

РЕЦЕПЦИЈА МОКРАЊЧЕВОГ СТВАРАЛАШТВА У КОМПОЗИЦИЈИ ИСИДОРЕ
ЖЕБЕЉАН *РУКОВЕТИ*, ПЕТ ПЕСАМА ЗА ЖЕНСКИ ГЛАС И ОРКЕСТАР²

АПСТРАКТ: У студији су разматрани композитски поступци у делу Исидоре Жебељан *Руковети*, пет песама за женски глас и оркестар с намером утврђивања релационих односа са узорним жанром руковети, како га је поставио Стеван Стојановић Мокрањац. Анализом је утврђено да поред доминантне музичке парадигме засноване на узору Мокрањчевих руковети, постоји синтеза других музичких модела и образаца. Композиторка у својеврсној фузији спаја елементе историјских жанрова барокне и експресионистичке опере, немачког *Lied*-а и композиционе форме карактеристичне за ове просторе – руковети. Прожимајући одлике музичког језика и композиционих поступака типичних за европску уметничку музику са својствима градског војвођанског фолклора и сеоске народне традиције Исидора Жебељан даје нов поглед на истраживање интертекстуалности жанра руковети.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: руковети, соло глас, оркестар, хор *a cappella*, традиција.

Увод

Дела из опуса Стевана Стојановића Мокрањца (1856–1914) убрајају се у врхунска остварења српске световне и духовне уметничке музике, а чине га претежно хорске композиције *a cappella*. Централно место у домену световне музике заузима петнаест руковети,³ за које је Мокрањац инспирацију пронашао у народном стваралаштву.⁴ Мада се аутентично порекло напева данас може утврдити за тек четрдесетак од осамдесет и девет песама које су коришћене у Мокрањчевим руковетима, оне се често доживљавају као својеврсна антологија народних песама.⁵ Соња Маринковић наглашава да се без обзира на изворност напева, они „прихватају као обраде цитата народних песама, а начин рада са фолклорним материјалом сматра се узорним“.⁶ Стога не чуди што су „руковети у српској музици одиграле улогу пребогате ризнице из које су

¹ Контакт адреса: milica.z.petrovic@gmail.com

² Семинарски рад писан у оквиру предмета Национална историја музике 3, под менторством ред. проф. др Мирјане Веселиновић Хофман, академске 2014/15. године.

³ У ту групу се могу уврстити и *Приморски напјеви* (1893) који представљају својеврсну транскрипцију истоимене композиције Славољуба Лжичара.

⁴ Заснивање дела на народним духовним и световним напевима, као и прожимање композиција духом традиционалног појања, односно певања, јесте једна од основних карактеристика Мокрањчевог стваралаштва.

⁵ Упор. Соња Маринковић, „Живот и рад Стевана Мокрањца у светлу актуелних музиколошких истраживања“ у: Ивана Перковић Радак и Тијана Поповић-Млађеновић (уред.), *Мокрањцу на дар: прошета – чудних чуда кажу – 150 година: 1856–2006* (Београд: Факултет музичке уметности, 2006), 25.

⁶ Исто.

потом наредне генерације композитора црпеле своју тематску инспирацију“.⁷ Може се рећи да је Мокрањчево стваралаштво постало значајан део канона у култури и историји српске музике. Према речима Мишка Шуваковића „канон се утврђују прихваћени или наметнути наративи о пореклу или саморазумевајућем ауторитету који даје легитимност извесној уметничкој или културалној пракси“.⁸ Стога можемо дискутовати о моделу руковети, принципу руковедања и употреби гласова из *Осмогласника* као „ретроспективно утврђеним концептуалним и нормативним 'скелетима', шемама, моделима, културалног и политичког идентитета“.⁹ Такође, Шуваковић наглашава да се „у култури, образовању и уметности *канон* назива референтна и узорна литература или *пантеон* вредних дела“.¹⁰ Дакле, може се закључити да Мокрањчев опус улази у састав својеврсног пантеона значајних остварења српске музике, а интересовање за Мокрањчево стваралаштво у области образовања, културе и уметности не јењава ни до данашњих дана.

О томе сведоче и дела која својим насловом директно упућују на Мокрањца, као што су композиција Исидоре Жебељан (1967–2020) *Руковети*, пет песама за женски глас и оркестар (1999–2000), дело Рајка Максимовића (1935) *Руковет* за флауту, виолину и гудаче (2005) и композиција Ивана Бркљачића (1977) *Мокрањац, Варијације на фрагмент из „Њест свјата“* за сопран и гудачки квартет (2011). Тако, на пример, Исидора Жебељан својом композицијом *Руковети* пружа такву интерпретацију Мокрањчевог стваралаштва која се може „читати и тумачити као постмодерна игра и поигравање са традицијом [читати Мокрањцем]...“,¹¹ што ће и бити тема овог семинарског рада. Дело припада жанру *Lied*-а за соло глас уз пратњу оркестра, а повремено искорачује и у простор опере, уз могућност тумачења из угла барокне монодијске опере, или експресионистичке моно-опере. Доминантна музичка парадигма заснована је на узору Мокрањчевих руковети, али се у њој може уочити и синтеза разних других модела, образаца и (историјских) музичких жанрова. У раду ће бити анализиран начин на који Исидора Жебељан успоставља везу са Мокрањчевим стваралаштвом, уз покушај одговора на питање да ли је та веза фиктивна или суштинска.

Однос према фолклору у делима Стевана Мокрањца и Исидоре Жебељан

⁷ Исто, 26.

⁸ Miško Šuvaković, *Diskurzivna analiza: prestupi i/ili pristupi "diskurzivne analize" filozofiji, poetici, estetic, teoriji i studijama umetnosti i kulture* (Beograd: Orion art, 2010), 132.

⁹ Исто.

¹⁰ Исто.

¹¹ Зорица Премате, „Све ствари постоје на начин на који бивају опажене. Пет руковети Исидоре Жебељан“, *Музички талас*, 30–31(2002), 35.

Као што је већ напоменуто, у композицији Исидоре Жебељан музичка парадигма Мокрањчевих руковети третирана је као узор на шта директно упућује сам назив остварења.¹² Жебељан насловом дела у множини – *Руковети* – сугерише размишљање о потенцијалној вези између свог остварења и Мокрањчевих руковети. Композиторка као да тиме алудира на једно ново значење речи руковет, чиме упућује на један од могућих аспеката третмана музичке парадигме – на њено оспоравање. Наиме, Мокрањац је сплет песама које су обједињене у једну композицију назвао руковет, док Исидора Жебељан пет песама за женски глас и оркестар назива *Руковетима* изједначајући термин руковет са појмом песма. Не треба изгубити из вида да је композиторка направила аранжмане композиције и за друге саставе, на пример за глас и клавир, или глас и камерни ансамбл, при чему је преостале две верзије назвала *Нове Ладине песме*. Због поменутог поступка, Весна Микић улогу појма руковети тумачи као „улогу 'заштитног знака', брэнда којем се верује“, јер су друге две варијанте „далеко од Мокрањца, далеко од 'народа', ближе [...] академском и грађанском“.¹³

Исидора Жебељан посредно приступа фолклору, у неку руку на сличан начин као што је то чинио Стеван Мокрањац. Наиме, Жебељан преузима стихове из збирке грађанске поезије, сама пише стихове на народну и компонује музику у духу фолклора за одабрани текстуални предложак. Мокрањчеви записи су резултат мелографског рада урбаних средина, односно у њима је садржан музички материјал који је композитору био доступан у његовој непосредној околини.¹⁴ Стеван Мокрањац је бележио песме од познатих певача као што су били Драгутин Илић, Раја Павловић, као и од београдских певача, казивача или аматера.¹⁵ Он је, за музички материјал руковети, такође, употребљавао записане Кухачеве мелодије (Франђо Кућаћ, 1834–1911), напеве Милојка Веселиновића који су штампани у листу *Српство*,¹⁶ користио је прву књигу *Српских народних пјесама (лирске пјесме)* Вука Карацића, збирке народних песама из

¹² Музичка парадигма представља пример за углед који се може користити као узорак, модел и узор. Мада се, како истиче Мирјана Веселиновић-Хофман, ова три појма често поистовећују у пракси писања о музици, она инсистира на томе да разлика постоји и да је потребно употребљавати термине сходно њиховом значењу. „Uzor je [...] model sa kojim se ne radi kao sa konkretnim materijalom, ali se uočavaju neke njegove zakonitosti (na primer struktura, faktura, boja i tako dalje) koje se koriste ili čak osporavaju, u okviru kompozitorovog individualnog iskaza“. Mirjana Veselinović-Hofman, *Fragmenti o muzičkoj postmoderni* (Novi Sad: Matica srpska, 1997), 27.

¹³ Весна Микић, „*Наши Мокрањац* – транзицијске културне праксе и дело Стевана Мокрањца“, *Мокрањац*, бр. 14 (2012), 9.

¹⁴ Упор. Srđan Atanasovski, *Muzičke prakse i proizvođenje nacionalne teritorije* (doktorska disertacija, Fakultet muzičke umetnosti, 2015, rukopis kod autora), 98.

¹⁵ Такође, током турнеја са Београдским певачким друштвом, Мокрањац је користио сваку прилику која би му се указала да забележи песме од певача које је сретао. Тако је приликом свог путовања у Османско царство, које је реализовано 1894. године, Београдско певачко друштво гостовало и у Скопљу, где је Мокрањац направио запис по певању Михаила А. Шушкаловића, који је у то време радио као лекар у Скопљу и помагао српским путописцима који су туда пролазили. Дакле, „Mokranjčev kazivač [...] nije bio idealizovani 'čovek iz naroda', što bi bilo u skladu sa praksom savremenih etnografa“. Исто, 98.

¹⁶ Исто, 95.

Црне Горе Лудвика Кубе (Ludvik Kuba, 1863–1956), књиге Милана Ђ. Милићевића *Кнежевина Србија* и Константина Н. Ненадовића *Живот и дело великог Ђорђа Петровића*.¹⁷

Према речима Срђана Атанасовског, „jedino 'pravo' etnografsko istraživanje Mokranjac je sproveo početkom 1896. godine [...] kada je boravio na Kosovu dvanaest dana“.¹⁸ У то време је Бранислав Нушић био конзул Краљевине Србије у Приштини и, угостивши Мокрањца, помагао му је тако што је доводио чувене певаче из околних села да му певају, да би он могао да запише њихово певање.¹⁹ Дакле, није био у питању мелографски рад који у савременој пракси подразумева одлазак у села и присуствовање извођењу песама у аутентичном окружењу, већ је Нушић вршио одабир, омогућавајући Мокрањцу да слуша само познате певаче и извођаче из Приштине и околине.²⁰ Ипак, треба имати на уму да је Мокрањац својим ангажовањем приликом мелографисања и публикавања мелодија наговестио рађање етномузикологије на просторима Србије.²¹ Уз збирку *Српске народне песме и игре с мелодијама из Левча* које је сакупио Тодор Бушетић, музички ју је приредио Мокрањац написавши и драгоцен предговор у којем је детаљно разматрао аспекте народних песама.

Због свега наведеног, може се дискутовати о посредном приступању фолклору код Стевана Мокрањца и Исидоре Жебељан. Разлика је у томе што се Мокрањац бавио мелографским радом у урбаним срединама, моделујући цитат који садржи мелодију и текст, док Исидора Жебељан не приступа етнографском прикупљању музичког материјала, већ преузима само текстуални аспект (када је о појединим песмама реч). На пример, она је ауторка стихова прве и пете песме који су написани у духу фолклора, док је текстове друге и четврте песме преузела из збирке *Српска грађанска поезија XVIII и с почетка XIX века*, а за трећу песму употребила је стихове војвођанске народне лирике.

Спецификум композиције Исидоре Жебељан су прва, трећа и пета песма којима су, према ауторкиним речима, стихови додати тек након компоноване музике.²² Зорица Премате

¹⁷ Упор. Ксенија Стевановић, „Текстуално-музичка драматургија руковети“, у: Ивана Перковић Радак и Тијана Поповић-Млађеновић (уред.), *Мокрањцу на дар: прошета – чудних чуда кажу – 150 година: 1856–2006* (Београд: Факултет музичке уметности, 2006), 101.

¹⁸ Srđan Atanasovski, *Muzičke prakse...*, нав. дело, 99.

¹⁹ Упор. Коста Манојловић, *Споменица Стевану Ст. Мокрањцу* (Београд: Државна штампарија Краљевине Срба, Хрвата и Словенаца, 1923), 118–119.

²⁰ Мада и сам Нушић наводи да је Мокрањац неко време одлазио у села да бележи песме, и у бројним тадашњим листовима су чак именована та села (при чему је изостављен податак да је Нушић организовао довођење певача у Приштину да певају Мокрањцу), Срђан Атанасовски истиче да „ostaje otvoreno pitanje da li je Mokranjac zaista posetio sva mesta koja su bila nabrojana u štampi ili je o njihovoj muzičkoj tradiciji saznavao na osnovu kazivača koji su dolazili u konzulat u Prištinu“. Srđan Atanasovski, *Muzičke prakse...*, нав. дело, 101–102.

²¹ Уз мелографске записе Мокрањац је често записивао функцију коју је песма имала, када се изводи, начин на који су певачи певали посебне украсе и орнаменте неретко бележивши песму у асиметричним тактовима што није било уобичајено у то време. Упор. Драгослав Девић, „Предговор“, у: Драган Јовановић и Петар Пијановић (уред.), *Стеван Стојановић Мокрањац: Сабрана дела, Етномузиколошки записи*, том 9 (Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 1996), XV.

²² Упор. Зорица Премате, „Све ствари постоје...“, нав. дело, 35.

истиче да је ситуација у којој се текст накнадно придружује музици „незамислива у оригиналној, Мокрањчевој матрици, где је мелопоетско јединство било закон“.²³ Поменути принцип је веома типичан за забавну музику у којој музика углавном настаје пре текста. Такође, за народно стваралаштво је карактеристично да се текст додаје на већ постојећу мелодију, јер често мелодија једне песме постаје мелодија или инспирација за мелодију друге песме.²⁴

Употребом поступака који су блиски народној традицији приликом компоновања, преузимањем текстуалних цитата и насловљавањем композиције речју *Руковети*, Исидора Жебељан успоставља фиктивну везу са Мокрањчевим стваралаштвом. Будући да ауторка користи поезију са поднебља Војводине, која није нашла „место“ међу Мокрањчевим руковетима, може се закључити и да пише композицију која „као да је“ нека војвођанска руковет.²⁵ Тиме Исидора Жебељан нема намеру да рестаурира жанр руковети и да напише Руковет из Војводине која „датира“ с краја XVIII и почетка XIX века, већ да карактеристике жанра руковети виђене кроз призму савременог музичког језика интерпретира да би сачинила претпостављену војвођанску Руковет.

Елементи опере у Мокрањчевим руковетима и *Руковетима* Исидоре Жебељан

Мокрањчеве руковети поседују интертекстуалну структуру²⁶ и због те особине може се приметити да оне у себи садрже својеврсни оперски потенцијал. Младен Јагушт је мишљења да су Мокрањчева дела опера у малом оличена у *a cappella*²⁷ хорском саставу. Он наглашава да „у недостатку оперског ансамбла Мокрањац пише хор руковети које су апсолутно преседан као форма у музици, [...] и узима једну по једну мелодију“ употребљавајући „[...] од сваке песме само онај део и ону строфу помоћу којих ствара малу драматуршку [...] оперску целину“, с намером „[...] да изрази дух народа и дубоки смисао текста који обрађује“.²⁸ Дакле, елементи опере

²³ Исто.

²⁴ У народној песми често долази до неправилног акцентовања речи, јер је оно имало мањи удео у обликовању народне песме. Разлог за то „[...] највероватније проистиче из својеврсне аутоматике везивања новог текста са 'старом' мелодијом, како се у нашој вокалној пракси иначе стварају нове песме“. Димитрије О. Големовић, *Народна музика Југославије* (Београд: Музичка омладина Србије, 1997), 8–9.

²⁵ Специфична маниристичка црта Исидоре Жебељан, представља, како Зорица Премате истиче, заснованост бројних дела на „посебном типу мелодике у духу старих војвођанских варошких песама“ или имитацији војвођанског фолклора. Нека од тих дела су: *На Дунаву шајка*, опере *Зора Д.*, *Маратонци*, *Симон изабраник*, музика за позоришну представу *Милева Аништајн*, и тако даље. У Зорица Премате, „Опера о опери. О могућем начину писања о опери данас“, *Музички талас*, 34–35 (2006–2007), 40.

²⁶ Упор. Милена Медих, „Постмодернистичко руковеданье: *Руковети* Исидоре Жебељан“, *Нови Звук*, 18 (2001), 70.

²⁷ Све руковети су писане за мешовити хор *a cappella*. Изузетак представља *Прва руковет* која је намењена мушком хору, као и *Четврта руковет* која је компонована за бас, мешовити хор, клавир и кастањете или тенор, мушки хор, клавир и кастањете. Поред неуобичајеног састава, руковет има и нестандартни макрооблик. Наиме, не постоји сплет песама који би чинили руковет већ, једна песма представља целокупну структуру макрооблика.

²⁸ Младен Јагушт, „Интерпретативна илуминација – реч диригента Младена Јагушта, ненадмашног тумача Мокрањчевог стваралаштва у звуку“ у: Ивана Перковић Радак и Тијана Поповић-Млађеновић (уред.),

огледају се у смислу и значењу музичког текста, а могу се учити и у драматургији заснованој на експозицији ликова, заплету, кулминацији и расплету, јасном разликовању колективног и индивидуалног гласа, и могућности постојања текстуалних и музичких лајтмотива.

Индивидуалне исповести у руковетима дочаране су солистичким наступом тенора или баса, могу се срести и дуети, у којима понекад партиципира и сопран, док хор има улогу акордске пратње. Ликови се могу представити и редуковањем хора само на мушки или женски, као што је то случај са алтеровањем стихова осме песме *Ајде, море, момичето* и девете песме *Вишњицица род родила у Петој руковети*, у којој је мушком хору додељена улога заљубљеног јунака који је заборавио сабљу код девојке, а женски хор дочарава лик лукаве девојке. У многим вокалним остварењима уочава се љубавна прича кроз доминантан наратив, а у појединим композицијама управо љубавни заплет представља основу драматургије. Парадигматичан пример представља *Прва руковет* у којој је приказана љубав двоје младих током жетве.²⁹ Постоје и дела – као што су *Седма*, *Дванаеста* и *Тринаеста руковет* – у којима песме не граде причу, али су груписане око заједничке љубавне тематике.

Својеврсно казивање засновано на љубавној тематици коју нам приповеда, глуми и проживљава женски глас³⁰ у *Руковетима* Исидоре Жебељан је у појединим тренуцима општег (друга, трећа и четврта песма), док је у првој и петој песми индивидуалног карактера. Формално, композиција се састоји из пет песама и три интермеца. Милена Медић наглашава да ланац текстова на којима је засновано дело на „завршетку добија есхатолошку, специфичну

Мокрањцу на дар: прошета – чудних чуда кажу – 150 година: 1856–2006 (Београд: Факултет музичке уметности, 2006), 283.

²⁹ *Прва руковет* се састоји из девет песама. Прве две песме *Бојо ми, бојо* и *Јарко сунце одскочило* имају функцију својеврсног пролога, одређујући контекст у којем се радња одвија (жетва), место догађаја (њива) и времена када се радња дешава (жетва пада у лето, а доба дана је подне). У трећој и четвртој песми *Што ти је, Стано* и *Кара ли те мајка* постављају се основна питања којим младић жели да сазна да ли и због чега је девојка нерасположена. Ксенија Стевановић истиче да се форма ове руковети базира на механизму словенске антитезе, и да се због тога, уместо коначног одговора, радња измешта на друго место, обалу реке. Она наводи да пета песма, *Играли се коњи врани* кореспондира са претходно музички наговештеним ликом мајке, као и атмосфером обале реке. Три песме које следе: *Рече чича да ме жени*, *Протужила Пембе Ајша*, *Имала мајка, лало* наизглед немају никакве везе са другим песмама из руковети, међутим Ксенија Стевановић нуди два могућа тумачења. Прво, указује на могућност да се поменуте песме посматрају као део општег контекста због „атмосфере веселог 'псеудодевојачког' натпевавања код воде“, јер су друга и трећа песма у дуру, а трећа песма, брзим темпом и играчким ритмом потпуно потиरे текстуални садржај. Другу опцију представља тумачење трију песама као потенцијалних узрока девојчиног нерасположења. Тако се из прве песме сазнаје да породица жели да је уда за старијег, из друге песме да девојка не може да буде са оним кога воли, а у трећој песми се предочава да је у питању опште стање туге и сете (смрт у породици). Ипак, руковет се завршава срећним и оптимистичним крајем, а повратак на атмосферу обреда жетве постиже се понављањем сигналног двотакта песме *Бојо ми, бојо* и наставком друге песме, *Што ти је, Стано*, у којој младић каже девојци да наслони главу на његово раме и да ће све бриге проћи. Упор. Ксенија Стевановић, „Текстуално-музичка драматургија руковети“, нав. дело, 104–107.

³⁰ У партитури није експлицитно наглашено ком типу гласа је намењена композиција, већ је само назначено да је композиција писана за женски глас и оркестар, а приликом слушања и анализирања постаје јасно да је у питању сопран.

постљубавну димензију“.³¹ Стихови прве песме симболизују љубав према детету (*Успаванка* у темпу *Largamente*) и након ње следи први интермецо (са ознаком *Furioso*). Друга и трећа песма формирају целину, текстуалним предлошком илуструјући неиспуњену љубав (*Садих ружу* у темпу *Adagietto*, *Сви шајкаши одоше* у темпу *Largo assai*), а између њих се налази други интермецо (са ознаком *Allegro fresco*), који својом звучном сликом утиче на растакање успостављене целине. Стихови четврте песме илуструју морализаторску љубавну шалвивку³² (*Ил је љубав ил је шала?* у темпу *Allegretto*) након које следи трећи међустав (са ознаком *Con stupore*) „који се филмском фрејм (*frame*) техником директно утискује у финале“³³ – последњу пету песму, чији је текст заснован на тематици неиспуњене љубави и проналажењу решења у смрти (*Ej, душо* са ознаком *Finale*). Форма ставова јесте развојна (прва песма, други и трећи интермецо), затим у облику велике дводелне (пета песма) или троделне песме (трећа и четврта песма), мале развојне песме (друга песма) или у форми варијација (први интермецо), а на плану микрооблика честе су мале дводелне и троделне песме или низ варијационих реченица.

Руковети би се могле разумети као моно-опера сачињена од пет песама обједињених љубавном тематиком, између којих се налазе инструментални међуставови са драматуршком улогом *entr'acta* у опери.³⁴ Зорица Премате истиче да је, када се изузму прва и последња песма и међуставови, „оркестар подијум по којем се крећу глумци оживљених ауторкиних (оперских?) жанр-ликова“.³⁵ Песме се могу посматрати као пародијске алузије на различите традиције, попут четврте песме у којој се препознају елементи барокног монолога, или симулирање кућног музицирања XIX века (фагот, трубе и виолончело чине незграпни *Triosatz* у другој песми – *Садих ружу...*), као и имитирање хетерофоне фолклорне атмосфере (певање уз гусле претопљено у „кафанску свирку“ у трећој песми, *Сви шајкаши*, у којој учествују глас, енглески рог, труба и виолончело).³⁶

Четврта песма *Ил' је љубов ил' је шала*, по форми је велика троделна песма (*ABA*), али се, према мишљењу Милене Медић,³⁷ може разумети и као *da capo* арија, док Зорица Премате њу посматра као водвиљску арију са убаченим речитативом. Зорица Премате истиче да је у овој песми највидљивија замисао Исидоре Жебељан „концепција сцене-која-је-на-сцени“, јер се „распоредом нагласака у оперским колоратурама, као и изгледом тих колоратура, сугерише, колико и текстом, паланачка атмосфера фрајлица и господе који весело и трапаво играју своје љубавне згоде по угледу на оно што мисле да је европска грађанска традиција“.³⁸ У делу *B* који

³¹ Милена Медић, „Постмодернистичко руковедање...“, нав. дело, 71.

³² Упор. Исто.

³³ Зорица Премате, „Све ствари постоје...“, нав. дело, 35.

³⁴ Упор. Исто.

³⁵ Исто, 37.

³⁶ Исто.

³⁷ Упор. Милена Медић, „Постмодернистичко руковедање...“, нав. дело, 72.

³⁸ Зорица Премате, „Све ствари постоје...“, нав. дело, 36.

је у форми мале дводелне песме, веома се јасно алудира на монолог оперског жанра барокне монодијске опере. То је постигнуто средствима која су типична за барок, као што су: ознака за начин певања *recitativo*, мада се пред почетак одсека *b* појављује и ознака *dramatico* типична за романтичарску оперу; силабични третман текста; сведена пратња виолончела која асоцира на *basso continuo*, а чини је маркирање наглашених тактових делова само појединачним тонским висинама у динамици *mezzo piano*. Пародија је остварена избором текстуалног предлошка чији је садржај баналан у односу на узвишене садржаје типичне за барокне опере (Пример 1³⁹ и Прилог 1).

Постоји могућност да се последња песма посматра као симулација експресионистичког жанра моно-опере. Разлог за то треба тражити у стиховима песме и начину на који су омузикаљени. Текст је експресиван и драматичним садржајем сугерише смрт драгог, као и то да ће девојка, због немогућности да заволи другог, пронаћи решење у смрти (Прилог 1). Већ од самог почетка пете песме, *Ej, душо*, наговештен је оперски жанр, што се огледа у почетном уздаху сопрана, пуном емоционалног набоја који наговештава драматичност која ће уследити. Уздах је омузикаљен дугим ритмичким вредностима; оне се убрзо уситњавају, а у даљем музичком току, мелодијска линија је изломљена, пуна дисонантних скокова (доминирају интервали прекомерне секунде и кварте навише, и умањене квинте наниже и навише), са изузетно богатом ритмичком сликом, честим променама метра и регистра. Силину девојчине патње због немогућности остварења љубави на овом свету, оркестар прати постепеним укључивањем инструмената у музички ток. Пета песма је по форми велика дводелна песма, и у делу *A* преовлађују атоналност и фрагментарност у структури материјала. Кулминација песме и целокупног циклуса остварена је у делу *B*, у којем је у вокалном парту успостављена стабилност у погледу ритма, мелодијског тока и тоналитета. Мелодија⁴⁰ обилује држаним високим тоновима, посебно је акцентована тонска висина ge^2 око које осцилира глас. Емоционални набој текста је још више наглашен секундним помацама у мелодији који асоцирају на крике и вапаје, а могу се појавити и као украси захватајући тонску висину ces^2 , која не припада тоналитету *ге-молу*. Остинато у оркестру одражава високу дозу напетости гласа, а прва и друга виолина све време током трајања дела *B* доносе мелодију сопрана у октавама, подржавајући га. Свим инструментима додељене су тоналне хармоније, сем деоници клавира и флауте у којима је све

³⁹ В. Исидора Жебељан, *Руковети*, пет песама за женски глас и оркестар, Четврта песма *Ил' је љубов ил' је шала*, *Allegretto*, део В, одсек а и а1 (т. 30–39), у партитури: Жебељан, Isidora, *Rukoveti*, pet pesama za ženski glas i orkestar (Milano: Ricordi, 2001).

⁴⁰ Зорица Премате истиче да је дејство новог типа ариоза који Исидора Жебељан развија у опери *Зора Д.* већ испробала у композицији *Руковети*. Мелодијска линија је вођена *јарком емоцијом*, поседује флексибилну фразу која је, ритмички богато развијена, широког опсега и делује неоверистички. Упор. Зорица Премате, „Опера о опери...“, нав. дело, 40.

време присутна вођица ге-мола (Пример 2а⁴¹). Тако се и завршава песма на првом ступњу ге-мола, са неразрешеном вођицом у деоници клавира и флауте. Поред поменуте дисонанце, повремено се јавља и тон дес као саставни део тоничног квинтакорда ге-мола (ге-бе-дес), а потенцијалом који носи умањени трозвук се још више наглашава безизлазност ситуације у којој се женски лик нашао. Симулација експресионистичке монодраме постиже се драматичним текстуалним садржајем; употребом атоналности и фрагментарности у делу *A*, алудира се на експресионистичку моно-оперу, као и апокалиптичном мелодијом сопрана уз експресивну пратњу оркестра у другом делу *B*, али се успостављањем јасног тоналног центра у делу *B* наглашава да је у питању симулација.

Анализом композиције Исидоре Жебељан долази се до двоструког закључка: с једне стране, искорак у оперски жанр може се схватити као третман музичке парадигме чији је циљ својеврсно развијање потенцијала које носе Мокрањчеве руковети, а с друге стране, може се рећи да је на делу деконструкција парадигме Мокрањчевих руковети остварена залажењем у оперски жанр и пародирањем кућног музицирања и народне традиције. Ипак, Исидора Жебељан користи могућност коју пружа интертекстуалност жанра руковети и удаљава се од доминантне музичке парадигме, компонујући дело за соло глас и оркестар, у којем се поиграва фолклорном, војвођанском грађанском и европском оперском традицијом.

Варијантност и варијације као принципи грађења музичког тока

Приликом анализе композиције *Руковети* Исидоре Жебељан уочава се да су варијације, варијантност и еволутивност доминантни принципи изградње музичког тока. У првој песми – *Успаванка*, целокупан музички ток проистекао је из једног мотивског језгра. Структура првог интермеца произилази из варијационог понављања једне реченице, а структура треће песме проистиче из варијантног и варијационог развијања музичког материјала.

Начин грађења текстуалног тока прве песме кореспондира са обредним песмама или успаванкама, које подразумевају „силабично извођење блиско говору [...] што подсећа на бројање“.⁴² Текст је сачињен од једне реченице у којој доминира набрајање епитета који илуструју љубав мајке према детету (Прилог 1). Мада су стихови накнадно додати музици, грађење прокомпоноване музичке форме еволутивним и варијационим принципом у потпуности кореспондира начину на који би се извео музички ток да је истовремено компонован са текстуалним садржајем. Мелодија *Успаванке* се формира из чеоног мотива који је додељен вокалној деоници. Наиме, не постоје реченице чија је структура $n+n+2n$ (типична структура

⁴¹ В. Исидора Жебељан, *Руковети*, пет песама за женски глас и оркестар, Пета песма *Ej, душо*, одсек *b* (т. 43–50), у партитури *Žebeljan, Isidora, Rukoveti, pet pesama za ženski glas i orkestar* (Milano: Ricordi, 2001).

⁴² Упор. Димитрије О. Големовић, *Народна музика...* нав. дело, 28.

такозване класичне, односно квадратне реченице је $2+2+4=8$ тактова), већ су оне формиране као $n+n$. Важно је напоменути да се, структурно, прва песма састоји из потенцијалних музичких реченица. Из последњег n се развија основни материјал наредне реченичне структуре, тако што за време излагања другог n , један његов део постаје прво n следеће реченице, те је веома тешко разлучити где се завршава једна а где почиње друга реченица (Пример 3⁴³). Уочава се да композиторка симулира фолклор начином на који конципира текстуални предлог (она је ауторка стихова) и принципом на којем почива изградња музичког тока. Мада су мелодијске флоскуле уског амбитуса, мелодија врло брзо осваја широк регистар (ce^1-e^2). Милена Медић сматра да се „трансфигурација и трансгресија фолклорне илузивности изводи напуштањем (ишчежавањем) обликовања мелодијске линије гласа на начин *плетенија словес*, песничке стилске фигуре нагомилавања сродних синонимних речи која, најизразитије у првој, али и у трећој песми, има свој музички еквивалент у плетењу спиралне, флоралне мелодије од сродних мотива уског амбитуса“.⁴⁴

Поменути принцип грађења мелодије, који је заснован на песничкој фигури *плетеније словес*, доминантан је и у трећој песми *Сви шајкаши...* чији се текстуални предлог састоји само из једне реченице „Сви шајкаши одоше, само драги остаде, лакој' лане, остаде“ уз могућ додатак уздаха „еј“ (Прилог 1). Песма је по форми велика троделна песма ABA_1 , а састоји се из седам реченица, које су приликом сваког излагања мало другачије у текстуалном и музичком смислу. Трансформација текстуалног предлога подразумева промену распореда речи, понављање, уметање, или изостављање појединих речи, а музички ток произилази из варијантности музичког материјала. Наиме, прва реченица садржи ритмички и мелодијски потенцијал који ће бити искоришћени у даљем току. Мелодија се формира спирално, од сличних, али не и истоветних ритмичких и мелодијских мотива уског амбитуса, кружећи око другог ступња (ge^1) основног тоналитета еф-мол (Пример 4а⁴⁵). Мелодија је сваки пут мало другачија, као и њено окружење. Посебно су занимљива излагања одсека b_1 и b_2 (Пример 4б⁴⁶ и 4в⁴⁷), јер они представљају изразите примере принципа варијантности и варијације, али и истовремено напуштање фолклорног духа алудирањем на оперску арију. Током одсека b_1 мелодија је широка,

⁴³ В. Исидора Жебељан, *Руковети*, пет песама за женски глас и оркестар, Прва песма *Успаванка*, *Largamente*, музички ток се развија из једног мотива, (т. 1 – 15), у партитури Žebeljan, Isidora, *Rukoveti*, pet pesama za ženski glas i orkestar (Milano: Ricordi, 2001).

⁴⁴ Милена Медић, „Постмодернистичко руковедање...“, нав. дело, 71.

⁴⁵ В. Исидора Жебељан, *Руковети*, пет песама за женски глас и оркестар, Трећа песма, *Сви шајкаши...*, *Largo assai*, одсек а (т. 1–4), у партитури Žebeljan, Isidora, *Rukoveti*, pet pesama za ženski glas i orkestar (Milano: Ricordi, 2001).

⁴⁶ В. Исидора Жебељан, *Руковети*, пет песама за женски глас и оркестар, Трећа песма, *Сви шајкаши...*, *Largo assai*, одсек b_1 (т. 13–20), у партитури Žebeljan, Isidora, *Rukoveti*, pet pesama za ženski glas i orkestar (Milano: Ricordi, 2001).

⁴⁷ В. Исидора Жебељан, *Руковети*, пет песама за женски глас и оркестар, Трећа песма *Сви шајкаши...*, *Largo assai*, одсек b_2 (т. 21–26), у партитури Žebeljan, Isidora, *Rukoveti*, pet pesama za ženski glas i orkestar (Milano: Ricordi, 2001).

заснована на варијантном принципу, а искорак у оперску арију догађа се током кулминације песме када вокални парт захвата тонове es^2 , e^2 и ef^2 . Симулација фолклора „кафанске свирке“⁴⁸ остварује се и у алудирању на инструмент гајде у одсеку b_1 , лименим дувачким инструментима, флаутом и обоом, којима су додељени држани тонови у интервалским размацима секунде, ноне и квинте, чији збир тонова даје кластер (це-дес-ес-ге-ас-бе), који подржава и гудачки ансамбл. Следи својеврсно смирење музичког тока и излагање одсека b_2 у којем глас прате само три инструмента: труба, енглески рог и виолончело. Деоница виолончела је изразито импровизациона, заснована на принципу изградње музичког тока расподела мелодије богате украсима која осцилира око једног тона. Виолончело алудира на музицирање на гајдама варијантном мелодијом којом прати сопран и која заједно с деоницом гласа у вертикали образује интервал секунде, типичан за хетерофоно народно певање и свирање на гајдама.

Може се рећи да су и три међустава заснована на принципу варијације и варијантности. У првом интермецу, форма се гради варирањем музичког материјала. У другом интермецу, динамизам музичког тока постиже се динамичком компонентом и мелодијским развојем који се одвија у деоницама лименог дувачког корпуса и средњој деоници клавира од укупно три деонице. Наиме, свим инструментима дат је двотактни модел који се изнова понавља, а мелодијски покрет поседују лимени дувачки инструменти хорна, труба и тромбон који удваја друга деоница клавира. Кулминацији доприносе и ударачки инструменти који се постепено укључују у музички ток (Пример 5⁴⁹). Могло би се рећи да је у трећем интермецу примењена парафраза Стравинсковог (Їгорь Фёдорович Стравинский, 1882–1971) језика из *Посвећења пролећа*⁵⁰, јер се структура састоји из неколико остинантних слојева (Пример 6⁵¹). Бројни инструменти поседују исту ритмичку и мелодијску фигуру, док се у партитурном запису трубе, прве и друге виолине и у првој деоници клавира варијантно мења мелодијски мотив током прогреса музичког тока, који прати пораст или опадање динамичке амплитуде.

Циклус *Руковети* је у тоналној сфери ин еф. Када се посматра глобални хармонски план уочава се доминација основног тоналитета ин еф, који гравитира и у правцу паралелног Ас-дура у првој, другој и трећој песми. Четврта песма почиње у тоналитету Бе-дур, што представља субдоминантну сферу циклуса, и у сталној је осцилацији између Бе-дура и еф-мола. У композицији су изостале очекиване каденце са завршетком на доминантној функцији у квинтном положају и II ступњем у вокалном парту, које би биле аналогне типичним Мокрањчевим каденцама у хорском ставу руковети, у којима највиши глас доноси II ступањ тоналитета.

⁴⁸ Зорица Премате, „Све ствари постоје...“, нав. дело, 37.

⁴⁹ В. Исидора Жебељан, *Руковети*, пет песама за женски глас и оркестар, Интермецо број 2, *Allegro fresco* (т. 1–10), у партитури Žebeljan, Isidora, *Rukoveti*, pet pesama za ženski glas i orkestar (Milano: Ricordi, 2001).

⁵⁰ Упор. Исто.

⁵¹ В. Исидора Жебељан, *Руковети*, пет песама за женски глас и оркестар, Интермецо број 3, *Con stupore*, (т. 1–8), у партитури Žebeljan, Isidora, *Rukoveti*, pet pesama za ženski glas i orkestar (Milano: Ricordi, 2001).

Углавном је наглашена субдоминантна сфера плагалним крајевима реченица (IV-I, VI-I). Ипак, може се десити да мелодија сопрана заврши на II ступњу, и тиме асоцира на поступак типичан за Мокрањчево стваралаштво. С друге стране, то би се могло протумачити као упућивање на старије двогласно певање.⁵² Слично претходно наведеном, у првом интермецу, прва и друга труба, носиоци музичког материјала, на крају сваког одсека образују секундни сазвук који представља сигнал краја⁵³ (Пример 7⁵⁴).

Завршетак *Руковети* је веома специфичан, јер крај пете песме оставља утисак каденце типичне за Стевана Мокрањца (Пример 26⁵⁵). По облику, песма *Еј, душо* јесте велика дводелна песма, и док у делу *А* предзнаци нису назначени јер доминира атоналност, у делу *В* се у нотама назначују предзнаци основног еф-мола, упркос томе што је музички ток све време у ге-молу. Како Зорица Премате истиче, наглашеном плагалном каденцом IV-I ге-мола постигнут је „ефекат недвосмислено тоналног краја, звучања тонике, иако је, заправо, његова функција доминантна“,⁵⁶ зато што акорд ге-бе-дес-еф представља други ступањ еф-мола. Тако се композиција и завршава, што представља „'мокрањчевски' хармонизован крај 'немокрањчевске' песме“.⁵⁷ Може се закључити да се веза са Мокрањцем успоставља начином на који је реализован крај композиције, као и фолклорним призвуком који се у делу постиже употребом варијације, варијантности и еволуције као доминантним принципима изградње музичког тока; коришћењем бројних украса, глисанда, секундних помака у вокалном парту и инструменталним деоницама, као и истовременим звучањем тонова у хармонији у размаку полустепена.

Закључак

Основна замисао семинарског рада представља покушај да се одговори на питање да ли је веза коју Исидора Жебељан успоставља између свог дела и Мокрањчевог стваралаштва суштинска или фиктивна. У средишту студије анализиран је начин на који се манифестује веза са Мокрањчевим композиторским опусом сугерисана од стране ауторке већ самим насловом композиције – *Руковети*. Утврђено је да композиторка примењује поступке карактеристичне за

⁵² Двогласно певање се на просторима Балкана јавља у два основна стила, која се „разликују по многим својим особинама, а првенствено по старости. Отуда се наше сеоско двогласно певање може поделити на старије и на новије. Старије [...] карактеришу мелодије малог обима које су уз то најчешће и нетемпероване [...] У овом певању као основни сазвучни интервал доминира секунда, која се, иако је акустички гледано дисонантна, у овом певању доживљавана као сазвук који је консонантан.“ Димитрије О. Големовић, *Народна музика...*, нав. дело, 38.

⁵³ Зорица Премате сматра да први међустав представља парафразу Стравинсковог балета *Петрушка*, јер подсећа на сцену појаве Мађионичара и његових лутака приликом које се чује циркуско лупање добоша и трубни сигнал. Упор. Зорица Премате, „Све ствари постоје...“ нав. дело, 40.

⁵⁴ В. Исидора Жебељан, *Руковети*, пет песама за женски глас и оркестар, Интермецо број 1, *Furioso*, одсек *a* (т. 1–4), у партитури Žebeljan, Isidora, *Rukoveti*, pet pesama za ženski glas i orkestar (Milano: Ricordi, 2001).

⁵⁵ В. Исидора Жебељан, *Руковети*, пет песама за женски глас и оркестар, Пета песма *Еј, душо*, каденца, (т. 80–89), у партитури Žebeljan, Isidora, *Rukoveti*, pet pesama za ženski glas i orkestar (Milano: Ricordi, 2001).

⁵⁶ Упор. Исто.

⁵⁷ Исто.

народно стваралаштво као што су структурисање форме на основу еволутивног, варијантног и варијационог принципа. Тиме она алудира на везу са Мокрањчевим руковетима. Мада поменути принципи нису били својствени Мокрањцу, они доприносе утиску о ауторкином успостављању фиктивне везе са његовим композиторским опусом. То подржава и употреба поступака типичних за народно стваралаштво, али и компоновање савремене забавне музике, чему није страни стварање музике којој се накнадно додаје текст.

Може се дискутовати о томе да ли Исидора Жебељан приступа посредно фолклору, слично као што је то чинио Стеван Мокрањац, али уз увиђање чињенице да она тај поступак своди само на преузимање текстуалног предлошка из збирке анонимних песника и на писање стихова у духу народног стваралаштва. Компонујући дело које „као да је“ нека војвођанска руковет, што је одређено ауторкиним избором поезије из поднебља Војводине, која није нашла место међу Мокрањчевим руковетима, ауторка потврђује да је веза између њене композиције и Мокрањчевог стваралаштва алузивног карактера. У делу Исидоре Жебељан доминантна музичка парадигма заснована на узору Мокрањчевих руковети, а истовремено постојање синтезе других музичких модела, образаца и историјских жанрова којима се ауторка удаљава од тог узора, додатно осветљава фиктивност везе између њеног дела *Руковети* и руковети Стевана Мокрањца.

ЛИТЕРАТУРА (ИЗБОР)

- Atanasovski, Srđan, *Muzičke prakse i proizvođenje nacionalne teritorije* (doktorska disertacija, Fakultet muzičke umetnosti, 2015, rukopis kod autora).
- Veselinović-Hofman, Mirjana, *Fragmenti o muzičkoj postmoderni* (Novi Sad: Matica srpska, 1997).
- Големовић, О. Димитрије, *Народна музика Југославије* (Београд: Музичка омладина Србије, 1997).
- Девећ, Драгослав, „Предговор“, у: Драган Јовановић и Петар Пијановић (уред.), *Стеван Стојановић Мокрањац: Сабрана дела, Етномузиколошки записи*, том 9 (Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 1996), XI–XXIV.
- Žebeljan, Isidora, *Rukoveti, pet pesama za ženski glas i orkestar* (Milano: Ricordi, 2001).
- Јагушт, Младен, „Интерпретативна илуминација – реч диригента Младена Јагушта, ненадмашног тумача Мокрањчевог стваралаштва у звуку“ у: Ивана Перковић Радак и Тијана Поповић-Млађеновић (уред.), *Мокрању на дар: прошета – чудних чуда кажу – 150 година: 1856–2006* (Београд: Факултет музичке уметности, 2006), 281–286.
- Манојловић, Коста, *Споменица Стевану Ст. Мокрању*, (Београд: Државна штампарија Краљевине Срба, Хрвата и Словенаца, 1923).
- Маринковић, Соња, „Живот и рад Стевана Мокрањца у светлу актуелних музиколошких истраживања“ у: Ивана Перковић Радак и Тијана Поповић-Млађеновић (уред.), *Мокрању на дар: прошета – чудних чуда кажу – 150 година: 1856 – 2006* (Београд: Факултет музичке уметности, 2006), 19–30.
- Медић, Милена, „Постмодернистичко руковедање: *Руковети* Исидоре Жебељан“, *Нови Звук*, 18 (2001), 69–78.
- Микић, Весна, „*Наш Мокрањац* – транзицијске културне праксе и дело Стевана Мокрањца“, *Мокрањац*, бр. 14 (2012), 2–12.
- Премате, Зорица, „Опера о опери. О могућем начину писања о опери данас“, *Музички талас*, 34–35 (2006–2007), 36–46.
- Премате, Зорица, „Све ствари постоје на начин на који бивају опажене. Пет руковети Исидоре Жебељан“, *Музички талас*, 30–31 (2002), 34–40.
- Стевановић, Ксенија, „Текстуално-музичка драматургија руковети“, у: Ивана Перковић Радак и Тијана Поповић-Млађеновић (уред.), *Мокрању на дар: прошета – чудних чуда кажу – 150 година: 1856 – 2006* (Београд: Факултет музичке уметности, 2006), 101–114.
- Šuvaković, Miško, *Diskurzivna analiza : prestupi i/ili pristupi "diskurzivne analize" filozofiji, poetici, esteticici, teoriji i studijama umetnosti i kulture* (Beograd, Orion art, 2010).

ПРИЛОЗИ

Прилог 1

Текст прве песме *Успаванка*:

„Тавна ноћ је пала, све је тијо и давно већ спава, само моје мало луче бело, јоште није заспало, снено мајкино, мило моје, једино драго милено, ти злато моје, благо љубљено, чедо, не буди се, душо, мили најдражи, еј, лане моје уснуло, твоја те мати, спавај мој мили, твоја мати, дуњо, спавај. Ба, баји, ба, ба, ба, ба, баји.“

Текст друге песме *Садих ружу...*:

„Садих ружу насред Новог Сада, ој ружице ој, жалости моја, нит те берем нит те другу дајем, нит те берем нит те другу дајем, нит те берем нит те другу дајем, нит те берем нит те другу дајем, ој, ружице ој, жалости моја ој, жалости моја, нит те берем нит те другу дајем, нит те берем нит те другу дајем, нит те берем нит те другу дајем, нит те берем нит те другу дајем, јер се моје драго расердило, јер се моје драго расердило пак пролази покрај, покрај двора мога као робље мимо турско робље.“

Текст треће песме *Сви шајкаши...*:

„Сви шајкаши одоше, само драги остаде, лакој' лане, остаде, еј, сви шајкаши одоше, само драги остаде, само драги еј, сви шајкаши, одоше, само драги лакој' лане, лакој' лане, остаде, еј, сви шајкаши, сви шајкаши одоше, само драги еј, лакој' лане, лане лакој' лагано ланем еј, лакој' лане, лакој' лане, лагано, еј, сви шајкаши, одоше, само драги еј, лагано еј, само драги лане, еј, остаде, еј, сви шајкаши, одоше, само драги остаде, лакој' лане, остаде.“

Текст четврте песме *Ил' је љубов ил' је шала*:

„Ил' је љубов ил' је шала, ил'девствена твоја хвала, ласно мене да ти вараш, да ме љубиш увераваш. Љубов није, то ја видим, јер код тебе кад ја седим, политичне речи кажеш, а ја знадем да ти лажеш. Правда јесте то што говоре, да имадем ја злотворе који мени пакост дјеју и код тебе облагују. Срамота је то што кажем праве речи ја не лажем, узрок тому просто срдце које љуби твоје лице. Али није чрез лепоту, већ наравно ту доброту, која благо јесте веће од световне драге среће. Веруј мени, лепших доста љубит могу моја уста, али срдце не допушта, већ захтева срдца проста. Једни благо, не доброту, други лепу, не простоту. Срдца добра ретко тражу на врат себи крестналажу. Твоје, душо, љубим срдце невремено твоје лице, лепши опет ти од свију, лепши си у мојима очију.“

Текст пете песме *Еј, душо*:

„Е, душо, еј, умри, душо, и ја ћу умрети, еј, умри, душо, и ја ћу, лане моје, еј, ни тако се нећемо узети, дуњо, еј, злато, лане моје, умри, душо, еј, и ја ћу, и ја ћу умрети, ни тако, лане, ни тако нећемо се ми узети, узети, душо, умри, душо, и ја ћу умрети, па ћемо се ми тамо, еј, тамо узети, ај, душо, волела, ај, волела би се убити, него ли другог љубити, љубити лако, ај волела, ај, волела би се убити, него ли бити, љубити лако, ај!“

RECEPTION OF MOKRANJAC'S CREATIVITY IN ISIDORA ŽEBELJAN'S *GARLANDS*, FIVE
SONGS FOR FEMALE VOICE AND ORCHESTRA

SUMMARY: The compositional style in the work of Isidora Žebeljan *Garlands*, five songs for female voice and orchestra with intention of identification of relations with the model of the genre garlands, which is determined by Stevan Stojanović Mokranjac, were considered in the study. Analyze showed that there are syntheses with other musical models and patterns besides the dominant musical paradigm based on model of Mokranjac's garlands. The composer in fusion merges elements of historical genres of baroque and expressionistic opera, German Lied, and compositional form typical for these geographical area – garlands. Integration of musical language and compositional procedures characteristic for European artistic music with elements of urban folklore of Vojvodina, and rural folk tradition Isidora Žebeljan presents new view for researching the intertextuality of the genre garlands.

KEY WORDS: garlands, solo voice, orchestra, choir a cappella, tradition.