

**МОКРАНЈАК'С ГАРЛАНД-ВЕАВИНГ ПРОЦЕДУРЕС ИН
THE SONGS FROM PRIZREN BY PETAR ĐORĐEVIĆ –
ANALYTICAL VIEW**

Saša Božidarević*

Full professor, Faculty of Arts of the University of Pristina with
temporary headquarters in Kosovska Mitrovica

Dragana Milić**

Teaching Assistant, Faculty of Arts of the University of Pristina
with temporary headquarters in Kosovska Mitrovica

**РУКОВЕДАЊЕ У ПЕСМАМА ИЗ ПРИЗРЕНА ПЕТРА
ЂОРЂЕВИЋА – АНАЛИТИЧКИ ПРЕГЛЕД*****

Саша Божидаревић

Редовни професор, Факултет уметности Универзитета у Приштини
са привременим седиштем у Косовској Митровици

Драгана Милић

Сарадник у настави, Факултет уметности Универзитета у Приштини
са привременим седиштем у Косовској Митровици

Received: 18 June 2024
Accepted: 4 November 2024
Original scientific paper

ABSTRACT

Songs from Prizren (first and second cycle), composed by music pedagogue and composer Petar Đorđević, represent a kind of reminiscence of the Mokranjac's garlands tradition, with admixtures of the specific Metohija (Prizren) idiom.

* sasabozidarevic@art.pr.ac.rs

** dragana.milic@art.pr.ac.rs

*** Рад је настао у оквиру научног пројекта *Наука и уметности на Косову и Меџохији – ог инспирације до синџезе*, бр. 2219 / 28. 12. 2022, подржаног од НУН већа Факултета уметности у Звечану – Косовској Митровици.

Composed in the 1970s and 1980s, they contrast with the then-popular musical trends and prevailing stylistic orientations, both through the applied compositional techniques and through the composer's distinctive approach to folklore traditions with marked autochthonous (local) characteristics. This paper will examine and present the processes of artistic adaptation of folklore through analytical and comparative research methods, correlating these techniques with related examples from Mokranjac's *Garlands*. This study aims to highlight the specific and indisputable influence of Stevan Mokranjac's garland model on the structuring of *Songs from Prizren* across all relevant segments of the musical flow.

KEYWORDS: Petar Đorđević, Stevan Mokranjac, choral music of folkloric provenance, artistic processing of a folk song, garland model.

АПСТРАКТ

Песме из Призрена (први и други циклус) музичког педагога и композитора Петра Ђорђевића представљају својеврсну реминисценцију на руковетну традицију мокрањчевског типа, с примесам специфичног метохијског (призренског) музичког идиома. Настале седамдесетих и осамдесетих година прошлог века, оне опонирају тадашњем актуелном музичком тренутку и владајућим стилским оријентацијама, како по композиционој техници која је у њима примењена тако и по специфичном односу композитора према фолклорној традицији с изразитим аутохтоним (локалним) обележјима. У раду су применом стандардних научно-истраживачких метода (аналитичке и компаративне) истражени и приказани поступци уметничке обраде фолклора у корелацији с упоредном анализом сродних примера из Мокрањчевих руковети. Циљ овог рада је да укаже на специфичне и неоспорне утицаје руковетног модела Стевана Мокрањца на обликовање *Песама из Призрена* у свим релевантним сегментима музичког тока.

Кључне речи: Петар Ђорђевић, Стеван Мокрањац, хорска музика фолклорне провенијенције, уметничка обрада народног напева, руковетни модел.

Петар Ђорђевић, музички педагог и композитор, један је од ретких стваралаца српске националности с Косова и Метохије.¹ Поред плодне

¹ Петар Ђорђевић рођен је 1934. године у Призрену. Основно и средње музичко

педагошке активности бавио се и компоновањем, настојећи да у својим делима афирмише богату музичку традицију и културу Косова и Метохије. Компоновао је хорске композиције за мешовити и дечји хор, камерна дела, композиције за соло инструменте уз клавирску пратњу, соло песме и друга дела.² Из његовог разноврсног опуса за потребе овог рада издвојене су *Песме из Призрена* (први и други циклус).³ У оба хорска циклуса Петар Ђорђевић на себи својствен начин приступа уметничкој обради народних напева из свог родног краја, у великој мери заснивајући своје композиционе поступке на Мокрањчевом руковетном моделу.⁴ У наредним поглављима ове студије обрађени су и приказани сви релевантни поступци рада с поетско-музичким материјалима које композитор

образовање стекао је у Музичкој школи „Јосип Славенски” у Призрену. Дипломирао је 1961. године на Теоријско-наставном одсеку (труба као други главни предмет) Музичке академије у Сарајеву. У својој богатој педагошкој пракси предавао је солфеђо, хармонију, контрапункт и музичке облике у Музичкој школи „Јосип Славенски” у Призрену (1961–1981. и 1983–1986. године), као и трубу и камерну музику у Музичкој школи „Коста Манојловић” у Земуну (1983–1986. године). Од 1986. до одласка у пензију, 1996. године, ради као доцент на Факултету уметности Универзитета у Приштини на предметима Солфеђо и Познавање музичких инструмената. Био је члан Савеза композитора Југославије, председник Заједнице музичких школа Косова и Метохије, члан координационог одбора Заједнице музичких школа Југославије и члан такмичарских савета музичких школа. Свој животни пут завршио је у Зрењанину 2001. године (Карамарковић 2013, 11–12).

² У попису сачуваних композиција Петра Ђорђевића, његова ћерка Гордана Карамарковић, наводи следећа дела. Циклуси за мешовити хор: *Песме из Призрена*, први циклус (обрада народних песама, 1971), *Песме из Призрена*, други циклус (обрада народних песама, 1989); *У јазну јесен* (на текст Војислава Илића, 1976); трогласне композиције за дечји хор: *Зека, зека из јендека* (на текст Јована Јовановића Змаја), *Зеца и веверица* (на текст Милана Мишића), *Војник сам ја* (на текст Љиљане Стојковић, ауторке из Призрена), *Чувар њивог дејинињсџива* (на текст Бранка Ђопића), *Хвалисави зечеви* (на текст Десанке Максимовић), *Болесник на џири сџираџа* (на текст Бранка Ђопића), *Мачак иде мишу у свайгове* (на текст Јована Јовановића Змаја), *Таласи* (на текст Гвида Тартаље), *Куйине* (на текст Десанке Максимовић); камерна дела: Дувачки квинтет (1979), Гудачки квинтет бр. 2 у Де-дуру (1990); соло песме: *Мајци* (за тенор и клавир на текст Радета М. Николића, песника из Призрена), *Песма за мамине очи* (за сопран и клавир на текст Мире Алечковић), *На језеру* (за два гласа, клавир и оркестар на текст Аце Шопова); остала дела: комад за кларинет и клавир, *Фолклорна скица* (у партитури није наведено за који инструмент уз клавирску пратњу је писана), *Кнежева вечера* – за рецитатора и хор (Карамарковић 2013, 13–15).

³ Реч је о јединим делима овог аутора објављеним у издању које обухвата и композиције Гордане Карамарковић (Ђорђевић 2013а; 2013б).

⁴ О путу народног напева од његовог изворишта до уметничког уобличења и односу фолклора и његове уметничке транспозиције у Мокрањчевим руковетима писали су многи истраживачи. Од посебног значаја у изради ове студије били су радови Соње Маринковић (1991), Катарине Томашевић (2010), Срђана Атанасовског (2014) и Саше Божидаревића (2016).

Петар Ђорђевић примењује у својим циклусима, а спроведена је и компаративна анализа с асоцијативним примерима из руковети Стевана Мокрањца.

ИЗБОР НАРОДНИХ НАПЕВА И ТЕКСТУАЛНО-ПОЕТСКА ОРГАНИЗАЦИЈА

Приликом избора материјала за уметничку обраду, Петар Ђорђевић примењује начело да народни напеви буду из истог географског подручја, што налазимо и у већини Мокрањчевих руковети. Штавише, Ђорђевић се ограничава на ужи географски простор од Мокрањца и извориште својих песама проналази у Призрену и његовој околини, уверен у фолклорно, генерацијско и амбијентално филтрирање и брушење свог музичког узорка. На тај се начин већ у почетној фази композиционе обраде обезбеђује стилско јединство (не само спољашње – формално, већ и унутрашње – дубинско) и компактност поетско-текстуалних и музичких образаца који своју изворну делотворност потврђују и у својим композиционим обрадама (Николић 2006, 117).

Други критеријум који указује на узајамну повезаност Ђорђевића и Мокрањца је избор текстова. Попут Мокрањца, и Ђорђевић пажљиво бира народне напеве с лирским текстовима претежно љубавне тематике⁵ у којима је присутна велика разноликост тема и мотива, те широка градациона скала љубавних осећања (Милановић 2018, 280–282; Вождаревић 2022, 33). Тако, у првој песми првог хорског циклуса, „Разболе се дилбер Тута”, доминира увек актуелни мотив љубавног бола:⁶

Разболе се дилбер Тута,
Дилбер Тута Јоргушова
Болна лежи од мерака,
Болна лежи од севдаха,
За Ванчета Мицинога
Стара Мајка Јоргиница:

⁵ Од укупно седам песама које Петар Ђорђевић обрађује у своја два хорска циклуса (први циклус: „Разболе се дилбер тута”, „Облак се вије”, „Бре, девојче, бре, ђаволче”; други циклус: „Тамна ноћи, тамна ли си”, „Подуна, море, подуна”, „Ај, што је лепо под ноћ погледати”, „Ој, Цоко, Цоко”) само песма „Ај, што је лепо под ноћ погледати” не припада љубавној лирици.

⁶ Један од најасоцијативнијих примера ове врсте, у којем се љубавни бол испољава на готово идентичан начин, јесте песма „Разболе се Гривна мамина” из Треће руковети Стевана Мокрањца.

„Дик се, Туто, дик се ћеро,
С’т ће прођеф општинари,
С’т ће прођеф Ванче Мицин.”

У другој песми истог циклуса, „Облак се вије”, обрађује се момачка женидба, што је тема која је у лирској народној песми често присутна. У њој се издвајају девојачки квалитети с посебним истицањем њене лепоте (*ш’нка, висока, бела, румена*) али и њеног порекла (*од род чувена*):

Облак се вије, џан’м, јунак се жени,
Ће да узима, џан’м, добру девојку,
Добру девојку, џан’м, т’нку високу
Т’нку високу џан’м, белу, румену,
Белу, румену, џан’м, од род чувену

У финалним песмама оба Ђорђевићева циклуса – „Бре, девојче, бре, ђаволче” и „Ој, Цоко, Цоко” – преплићу се љубавни и шaljиви мотиви, а очигледна симпатија и нескривена и отворена љубав између младића и девојке исказује се кроз дијалoшку форму, што се може уочити на примеру првопоменутих песме:

„Бре, девојче, бре, ђаволче, чија беше ти?”
„Ја сам ћера Ђир-Јованова, не ли ме знајеш ти?”
– Текла река, аман, аман студена.⁷
„Бре, девојче, бре, ђаволче, сећаш ли се ти,
Кад смо били у азбашчу само ја и ти?”
„Грлисмо се, љубисмо се, само ти и ја,
Заклесмо се, уклесмо се, да нико не зна!”

Готово на истоветан начин и Мокрањац завршава своје руковети у којима су финалне песме најчешће шaljивог карактера или су у форми певаног кола. Оне представљају оптимистички (необавезујући) осврт на ранија поетско-музичка догађања (текст претходних песама), често прекидајући садржинско-семантички континуитет збирног текста.⁸

Сагледавајући збирне садржинско-семантичке релације у песмама Ђорђевићевог првог циклуса, могло би се закључити да се песме

⁷ Између прве и друге строфе уметнут је текст друге песме, „Текла река, аман, аман студена”, чије порекло није познато, али се тако певало у Призрену.

⁸ Бројни су примери ове врсте у руковетима Стевана Мокрањца. Навешћемо само неке од њих: „Имала баба једно момиче” – Прва руковет; „У Будиму граду” – Друга руковет, „Ајде, море, момичето” – Трећа руковет, „Скоч’ коло, да скочимо” – Осма руковет, „Ник-нало цвекје шарено” – Десета руковет и др.

окупљају око универзалног проблема љубавних осећања, сагледаног у контексту патријархалног друштва и његових ригидних система вредности. Очигледан је, дакле, напор композитора да оствари текстуално јединство циклуса. Иако без изразитог драмског потенцијала, песме у оквиру овог циклуса, повезане истим мотивом/стањем, посредно, латентно, производе драмску ситуацију. Идентичан однос присутан је у Осмој, Једанаестој, Дванаестој и Тринаестој руковети Стевана Мокрањца. Текстуално-садржински предлошци ових руковети могу се класификовати као пасивне или латентне драме. За њих се може рећи да су „пре свега асоцијативне; оне се окупљају око једног проблема, мотива, стања осветљеног из различитих углова” (Стевановић 2006, 25).

МАКРОФОРМАЛНИ АСПЕКТИ

У анализи макроформе Ђорђевићевих композиција обухваћених овим истраживањима, детаљније ће бити аналитички обрађен само други циклус *Песама из Призрена*. Разлог томе је модел на којем се заснива његова конструкциона физиономија. У овом циклусу композитор Петар Ђорђевић користи „Мокрањчев руковетни модел” од четири песме. У првом циклусу примењен је модел који се гради од трију песама, а он је неупоредив с решењима на којима почива макроформална конструкција Мокрањчевих руковети.⁹ Због тога овај циклус неће бити анализиран у овом поглављу рада.

Унапред изабрана узор-форма, преузета од Мокрањца, резултира избалансираним односом лаганих и брзих темпа у другом циклусу *Песама из Призрена*. Петар Ђорђевић примењује готово идентичну шему распореда темпа (*Andante – Allegro moderatto – Andante – Allegro*; видети Табелу 1: темпо и карактер) као и Мокрањац у својој Тринаестој руковети. Оваква шематска диспозиција присутна је у барокним црквеним сонатама (*sonata da chiesa*), али није ретка ни у каснијим епохама, као на пример, у Франковој [César Franck] Сонати за виолину и клавир (Перичић 1981, 5–8). Применом овог модела, Ђорђевић, попут Мокрањца, жели да истакне карактерни контраст, или бар разлику између узастопних песама (Николић 2006, 117).

Уједначеност четвороставачне форме у другом циклусу *Песама из Призрена* огледа се и у конструктивној носивости њених 'ставова' – песама

⁹ По броју обрађених песама, Мокрањчеве руковети деле се у три категорије: руковети с четири песме, руковети с пет песама и руковети с релативно великим бројем песама, од осам до десет (Николић 2006, 117).

(видети Табелу 1: број строфа). Већ на први поглед уочава се да су песме релативно заокружене семантичкосадржинске и структурно-формалне целине изграђене од три или четири строфе које се у композицији смењују на исти начин, као и темпа (песме лаганог темпа изграђене су од три, док су оне у брзом темпу изграђене од четири строфе). На овај начин обезбеђује се готово равноправно учешће свих песама у изградњи збирне архитектонике овог циклуса, као и формални простор довољан за хоризонталну и вертикалну надградњу и обраду музичког садржаја, посебно значајну с позиција развоја динамичких градација. У овом сегменту уметничке обраде Ђорђевић следи Мокрањца, који ово начело примењује тек од Шесте руковети.¹⁰

МЕДИОФОРМАЛНИ АСПЕКТИ – УНУТРАШЊА СТРУКТУРА 'СТАВОВА' (ПЕСАМА)

Унутрашња структура и форма оба циклуса *Песама из Призрена* показују изразиту наклоност композитора ка динамизацији и преобликовању преузете базичне строфичне форме. Као и у Мокрањчевим руковетима, строфична форма се у већини појединачних песама ових циклуса 'преводи' у сложеније формалне обрасце, варирано-строфичне. У другом циклусу *Песама из Призрена* присутан је и прокомпоновани модел (видети Табелу 1: медиоформа песме).¹¹ Ђорђевић, дакле, иде корак даље од парадигме (Мокрањчевих руковети), мењајући мелодијско-ритмичку структуру фолклорног цитата. У првој песми другог циклуса *Песама из Призрена*, „Тамна ноћи, тамна ли си”, у последње две строфе задржава само идентификациони слој народног напева (почетни мотив), док у даљем току компоује нове музичке обрасце на постојећи непроменљиви (народни) текст (видети Пример 1, т. 1–14). У трећој песми истог циклуса, „Ај, што је лепо под ноћ погледати”, ниво трансформације фолклорног цитата знатно је већи у односу на прву песму, у тој мери да се потпуно мења његова *изворна* структура (из прве строфе), до нивоа губитка сопствене идентификације.¹² Овај поступак доводи и до трансформисања

¹⁰ У ранијим руковетима, почевши од прве, Мокрањац „поштује прворазредни значај завршне песме као носиоца исходне кулминације, јер у свим случајевима на том месту даје комплетну песму, са свим строфама текста (најмање три!)” (Николић 2006, 120).

¹¹ Мокрањац у руковетима не примењује прокомпоновану форму, али је овај формални образац присутан у *Козару*.

¹² Компоновани музички предложак с базичним народним напевом остварује контакт искључиво с фолклорним текстом који у потпуности задржава своју метричку и садржинску структуру.

базичног модела из строфичног, у првој строфи, до прокомпонованог, у трећој и четвртој строфи.

ТОНАЛНИ ПЛАН И ХАРМОНСКИ ЈЕЗИК¹³

Мокрањчеви утицаји у обликовању хармонског стила у оба Ђорђевићева хорска циклуса присутни су у значајном обиму. Очигледно да примарна обележја Мокрањчевог хармонског језика, утемељеног на класичној европској хармонији и функционалности дурског и молског тоналитета, али и особеностима културне средине у којој су настајала,¹⁴ умногоме одређују и тонално-хармонске карактеристике *Песама из Призрена*. Попут Мокрањца, и Ђорђевић свој хармонски језик првенствено изграђује на акордима дијатонског типа. Најрестриктивнија примена дијатонике присутна је у финалној песми „Ој, Цоко, Цоко”, из другог циклуса *Песама из Призрена*. Хармонски ток ове песме изграђен је на основи само двају функционално различитих дијатонских акорада Т и D (видети Пример 3, т. 80–83 и Табелу 26). У песми „Подуна, море, подуна” из истог циклуса незнатно је развијенија хармонска динамика, која укључује Т, VI и D⁷ (видети Пример 4, т. 23–30 и Табелу 26). Примери ’чисте’ дијатонике могу се пронаћи и у руковетима Стевана Мокрањца – на пример, у песми „Роса плете русе косе” из Девете руковети и песми „Калугере, црна душо” из Једанаесте руковети. Хармонски ток песме „Калугере, црна душо”, изграђен је од дијатонских акорада тоничне, субдоминантне и доминантне функције (Т, II, S и D) (видети Пример 5, т. 141–150).

Доминација акорада дијатонског типа и незнатна („Разболе се дилбер Тута”) или сразмерно мала („Облак се вије”, „Бре, девојче, бре, ђаволче”) употреба алтерованих акорада присутна је у свим песмама из првог

¹³ Аспектима тоналног језика Петра Ђорђевића бавио се Марко Алексић. У овом раду искоришћени су појединачни примери и табеле из његовог предавања „Црвена јабука призренска: различити аспекти тоналног језика Петра Ђорђевића на примеру првог и другог циклуса *Песама из Призрена*”, одржаног 23. 5. 2023. у оквиру научног пројекта *Наука и уметности на Косову и Метохији – од инспирације до синџезе* бр. 2219 / 28. 12. 2022, подржаног од НУН већа Факултета уметности у Звечану – Косовској Митровици.

¹⁴ Особености хармонског стила Стевана Мокрањца, по мишљењу Дејана Деспића (1999, 147–180), проистичу из европског уметничког контекста, али и специфичности културне средине у којој су настајала његова дела. „У таквом окружењу Мокрањчева хармонија, дубоко утемељена на традицији средстава и поступака оне класичне и раноромантичне, делује, разуме се, старински и ’чедно’; а ништа мање дијаметрално, разликује се и од музике коју су у то време, с ослонцем на фолклор – али у битно другачијем прилазу – стварали млади Барток и, поготову, Стравински, у његовом ’руском’ периоду” (1999, 147).

циклуса (видети Табелу 2а). Може се закључити, из понуђене табеле, да је изражена тенденција пораста хармонске динамике из песме у песму и да она своју кулминацију доживљава у финалној песми циклуса. Асоцијативни пример финалној песми Ђорђевићевог првог циклуса представља песма „Ала имаш очи” из Треће руковети Стевана Мокрањца (видети Пример 6).¹⁵

У тонално-модулационом плану првог циклуса *Песма из Призрена* поред изразито централизоване организације с Ге-дуром, као тачком ослонца, приметна је тежња композитора ка осциловању хармонског тока између паралелених тоналитета Ге-дура и е-мола (видети Пример 7, т. 1–8 и Табелу 2а), као и Це-дура и а-мола. Мокрањац овај поступак примењује у песмама „Биљана платно белеше” из Десете руковети (Бе-дур – ге-мол)¹⁶ и „Цвеће цафнало” из Дванаесте руковети (а-мол – Це-дур). Овакве хармонске појаве, као и искорак у сферу модалности, Деспић коментарише као пример позитивног компромиса између фолклорне мелодије и доследне примене класичне хармоније (1999, 165).

У другом циклусу *Песма из Призрена* Ђорђевић истрајава на упоришном Ге тоналитету (тоналном центру) у обе његове варијанте (дурској и молској), док му модулације у тоналитет првог степена квинтног сродства, али и у секундно удаљене дурске тоналитете помажу да конструише својеврсну хармонску троделност (у другој и четвртој песми, Табела 2б). Апострофирана троделност је у потпуном сагласју с развојем текстуалних и обликотворних елемената медио-форме (унутрашње форме песама).

Појава тоналитетних платоа (дуго задржавање у једном тоналитету) на нивоу макроформе у оба Ђорђевићева циклуса и осциловање у блиске тоналитете (по правилу, паралелне) представљају фактор повезивања и утичу на збирно јединство ових композиција. Милоје Николић истиче да се „улога тоналног јединства песама, односно постојања основног тоналитета (истог или мутационо једнаког тоналитета / тоналног платоа / на почетку и на крају композиције) – тамо где овога има – углавном поклапа са оним код Маринковића. Понешто посебан пример обједињујуће улоге основног тоналитета (тачније: јединственог тоналног центра) налази се у Другој руковети,¹⁷ која је цела *in F*” (Николић 2006, 123).

¹⁵ Овај пример издваја и Аница Сабо (2006, 141), која у контексту сложене реченичне структуре, на којој је израђена ова песма, истиче и њен карактеристичан хармонски ток с каденцирајућим обртом на крају реченице.

¹⁶ Деспић овај пример издваја као репрезент „бескомпромисне, дијатонске чистоте” (1999, 166).

¹⁷ Цитат је извучен из ширег контекста, па није експлицитно наведено да је реч о Мокрањевој Другој руковети.

Један од поступака уметничке (хармонске) обраде народног напева, које Ђорђевић радо примењује, јесте и тонално предназначење мелодијско-лествичних низова фолклорне провенијенције у тоналитете с идентичним тонским материјалом и истоветним бројем предзнака. Овај поступак присутан је у насловној песми другог хорског циклуса, „Тамна ноћи, тамна ли си” (видети Пример 1, т. 5–8), где се изворни Де-фригијски (оријентални) дур (де – ес – фис – ге – а – бе – це – де) презначава у ге-мол, то јест, хармонизује се у овом тоналитету.

Оно по чему је хармонски језик Петра Ђорђевића препознатљив, свакако су каденце. Он је у овом сегменту обраде народног напева веома инвентиван и оригиналан. Углавном у завршном каденцирању на крајевима строфа и песама избегава стереотипне Мокрањчевске завршетке (DD – D с употребом *Мокрањчевих квинџи*)¹⁸ и користи друге хармонске везе. На пример, плагална каденца у паралелном молу s – t јавља се на завршетку прве строфе песме „Разболе се Дилбер Тута” (Пример 7, т. 7); каденца ⁰VII – t на крају прве строфе песме „Бре, девојче, бре, ђаволче”, пре двотактног проширења изворне форме фолклорног цитата (Пример 8а, т. 24–27) и завршна плагална каденца S – T исте песме (Пример 8б, т. 52–53); полукаденца VI – D на завршетку треће строфе у песми „Подуна, море, подуна” (Пример 4, т. 30).

ФАКТУРА ХОРСКОГ СТАВА И ХОРСКА ОРКЕСТРАЦИЈА

Композициона решења која Ђорђевић примењује у фактури хорског става и хорској оркестрацији у оба циклуса *Песама из Призрена* проишле су (као и код Мокрањца у руковетима) из вертикалне надградње преузетог или стилизованог народног напева. Код оба композитора преовлађујућа фактура је хомофона, с различитим нијансама које дефинишу однос водећег (тематског) и пратећих гласова.¹⁹ Појаве предназначења (превођења) базичне хомофоне форме у полифону код Мокрањца се реализују (у највећем броју случајева) „додавањем ’контра-мелодије’ високог степена [...] мелодијско-ритмичке изразитости, која тиме ’конкурише’ значају цитата (*cantusa firmusa*)” – „Текла Вода Текелија” – Трећа

¹⁸ О овој појави видети опширније Деспић 1999, 158.

¹⁹ Фактуром хорског става у руковетима Стевана Мокрањца бавили су се ранији истраживачи попут Петра Коњовића (1999, 39), Милоја Николића (2006, 123–125), Соње Маринковић (2006, 27) и других. У новије време, организационе аспекте фактуре хорског става у Мокрањчевим руковетима истраживао је и Саша Божићаревић (Božidarević 20186, 51–52).

руковет, „Леле, Стано, мори” – Пета руковет, „Биљана платно белеше” – Десета руковет (Николић 2006, 124). Други облик презначења је канонска имитација која се по правилу одвија на принципу гласовних парова с фолклорним цитатом као темом. Николић као репрезенте ове врсте наводи: „Каравиље” из Прве руковети, „Расло ми је бадем дрво” из Шесте руковети, „Џанум, насред село” из Осме руковети, „Биљана платно белеше” из Десете руковети, „Девојка јунаку” из Тринаесте руковети, „Кара мајка Алију” из Четрнаесте руковети, „Марије, бела Марије” из Петнаесте руковети и „Мајка Мару” из Приморских напева (2006, 124). За разлику од Мокрањца, код Петра Ђорђевића фактурна организација песама заснива се искључиво на хомофаној фактури, с ретким ’оживљавањима’ хоризонталних деоница пратећих гласова, као у песми „Ај, што је лепо под ноћ погледати” у другом хорском циклусу, где се повременим разложеним хармонским фигуралним покретом басовске деонице постиже привремени ефекат хармонске полифоније крајње ограничених домета (видети Пример 2, т. 45–46). На овај начин Ђорђевић не успева да минималним променама карактера хомофоније оствари значајније контрасте и посебно градицију, како у току песама тако и на нивоу збирног макроформалног плана. Овај ’недостатак’ посебно је уочљив на местима сусретања (смењивања) појединачних ставова (песама). Стиче се утисак да у *Песмама из Призрена* изостају ефекти сродни оним које Мокрањца, употребом наизглед једноставних и најстрожих типова хомофоније (попут хоморитмије), постиже у својим руковетима: у насловним песмама („Бојо, ми бојо”, почетак песме – Прва руковет; „Шта то миче кроз шиљиче”, почетак прве и друге строфе – Пета руковет; „Књигу пише Мула паша”, завршетак песме – Шеста руковет), средишњим песмама („Роса плете русе косе”, већи део песме – Девета руковет; „Бог да го убије, мамо”, већи део песме – Петнаеста руковет) и финалним песмама („Ајде, море, момичето”, завршетак песме – Пета руковет; „Крца, крца, нова кола”, завршетак песме – Тринаеста руковет). Овај тип хомофоније код Мокрањца увек је потпомогнут и другим музичким средствима, попут акустичко-динамичких измена (у већини случајева применом форте динамике различитог интензитета, од *f* до *fff*), чиме се остварују локални или завршни климакси музичког тока. У *Песмама из Призрена* ’строга’ хомофонија примењује се рестриктивно на крајње ограниченом формалном простору (најчешће захвата један, или два такта). Изузетак је увод насловне песме другог циклуса, „Тамна ноћи, тамна ли си”, изграђен на принципу једне врсте хармонског фона, али без тематског садржаја (фолклорног цитата) у солистичком гласу (видети Пример 1, т. 1–4). Доминација хомофоне фактуре, потпомогнута акустичко-динамичким средствима (употреба форте

динамике), код Ђорђевића се манифестује на другачији начин у односу на Мокрањца. Тип хомофоније је 'слободнији', без изразите и континуиране доследности и истрајности у хоморитмичкој организацији. Као по неписаном правилу, један глас иступа из утврђеног поретка, уносећи у фактуру одређени ритмички или мелодијски контраст.

Композициони поступци примењени у обликовању и стурктурисању хорске оркестрације у оба циклуса *Песама из Призрена* интензивнији су и динамичнији од оних евидентираних у фактури хорског става. Као и код Мокрањца, и код Ђорђевића разноврсни видови испољавања хорске оркестрације утичу на динамизацију унутрашње (медио), али и спољашње (макро) форме. У циљу постизања већег нивоа варирања и динамизације музичког тока, Ђорђевић, попут Мокрањца, употребљава различите комбинације гласова, најчешће антифоналну, у складу с логиком текстуалног предлошка и дијалогске форме на којој је текст заснован (нпр. дијалог момка и девојке испољен кроз хорски дијалог мушког и женског хора у песми „Бре, девојче, бре, ђаволче” из првог циклуса; Пример 8а). Други вид хорско-оркестрационих промена одвија се попуњавањем звучног простора и нарастањем звучне масе са смером од почетне ка финалној строфи (нпр. у оквиру песама „Облак се вије” и „Бре, девојче, бре, ђаволче” из првог и „Ај, што је лепо под ноћ погледати” и „Ој, Цоко, Цоко” из другог циклуса). Разноврсност гласовних и регистарских контраста уочљива је и на спојевима суседних песама. Ове промене праћене су и динамичко-акустичким средствима. По правилу, након наступа свих хорских гласова (*tutti*), наступају појединачни хорски гласови или хорске групе, и обрнута.²⁰

КРАТАК ОСВРТ НА КОНТЕКСТУАЛНИ И ВРЕМЕНСКИ ОКВИР У КОЈЕМ СУ НАСТАЛЕ ПЕСМЕ ИЗ ПРИЗРЕНА

Песме из Призрена компоноване су у време када су у хорским композицијама већине српских и југословенских аутора присутни евидентни и значајни отклони од Мокрањчеве руковетне традиције²¹ и када је интересовање композитора за овај хорски жанр незнатно, ако изузмемо

²⁰ Ђорђевић овај поступак доследно спроводи у оба циклуса, на релацији између готово свих суседних песама, с изузетком двеју („Тамна ноћи, тамна ли си” и „Подуна, море, подуна” из првог циклуса).

²¹ О стилским интенцијама и уметничким достигнућима у хорској музици фолклорне провенијенције савременика Петра Ђорђевића писали су, између осталих, Милоје Николић (1996), Весна Микић (2009) и Саша Божидаревић (2018а).

неколицину аутора.²² Уважавајући ову чињеницу и временско-стилски контекст у којем су ова хорска остварења Петра Ђорђевића настала, може се извести преурањени закључак о 'несавремености' и 'анахроности' примењених композиционих поступака, те о 'закасном' позивању на Мокрањца.²³ Но, узимајући у обзир врло комплексне друштвено-историјске прилике и географски простор у којима је композитор стварао, евалуација његових стваралачких начела и принципа добија ширу конотацију и може се реално и непристрасно сагледати само у контексту постојећих околности.²⁴ Реафирмација Мокрањчевих стваралачких начела у апострофираним композицијама Петра Ђорђевића није само средство помоћу којег се афирмише богато музичко наслеђе Ђорђевићевог родног краја, већ и својеврсни топос у очувању целокупног српског културног и националног идентитета на Косову и Метохији.

ЗАКЉУЧАК

Доказивањем неоспорних утицаја Мокрањчевих руковети на обликовање *Песама из Призрена* Петра Ђорђевића, овај рад испунио је свој примарни циљ. У раду су применом стандардних метода музичке

²² Форма руковети с изразитим ослонцем на фолклорну традицију заступљена је у делима композитора попут Војина Комадине (седам руковети насталих у периоду од 1952. до 1972. године) и Димитрија Големовића (*Три народне* 1977, *Чакавске њојјевке* 1983. и *Канџилице – њећ њесама из досанског Подриња* 1984), (Николић 1996, 47–62; Božidarević 2018b, 60–68).

²³ Највећи број руковети и сродних форми настао је у првим деценијама након завршетка Другог светског рата, попут: Друге руковети за мешовити хор *Песме из Македоније* Властимира Перичића (1948); Прве руковети *Песме из Македоније* Радосава Анђелковића (1950); *Песама из Дубочице* бр. 3 Стојана Андрића (1952); *Босанских њесама* Светомира Настасијевића (1958) и других (Božidarević 2018b, 255–258).

²⁴ Реч је о сложеној проблематици која заслужује засебна, будућа разматрања. Наиме, аналогно критичком приступу увреженом ставу о „музичкој историји 'периферије' као закаснелом процесу у односу на западне културе”, при чему „појам кашњења има ограничену истраживачку вредност, јер упућује на једноставну анахроност, према којој 'периферија' живи у неком другом времену и онда када је савременик Запада”, те захтеву да се у проучавању српске музике као 'периферне' у односу на доминантне музичке културе Европе имају у виду постојеће, а не претпостављене околности функционисања целокупног локалног контекста (Милановић 2018, 59–61), начелно слични проблеми проучавања односа 'центра' и 'периферије' успостављају се и унутар саме српске музике, када је музику на подручју Косова и Метохије као 'периферну' потребно сагледавати у постојећим околностима политичких, друштвено-историјских и културних прилика, а не као 'закасну' у односу на стваралачке линије 'центра', превасходно концентрисане у Београду.

анализе утврђени и на концизан начин приказани сви повезујући (сродни) композициони поступци у обради народног напева. Применом компаративне методе у свим поглављима обухваћеним овим радом, потврђена је полазна хипотеза о евидентној парадигматској функцији руковети Стевана Мокрањца у настанку оба хорска циклуса Петра Ђорђевића. Постављена методологија у овој студији и њени аналитички постулати отварају перспективе даљег усавршавања и надградње, као и практичне примене у настави, посебно у сегментима у којима се обрађује српска хорска музика фолкорне провенијенције.

Значај овог рада проистиче из чињенице да представља прву теоријско-аналитичку студију о стваралаштву Петра Ђорђевића. Коаутори исказују очекивања да ће аналитички и методолошки резултати остварени у овом раду покренути нека будућа опсежнија истраживања (музиколошка и музичко-теоријска) о српским композиторима с Косова и Метохије. Такође, изражавају наду да ће *Песме из Призрена* у скорије време бити премијерно изведене на концертном подијуму. С друге стране, у раду су посредним путем, анализом *Песама из Призрена* Петра Ђорђевића, поново потврђене виталност и актуелност руковети Стевана Мокрањца, као темеља развоја српске хорске музике.

Табела 1. Песме из Призрена, други циклус – макроформални и медиоформални аспекти.

1. РЕДНИ БРОЈ СТАВА И НАЗИВ ПЕСМЕ	I <i>Тамна ноћи, шамна ли си</i>	II <i>Подуна, море, јодуна</i>	III <i>Ај, шћо је лејо јоог ноћ јоогледајши</i>	IV <i>Ој, Цоко, Цоко</i>
2. ШЕМА ФОРМЕ	A	B	B	Г
3. ТЕМПО И КАРАКТЕР	<i>Andante</i>	<i>Allegro moderato</i>	<i>Andante</i>	<i>Allegro</i>
4. ВРСТА ТАКТА	4/4	2/4	4/4 (2/4)	2/4
5. БРОЈ СТРОФА	увод + 3 строфе	4	3	4
6. МЕДИО-ФОРМА (ФОРМА ПЕСМЕ)	строфична (2. и 3. строфа) варирано-строфична (1, 2. и 3. строфа)	варирано-строфична	прокомпонована	варирано-строфична
7. ФОРМА СТРОФЕ (МИКРО-ФОРМА)	a – прва строфа <i>a var' a var' – друга и трећа строфа</i>	<i>a a' (4+4)</i>	<i>a a – прва строфа (4+4)</i> <i>δ – друга строфа</i> <i>в – трећа строфа</i>	<i>a a' (4+4)</i>
8. ТОНАЛНИ ПЛАН	ге-мол	Ге-дур – Це-дур – Ге-дур	Ге-дур	Ге-дур – А-дур – Ге-дур
9. ФАКТУРА ХОРСКОГ СТАВА	хоморитмија, хомофонија, хомофонија с елементима хармонске полифоније	хоморитмија, хомофонија	хармонска полифонија, хоморитмија	хомофонија с елементима хармонске полифоније, хармонска полифонија с остинатним моделом у басу
10. ХОРСКА ОРКЕСТРАЦИЈА	Tutti; A; + B; Tutti; T+A+C; A; Tutti	Tutti; T ¹ +T ² +B; Tutti	A+T+B; C+A ¹ +A ² +T; Tutti; B; C+A ¹ +A ² +T; Tutti 3x; B, Tutti 2 x; C+A+T; C+A+T+Бар; Tutti	T+B; Tutti

Табела 2а. Призренске њесме, први циклус; основне карактеристике.

РЕДНИ БРОЈ СТАВА (ПЕСМЕ)	НАЗИВ ПЕСМЕ	ТОНАЛНО-МОДУЛАЦИОНИ ПЛАН	ХАРМОНСКЕ КАРАКТЕРИСТИКЕ
1.	<i>Разболе се дилбер Туџа</i>	Ге-дур; е-мол	Изразита и доминатна примена дијатонских акорада (алтеровани: само VII _D)
2.	<i>Облак се вије</i>	е-мол; Ге-дур	Изразита и доминатна примена дијатонских акорада (алтеровани: само VI _v и VII _D)
3.	<i>Бре девојче, бре ђаволче</i>	Це-дур; а-мол; Це-дур; Ге-дур;	Доминација акорада дијатонског типа; сразмерно мала употреба алтерованих акорада : DD, VII _D , VII _v ⁷

Табела 2б. Призренске њесме, други циклус; основне карактеристике.

РЕДНИ БРОЈ СТАВА (ПЕСМЕ)	НАЗИВ ПЕСМЕ	ТОНАЛНО-МОДУЛАЦИОНИ ПЛАН	ХАРМОНСКЕ КАРАКТЕРИСТИКЕ
1.	<i>Тамна ноћи, тамна ли си</i>	ге-мол	Дијатоника хармонског мола
2.	<i>Подуна, море, јодуна</i>	Ге-дур; Це-дур; Ге-дур	Дијатонски акорди (само Т, VI и D ⁷)
3.	<i>Ај, шџо је лејо јод ноћ јоглегаји</i>	Ге-дур	Дијатоника са наглашеном употребом субдоминанте и плагалности
4.	<i>Ој, Цоко, Цоко</i>	Ге-дур; А-дур; Ге-дур	Рестриктивна дијатоника (само Т и D)

САША БОЖИДАРЕВИЋ, ДРАГАНА МИЛИЋ
 РУКОВЕДАЊЕ У ПЕСМАМА ИЗ ПРИЗРЕНА ПЕТРА ЂОРЂЕВИЋА – АНАЛИТИЧКИ ПРЕГЛЕД

Пример 1. Песме из Призрена, други циклус (песма „Тамна ноћи, тамна ли си”), т. 1–14 (Ђорђевић 20136, 29–30).

Andante *piu mosso* *rit.*

Сопран
 Алт
 Тенор
 Бас

p Там - на но - ћи, *mf* там - на ли си. *a tempo* А-ман, а - ман,
p Там - на но - ћи, *mf* там - на ли си. *mf* Там-на но - ћи, а, а - ман,
p Там - на но - ћи, *mf* там - на ли си. а, а - ман,
p Там - на но - ћи, *mf* там - на ли, там-на ли си. *mf* Там - на ли си.

g: t II⁶ VII₅ t⁶ $\frac{5}{3}$ III s D t D

7 *rit.* *a tempo*
 до-ма ли си, *p* а - ман?" "До-ма је - сам, са-ма не - сам,
 По сву ноћ ми не до-ла-зи,
 до-ма ли си, *p* а - ман?" "До-ма је - сам, са-ма не - сам,
 По сву ноћ ми ми не до-ла-зи,
 до-ма ли си, *p* а - ман?" "До-ма је - сам, са-ма не - сам,
 По сву ноћ ми не до-ла-зи,
 не-ве - сти - це, са - ма ли си? "До-ма је - сам, са-ма не - сам,
 По сву ноћ ми не до-ла-зи,

t D⁶ VI k₄⁶ D Почетни мотив Нови муз. садржај

11 1. *mf* и - мам дра - го а - ца - *p* ми - ју. а кад до - ње ра - но *p* по - ње."
mf и - мам дра - го а - ца - *p* ми - ју. а кад до - ње ра - но *p* по - ње."
mf и - мам дра - го а - ца - *p* ми - ју. а кад до - ње ра - но *p* по - ње."
mf и - мам дра - го а - ца - *p* ми - ју. а кад до - ње ра - но *p* по - ње."

g: t D⁷ t₄⁶ D t s t (-VII₃⁴) D

Пример 2. Песме из Призрена, други циклус (песма „Ај, што је лепо под ноћ погледати“), т. 39–55 (Ђорђевић 2013б, 32–33).

Andante

Фолклорни цитат

Фолклорни цитат

С. *mf* под ноћ по - гле - да - ти, *mf* ру - јно ви - но

А. *p* Ај, што је ле - по *mf* под ноћ по - гле - да - ти, *mf* ру - јно ви - но

Т. *p* Ај, што је ле - по *mf* под ноћ по - гле - да - ти, *mf* ру - јно ви - но

Б. *p* Ај, што је ле - по погледа-ти де-го-спо - да

7 *a tempo*

пи - је. Пред њи-ма је *f* зла-ће-на тр-пе-за, на тр-пе-зи со-ко се-ди,

пи - је. Пред њи-ма је *f* зла-ће-на тр-пе-за, со-ко се-ди,

пи - је. Пред њи-ма је *f* зла-ће-на тр-пе-за, на тр-пе-зи со-ко се-ди,

ви-но пи-је. Пред њи-ма је *f* на тр-пе - зи *p* си-ви со-ко, со-ко се-ди,

12 *mf* зла-ће-на му до ра-ме-на, и о-бад-ве но-ге до ко-ле-на.

mf зла-ће-на му до ра-ме-на, и о-бад-ве но-ге до ко-ле-на.

mf зла-ће-на му до ра-ме-на, и о-бад-ве но-ге до ко-ле-на.

mf зла-ће-на му кри-ла до ра-ме-на, и о-бад-ве, о-бад-ве но-ге до ко-ле-на.

G: T...

S- $\frac{6}{4}$ D— $\frac{7}{4}$ T

Пример 3. Песме из Призрена, други циклус
 (део песме „Ој, Цоко, Цоко”), т. 80–83 (Ђорђевић 20136, 35).

a tempo

C. *f* "Таг - ко - ло - јзе да - ва, ме - не не у - да - ва!"

A. *f* "Таг - ко - ло - јзе да - ва, ме - не не у - да - ва!"

T. *f* "Таг - ко - ло - јзе да - ва, ме - не не у - да - ва!"

Б. *f* "Таг - ко ло - јзе да, ло - јзе да - ва, ме - не не у - да - ва!"

G: T D⁷ T D⁷ T

Пример 4. Песме из Призрена, други циклус
 (део песме „Подуна, море, подуна”), т. 23–30 (Ђорђевић 20136, 31).

C. — — — — —

A. — — — — —

T. *f* Ту-ра-ше, мо-ре, ту-ра-ше о-цу у не-дра. О-тац гу, мо-ре, о-тац гу цве-ће раз-мет-на.

Б. *f* Ту-ра-ше мо-ре, ту-ра-ше о-цу у не-дра. О-тац гу, мо-ре, о-тац гу цве-ће раз-мет-на.

C: D⁷ ————— T D ————— 7 T VI D ————— 7 T D ————— 7 T VI D

Пример 5. Једанаеста руковет (део песме „Калугере, црна душо“),
т. 141–150 (Мокрањац 1992, 210–211).

Allegro vivo

C. *p* Ка - лу - ге - ре, цр - на лу - шо, ај - де де!

A. *p* Ка - лу - ге - ре, цр - на лу - шо, ај - де де!

T. *p* Ка - лу - ге - ре, ај - де!

B. *p* Ка - лу - ге - ре, ај - де!

F: <T> T П S T

6

ка - лу - ге - ре, цр - на лу - шо, ај - де де!

ка - лу - ге - ре, цр - на лу - шо, ај - де де!

цр - на лу - шо, ај - де!

цр - на лу - шо, ај - де!

T П⁶ S D

Пример 6. Трећа руковет (део песме „Ала имаш очи”),
т. 201–214 (Мокрањац 1992, 44).

C. *p* лу - ше ми, *pp* мај-ка ми их ро - ди, *mf* ос - тав' се,

A. *p* лу - ше ми, *pp* мај-ка ми их ро - ди, *mf* ос - тав' се

T. *pp* дај, дај, да мр-сим ја, *mf* ос - тав' се,

B. *pp* дај, дај, *mf* ос - тав' се,

A: D⁷ T

6

лу - до, мла - до, не да - вај сев - да го - ле - ма!

лу - до, мла - до, не да - вај сев - да го - ле - ма!

8

лу - до, мла - до, не да - вај сев - да го - ле - ма!

лу - до, мла - до, не да - вај сев - да го - ле - ма!

II₅⁶ VII_D DD₅⁶ D

11

mf А - ла и - маш о - чи, мор - ске тр - њи - ни - це!

mf А - ла и - маш о - чи, мор - ске тр - њи - ни - це!

T D₅⁷ S T⁶ D_{II} II D⁷ T

Пример 7. Песме из Призрена, први циклус
(песма „Разболе се дилбер Тута”), т. 1–8 (Ђорђевић 2013а, 19–20).

Allegretto

C. дил - бер Ту - та. *mf* Дил - бер Ту - та
од ме - ра - ка. Ол ме - ра - ка
ста - ра мај - ка. "Дик се Ту - то,
Јор - ги - ни - ца. Дик се Ту - то,

A. дил - бер Ту - та. *mf* Дил - бер Ту - та
од ме - ра - ка. Ол ме - ра - ка
ста - ра мај - ка. "Дик се Ту - то,
Јор - ги - ни - ца. Дик се Ту - то,

T. *f* Ра - збо - ле се дил - бер Ту - та,
Бол - на ле - жи од ме - ра - ка,
Ви - ка - ше гу ста - ра мај - ка,
Ста - ра мај - ка Јор - ги - ни - ца,

B. *f* Ра - збо - ле се дил - бер Ту - та,
Бол - на ле - жи од ме - ра - ка,
Ви - ка - ше гу ста - ра мај - ка,
Ста - ра мај - ка Јор - ги - ни - ца,

G: T² S D⁷ T(D₄) VI₄⁶ D T VI⁶ III₄⁶ T II⁶

5
1. *Da capo* 2. *rit.*

Јор - гу - шо - ва, дил - бер Ту - та Јор - гу - шо - ва. Ван - че Ми - цин."
и сев - да - ха, за Ван - че - та Ми - ци - но - га,
дик се - ће - ро, с'г ће про - ђеф оп - шти - на - ри.
дик се - ће - ро, с'г ће прој - де

Јор - гу - шо - ва, дил - бер Ту - та Јор - гу - шо - ва. Ван - че Ми - цин."
и сев - да - ха, за Ван - че - та Ми - ци - но - га,
дик се - ће - ро, с'г ће про - ђеф оп - шти - на - ри.
дик се - ће - ро, с'г ће прој - де

дил - бер Ту - та Јор - гу - шо - ва. Ван - че Ми - цин."
за Ван - че - та Ми - ци - но - га,
с'г ће про - ђеф оп - шти - на - ри.
с'г ће прој - де

дил - бер Ту - та Јор - гу - шо - ва. Ван - че Ми - цин."
за Ван - че - та Ми - ци - но - га,
с'г ће про - ђеф оп - шти - на - ри.
с'г ће прој - де

VI₄⁶ D₄⁶ D VII_D VI₄⁶ VI T S
e: VI s t VI s t

Пример 8а. Песме из Призрена, први циклус
 (део песме „Бре, девојче, бре, ђаволче”), т. 24–34 (Ђорђевић 2013а, 21–22).

Allegro

1. 2.

C. *mf* "Ја сам ће-ра

A. *mf* "Ја сам ће-ра

T. чи - је бе-ше ти? чи - је бе-ше ти?"

B. *f* "Бре де-вој-че, бре ђа-вол-че чи - је бе-ше ти? чи - је бе-ше ти?"

C: T VII D S D₅⁶ G⁶T⁶D⁶ a: t⁶ VII t G: VI VII^b D T₄⁶

8

Ђир Јо - ва - но - ва, не ли зна - јеш ти?" ти?"

Ђир Јо - ва - но - ва, не ли зна - јеш ти?" ти?"

S T₄⁶ VII_{VI}⁷ VI DD₅⁶ D D

Пример 86. Песме из Призрена, први циклус
(део песме „Бре, девојче, бре, ђаволче”), т. 49–53 (Ђорђевић 2013а, 23).

Музички примерак садржи четири гласна дела: Сопрано (С), Алто (А), Тенор (Т) и Бас (Б). Сви гласови певају исто: „за - кле - смо се, у - кле - смо се да ни - ко не зна.”. Музика је у Г мајору, 2/4 такта. Појављују се динамичке ознаке *rit.* и *f*. Испод нотације наведено је: **G: T(K)₄ S T**.

ЛИСТА РЕФЕРЕНЦИ

- Atanasovski, Srđan. 2014. „Od napeva do rukoveti: Mokranjac kao kompozitor.” *Zbornik Matice srpske za scenske umetnosti i muziku* 51: 135–152. / Атанасовски, Срђан. 2014. „Од напева до руковети: Мокрањац као композитор.” *Зборник Матиче српске за сценске уметносћи и музику* 51: 135–152.
- Božidarević, Saša. 2016. „Umetnička obrada narodnog napeva u Rukovetima Stevana Mokranjca.” *Mokranjac – časopis za kulturu* 18: 12–19. / Божидаревић, Саша. 2016. „Уметничка обрада народног напева у Руковетима Стевана Мокрањаца.” *Мокрањац – часопис за културу* 18: 12–19.
- Božidarević, Saša. 2018a. „Rukovedanje u horskim delima Mokranjčevih naslednika druge polovine XX veka.” *Mokranjac – časopis za kulturu* 20: 2–15. / Божидаревић, Саша. 2018а. „Руковеданје у хорским делима Мокрањчевих наследника друге половине XX века.” *Мокрањац – часопис за културу* 20: 2–15.
- Božidarević, Saša. 2018b. *Mokranjčevi kodovi u horskim rukovetima druge polovine dvadesetog veka*. Kosovska Mitrovica: Fakultet umetnosti u Zvečanu – Kosovskoj Mitrovici.
- Božidarević, Saša. 2022. *Solo pesma generisana folklorom u srpskoj muzici do Drugog svetskog rata – analitički pogled*. Kosovska Mitrovica: Fakultet umetnosti u Zvečanu – Kosovskoj Mitrovici.
- Despić, Dejan. 1999. „Harmonski jezik i horska faktura u Mokranjčevim delima.” У *Stevan Stojanović Mokranjac. Sabrana dela*, knj. 10: *Život i delo*, priredili Dejan Despić i Vlastimir Peričić, 143–200. Beograd i Knjaževac: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva i Muzičko izdavačko preduzeće „Nota.” / Деспић, Дејан. 1999. „Хармонски језик и хорска фактура у Мокрањчевим делима.” У *Стеван Стојановић Мокрањац. Сабрана дела*, књ. 10: *Живот и дело*, приредили Дејан Деспић и Властимир Перичић, 143–200.

Београд и Књажевац: Завод за уџбенике и наставна средства и Музичко издавачко предузеће „Нота.”

- Dorđević, Petar. 2013a. „Pesme iz Prizrena, prvi ciklus.” U *Petar Dorđević i Gordana Karamarković. Umetničke obrade narodnih pesama sa Kosova i Metohije za mešoviti hor, ženski hor, glas i klavir*, priredila Gordana Karamarković, urednik Jasmina Novokmet, 19–23. Kosovska Mitroviца: Fakultet umetnosti u Zvečanu – Kosovskoj Mitrovici. / Ђорђевић, Петар. 2013а. „Песме из Призрена, први циклус.” У *Петар Ђорђевић и Гордана Карамарковић. Уметничке обраде народних песама са Косова и Мејтохије за мешовити хор, женски хор, глас и клавир*, приредила Гордана Карамарковић, уредник Јасмина Новокмет, 19–23. Косовска Митровица: Факултет уметности у Звечану – Косовској Митровици.
- Dorđević, Petar. 2013b. „Pesme iz Prizrena, drugi ciklus.” U *Petar Dorđević i Gordana Karamarković. Umetničke obrade narodnih pesama sa Kosova i Metohije za mešoviti hor, ženski hor, glas i klavir*, priredila Gordana Karamarković, urednik Jasmina Novokmet, 29–35. Kosovska Mitroviца: Fakultet umetnosti u Zvečanu – Kosovskoj Mitrovici. / Ђорђевић, Петар. 2013б. „Песме из Призрена, други циклус.” У *Петар Ђорђевић и Гордана Карамарковић. Уметничке обраде народних песама са Косова и Мејтохије за мешовити хор, женски хор, глас и клавир*, приредила Гордана Карамарковић, уредник Јасмина Новокмет, 29–35. Косовска Митровица: Факултет уметности у Звечану – Косовској Митровици.
- Karamarković, Gordana. 2013. „Petar Dorđević.” U *Petar Dorđević i Gordana Karamarković. Umetničke obrade narodnih pesama sa Kosova i Metohije za mešoviti hor, ženski hor, glas i klavir*, priredila Gordana Karamarković, urednik Jasmina Novokmet, 11–15. Kosovska Mitroviца: Fakultet umetnosti u Zvečanu – Kosovskoj Mitrovici. / Карамарковић, Гордана. 2013. „Петар Ђорђевић.” У *Петар Ђорђевић и Гордана Карамарковић. Уметничке обраде народних песама са Косова и Мејтохије за мешовити хор, женски хор, глас и клавир*, приредила Гордана Карамарковић, уредник Јасмина Новокмет, 11–15. Косовска Митровица: Факултет уметности у Звечану – Косовској Митровици.
- Konjović, Petar. 1965. „Mokranjac i folklor.” U *Ogledi o muzici*, 33–47. Beograd: Srpska književna zadruga. / Коњовић, Петар. 1965. „Мокрањац и фолклор.” У *Огледи о музици*, 33–47. Београд: Српска књижевна задруга.
- Konjović, Petar. 1999. „Stevan St. Mokranjac.” U *Stevan Stojanović Mokranjac. Sabrana dela*, knj. 10: *Život i delo*, priredili Dejan Despić i Vlastimir Perić, 1–142. Beograd i Knjaževac: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva i Muzičko izdavačko preduzeće „Nota.” / Коњовић, Петар. 1999. „Стеван Ст. Мокрањац.” *Стеван Стојановић Мокрањац. Сабрана дела*, књ. 10: *Живот и дело*, приредили Дејан Деспић и Властимир Перичић, 1–142. Београд и Књажевац: Завод за уџбенике и наставна средства и Музичко издавачко предузеће „Нота.”
- Marinković, Sonja. 1991. „Odnos folklorа i njegove umetničke transpozicije u Mokranjčevoj Četrnaestoj rukoveti.” *Razvitak XXXI* (4–5): 89–93. / Маринковић, Соња. 1991. „Однос фолклора и његове уметничке транспозиције у Мокрањчевој Четрнаестој руковети.” *Развитак XXXI* (4–5): 89–93.
- Marinković, Sonja. 2006. „Život i rad Stevana Mokranjca u svetlu aktuelnih muzikoloških istraživanja.” U *Mokranjcu na dar 2006 (Prošeta – čudnih čuda kažu – 150 godina) 1856*, uredile Ivana Perković-Radak i Tijana Popović Mladenović, 19–32. Beograd i Negotin: Fakultet Muzičke umetnosti i Dom kulture „Stevan Mokranjac.” / Маринковић, Соња. 2006. „Живот и рад Стевана Мокрањаца у светлу актуелних музиколошких истра-

- живања.” У *Мокрањацу на дар 2006 (Прошећа – чудних чуда кажу – 150 година) 1856*, уредиле Ивана Перковић-Радак и Тијана Поповић Млађеновић, 19–32. Београд и Неготин: Факултет музичке уметности и Дом културе ”Стеван Мокрањац.”
- Mikić, Vesna. 2009. *Lica srpske muzike: Neoklasicizam*. Београд: Факултет музичке уметности, Катедра за музикологију.
- Milanović, Biljana. 2018. *Muzičke prakse u Srbiji i formiranje nacionalnog kanona*. Београд: Музиколошки институт САНУ. / Милановић, Биљана. 2018. *Музичке љраксе у Србији и формирање националног канона*. 2018. Београд: Музиколошки институт САНУ.
- Mokranjac, Stevan Stojanović. 1992. „III rukovet. Iz moje domovine.” У *Stevan Stojanović Mokranjac. Sabrana dela*, knj. 1: *Svetovna muzika I, Rukoveti*, priredio Vojislav Ilić, 31–47. Београд и Књажевац: Завод за удџбенике и наставна средства и Музичко-издавачко предузеће „Nota.” / Мокрањац, Стеван Стојановић. 1992. „III руковет. Из моје домовине.” У *Стеван Стојановић Мокрањац. Сабрана дела*, књ. 1: *Световна музика I, Руковети*, приредио Војислав Илић, 31–47. Београд и Књажевац: Завод за удџбенике и наставна средства и Музичко-издавачко предузеће „Nota.”
- Mokranjac, Stevan Stojanović. 1992. „XI rukovet. Iz Stare Srbije.” У *Stevan Stojanović Mokranjac. Sabrana dela*, knj. 1: *Svetovna muzika I, Rukoveti*, priredio Vojislav Ilić, 201–215. Београд и Књажевац: Завод за удџбенике и наставна средства и Музичко-издавачко предузеће „Nota.” / Мокрањац, Стеван Стојановић. 1992. „XI руковет. Из Старе Србије.” У *Стеван Стојановић Мокрањац. Сабрана дела*, књ. 1: *Световна музика I, Руковети*, приредио Војислав Илић, 201–215. Београд и Књажевац: Завод за удџбенике и наставна средства и Музичко-издавачко предузеће „Nota.”
- Nikolić, Miloje. 1996. „Rukoveti i srodne forme u srpskoj horskoj muzici posle Drugog svetskog rata (drugi deo).” *Novi zvuk* 7: 47–62. / Николић, Милоје. 1996. „Руковети и сродне форме у српској хорској музици после Другог светског рата (други део).” *Нови звук* 7: 47–62.
- Nikolić, Miloje. 2006. „Prilog istraživanjima forme Mokranjčevih rukoveti.” У *Mokranjcu na dar 2006 (Prošeta – čudnih čuda kažu – 150 godina) 1856*, уредиле Ивана Перковић-Радак и Тијана Поповић Млађеновић, 115–130. Београд и Неготин: Факултет музичке уметности и Дом културе „Стеван Мокрањац.”
- Peričić, Vlastimir. 1981. „Beleške o formalnoj strukturi rukoveti.” *Stevan St. Mokranjac (1956–1981). Pro musica* (specijalno izdanje, septembar): 5–8. / Перичић, Властимир. 1981. „Белешке о формалној структури руковети.” *Стеван Ст. Мокрањац (1956–1981). Pro musica* (специјално издање, септембар): 5–8.
- Sabo, Anica. 2006. „Proces oblikovanja pesama u rukovetima Stevana St. Mokranjca – prilog proučavanju muzičke sintakse.” У *Mokranjcu na dar 2006 (Prošeta – čudnih čuda kažu – 150 godina) 1856*, уредиле Ивана Перковић-Радак и Тијана Поповић Млађеновић, 131–155. Београд и Неготин: Факултет музичке уметности и Дом културе „Стеван Мокрањац.” / Сабо, Аница. 2006. „Процес обликовања песама у руковетима Стевана Ст. Мокрањаца – прилог проучавању музичке синтаксе.” У *Мокрањацу на дар (Прошећа – чудних чуда кажу – 150 година) 1856*, уредиле Ивана Перковић-Радак и Тијана Поповић Млађеновић, 131–155. Београд и Неготин: Факултет музичке уметности и Дом културе „Стеван Мокрањац.”

- Stevanović, Ksenija. 2006. „Текстуално-музичка драматургија руковети.” У *Мокранјцу на дар 2006 (Прошета – чудних чуда кажу – 150 година) 1856*, uredile Ivana Perković-Radak i Tijana Popović-Mladenović, 101–113. Beograd i Negotin: Fakultet muzičke umetnosti i Dom kulture „Stevan Mokranjac.” / Стевановић, Ксенија. 2006. „Текстуално-музичка драматургија руковети.” У *Мокрањцу на дар (Прошећа – чудних чуда кажу – 150 година) 1856*, уредиле Ивана Перковић-Радак и Тијана Поповић Млађеновић, 101–113. Београд и Неготин: Факултет музичке уметности и Дом културе „Стеван Мокрањац.”
- Tomašević, Katarina. 2010. „Stevan Stojanović Mokranjac and the inventing of tradition: a case study of the Song 'Cvekje Cfnalo'.” *Muzikološki zbornik XLVI* (1): 37–56.

SAŠA BOŽIDAREVIĆ AND DRAGANA MILIĆ

MOKRANJAC'S GARLAND-WEAVING PROCEDURES IN
THE SONGS FROM PRIZREN BY PETAR ĐORĐEVIĆ – ANALYTICAL VIEW

(SUMMARY)

Songs from Prizren (first and second cycle), composed by music pedagogue and composer Petar Đorđević, represent a kind of reminiscence of the Mokranjac's garlands tradition, with admixtures of the specific Metohija (Prizren) idiom. Composed in the 1970s and 1980s, they contrast with the then-popular musical trends and prevailing stylistic orientations, both through the applied compositional techniques and through the composer's distinctive approach to folklore traditions with marked autochthonous (local) characteristics. This paper examines and presents the processes of artistic adaptation of folklore through analytical and comparative research methods, correlating these techniques with related examples from Mokranjac's *Garlands*. The aim of this study is to highlight the specific and indisputable influence of Stevan Mokranjac's garland model on the structuring of *Songs from Prizren* across all relevant segments of the musical flow. By proving the indisputable influence of Mokranjac's garlands on the design of the *Songs from Prizren* by Petar Đorđević, this paper achieves its primary goal. In this paper, all connecting (related) compositional procedures in the processing of folk songs are determined and presented in a concise manner using the standard methods of music analysis. Through the application of comparative methods in all chapters included in this paper, the starting hypothesis of an evident paradigmatic function of Stevan Mokranjac's garlands on both cycles of Petar Đorđević work is confirmed. The methodology established in this study and its analytical postulates

open new perspectives for further improvement and upgrading, as well as for practical application in teaching, particularly in the segments where Serbian choral music of folkloric provenance is discussed. The importance of this paper stems from the fact that it represents the first theoretical-analytical study on the work of Petar Đorđević. The coauthors of the paper expect that the analytical and methodical achievements applied in this work will initiate some more extensive research in the future (musicological and music-theoretical) about Serbian composers from Kosovo and Metohija. They also hope that *Songs from Prizren* will soon premiere on the concert stage. Furthermore, through the analysis of *Songs from Prizren*, this paper, once again, indirectly reaffirms the vitality and relevance of Stevan Mokranjac's garlands as the foundation for the development of Serbian choral music.