih postupaka polifonog rada sa tekstualnim sadržajem (tekstualni sukobi imitativno postavljenih tekstualnih članaka u vertikalnoj dimenziji muzičkog toka), kao i u pretvaranju muzičkog citata (tematskog materijala) u ostinatne i pedalne formule. Ovi postupci zamagljuju obrise *podteksta*, pa je tako otežano prepoznavanje njegovih delova u *vlastitom tekstu*. Na taj način Obradović ističe važnost svoga teksta u odnosu na Mokranjčev, pri čemu se citatno od njega ne distancira, ali ga sa druge strane citatno i ne imitira.

Gotovo na identičan način i sa podjednakim intenzitetom realizuje se citatna komunikacija između Stevana Mokranjca i Aleksandra Obradovića u primeni principa izobličenja (spoljašnjeg proširenja) tradicionalnog modela strofe. Stevan Mokranjac to ostvaruje (u delu **a**), upotrebom bočnih proširenja, korišćenjem identičnog poetsko-muzičkog sadržaja (kvartnog motiva, poziva *Ajde, de*), kao i izlaganjem prve teme na način koji podseća na početak dvostrukog fugata (videti primer 3). Aleksandar Obradović u prvom odseku trećeg stava (*Sova i orao*), proširenje centralnog dela ostvaruje „razvlačenjem“, poslednjeg tona signala kraja u celokupnoj harmonskoj vertikali i formiranjem dva ležeća kvintna pedala (u funkciji su pedalne podloge na kojoj se ulančava tematski sadržaj druge strofe).

Primer 4. Aleksandar Obradović: *Mala horska svita – Sova i orao*

1.1. Tipovi citata u okviru modela *kategorijalog citatnog trougla* i *kategorijalnog citatnog četvorougla*

Sagledano kroz prizmu *kategorijalnog citatnog trougla* i njegovih osnovnih postulata (*citati po citatnim signalima*, *citati po opsegu podudaranja*, *citati po funkciji*), na relaciji između intertekstualnih učesnika, u okviru pripadajućeg citatnog modela, citatna konekcija se odvija pomoću šifrovanih citatnih signala, koji u tekstu *konsekventu* najčešće aludiraju na pojedinačne smislove *citiranog prototeksta*. Citati se na osnovu prisustva fragmenata tuđeg teksta samo delimično mogu pridružiti izvornom kontekstu, pa se citatni kontakti između ovih intertekstualnih subjekata ostvaruju na principu *nepotpune podudarnosti*, dok se u pogledu funkcije koju obavljaju u *vlastitom tekstu*, može konstatovati njihovo primarno određenje na smisao teksta u koji su uključeni (*autoreferencijalno usmerenje*).

U okviru ovog, u grubim crtama postavljenog, modela citatne komunikacije, između pesme *Sova i orao* iz *Male horske svite* Aleksandara Obradovića i *Kozara* Stevana Mokranjca realizuju se citatni kontakti različitog intenziteta. Delovi citiranog *podteksta* u *citatnom tekstu* svoje snažnije dejstvo ispoljavaju u tekstualnim planovima. Citatne poruke starijeg teksta u mladi, u apostrofiranim segmentima, prenose se šifrovanim signalima sa relativno čitljivim kodovima. U njima se bez većih teškoća mogu dešifrovati značenja *podteksta*. U ovom slučaju intertekstualna komunikacija *antecedenta* sa *citatnim uzorom* odvija se preuzimanjem sadržinsko-tekstualnih predložaka folklornog citata, koji u umetničkoj obradi zadržavaju visok nivo podudarnosti sa originalom. Na taj način, u izvesnoj meri, reafirmiše se (makar i u početnim odsecima) model

tradicionalne strofe. Relativno visok nivo intertekstualne podudarnosti *podteksta* i *vlastitog teksta*, u okviru *nepotpunog tipa* citatnog povezivanja, prisutan je i u sferi usaglašavanja planova muzičkog citata sa dramaturškim kapacitetima folklornog teksta, kao i u primeni prokomponovanog modela.

Sa druge strane nivo citatne usmerenosti *vlastitog teksta* (*Sova i orao* iz *Male horske* svite Aleksandra Obradovića) na citatni uzor (*Kozar* Stevana Mokranjca), opada kada se u mlađem tekstu pristupa sveobuhvatnijem preoblikovanju nekih od esencijalnih smislova i značenja starijeg teksta. Ovaj proces naročito je zapažen u sferi izobličenja centralnog dela strofe, kao i u odnosu prema tekstualno-sadržinskom predlošku. U *citatnom tekstu* (Aleksandra Obradovića) u odnosu na *citirani* (Stevana Mokranjca), izražen je veći nivo polifonizacije tekstualnog sadržaja i transformacije formalnog modela, pa je iz tog razloga otežan citatni kontakt. Citati kojima se prenose poruke iz *antecedenta* u *konsekvent* poprimaju u najvećem obimu *autoreferencijalnu funkciju* (dominanto su usmereni na *vlastiti tekst*), dok su njihovi kodovi u ovom slučaju teže iščitljivi.

Složeni citatni odnosi (delom elaborirani u okviru *kategorijalnog citatnog trougla*) koji se formiraju između učesnika citatnog procesa, u svim relevantnim parametrima intertekstualne komunikacije, potvrđuju se i na nivou *kategorijalnog citatnog četvorougla*. U ovom složenom modelu, na svim njegovim stranicama (*semantičkoj, sintaksičkoj, pragmatičkoj, kulturnoj funkciji*), između *vlastitog teksta* i *podteksta*, realizuju se kontakti na načelu manje ili veće dominacije delova mlađeg u odnosu na delove starijeg teksta. Načelno posmatrano sopstveni smislovi u *vlastitom tekstu* nastaju „preispitivanjem“ smislova *podteksta*. To znači da se u mlađem tekstu ne negiraju esencijalna značenja starijeg teksta, ali se istovremeno doslovno i ne potvrđuju. Iz *semantičke* perspektive *citatni tekst* (*Sova i orao* iz *Male horske svite*) primarno je orijentisan na samog sebe. *Podtekst*, iako zastupljen (načelno) u *vlastitom tekstu*, nema poziciju apsolutnog uzora, dok se semantička determinacija kreće u retrogradnom smeru, od *vlastitog teksta* prema *citatima* i *podtekstu*. Iz ugla osnovnih postulata *sintaksičke stranice* delovi *vlastitog teksta* važniji su od elemenata *podteksta*, pa se na izvestan način destabilizuje *vertikalni tip citatnosti* u kome hijerarhijski niži tekstovi imitiraju više, nadređene tekstove. Povećanje uticaja elemenata sopstvene kreativnosti u umetničkoj obradi materijala folklorne provenijencije u *Maloj horskoj sviti*, u odnosu na Mokranjčevog *Kozara*, determinisalo je i položaj samog autora u okviru pripadajućeg *citatnog sistema* i definisalo njegov odnos prema recipientima. Sagledano iz *pragmatičke* perspektive *citatni tekst* je primarno orijentisan na pošiljaoca poruke, pa se citatna komunikacija između teksta i njegovog primatelja odvija otežano, preko citatnih kanala u kojima su prisutni šumovi. Razlog tome je veće ili namerno drugačije znanje autora od znanja prosečnog adresata.

Primenom novih (u ovom radu navednih) principa obrade u citatnom tekstu Aleksandar Obradović ističe svoj originalni položaj u kulturnom sistemu kome pripada. On koristi intertekstualne mehanizme i citatne sisteme (delom preuzete i iz Mokranjčevog *Kozara*) kao povod za stvaranje novog umetničkog izraza u tretmanu i oblikovanju materijala folklornog porekla. Tako kompozitor u složenu mrežu intertekstualne komunikacije, kojom su obuhvaćena kategorijalno srodna horska dela, unosi nove citatne elemente, koji predstavljaju zametke nekih drugih, budućih intertekstualnih aktivnosti u ostvarenjima autora druge polovine XX veka.

Literatura

Božidarević, Saša. 2010. *Folklorni citat u srpskoj solo pesmi od njenog nastanka do početka Drugog svetskog rata*. Kosovska Mitrovica: Fakultet umetnosti Univerziteta u Prištini (Zvečan, Kosovska Mitrovica).

Eko, Umberto. 2004. *Kod*, prev. M. Đukić Vlahović. Beograd: Narodna knjiga, Alfa.

Kristeva, Julia. 1969. *Semeiotike: recherches pour une semanalyse*. Paris: Editions du Seuil.

Маринковић, Соња. 1991. Дело Стевана Мокрањца у критичком суду његових наследника. *Развиџак*, 4–5: 89–93.

Маринковић, Соња. 1992. Руковадање. *Развиџак*: 3–4.

Маринковић, Соња. 1999. Однос фолклорног записа и обраде као путоказ у аналитичком промишљању руковети. *Нови звук*, 14: 61–73.

Mikić, Vesna, 2009. *Lica srpske muzike: Neoklasicizam*. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti u Beogradu, Katedra za muzikologiju.

Милин, Мелита. 1998. *Традиционално и ново у Српској музици после Другој светској рату (1945 – 1965)*. Београд: Музиколошки институт САНУ.

Николић, Милоје. 1995. Руковети и сродне форме у српској хорској музици после другог светског рата (први део). *Нови Звук*, 6: 111–122.

Николић, Милоје. 1996. Руковети и сродне форме у српској хорској музици после другог светског рата (други део). *Нови Звук*, 7: 47–62.

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

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

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

Живковић, Душан. 2010. Појам интертекстуалности. *Наслеђе*, 16: 267–287.

Saša Božidarević

RUKOVETI (HANDFULS) AND RELATED FORMS IN THE SERBIAN MUSIC OF THE SECOND HALF OF THE TWENTIETH CENTURY: ASPECTS OF MANIFESTATION OF INTERTEXTUALITY

Summary

The universality of the phenomenon of intertextuality and its wide range of interpretations, open up the possibility of application of this literary-theoretical terms on the discourse of music. In a handful and related forms of the second half of the twentieth century there is revitalization of the compositional and interpretive procedures and principles set out in the works, usually with citations. Citation thus in the existing relations is the most obvious indicator of intertextual orientation of younger to older texts and their interpret, and in most cases becomes deep, semiotic and the ontological principle of the newly created musical and poetic discourse. The aim of this work is that in light of the diverse opportunities provided by intertextuality, through theoretical model of what is presented in the "Theory of citation" by Dubravka Oraić Tolić to highlight the manifestations of intertextuality in post-war Serbian choral music.

Key words: Serbian music, choral music, handfuls, intertextuality, theory of citation, musical analysis.