

## СТЕВАН МОКРАЊАЦ И ЊЕГОВЕ РУКОВЕТИ

Дешава се каткад да прославе, чија је корист и чији је задатак у томе да обележе и истакну да је прошло једно велико временско раздобље, од једног века или два, или више векова, од рођења, или смрти, једног великог човека, уметника, филозофа, државника и научника, донесу прилична изненађења. Јер оне обавезно траже поглед унатраг на протекла времена, и тиме, неизбежно ма и нехотице, захтевају и поновно оцењивање и преоцењивање делатности тог великог човека и нов суд о његовом делу. А нови суд тог доцнијег потомства може да буде веома различит од ранијег суда савременика, или ближих потомака, нарочито ако дела тог великог човека нису припадала живом наслеђу народа, него их је требало вадити из доста заборављене прошлости. Прослава стогодишњице од рођења великог нашег музичара Стевана Мокрањца није од таквих прослава са изненађењима и откровењима непознатих дела. Прослава је чак просто наставила онај и иначе непрекинути низ извођења његових дела, и само је појачала, свечаним оквиром неких приредаба, њихово и досада снажно дејство. Али ако нема крупних промена у нашем ставу и мишљењу о Мокрањцу, неће, наравно, после ове прославе ни све остати онако — и онолико — како је досад било.

О Мокрањцу се већ одавно зна да он спада у најзначајније, највеће и најзаслужније српске, а тако и југословенске композиторе. Али многи музичари слутили су — и тражили — много више. У нашој средини, од првих почетака наше младе културе, за ових сто и нешто јаче година њеног изграђивања, па до отприлике пре неколико година, није ни музика сама, а зато ни музички после-

ници, имала онај велики углед, ни оно велико поштовање које је, по општем пристанку, уживала књижевност. Али, ма колико да је књижевност раније изгледала важнија од музике, кориснија за први развој младе културе и снажнија по дејству у целом току досадашњег развојка народне историје, ипак, што се год буде отсада савесније и темељније удубљивало у испитивање данашњег стања наше уметности и културе, све већи део и удео припадаће музици у њима; а тада ће, не само музичарима него и свим културним радницима бити јасно и то да је Стеван Мокрањец по свом генију раван највећим ликовима српске и југословенске мисли крајем деветнаестог и почетком двадесетог века.

Али ни код музичара није још све рашчишћено: јер у Мокрањчевој неуморној свестраној — свестраној, јер је заиста, како ћемо видети, он радио на свим странама нашег музичког живота — музичкој делатности није довољно јасно, и сложно, истакнут онај њен део — и онај њен резултат — који је најважнији и најбитнији. О овом питању било је писано у току ове прославе, али због његове важности морамо се поновно на њега осврнути. Ако покушамо да сакупимо, саберемо и набројимо сва места и све видове Мокрањчеве делатности, то би овако изгледало: он је био наставник музике у Првој београдској гимназији и наставник појања у Богословији; он је сакупљао и записивао народне мелодије, и световне и црквене, и писао прве фолклорне студије о њима, и тако постао и оснивач музичке науке код нас; он је био даље, један од оснивача Првог гудачког квартета и Савеза певачких друштава, затим оснивач прве музичке

школе у Београду, и Србији, и њен дугогодишњи професор и директор; и коначно, истакао се као одличан хорски диригент и композитор, славан композитор.

Која је од његових активности најбитнија; која је од њих оставила најснажнији траг у нашем данашњем музичком животу; и која је имала највеће, пресудно и одлучно дејство на доцнији развој наше музике?

Пре једно тридесет година, у својој опсежној студији *Уметничка личност Стевана Ст. Мокрањца*<sup>1</sup> наш тадашњи угледни музичар и критичар Милоје Милојевић расправљао је много о том питању. Из његових разматрања и закључивања може се, и поред свих увијености и опрезности формулација, извести закључак, да су за њега, кад се упореде три главна подручја Мокрањчеве делатности: композиторске, педагошке и организаторске, ипак, и поред свих лепих утешних речи за Мокрањца-композитора, ствараоца Руковети, важнији Мокрањца-педагог и Мокрањца-организатор, професор и оснивач прве музичке школе код нас.

Занимљиво ће бити загледати мало какви су аргументи и какав ход мисли довели Милојевића до оног — за нас данас чудног — закључка. У почетку сваке своје мисли Милојевић је пун похвала за Мокрањца, изражавајући своје похвале и тронутим речима и ефектним обртима свога стила. Мокрањца је био, каже Милојевић „песничка природа”, па и „инспирисан”, Милојевић се пред Мокрањчевом успоменом „захвално и дубоко” клања, и његов „пиетет је за уметничку личност Стевана Ст. Мокрањца са разлогом бескрајан”. Али, често, већ у идућој реченици, писац час са једним „али”, а час са „или”, те раније похвале, дотада неограничене — истина, трудећи се да то буде са много обзира и пажње — ограничава и своди на много мању меру. Ево један, типичан, пример за тај начин. Критичар се запитао, који је Мокрањца најважнији, да ли композитор, педагог или организатор, и

овако одговара: „Врло деликатно питање, у толико деликатније што се до сада у нас имало врло мало ока за целога Мокрањца, те постоји јако укорењено уверење да је Стеван Мокрањца пре свега и изнад свега композитор”. А наставља, прво, овако: „То уверење није погрешно, ни најмање”. Али, ево обрт: „или, оно је погрешно у толико што се њиме даје у уметничкој личности Стевана Мокрањца нарочита превага једном елементу његове уметничке снаге на видну штету два друга елемента...”<sup>2</sup> Ево и други примери. Сав Мокрањчев композиторски рад, иако је био, допушта писац студије, „интересантан”, ипак за њега не значи „посве оригинално уметничко стварање”.

А на тој дистинкцији — између таквог „посве” оригиналног компоновања, за које се у напису као примери цитирају многи страни композитори, и оваквог компоновања композиција („међу којима има дела врло инспирисане лепоте, али која су у главном продукт хармонизаторског рада...”) — оснива се цео дуги напис. Писац студије верује, на пример, „у искру која је сијала” у Мокрањчевој уметничкој души, он за њу каже и да је моћна, али и додаје: „али моћна више да запали одушевљење у души Мокрањца идеалисте, но да запали стваралачки геније у њему”.<sup>3</sup> О самим Мокрањчевим знањима и вештинама композитора и занатлије писац даје многе лепе оцене, али поред тих, ипак некако опрезно дељених похвала (напр: да је техничка фактура Руковети „сасвим озбиљна” и да он „није био површан познавалац народне музике и музичке технике”), налазе се и мисли, да су то „композиције на народни мотив који је само хармонизован...” и да је он „као хармонизатор тако стриктно остајао у границама искључивог хармонизовања да је врло бојажљиво и само изузетно прилазио обрађивању народне музике”, или да је „неуморно радио” али „на ужем пољу”, компонујући своје композиције „ношен више полетом за културном акцијом, но гоњен ватром

<sup>1</sup> Др М. Милојевић, *Музичке студије и чланци*, I, 82—118.

<sup>2</sup> *Ibid.*, 91.

<sup>3</sup> *Ibid.*, 95.

генијалне интуиције". Одмах затим на истом месту објашњава се да то не значи да је Мокрањац био без интуиције, он је њу имао, „само та интуиција није била она..." код његових савременика, и овде, на нашем Балкану, Милојевић упо­ређује нашег Мокрањца са Вагнером, Листом, Сметаном, и многим другим, завршујући са Дебисијем!<sup>4</sup> Са пишчеве „апсолутне тачке гледишта" Мокрањац је био „композитор више но уметник-композитор иако се несумњиво мора признати", допушта овде писац, „да је Мокрањац био изразито музикална природа". И на крају, после свег таквог вијугавог тока мисли, у завршним свечаним разматрањима, Мокрањац је, за нашег писца човек који је „организовао борбу да би се доспело до циља: до познања музичке уметности", то јест, до школе — „и до израде музичко-уметничког савршенства расног обележја" — што би могло, али не би морало, означавати Руковети.<sup>5</sup> А све то расправљање и закључивање потиче код Милојевића, који је искрено поштовао Мокрањца, из априорно примљеног предубеђења да Руковети, само зато што су основане на неколиким народним, а не композиторским мелодијама, треба одмах ценити мање но којугод било „посве" оригиналну композицију. Као да се уметничка и унутрашња вредност једног дела може и сме ценити према једном чисто спољашњем мерилу. Зар је међу Баховим грандиозним оргуљским фугама једна од њих изгубила своју вредност само зато што три-четири почетна такта садржавају Корелијеву тему? И зар су славне Бетовенове варијације на тему Дијабелија одмах постале „не посве оригиналне" што и тема за варијације није од Бетовена?

Порицати значај оснивања прве музичке школе и користи од првих поку­ка у њој, нико неће, и не може; а исто тако ни велике резултате свих осталих Мокрањчевих делатности. Али ми смо морали, расправљајући о Руковетима, чувати Мокрањца од једне велике опасности. Маколеј, у свом есеју о Милтону,

каже да је Милтону, општим признањем образованог света дато место међу највећим уметницима; али његови противници, иако су надвикани, ипак нису ућуткани. „Има доста критичара, и то са великим именом", прецизира Маколеј, „који се труде да у облаке подигну његова дела а да у исто доба понизе песника..." Код нашег Мокрањца, без великог парадокса, скоро је обрнуто. Њега славе и хвале и дижу „у облаке", али његова најомиљенија и најславнија дела, његове Руковети, дочекују и испраћају са учтивим резервама. Још мало па да се учини суптилна дистинкција између његовог дела и утицаја тог дела, и да се каже да је код Мокрањца, као што је било речено и за Дебисија, важнији његов утицај, него само његово дело, да је, дакле, важнији и пресуднији потстрек који је Мокрањац дао потомству, него унутрашња вредност његових композиција. Требало би да имамо много обилнијих података и студија о његовом животу и много темељнијих анализа о његовом целокупном делу овог чланка ово, тако рећи демо­Данас је довољно навести утврђену сигурну чињеницу да је, и код музичара и код оних који певају или слушају Мокрањца, прави, слављени Мокрањац баш Мокрањац Руковети. А у другом делу овог чланка ово, тако рећи демократским плебисцитом стечено мишљење, правдаћемо и аргументима једне краће анализе самих Руковети.

Навешћемо у најкраћим потезима најглавније црте Мокрањчевог дела, да бисмо објаснили сав велики значај Мокрањца-композитора. Великим композиторима сматра музичка историја оне ствараоце који својим делањем мењају лик музике, тако да настаје велика разлика између музике коју су затекли на почетку, и музике коју су оставили на свршетку свог рада. Мокрањац је, заиста, својим композицијама унапредио снажно нашу музику, и она је вођена његовом руком, коракнула моћним корацима унапред. Колика је разлика у српској музици пре и после Мокрањца!

<sup>4</sup> Ibid., 95—96.

<sup>5</sup> Ibid., 118.

Или, још боље, упоређујући само оно што је он сам створио: колика је огромна разлика између његове Прве и Петнаесте Руковети! Колико је он, а с њим и наша музика напредовала, од Прве, младалачке, још невеште, али пуне и препуне, Руковети, која значи, каже Петар Коњовић „тек наговештај правца којим ће он поћи”,<sup>6</sup> до дивне меке, осећајне песме *Марије, бела Марије* . . . , којом почиње Петнаеста, последња руковет! Друга црта Мокрањчеве музике односи се на њен огромни, снажни и дуготрајни утицај на доцније генерације. После Мокрањца огромни су се вихори усковитлали светом, ратови и револуције изменили су границе држава и социјални поредак у њима; а за њима прогласи, манифести, борбе и револуције у музици вртоглаво су мењали и музику по том узбурканом свету. Па ипак су наши музичари из генерација после Мокрањца, иако су у иностранству, где су студирали музику, слушали ту раскошну, искићену и украшену модерну музику, остали верни Мокрањцу, његовом делу и његовим идејама. Тако је било и са првом генерацијом Мокрањчевих ђака: са Коњовићем, Милојевићем, Христићем, Манојловићем; а тако је било и са другом генерацијом која је студирала у иностранству после Првог светског рата. Најзанимљивији је пример најмлађег из те групе, Војислава Вучковића. Као човек напредних идеја и човек напредне музике, Вучковић је, док је био у Прагу, кренуо у музици хипермодерним правцима Шенберга или Хабе, верујући да ће напредна модерна музика бити најближа напредној социјалној идеологији. Али по повратку у завичај, кад је прешао на прави рад, у ком ће да своје стечено знање примени у нашој средини и на нашу средину, он је осетио и као музичар и као човек сву величину Мокрањца. Мокрањчева дела пажљиво студира и по Мокрањчевом примеру пише своју Прву — нажалост и једину — руковет и славу Мокрањца у топло писаној студији *Музички реализам Стевана Мокрањца*.

<sup>6</sup> Петар Коњовић, *Књига о музици*, 87.

Али Мокрањчева музика живи и код оних којима музика није занат, него љубав, и уживање. Ниједна музика ниједног нашег музичара није успела, као Мокрањчева да се рашири по целој земљи, по градовима и селима. Многе народне песме биле би већ давно заборављене да их Руковети нису сачувале. Оне чак, потекле из народа, где их је Мокрањац нашао — и узабрао — делују на ново, садашње народно стварање. Неке популарне мелодије нашле су свој пут у народ: народни певач је те старе песме прерадио и препевао на свој начин, и оне сада опет круже по народу, освежене и подмлађене. Тиме је затворен један магични круг, и опет се отвара нов . . . : из народа у народ, да опет крене из народа. Као и народне песме, мелодије из Руковети одјекују свуда, и на дому и у школи, по возовима и по пољанама, на свадбама и на излетима. Укратко, Мокрањца код нас воле као Сметану у Чешкој.

А у певачким дружинама Мокрањчеве Руковети имале су, од часа кад су настале, најважнију улогу. И велика и мала друштва, у малој Србији и у крајевима преко Саве и Дунава, одмах су с највећим одушевљењем учила и певала Руковети, на „беседама” и утакмицама. Тако се још више наставило после Првог рата. Али поготову после Другог светског рата, кад је музика добила чвршће основе у ширим слојевима народа и кад је све већи број хорова почео да негује песму, Мокрањац је био најјачи стуб њихових програма. И то до те мере да су се људи питали, да ли ће Мокрањац, и његове Руковети, моћи издржати тај огромни терет толиких хорских концерата широм целе земље. А издржао је! Тако издржао да и сада на прославама њему посвећеним ове, иначе тако познате и омиљене Руковети зраче још лепше, — и још увек свеже.

Још ћемо једну важну црту Мокрањчевог стваралаштва морати кратко изложити, а то је његов реализам, — о коме се, уосталом доста говорило, али не довољно прецизно. Не мислимо овде на Мокрањчев реализам у избору народних песама за Руковети, и поезије и музике тих песама којима ће Мокрањац моћи

приказати одистински реални народни живот;<sup>7</sup> нити на ону суптилнију врсту чисто музичког реализма каква се налази код Мусоргског, и кад је музика у вези са текстом, и кад је без њега.<sup>8</sup> Ми мислимо овде на онај зрели, мудри реалистички став Мокрањца који је он имао кад је, по доласку са студија у завичај, млади композитор имао да бира и да изабере род, врсту и стил своје музике.

На прослави стогодишњице рођења Јосифа Маринковића било је постављено и питање, зашто он, који је за време свог студирања у Прагу видео толика велика и значајна нова дела у новој чешкој музици (на пример симфониске песме и опере Сметане, или симфониска и камерна дела Дворжака), није покушао да у нашу средину пренесе те велике форме које је тамо слушао.<sup>9</sup> Нисмо приметили да је такво питање било постављено Мокрањцу приликом ове његове прославе. А он је завршио своје музичке студије у Лајпцигу 1887 године, дакле у време кад је неоромантичарска школа Вагнера и Листа, после дугих година живе борбе, славила своје триумфалне победе. Лист је осамдесетих година, све до своје смрти (а умро је годину дана раније, 1886), био најславнији и најслављенији композитор. Његове симфониске поеме већ су служиле као узор младој генерацији: двадесетчетворогодишњи Рихард Штраус написао је 1888 године свог славног *Дон Жуана*. А дела Рихарда Вагнера (који је умро нешто раније, 1883 године) изводила су се триумфално по великим немачким оперским позорницама, и у Бајројту, специјално рађеном и свечано инаугурисаном позоришту за извођење Вагнерових музичких драма. У Бајројт су већ у то време млади музичари Европе одлазили, — на хаџилук. И Клод Дебиси долазио је онамо, у два маха, 1889 и 1890; а тако и d'Indy и Ромен Ролан. Али и наш Мокрањцац био је у Бајројту, још као студент, 1882 године, да слуша пр-

во, свечано, извођење *Парсифала*, Вагнеровог „посветног свечаног сценског“ дела, резервисаног — тада — за вагнеровско светилиште у Бајројту. На основу Мокрањчеве темељно образложене молбе, Министарство просвете — а министар је тада био Стојан Новаковић — дало му је одобрење, и средства за тај пут.

Зато би неко и могао да постави питање — чак и ако не зна аргументе и исцрпна објашњења и тумачења Вагнерове реформе у Мокрањчевој молби (нажалост не зна се где је ни да ли постоји Мокрањчев извештај са извођења *Парсифала*) — : зашто Мокрањцац, који је, ето, јасно се види, боравио усред среде најинтензивнијег музичког збивања, није ни покушао да у нашу средину пренесе неке од тих величанствених, великих, бурно дискутованих облика, симфониске поеме или музичке драме, и зашто је, идуће године по свом повратку у домовину, место да пише у стилу, рецимо, *Парсифала* (који је слушао и, пре слушања, студирао), писао и написао своју . . . Трећу рукует?

Најбољи одговор на такво питање био би, кратко и сажето формулисан: да је наша срећа што је у оно „глухо доба“ наше културе, осамдесетих година прошлога века, кад смо имали једва нешто музике и једва нешто публике за њу, дошао код нас човек који нам је пружио баш ону музику која нам је била потребна и једину коју смо ми тада, у нашим тадашњим заосталим културним и неповољним социјално-политичким приликама, могли примити. Потребно је ово мало објаснити, јер само они који то нису схватали, могли су Мокрањцу чинити неправду својим неоправданим упоређењима и догматичким замеркама. Код великих музичких народа дешавало се да један велики уметник говори својим савременицима толико новим језиком да га они не схватају, него тек њихово потомство. Своје смеле идеје о музичкој драми и „музици будућности“, Вагнер

<sup>7</sup> Др В. Вучковић, *Музички реализам Стевана Мокрањца*, 9.

<sup>8</sup> M-D. Calvacoressi, *Moussorgsky*, 70—75, 81—82.

<sup>9</sup> П. Вингулац, О Јосифу Маринковићу, *Годишњак Музеја града Београда*, I, 274—277.

је после дуге борбе и уз помоћ неких заиста чудно срећних околности успео тек пред крај свог живота да доведе до победе. У нашим оскудним приликама тога времена не би се такав наш Вагнер могао развијати; он не би нашао ни достојне противнике да у борби с њима ојача, ни савезнике и саборце да своје идеје оствари. Ево други један пример. Јохан Себастијан Бах, иако један од највећих композитора музичке историје, за време свог живота није био довољно цењен, а после смрти био је управо заборављен. Тек после осамдесет година од његове смрти његова главна дела излазе на јаву и од тада стално утичу на најразличније струје и смерове музике. Ту раскош, да нека наша дела леже негде сахрањена, нема, без гласа, без утицаја, ми не бисмо могли себи тада допустити. Нама је било потребно да се наша стврднута, дотад једва дирнута ледина, коју је крчио и Корнелије Станковић, одмах обради, честито поре и засеје оном културом и оним семеном који ће дати обилату жетву, са здравим плодовима. А жетва је таква и била. Зато је, можда, ово најтачнија реч за Мокрањаца: он је наш најздрав и ји музичар. Плодови његове здраве музике обилни су и једри, а њен утицај јача, — као што и моћно орахово

стабло, штогод више расте и јача, све више плодова носи. Мокрањац је нашој слабој и кржљавој музици донео снаге и здравља.

Пошто смо описали главне суштинске црте Мокрањчеве музике, покушаћемо да његов лик осветлимо са два три момента из његова рада, а, наравно, не неким ситним појединостима из његовог живота. Јер Мокрањчев живот најлепше се чита у Руковетима, и његова музика најречитије прича његову биографију.

Стеван Мокрањац рођен је 9 јануара 1856 године, по новом календару (или 28 децембра 1855, по старом календару),<sup>10</sup> у Неготину, у Хајдук-Вељковој Крајини коју је, већ славну, и сам славио славним песмама своје Шесте руковети. Какво је стање у музици он затекао? У малој, младој, тек ослобођеној, и економски и културно сасвим заосталој Србији, музика се тешком муком издизала, много теже но друге уметности. Томе не треба да се нимало чудимо. Јер тек крајем двадесетих година, дакле кад су у Бечу и Хајдн и Моцарт и Бетовен завршили све своје симфоније, у малу Србију стигао је први клавир. А требало је чекати још две три године да у

<sup>10</sup> К. Манојловић, *Споменица Ст. Ст. Мокрањцу*, 5. — Изгледа да ће и код Мокрањца, као што је било код Јосифа Маринковића (П. Бингулац, *op. cit.*, 260—262) бити потребна дискусија о датуму рођења. Датум 28 децембар 1855, по старом календару, одговарао је, — и одговара — датуму од 9 јануара 1856 кад се «преведе» на нови календар, — иако се у току прославе слушао и датум 10 јануар 1856, што је погрешно. Истина је да данас, у XX веку, кад разлика између два календара износи 13 дана, 28 децембар макоје године, рецимо 1955, одговара 10 јануару идуће године, дакле 1956 године у нашем примеру; али такво рачунање не важи за XIX век кад је разлика износила само 12 дана.

На сведочанствима Музичке школе у Минхену као датум рођења стоји један чудан датум, 28 октобар 1856. Откуда тај датум, и тај месец и та година? Нетачно би било тражити објашњење у евентуалном, иначе могућном погрешном читању римских бројева за месеце: таквим погрешним читањем могла би се објаснити замена месеца септембра (IX) са новембром (XI), али таква хипотеза је неуверљива

за месеце октобар (X) и децембар (XII). А зашто је година 1856 кад је дан месеца 28-ми? Јер ако треба да дође до године 1856 (превођењем старог календара на нови), онда не може остати исти број за дан у месецу? И како то да се овај датум, ако је он нека грешка канцеларије, појављује у две узастопне године?

Петар Коњовић, у недавно изашлој књизи *Стеван Мокрањац*, 8, наводи као датум рођења 27 децембар 1855 по старом календару, који правилно преводи на 8 јануар 1856 по новом календару, — наравно, ако је тај датум тачан. Али датум 28 децембар наводи не само Коста Манојловић (у поменутом делу и у *Енциклопедији*), него га наводи као свој датум рођења и сам Мокрањац, у аутобиографији, коју је писао за Академију наука, кад је изабран за дописног члана. А, како смо видели, тај број, иако не у вези са месецом децембром, налази се и у два сведочанства Минхенске музичке школе. Ако овај други датум, 27 децембар (као трећи дан Божића и »Свети Стеван«) има за себе традицију породице, он има против себе аутобиографију самог Стевана Мокрањца.

Србију дође и први „школовани” музичар, истина само веома скромно школовани музичар. Па ипак заслуге тог музичара — а то је био Јосиф Шлезингер — биле су огромне за почетак рада на музици. Он је основао „Књажевску банду”, тешком муком претварајући неписмене сељаке у прве писмене музичаре, и за ту „банду” писао је маршеве, по народним мелодијама. Показао је, дакле, одмах добар пут. Али ипак, још дуго време после тога, наша прва певачка друштва певала су, јер није било српских композитора, стране, махом, немачке и италијанске композиције, некад преведене, а некад и . . . непреведене. По социјалном саставу становништво Србије чинили су у почетку у огромној већини сељаци. Тек развојем трговине и занатства издиже се полако грађанство, а уређењем државне управе ствара се и први танки слој чиновничке интелигенције. И тек осамдесетих година, у време када Мокрањац почиње свој рад, грађанство ће, сад већ и бројем веће и богатством јаче, постати свесно своје снаге, и играти улогу у животу друштва и државе, у политици, у економици, у уметности. Кома су онда, питамо се, могле да вреде оне песме сумњивог укуса, написане по немачко-италијанској моди, — па још и непреведене? Тек је Корнелије Станковић, 1831—1865, за време свог кратког рада у Србији, највише у Београду, за те прве српске хорова пишао и први прави уметнички национални репертоар и створио прве темеље националне уметничке музике. Али само прве темеље, јер се ни после њега није наставило праволиниски тим јединим правилним путем.

Музичари после њега који су, истина, били Словени, али не Срби, умели су да пишу композиције више патриотске него националне, које су одушевљавале слушаоце више пламеним речима поезије, него присним звуцима музике. Зато је неопходно било да дође музичар Србин са правим националним осећањем и да створи праву националну уметничку музику.

И баш тада кад су га сви очекивали, Мокрањац је дошао. У детињству, у свом малом Неготину, никакву уметнич-

ку музику није могао чути, али је слушао — што је још драгоцене — народну музику, световну и црквену. И то су биле снажне и широке — као народ снажне и широке — основе на којима је изградио своје дело.

У школу је пошао у Неготину 1862 године. А идуће године, долазећи први пут у Београд, наставио је школу у Београду, где се са мајком привремено преселио, јер су тамо тада учила школу и два старија брата. Тада му је његов старији прилично музикални брат Лаза пружио прве поуке и потстреке у музици, и то више потстреке но стручне поуке, и често га је водио у позориште. Затим следеће године мајка и мали Стеван враћају се опет у Неготин, где ће Стеван завршити основну школу и ради учења гимназије прећи у Зајечар, али 1867 гимназија прелази из Зајечара у Неготин, па се тако и млади Мокрањац натраг враћа у своје родно место. За време једног летњег распуста млади гимназиста успео је некако да набави једну виолину и тада, како сам Мокрањац каже, почиње и његово музичко школовање, наравно још самоучко: ноте још није познавао, али талентовани младић успевао је да на виолини отсвира, после својих вежбања, сваку песму коју би чуо певати или свирати. Други пут Мокрањац долази у Београд 1870 године да се упише у пети разред гимназије. Ту је одмах млади Мокрањац пожелео да учи музику темељније и зато учи код једног учитеља виолину, а код другог певање, али и једно и друго без већег успеха. А кривицу за то носе, наравно, нестручност и неукост а свакако и нестрпљивост и неспособност ових учитеља. С оним што је од њих научио, а то су били елементарни појмови музичке писмености, он је још вредније учио даље, наравно самоучки: „стварао сам себи системе за лествице, за интервале, за тонске половине (дур и мол) и за тонске родове”. Тако су, ето, тешко почињала прва учења музике будућег композитора Руковети. У Београду упознавање музике ишло је и даље, и другим путевима: у гимназији Мокрањац је пронашао и један хармонијум на коме је — баш као, отпри-

лике у исто време, млади „препаранд“ Маринковић у Сомбору — свирао кад год је могао, осим тога бављење музиком ишло је од преписивања хорских композиција, нарочито Корнелија Станковића, до хармонизовања па чак и компоновања песама. 1872 године, занемаривши због музике школу, Мокрањац се опет вратио у Неготин, и тамо је почео и да ради као хоровађа певачког друштва. Већ идуће, 1873 године Мокрањац по трећи пут долази у Београд, и одмах се јавља Првом београдском друштву за члана. И од тог доба, целим својим радом и кроз цео живот Мокрањац остаје везан за Београд и за Београдско певачко друштво.

Иако је од младости, како смо видели, веома волео музику и имао и дара за њу, ипак се, кад је завршио матуру, у први мах одлучивао да студира математику, а не музику. Уосталом, где би је и могао код нас студирати! Добро је познато — али то треба стално истицати — како је Прво београдско певачко друштво извршило тај чин огромног и пресудног значаја за нашу музику кад је, после дугих упорних напора да нађе могућности за то, послало 1879 године младог Мокрањца у Минхен „ради изучавања музике“. Дирљиво је читати у записницима тог друштва како су чланови, мали наши скромни људи, љубитељи песме — вођени у томе својим претседником, Стеваном Тодоровићем, чувеним нашим сликарем, чија је улога овде била пресудна — осећајући своју дужност према српској култури, тражили дуго и коначно нашли, да својим ситним средствима — а међу њима и лутријом (која, коначно, није ни успела) — осигурају издржавање свог питомца у иностранству, и то бар за годину дана.<sup>11</sup> Идуће године, заузимањем Друштва, Мокрањац је већ добио државну стипендију. После вредних и марљивих студија у великим музичким центрима, Минхену, Риму и Лајпцигу, Мокрањац се вратио 1887 године у Београд, Друштву које га је послало на студије, да цео свој живот посвети многостраном — како смо видели — раду на

музици. У ретко срећном сусрету великих способности диригента и композитора, Мокрањац је подигао Београдско певачко друштво на веома висок степен певачке извођачке технике, а својим Руковетима, које је редовно низао, разнео је по Србији и ван Србије лепоту народне мелодије. За своје Руковети купио је — како ћемо видети — народне напеве по свим крајевима где Југословени живе, а разносећи на својим турнејама са Друштвом те одистински југословенске Руковети, допринео је много познавању југословенских народа. Ево један брз, али неопходан преглед тих његових триумфалних турнеја. 1891 године путује преко Саве у Сремску Митровицу, а идуће, 1892 године у Неготин, на прославу Хајдук-Вељка (са тада компонованом Шестом руковети). Одмах затим, 1893 године предузима велики и значајни пут у Дубровник, на прославу Гундулића, и на Цетиње. Следеће, 1894 године, путује се на две стране, прво на југ, у Скопље и Солун, а затим и на север, у Будимпешту (на репертоару су биле и мађарске песме); а 1895 године — како видимо, турнеје се правилно нижу сваке године — долази славни пут у Софију и Цариград (где су у султановом двору биле певане и српске и турске песме у хармонизацији Мокрањца), са одушевљеним дочеком Друштва у Пловдиву, при повратку. 1896 године пут води Друштво и хоровађу у Русију: Петроград, Нижњи Новгород, Москву и Кијев. 1897 година води Друштво у Банат: у Бечкерек и Вршац, идућа, 1898 година, у Пожаревац и Градиште. А 1899 године долази велики и значајни пут на Запад, у славне музичке центре: Берлин, Дрезден и Лајпциг, а затим још и у Велику Кикинду и Суботицу. Путовања се, после једне паузе од 10 година, обнављају 1910 године, путовањем у југословенске крајеве: у Сарајево, Мостар, Цетиње, Сплит и Шибеник. А идуће, 1911 године, непосредно пред Балканске ратове долази и последњи пут, на Ријеку, у Трст и Загреб. Читајући ово суво набрајање година и места треба замислити каква је то снажна пропаганда била за српску песму и за младу слабо познату српску државу.

<sup>11</sup> К. Манојловић, *op. cit.*, 23—40.



Колико је похвала пожњео Мокрањац на тим турнејама, у Берлину или Москви, у Трсту или Цариграду за своја дела и за српску музику! А какву је буру одушевљења будила песма у Сарајеву, или Дубровнику, или на Цетињу, или у Сплиту, за братство Југословена.<sup>12</sup> Такав је његов рад био, и такав нам је рад био потребан. Зато ми не смемо да га ни по обиму, ни по форми или формама, упоређујемо са делима других музичара, рецимо Запада, који су писали у сасвим другим приликама и за сасвим друге циљеве. Наша је срећа, понављамо, што се он одлучио да нам пружи само оно што ће нам бити корисно и плодно. Мокрањац се мудро ограничио, не на оно што је он најбоље умео, него на оно што је тадашње друштво могло да прими. И у том ставу и у том раду треба тражити, и ту ће се наћи, његов реализам, и у томе је и здрави — и велики — Мокрањчев гениј.

\*

Шта су то Руковети? У чему је њихова омиљеност и њихова лепота? На та питања, која себи поставља многи наш слушаалац, покушаћемо да одмах што јасније и сажетије одговоримо.

Лепу реч Руковет узео је Мокрањац из обичног нашег говора да би она дочарала визију прегршти, сплета или, просто, руковети ливадског цвећа, разнобојног, шареног, лепог и мирисног, и, тако, означила исту такву богату прегршт, сплет и руковет лепих, свежих и сочних народних песама. Тако је ова, тако срећно нађена реч постала музички термин којим се означаје сплет, или рапсодија, народних песама, уметнички обрађених а повезаних у једну складну целину.

Мокрањчеве Руковети, као музичка форма, имају своје претходнике, а то су: каришик, сплет и смеша, код најра-

нијих наших композитора, и коло, код Јосифа Маринковића. У смешама песме су се, невешто и неуко хармонизоване, међусобно веома слабо повезане, просто низале једна за другом, скоро без икакве обраде. Маринковићева Кола већ су постала уметнички род и музичка форма, па тако и директан узор за Мокрањаца: он их је пажљиво студирао учећи што у њима ваља а што не ваља. Могло би се рећи: Мокрањац је почео угледајући се на Кола, а завршио усавршавајући Руковети.

Ево неколико основних принципа по којима се, по нашем мишљењу, Мокрањчев особени тип Руковети разликује од поменутих претходних форми. Главне особине Руковети сврстаћемо у следећих пет група:

1. Руковети су састављене строгим избором најлепших песама. Мокрањац је, од великог броја песама које је сакупио у народу, пробрао за своје Руковети само најлепше, — као кад девојка руковеда у руковети са цветне ливаде само најлепше и најмирисније цвеће. У томе је прва велика разлика према ранијим смешама, где се таква брига за лепоту мелодија не осећа.

2. Изабране песме Мокрањац је груписао у поједине Руковети према њиховој сродности, према њиховом стилском јединству, било да потичу из истог краја, било да опевају исту тематику. Такву бригу не осећамо, бар не у толикој мери, пре Мокрањаца. Код њега су, тако, песме постизале, осим спољашње покрајинске повезаности, још и финије унутрашње сродство. Највећи број Руковети је из Србије, или, како их Мокрањац назива *Из моје домовине*: то су првих шест Руковети и Тринаеста. Ако урачунамо у Руковети и *Приморске напјеве* који су, углавном рађени по истом принципу, и ако уважимо да је Мокрањац пред смрт, у Скопљу, почео да пише Шеснаесту Руковет по песмама из Вој-

<sup>12</sup> *Српска Ријеч* из Сарајева поздравила је долазак Друштва пламеним уводним чланком под насловом »Добро нам дошла српска пјесмо«. А у Сплиту у поздравном говору наилазимо на ове речи: »... Добро дошли драга

браћо, у овај једнако ваш као и наш град, ће се не прави разлика између Хрвата и Србина, ће се високо вије барјак народног јединства...« К. Манојловић, *op. cit.*, 112—114.

водине, може се рећи да је Мокрањац у Руковети сакупио песме из свих југословенских покрајина. \*

3. Мокрањац се нарочито трудио да од песама створи, и по опште природним, и по специфично музичко-естетским законима, јединствену целину. Зато је он, по вечним принципима који важе за све цикличне форме: свиту, сонату и друге, принципијелно и намерно одмењивао брзе и полагане песме, веселе и тужне, озбиљне и шаливе, и тим јасним контрастима избегавао монотонију и тамо где је већи број песама. А с друге стране, избегавајући претерану разноврсност и шаренило великог броја различитих песама, у циљу све тешњег јединства, он је број песама у Руковетима све више смањивао. Само у почетку Мокрањац има у Руковетима велики број песама (девет и десет). Али, осетивши убрзо ту ману — коју је понео из Маринковићевих Кола — Мокрањац, почев од Шесте, не ставља у Руковети никад више од пет песама. Шта је он у том истом циљу, постизавања што складнијег јединства, још чинио, на пример, уплитање и уметање једне песме у друге, биће истакнуто у појединим Руковетима.

4. Не дирајући у мелодију — зато што је она народна — Мокрањац у начинима своје, нагласимо ту реч, уметничке, високо уметничке, обраде заслужује највеће дивљење по свом тананом укусу и пуном мајсторству, и у дивно погођеним, свежим, неслућено дивним хармонијама и гипко схваћеним ритмовима (нарочито у последњим Руковетима) и у разним полифоним или контрапунктским вештинама, о којима ћемо морати говорити у појединим анализама Руковети.

5. Али најфинија одлика Руковети према свим ранијим покушајима у сплетовима и каришицима — јер од тога тамо ни трага нема — то је психолошко продубљење везе речи са музиком. Она

је толико значајна, и за Руковети и за композитора, да се њена важност не може преценити. Претходницама Мокрањчевим била је довољна и њихова мука са мелодијом и музиком: што да се брину још и око текста, и везе текста са музиком? Али Мокрањац је хтео да и смисао радње, опеване у песми, подвуче својом обрадом, а тако и носиоца радње. Зато чим се појави дијалог, сваку изјаву или молбу девојке пева женски хор, а одговор момка на ту молбу певаће мушки хор, да би се онда цео хор сјединио кад сама песма епски казује догађај. Најлепше такве случајеве наћи ћемо у Петој и Једанаестој Руковети, али тога имају и друге Руковети. Али не само у том одмењивању женских и мушких гласова, него се ова брига за психолошку обраду показује и у малим изменама текста чак и у кратким упадицама гласова, кад њима прате главну мелодију: Мокрањац овде поступа као да је у питању оперски ансамбл, а за композиторе ранијих сплетова то је била обична обрада обичних народних мелодија.

Могле би се, наравно, наћи још и друге особине Руковети: овде су истакнуте само оне које значе велики корак унапред према прет-формама Руковети. Сви познаваоци Руковети истичу да су оне далеко измакле испред својих узора.<sup>13</sup> А као плод уметничке инспирације и солидног музичког знања, оне испуњавају захтеве строго уметничких мерила уметничког дела — ремек-дела. Добро каже Војислав Вучковић, да Руковети нису компилаторски збир напева, „већ потпуно особена тековина музичког развитка, јединствена у свету”.<sup>14</sup> Ми само додајемо: јединствена у свету, зато јер је наша, и јер је и наш развитак био јединствен у свету.

Своју Прву Руковет написао је Мокрањац 1884 године, кад се после прве четири године студирања у Минхену —

<sup>13</sup> О Мокрањчевим Руковетима писали су, осим поменутих: К. Манојловића, П. Коњовића, В. Вучковића и М. Милојевића у цитираним делима, још и Миленко Живковић у огледу: Руковети Стевана Мокрањца (Поводом деведесете годишњице од рођења), *Књижевност*, 1946, 260—267, и К. Манојловић у

предговорима за издање појединих Руковети. Коњовићева нова књига *Стеван Мокрањац* изашла је кад је овај чланак већ био готов, тако да аутор није могао користити у својој анализи многа занимљива запажања и неретке срећне формулације из Коњовићеве књиге.

<sup>14</sup> В. Вучковић, *op. cit.*, 14.

изгубивши стипендију, без своје кривице — вратио у Београд. Овом првом покушају веће форме недостају још неке од типичних особина зрелих Руковети. Она је, например, писана — и то једина — за мушки хор и њене понекад широке хармоније тешко се сналазе у тесним оквирима мушког хора. Није ни стил, наравно, сређен: она је младалачки немирна, али и младићки смела и свежа. Пуна је и препуна песама: има их овде девет, и зато се и осећа у њој шаренило. Техничке вештине, намерно или ненамерно, истичу се у обради. Доцније, у зрелом стилу, јединство ће бити јаче, а вештине ће бити више сакривене.

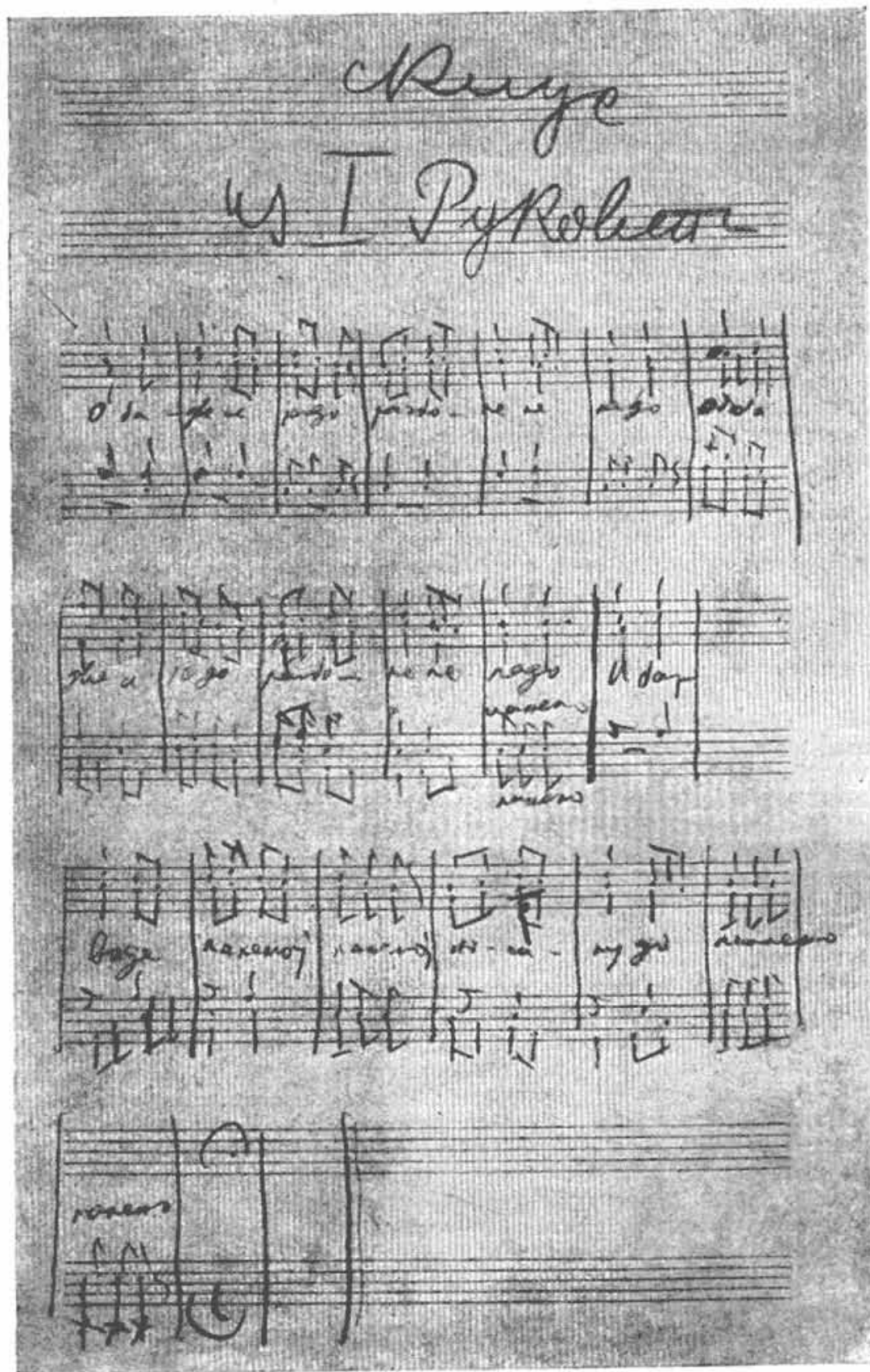
Одлучна, громка песма *Бојо ми, Бојо, драга душо моја* одлична је као прва песма, и баш као прва песма Прве Руковети. После ње, брзе, течне, покретне, долази као ефектна супротност мека, развучена, широка, друга песма *Јарко сунце отскочило, селе, жетва је...* У савесном хармонизовању и нарочито у хроматском бојењу осећа се близина школских клупа, а у баритонској контра-теми јак утицај Маринковића.<sup>15</sup> Сада, као уметак испред треће песме, Мокрањац понавља прву песму *Бојо ми, Бојо*. И тиме постиже ове, бар ове две ствари: уметањем брзе песме одвојио је једну од друге две полагане мелодије (из друге и треће песме), а уоквирујући другу песму првом, повезао их је у једну мању целину. У трећој песми *Што ти је, Стано, мори* са дивном, широком, чежњивом, „мераклијском” мелодијом соло тенора, Мокрањац је одмах показао како уме да слободно и оригинално хармонизује народну мелодију, далеко од школских хармонских правила. Четврта песма *Каравиље*., наравно брза, јер долази после полагане, обрађена је у четири строфе, на веома занимљив начин. На отегнути позив *Каравиље*., одговара баритон живо и ужурбано, док остали гласови прате живом, по карактеру више инструменталном пратњом. У трећој строфи, у светлијем, вишем регистру, на тај позив одговара својом песмом већ цео

хор. А у четвртој строфи — да ли заиста зато, како то неки мисле, да покаже све шта уме? — Мокрањац пушта да гласови улазе, почев од најдубљег ка највишем, узастопце, дакле, у контрапунктској имитацији, да би после успона, и мелодијског и динамичког, нагле модулације и громког унисона, завршио снажним акордом. А из њега, фино и тихо, извија се пета песма *Играли се врани коњи*.. у којој постоји такође дијалог: тананом тихом дуету тенора одговара громко хор распеваном широком мелодијом. После ове пете, полагане, долази шеста, брза, жива и шаљива песма *Рече чича да се жени*.., духовита и по свежим, нимало школским хармонијама и по рефрену „дудуреду реду”, који прелази стално из гласа у глас.

Иако је у ових досадашњих шест песама, са њиховим темељним обрадама, пружен довољан материјал за једну рапсодију, млади Мокрањац наставио је са новим песамама и даљим обрадама. Идућа, полагана песма *Протужила Пембе Ајша* баш је она песма у којој Мокрањац, како смо то поменули напред, највише истиче вештине стечене у школи. То је у основи соло песма, коју хор прати обичним скромним акордима. Соло мелодију прво пева бас; у другој строфи она је у тенору, док бас има један сасвим правилан, по свим прописима контрапункта написан контрасубјект; у трећој строфи улоге се мењају: у басу је мелодија, а контрапункт у тенору. Иако један наш музичар мисли да се овде контрапунктске досетљивости „управорву с примитивним шумадијским мелодијама”,<sup>16</sup> Мокрањацу се овај покушај освежења и модернизовања наших скупчених обрада може потпуно одобрити. Претпоследња, доста жива песма *Имала мајка*.. садржава две строфе. У првој мелодији певају басови, док тенори прате, а друга строфа не само да је светлија регистром тенора, него је и сама мелодија у њој одједном разиграно разрађена; у свим гласовима одједном настаје распевано кретање. Али завршетак

<sup>15</sup> Упореди I Коло J. Маринковића, из 1881 године, другу песму »Шта се чује...«.

<sup>16</sup> П. Коњовић, *op. cit.*, 87.



Сл. 1 — Скица из I Руковети Стевана Мокрањца

је миран, — а одјек још тиши. Како су обе последње песме брзе по темпу, Мокрањац је, у свом сталном циљу одмењивања контраста, испред последње уметнуо другу строфу оне дивне раније слушане полагане тенорске мелодије *Што ти је, Стано мори.* а испред ње, кратки громки позив *Бојо ми, Бојо.* Сама девета песма *Имала баба једно момиче.*, жива, весела, духовита, и у свом другом делу *Дај ми га бабо.* и у рефрену, садржава такве сјајне ефекте живих упадања или наглих контраста, каквих наша музика није нигде имала пре те песме. Па чак и кад је ову песму завршио, Мокрањац наставља, да би дошао до ефектног завршетка Руковети, неким за вокалну композицију необичним тематским развијањем главног мотива, понављајући при томе стално исте речи. Проблем ефектног завршетка једне вокалне рапсодије није нимало лак, али Мокрањац само је још ретко где покушао да то постигне овим више инструменталним но вокалним начином тематског рада. У сваком случају, громки, лепо доведени завршетак, морао је у своје време изненадити и одушевити прве слушаоце. А и данас ће слушаоци уживати у овој младићки свежој Руковети.

Зашто је Мокрањац исте те године, после ове пуне и препуне, смеле и пресмеле Прве руковети, написао и малу скромну Другу руковет, није познато. Али иако је она кратка и проста, без тражених ефеката, погрешно је мислити да је она и без извођачких проблема, и да је тако лака да је могу сви хорови певати без по муке. И она има својих дивних лепота у својој чедности — баш као неко стидљиво скромно пољско цвеће — и њих треба наћи и изнети. Чак се сматра да је она, сводећи број песама на пет, успелија него Прва у изградњи целине, и да је, можда, отишла и корак даље у откривању хармонских и других закона наше народне песме. Она је, као и све остале Руковети, писана за мешовити хор. Прва песма *Осу се небо звездама.* полагана је, широке, чежњиве мелодије, којој контрастира нешто бржи средњи део. После друге, живље, песме *Смиљ Смиљана*, са занимљивим ритмичким

акцентима и течном мелодијом, долази трећа, још живља песма *Јесам ли ти Јелане.* која, сукцесивним улажењем гласова, убрзањем покрета и јачањем звука, доводи до врхунца, када се, по једном мишљењу, започето коло све више заплиће.<sup>17</sup> Идућа песма *Маро Ресавкињо.*, нежна је песма за баритон соло. А последња, сасвим једноставна, скоро дечија песмица, весела и шаљива, *У Будиму граду.*, у току своје четири строфе постаје све тиша, да би завршила сасвим тихо на крају.

Насупрот овој малој, Трећа руковет, са својих девет, или осам, песама спада у велике Руковети. Писана је 1888 године, дакле одмах прве године после потпуно завршених студија музике у иностранству и пријема дужности хорова у Београдском певачком друштву. Видећемо да је у многоструци зрелија и сигурнија, нарочито у хорским вештинама и ефектима, али по осећању целине заостаје не само за малом Другом, него и за великом Првом. А ипак се Мокрањац овде трудио да песме из Руковети, њиховим понављањем, уметањем једне у другу и одмењивањем једне другом, тешиће повеже заједно. Одмах на почетку прве песме *Заспала девојка.* чују се сјајни ефекти контраста мушког хора са женским, да би се песма закључила громким широким хармонијама целог хора. Две идуће песме веома су кратке: и прва од њих, а друга по реду песма Руковети, брза и жива *Урани, бела, урани.*, са својом ведром гипком мелодијом, и трећа, полагана, песма *Лепо ти је јавор уродио.* са занимљиво изведеном имитацијом, — али у којој се тај контрапунктски начин више не „рве“ са шумадиским простим мотивима. Четврта песма *Текла вода текелија.* са својих пет строфа, најизрађенија је песма Руковети, нарочито кад се њене две последње строфе, уметнуте у идућу, пету, песму, одмењују са строфама те нове песме. Свака строфа у четвртој песми друкчије је обрађена: у првој је пратња нормално хармонизирана, у другој је пратња у одвојеним наглашеним акордима, по инструменталном начину; у

<sup>17</sup> К. Манојловић, *op. cit.*, 135.

трећој, мелодију соло баритона прате тихи дуги акорди хора. Затим један слободно компонован прелаз — што је, иначе, веома редак случај код Мокрањца — модулира у нови тоналитет пете песме *Разболела се Гривна мамина . . .*, чије се две строфе, како смо то већ поменули, одмењују са две последње строфе раније песме. У хору без сопрана, мелодија ношена топлим тамним алтом даје нарочито снажну боју изразу бола и крика ове осећајне песме, једне од најлепших песама не само ове него и свих Руковети. У другој строфи учествује и сопран, али не у мелодији, него — тако рећи — у коментару и тумачењу њеног осећања. Последња строфа четврте песме *Текла вода текелија . . .* показује опет једну нову вештину и нову смелост: док мелодију доносе у октавама алт и други тенор, други гласови, а нарочито сопран, учествују са распеваним мелодичним контрапунктима.

Шеста песма *Аој, Нено, лепа ти си . . .*, весела, безбрижна, доноси одмор после озбиљних и озбиљно израђених ранијих песама и припрема долазак седме песме соло тенора *Чимбирчице . . .*, где мушки хор уме да се издигне из протне пратње активнијим и значајнијим учешћем. Веома је лепа и ефектна идућа песма *Ала имаш очи, морске трњинице . . .*, али која не почиње тим својим правим почетком, него и почиње и завршава рефреном „Бога ми, Бог ми их даде. . .” И овде се истичу сјајни ефекти одмењивања пуног мушког хора са двогласним женским. Последња, жива, песма *Овако се кућа тече* има потпуно исту мелодију ведру и безбрижну као и ранија песма *Аој, Нено, лепа ти си . . .* и наставак њен „Играм, певам, мило ми је. . .”, а с њима се, уосталом, овде и меша. Зато је можда и не треба рачунати као нову, девету, песму, него само као наставак, даљу строфу, раније, шесте песме.<sup>18</sup> И у овој Руковети завршетак је пажљиво израђен. После једног успона, постигнутог све живљим и јачим певањем, покрет се нагло зауставља, и у полаганим наглашеним акордима, завршава се свежом

плагалном каденцом ова Трећа Руковет која, можда, није потпуно решила проблем јединства, али која садржава многе дивне и непролазне лепоте у својим негде нежно лирским, или елегичним па и дубоко тужним, а негде ведрим и веселим па и безбрижно разиграним песмама.

Већ у ове три прве Руковети видела се велика важност проблема форме, то јест проблема: како створити јединствено дело од неколико различних, — и то начелно различних—песама. Решавајући тај проблем у низу својих Руковети, Мокрањац је у зрелијим доцнијим Руковетима очито увидео да ће утисак јединства појачати одмах већ и тим што ће број песама у циклусу бити мањи. Али у следећој Четвртој руковети постоји само једна једина песма, како то? Из штурих биографских података које досада имамо о Мокрањцу и о начинима и околностима његовог рада не можемо одлучити да ли је разлог био начелне природе, или је Мокрањца нека конкретна околност на то навела. Коста Манојловић каже да је то Мокрањац учинио „да да себи мало даха”. Објашњење не изгледа много убедљиво, јер ова Руковет долази целе две године после претходне, и таман толико исто пре идуће; а у самој 1890 години Мокрањац није ништа написао осим ове Руковети. Петар Коњовић не покушава да тражи неко извињење. За њега је ово пролазно отступање од утврђеног облика Руковети „обогатило” и Мокрањчев рад и нашу музичку уметност „једним изврсним типом”. По нашем мишљењу, ако може некад, ма и изузетно, да се на ливади начини руковет сва од једне врсте цвећа — ако је, наравно, лепо — може и у музици да се напише Руковет са три строфе једне песме, и то какве дивне песме: *Мирјано, Мирјано, имаш русе косе, Мирјано . . .*

Ову је песму донео песник Драгутин Илић из Врања и певао Мокрањцу. По жељи Мокрањца, песник је, у другом делу песме, наместо слогова „ла-ла-ла” ставио, речи „Дај, дај, Мирјано, русе косе. . .” итд. А Мокрањац је затим додао још један рефрен, у такту од пет четвртина, на слокове „ла-ла-ла”. Руко-

<sup>18</sup> в. К. Манојловић, *op. cit.*, 135—136.

вет је написана за соло глас, тенор или бас, хор (који у песми само прати, а пева у рефрену), клавир (чија је улога веома скромна) и кастањете (чији ритмички нагласци треба да дочарају врели оријентални штимунг). Мелодија је кратка, али гипка и извијена, и хармонски занимљиво обојена. Она је Мокрањцу, каже Коњовић, дала прилику да кроз њу нађе и да најлепши израз наше тонске песме о љубави, о севдаћу, оном у којем се „погибе“ од жеље да „гризе бело грло“, да „мрси русе косе“, да „пије чарне очи“. За Коњовића је то тип уметничке севдалинке која није по својој особености мање оригинална него руска „романса“, или француска „шансона.“<sup>19</sup> У сваком случају, по нашем мишљењу, штета је што се ова дражесна мала Руковет, најкраћа од свих Руковети, тако ретко изводи.

А идућа, Пета Руковет, писана 1892 године, са својих десет песама, од свих је Руковети баш највећа, и најдужа по трајању. Па ипак, она дели са Десетом, много краћом Руковети, ту велику част да спада у најпознатије и најомиљеније Руковети.<sup>20</sup> Можда је то због њене особене срећне конструкције: као што неку величанствену фасаду држе широки и моћни стубови, она је основана углавном на две широке и ефектно израђене песме, на грандиозно изведеној, средишњој, *Леле Стано, мори.*, која као да дели Руковет на два дела, и на завршној, кликтавој *Ајде, море, момичето.* Изгледало би као да све остале песме или таласастим успонима воде ка огромном централном врхунцу *Леле, Стано, мори.*, или да од њега одводе ка завршетку. Иначе је ова Руковет пуна сјајних хорских ефеката: одмењивања делова хора, уметања и прожимања песама, а контрапунктске и остале вештине сасвим се природно појављују у лакм и течном стилу већ сигурног хорског мајстора.

<sup>19</sup> П. Коњовић, *О музици*, 88—89. Али изгледа да Коњовић у новој књизи нема исто мишљење.

<sup>20</sup> М. Живковић, у цитираном чланку сматра да Пета и Десета руковет «претстављају врхунац Мокрањчевог стварања». Иако је са-

Тако одмах у почетку прва строфа „Шта то миче кроз шибљиче?“ и друга строфа „Да л’ је срна јал’ кошута?“ прве песме, крепког ритма, снажног залета, јаким нагласака, живих покрета и наглих застанака, уоквирују полагању, тиху, пасторалну, другу песму *А што си се, Јано, росом оросила?* Хармонска обрада ове друге песме, и по изабраним хармонијама и по гипким линијама појединих гласова, показују већ готовог мајстора. Трећу песму, опет полагању *Коња седлаш, куд се спремаш.* — али не заборавимо да она долази после друге строфе брзе прве песме: — певају солисти сопран и тенор, прво одвојено (наравно, сваки онај део који му по смислу текста припада), па заједно, у типичној слободно певаној солистичкој мелодији, док у хору слушамо широке дуге хармоније. Четврта песма *Повела је Јела два коња на воду.*, брзог покрета и прости структуре, веома је разноврсно обрађена: мелодија пролази кроз разне гласове, мења и тоналитет, али увек у другој хармонској одећи. Ево овим редом: прво је у сопрану, а пратњу пева алт (као да је свира рог); даље у тенору, праћена акордима (као да су свирани сложним окидањем жица звонких бугарија); после тога опет у сопрану, али сада праћена дугим мирним широким акордима (као да их свирају гудачи широким потезом гудала); а затим, у бржем покрету, у новом тоналитету, у вишем регистру, у пуној снази, мелодија почиње у сопрану и прелази у тенор па у баритон, да би се песма завршила тихим дутом басова. У петој песми *Мој се драги на пут спрема.* Мокрањца је, као што је то већ учинио једном у Трећој Руковети, испустио сопран да би тамна, мало превучена боја алта јаче подвукла елегични и уздржано болни тон песме, о жени, чији се драги на пут спрема, и пева, а она, „јадна“, коња седла, и плаче...

стављена од десет песама, њен је облик, каже добро Живковић, «сажет и чврст, пун прелива у бојама и динамици, са одлично нађеним контрастима. Једном речи, руковет пуна здравља, полета и виталне снаге».

*Agugli Berko*  
i rigorosa iecunana

*Andante maestoso (Poco vanta a tempo rubato, e coro a tempo rigoroso)*

*Tempo Andante*  
Kam ay omis - My sa aa ma, raj, raj, raj, raj!

*Tempo II*

*Bravo II*

*a tempo rigoroso*      *rubato*  
My sa aama no Bu. guma, Pa ay ma ve y He. io aama  
My sa aama no Bu. guma

*rigoroso*  
y He. io aama, Aj. gyl Berko, ay ay ma, Aj. gyl Berko?

raj, raj, raj, raj. Lo ma ga guma He. io aama, He. io aama  
raj, raj, raj, raj. He. io aama

Сл. 2 — Почетак VI Руковети Стевана Мокрањца



Шеста, централна, најважнија песма Руковети и једна од најефектније изведених врхунаца у свим Мокрањчевим делима, *Леле, Стано, мори*. . показује мајсторски израђену градацију понављањима — што је главно средство Руковети — и секвенцама — чија употреба у вокалној музици није нимало лака ни обична. Врхунац, постигнут музичким средствима, и психолошки је оправдан, јер речи песме говоре о „малкој” Стани, за коју се „Будим бије”, и то „три године”, али су „клети Турци” разбили град и заробили је. Песма је обрађена у шест музичких строфа, које се завршавају са узвиком „И-ха”. Нигде чак ни у доцнијим Руковетима, није Мокрањац умео тако широко, снажно и незадрживо да уздиже израз као овде. Мелодија је прво у тенору и алту унисоно, без пратње, затим у басу, па у целом мушком хору, и после тога у октавама сопрана и алта; затим већ у снажном звуку целог хора („Па разбиле Будим града. .”), и коначно, у још јачем и снажнијем звуку, са живим, сјајно ефектним, чудесно нађеним контрапунктом баса — јер речи кажу: „Заробиле малка Стана. .”. У полаганом свечаном кретању секвенце доводе песму до величанственог пуног звука, и громког дугог завршног акорда, — коме, кад се дуги акорд стиша, одговара тихи један акорд, као одјек.

Дугу, отегнуту паузу треба овде чинити пре но што се пређе на други део Руковети, и њену полагану седму песму *Ој, за гором, за зеленом*. . И она је широко обрађена, у пет музичких строфа, са веома много занимљивих ефеката. Најважнији је онај ефекат психолошке обраде текста који се овде сусреће први пут сасвим јасно и свесно изведен, а кога ће се Мокрањац држати у свим доцнијим Руковетима. И сам почетак веома је занимљиво израђен. У првој строфи мелодију алта прате само сопрани, а другу строфу пева мушки хор појачан алтовима. У две идуће строфе, где речи наводе дијалог девојке и момка, по поментом принципу психолошке обраде, алт пева кад девојка моли „Одреси ме, млад јуначе”, а одговоре јунака певаће нам оба пута тенор са мушким хором. Кад упоредимо ово место и ову бригу Мо-

крањчеву за психолошким продубљењем поезије, видимо колико се Мокрањац уздигао високо над својим претходницима који су се, у својим „смешама” бринули само за музичку мелодиску линију, а не и за изражајни поетски текст. Треба још упозорити на дивну природну напевност сопрановог контрапункта, у фином прозачном двогласном ткању алта и сопрана. Последња строфа почиње снажним звуком пуног хора јер нам саопштава решење оног ранијег дијалога: момак је девојку одресио и одвео свом двору. Идуће две песме, осма и девета, обе брзе и кратке, долазе са изукрштаним својим строфама: *Ој, девојко из осме са Вишњицица род родила* из девете песме, а затим „Бе но синоћ с тобом стоја” наставак из осме са „Нема вишњу ко да бере. .” из девете. Тако је Мокрањац хтео, и успео, да подигне вредност и овим малим фрагментарним песмама, супротстављајући их једну другој и мешајући их једну с другом. Последња песма *Ајде, море, момичето*. . такође је, како смо већ рекли, широко и ефектно израђена, са одмењивањем мушког и женског хора у почетку, и са њиховим заједничким певањем на крају сваке строфе. Трећу строфу Мокрањац наставља све живљим тематским развијањем, све гушћим и јачим понављањем малог мотива „да играме, да певаме” и доводи ову велику Руковет до широког снажног завршетка.

Шеста руковет, као и све претходне, носи наслов *Из моје домовине*, али песме ове Руковети имају међу собом још и једну другу, тешњу везу: све оне певају легендарног а историског јунака из Првог устанка, Хајдук-Вељка. Шеста руковет, као отада све Руковети, има далеко мањи број песама но раније велике Руковети. Она их има пет, али важношћу обраде и експресивним карактером истичу се нарочито две, прва и последња. Шесту Руковет писао је Мокрањац 1892 године и завршио ју је нешто пре Пете, да би је могао одмах извести у Неготину, на великим прославама Хајдук-Вељка, кога баш и она слави.

У песми *Књигу пише Мула-паша*. . народни певач пева као уз гусле, а народ сво-

јим узвицима гуслареву песму прихвата, о поносном, храбром и пркосном јунаку Хајдук-Вељку који, надменом од силе и власти Мула-паши, на његову претњу о силној војсци „до три паше”, гордо одговара, да и он има „силна војска, три нахије.”, а на поруку пашину да преда Неготин, отпоручује херојским речима: „Главу дајем, Крај’ну не дајем.” Мокрањац је, по нашем мишљењу, постигао највеће мајсторство, кад је из такве скромне поставке: гусларског рецитовања и народног припевања, израдио овако јарку и снажну уметничку сцену. Како је то учинио? Гуслар, овде, у Руковети, тенор соло, пева речитативом у његова два вида: један узбуђено, гласито, високим гласом, и други, мирније, тише, у нижем регистру. А народ одговара на херојску причу кликтањем „Хај, хај” и припевом, невероватно занимљивим и по хармонији и ритму, у коме понавља последњу гуслареву реч, али додаје одмах и неку своју, — јер и он то зна, ту херојску песму, и он учествује у њеном казивању. И речитативи и припев немишљено су занимљиви са гледишта народне хармоније, и Мокрањац је овде, више но игде раније генијалном интуицијом погодио другима недокучиве народне хармонске законе.

А како је из тих малих фрагментарних мотива, из два речитатива, кликтаја и припева, могао да створи ову величанствену музику? Мокрањац је то учинио — и у томе се види ширина и величина његова дара — слободним и разноврсним низањем, одмењивањем и настављањем ових речитатива тог сочног припева и тог снажног кликтања, не по неком заувек утврђеном реду, него — рекосмо — слободно, без стеге и као без плана, као по импровизацији, као по инспирацији. А на крају цео хор прихвата високи јаки речитатив да би громко узвикнуо — јер то није више обично певање: — „Главу дајем, Крај’ну не дајем”.

После овакве песме свака даља песма мора изгледати бледа. Али, кад бисмо је саму по себи посматрали, друга песма *Расло ми је бадем дрво . . .*, са своје две строфе, заслужује пажњу, и по својој фино ухваћеној хармонији и, у

другој строфи, први пут широко — и веома вешто — изведеном канонском имитацијом. За трећу *Ајдук-Вељко по ордији шеће . . .* и за четврту песму *Кад Београд Срби узимаше . . .*, које су обе веома кратке и доста обичне, могло би се, можда, претпоставити да их је Мокрањац, иначе тако строг у избору песама, унео у ову Руковет само ради потпуности, — јер и оне опевају јунака Хајдук-Вељка.

Али зато је славна последња песма *Болан ми лежи, море, Кара Мустафа . . .!* У своје време, Јосиф Шлезингер је, међу другим, и ову мелодију обрадио за марш, који су свирали први Срби музичари а радо певали и слушали Срби омладинци. И Мокрањац је ову песму, у њених пет строфа, обрадио као свечани победни марш. И хорски она показује сјајне ефекте: нарочито одлично погођену свежу хармонску обраду и одмењивање пуног хора са његовим деловима. После прве строфе у пуном хору, другу строфу пева женски хор уз гипку извијену мелодију првог тенора. Трећу строфу пева мушки хор, јер ту је одговор Кара-Мустафе на питање постављено у другој строфи, коме ће, смртно болан, дати своју бритку ђорду; он каже: „Нека гу паше, море, тај Ајдук-Вељко, јербо је бољи јунак од мене”. У четвртој строфи, која је по распореду слична другој, Кара-Мустафу питају: „Кој’ да ти љуби, море, та верна љуба?” А у петој, завршној строфи, одговор Кара-Мустафе, да и љубу, као раније бритку ђорду, даје Хајдук-Вељку, „јербо је”, признаје болни Турчин, „бољи јунак од мене”, — пева пуни, широки, шестогласни хор у величанственој завршној химни снази, младости и јунаштву Хајдука — хероја.

Досадашњих шест Руковети биле су песме из Србије, или — како је то Мокрањац назначио — *Из моје домовине*. Седма руковет садржава песме из Македоније и крајева данашње Косовско-Метохијске Области. Писана је 1894 године и садржава пет песама. Иако она спада у мање познате, скромније Руковети, које се ређе изводе, све њене песме су занимљиве и одабране с најсигурнијим укусом и све су, осим мале средње песме *Што ли ми је, мила ле,*

мајко... широко обрађене. И овде је Мокрањац тражио да подвуче контраст између њих. Ако су прве две песме отприлике једнако брзе, Мокрањац је истакао њихове разлике у такту и ритму, и тако им дао сасвим различит карактер. Прва песма, троделног такта, *Море, извор вода извирала...*, има већ контраст у самој себи, кад после крепког, чврстог, отсечног ритма почетних речи, дође мирнији други део, који је Мокрањац обрадио на начин мирног припева. Разноликост постигао је Мокрањац и у обради појединих строфа, нагласцима баса у другој, прелажењем у тенор у трећој, и опет у сопран у четвртој строфи. А друга песма *Ајде ко ти купи, куланчето...* са својим тихим почетком у мушком хору, својим живим, еластичним и гипким ритмом, одмах уноси ново расположење у Руковет. И ова песма, обрађена је различно у три строфе. У првој строфи, мушком хору одговара снажно цео хор; у другој, прву половину певаће женски хор са дивно извијеном мелодијом тенора, опет са одговором целог хора, који ће и певати целу трећу строфу.

Иако је трећа песма *Што ли ми је, мила ле мајко...* сасвим кратка и скромна, она у својој мирној и топлој мелодији мушког хора има своје фине дражи, и у лепом широком певању, показујући али не истичући сувише каденце, осетиће се и лепота складно заокруженог звука мушког хора.

Четврту песму *Посеја дедо, големата њива...* шаљиву и духовиту и по речима и по мелодији, испунио је Мокрањац сјајним духовитим својим начинима (на пример живом употребом узвика „И-ха“). Да је он у четири строфе ове песме са припевом искористио многа ефектна средства да би обраду учинио разноликом, није потребно више ни наглашавати. Негде се у песми одмењују женски и мушки хор, а негде на мушки надовезује се цео хор; тако исто и у припеву мелодија није увек на истом месту. Али у припеву, који претставља као неко размишљање о раније певаним речима, Мокрањац још живље истиче ту шалу — и то размишљање — наглашеним скоковима баса („данга“, „ланга“)

као да свирач окида одушевљено жице свог контрабаса. Ова је песма једна од духовитим ефектима најбоље подвучених песама.

Пета, последња песма, ведре и крепке, *Варај, Данке, гиздава девојко...* у основи је одмерена плесна песма, песма уз игру. Женски гласови одмењују се са мушким у певању мелодије ове песме, која почиње прво полагањем дугим акордима, да би се развила постепено прво песма, а затим и игра. Мокрањац је опет великом вештином успео да једноставну хармонску основу — а друкчија и не би ишла са овом простом живом плесном мелодијом — учини занимљивом и разноликом. У четири строфе брзо се одмењују женски гласови са мушким, мирна пратња са живљом, и певана хармонија са наглашеним акордима, да би у четвртој строфи, стишавајући звук и успоравајући покрет, дошао до најтишег завршетка, у дијалогу тенора са хором.

Осму руковет написао је Мокрањац 1896 године, према мелодијама које је те исте године прикупио на Косову. Дирљиво је читати у успоменама Бранислава Нушића, тада конзула у Приштини, како је Мокрањац, у току многих и дугих дана, не штедећи се нимало и не знајући за одмор, слушао по вас дан песме, од којих ће сачинити ову и, доцније, Дванаесту руковет. Исте године певао је Мокрањац ову Руковет на својој турнеји кроз Русију, а исто тако и три године доцније на концертима у Немачкој. Већ и то је доказ колики јој је значај давао. У Руковети се, од њене четири песме — то је досада, осим Четврте руковети, која је сама већ изузетак, Руковет са најмањим бројем песама — истичу нарочито прве две песме, и богато и срећно обрађене.

Прва песма *Цанум, насред села, шарена чешма...* славна је песма и једна је од оних песама које су из Руковети опет ушле у народ, — где их је Мокрањац некад и изабрао, и узабрао. Не зна се што треба више истаћи у сјајно изграђеним строфама ове крепке и полетне песме. Да ипак покушамо: прво громки хор којим песма почиње и умиљата фигура алта („оф, насред село“); у трећој

строфи широка канонска имитација између тенора и сопрана која траје кроз целу строфу, и прозрачни звук четворогласног женског хора у четвртој строфи. Све ће то Мокрањац још једном извести у својој најлепшој, Десетој руковети.

Тешко трагично расположење диже се из друге песме, из њене елегичне мелодије и из њених тужних речи *Што Морава мутно тече, мутно тече и крвава...* и у другој строфи *Бањале се три девојке, бањале се тужне јадне...* Стављајући испод њене дивне, витке, мелодије исто тако дивну хармонију, тако да она с њом природно тече и да је свежа и сочна, Мокрањац је доказао да је већ пуни мајстор. Са још две-три песме из Руковети и Херувике, ова песма спада у најлепше примере познавања духа и закона наше народне музике.

Трећа песма *Разграна се грана јорговама...*, светла и ведра, у своје три строфе претставља успелу градацију: у првој је одмењивање и дует сопрана и тенора, у другој је пуни хор са дуетом у рефрену, а у трећој строфи после тенорске песме, праћене целим хором, громки унисони хор завршава песму. Последња песма *Скоч' коло да скочимо* права је плесна песма, чији је начин играња Мокрањац забележио заједно са њеном мелодијом. Од тихог позива у коло, преко постепеног заигравања заталасаног кола, са громким ускликом тенора „*све до пута правовита*”, песма и игра, у другој строфи, полако се смирују, до последњег тихог потсећања на позив у игру.

Девету руковет, са песмама из Црне Горе, која такође има само четири песме, сматрају неки не само најједноставнијом, него и „*по темама најсиромашнијом*”. То је „*лејсаж пустоши и голети, без, или с једва нешто, зеленила*”, каже један наш писац.<sup>21</sup> Али то мишљење не може се одржати. Зар је „*пустош и голет*” прва песма *Пољем се њија, ој, зор делија...* која се, свечана и поносна, одликује не само ширином мелодије сопрана, него и ретко занимљивим мело-

дијским преплетом распеваних деоница свих гласова. Идуће две песме, иако су скромне мелодијом, ипак су занимљиве понеком цртом. Песма *Роса плете русе косе...* једноставна и кратка, има заиста нешто патријархално обредног у наивној мелодији. Мокрањац је обрадом, од прве до треће строфе, снажно подигао и динамички и изражајни врхунац. У првој строфи сопрану; а у другој трогласном хору без баса, одговара рефрен целог хора; у трећој строфи хор је потпун, а у четвртој мелодија је у октавама басова у снажном звуку хора, да би се рефрен завршио хорским унисоном. Трећа песма *Лов ловили грађани* још је краћа. Чудно изгледа њена обрада. Хор почиње у октавама: да ли, збиља, зато да би се показала примитивност мелодије?<sup>22</sup> У сваком случају, у даљем свом току песма показује лепу напевну мелодију, у мало превученој боји хора [без сопрана], а Мокрањац јој је додао мирну, али фино проосећану хармонију, — којој се може тражити премца само у најлепшим песмама, рецимо, *Једанаесте* и *Десете руковети*.

Последња песма *У Ивана Господара...* славна је и типична црногорска мелодија. „*Кад слушате ову песму*”, каже Коста Манојловић, „*онда вам се чини да видите групу Црногораца — у токама и свијетлом оружју — како у леси, која се наерила и сва је у полету и замаху, игра бесно коло*”.<sup>23</sup> У три строфе у песми се пева одлучно и громко, наглашавајући сваки тон. При крају песма је нешто тиша, да би после четири громка акорда песму завршила четири мирна акорда. Очито је да је Мокрањац који је као увек досада, за сваку мелодију тражио хармонију која баш њој одговара, за ову снажну, сирову мелодију намерно нашао такву опору, тврду дисонантну хармонију, са секундама, карактеристичним за гусле, омиљеног пратиоца сваке песме — и сваког епског казивања — у Црној Гори Девету руковет Мокрањац је написао 1896 године, исте године кад и претходну. Не зна се тачно где је и од

<sup>21</sup> П. Коњовић, *О музици*, 95.

<sup>22</sup> К. Манојловић, *op. cit.*, 143.

<sup>23</sup> *Ibid.*, 143.

кога је Мокрањац слушао песме из ове Руковети која је, једина Руковет са песмама из Црне Горе, на другом путовању Друштва на Цетиње, 1910 године, заузимала на програму важно место.

Десета руковет *Са Охрида* сматра се, по скоро општем суду, највећом и најлепшом међу највећим и најлепшим Руковетима. Мокрањац, као сваки велики и прави уметник, имао је свој развој, и сваки познавалац Руковети осетиће да постоји велика разлика у хармонији, у писму и у облику између првих и последњих Руковети. Коста Манојловић покушао је да подели Руковети, у три етапе: од Прве до Пете био би први, од Шесте до Девете други, а Десетом би руковети почео и Петнаестом завршио, трећи, последњи, зрели период Мокрањчевог рада.<sup>24</sup> Али чудно је, у овој подели, да је на почетку, а не на крају тог последњег периода дошло „најбоље дело” које је дао Мокрањац и да он од ове Руковети није, у уметничком погледу отишао даље, како то тврди Манојловић. Ми мислимо, да Мокрањац као композитор није досада довољно истражен и његова дела нису довољно анализирана, нити су околности у којима су настајала тачно осветљене и да је, зато, коначна класификација мало преурањена. Али сви ћемо се сложити да Десета Руковет, са још два три дела, са *Козаром* и *Херувиком*, спада у висока, највиша Мокрањчева ремек-дела. Зрелост хармоније — коју смо и досада негде примећивали — отсада није више изузетак, но редовна стилска особина, видљива у свакој песми и свакој строфи. Форма је овде, у Десетој руковети, не споља, него изнутра, органски, везана. Док се у другим Руковетима ипак осећа принцип низања и нанизивања различних песама, чак и где се тим низањем не нарушава утисак целине, овде Мокрањац постиже циклусно осећање јединства једне добре сонате: ова је Руковет заиста вокална симфонија у пет ставова. На крајевима су два брза, до њих су два широка полагана става, а у средини лако „*al fresco*” писани скерцо. Не само избор песама —

али и он је одличан, јер су песме занимљиве и мелодијом и ритмом, али и поезијом — него и хармонична, приближно равномерна обрада песама појачавају утисак јединства. Мокрањац је овде достигао свој врхунац стила: многе Руковети, на пример Петнаеста, Четрнаеста или Једанаеста, имају дивних, незаборавних места, али оне су лепе по појединостима, а Десета је лепа цела.

Прва песма *Биљана платно белеше*. . понос је југословенске музике. Кад на почетку зазвуче, и у току песме моћно брује — уз ведру и полетну главну сопранску мелодију с њеним облетањем око два сродна центра, дурског и молског и њеним предасима час у дуру, час у паралелном молу — гипко извијене мелодије осталих гласова, неусиљено, са свежим сочним хармонијама, тада без икаквих фраза, ова Руковет добија, не „скоро” печат самосталног композиторског стварања, како то ограничава Манојловић,<sup>25</sup> него баш заиста печат високог генијалног уметничког посла, инспирисаног народном мелодијом, конгенијалним производом народног ствараоца. Сва она усавршавања фактуре, на која смо наилазили у Седмој или Осмој руковети, изгледа да теже овамо, ка свом стецишту, циљу, и врхунцу. Песма је широко обрађена, у пет великих строфа од по два периода, са срећно нађеним контрастима. После целог хора у првој строфи, другу строфу — јер у њој девојка моли винаре, „Белограђане”, да не згазе њено, сигурно снежно бело „платно даровско” — пева женски хор, уз дискретну потпору тенора. У трећој је строфи сигурном руком изведена канонска имитација кроз цео један период, па се ни овде више не „рве” вештина рада са народном мелодијом. Четврта строфа опет је у прозачном женском хору, док је последња, у пуном хору, основана на једној громкој остинатној фигури баса.

Трагична друга песма више је но посмртни марш: то је до суза тужна песма, која плаче и нариче о погибији јунака и плачу мајки: *До три му пушки пукнале, до три јунаци, леле, туго, паднале,*

<sup>24</sup> *Ibid.*, 144.

<sup>25</sup> К. Манојловић, *X Руковет*, 1.

до три ми мајке, леле, туго, плакале. Необично финој, славенски мекој мелодији одговара чудесно проосећана хармонија. После прве строфе у мушком хору, мешовити хор друге строфе увек зајечи као вапајни крик безутешног нарицања.

Трећа, скерцозна песма *Динка двори мете* од два дела у њене две једнаке строфе, певана је скроз једноставно, у простом хомофоном ставу „нота на ногу”, али њена драж је у меким молским хармонијама и модалним, најчешће плагалним каденцама. У четвртој песми *Пушчи ме...* писало се и говорило код нас више но о свим осталим песмама заједно. За Манојловића она је најдубља и најинтересантнија песма, за Петра Коњовића она је бетовенске дубине, и достојна неког великог Дворжаковог адаћа. У чему је њена драж? И, заиста, у чему: да ли у оној мирној, тихој мелодији која се у почетку двапут спушта дубоко сасвим обичним поступним кретањем, а и даље се креће највише тим скромним стидљивим кретањем, или у тихој, претихој, само негде мало више чујној хармонској пратњи у којој, у другој строфи, брује оргуљски дубоки басови? Не, ни у једном ни у другом, него у њеном целокупном дивном уздржаном чежњивом изразу и мелодије и хармоније, и музике и поезије.

Последња песма *Никнало, никнало, цвекје шарено...* има веселу, полетну, играчким ритмом ношену мелодију и занимљиву хармонију. И овде је Мокрањац пазио на успон: после прве строфе у пуном хору, друга је тиша и друкчија, а трећа се враћа на начин прве, да би дошла до наглог прекида и, после њега, завршила Руковет громким певањем целог хора.

Једанаеста руковет, са песмама из Битоља, компонована 1905 године, има само четири песме. Овој Руковети гледајући са појединачних гледишта, нема шта да се замери: песме су дивне, а високе уметничке вредности имају и мелодија и хармонија њихова. Ако она уступа пред Десетом — а уступа врло мало — то је зато што су осећања песама у Десетој виша, снажнија и озбиљнија. Али међу веселијим Руковетима,

Једанаеста спада у најлепше. Прва песма *Писаше ми, Стано, мори, у низам да идем* у четири строфе са по два периода, знаменита је по својој обради. Ни овде промене хорова нису чињене само ради измене и промене звука, него је то и овде у тесној вези са поезијом: женски хор певаће девојкине речи, брижне или срдите, а момкове мушки. Зато долази у другој строфи мелодија у женском хору, раскошно израђеном, а у трећој мушки. У последњој строфи гласови се убрзо здружују у снажни звук целог хора, да би, одмах затим, тихим звуком пропратили завршне разочаране речи девојке: „Ој, иди лудо, ни да ми не дојдеш”.

Друга, полагана песма *Црни горо, црни сестро...* спада у најлепше елегичне песме свих Руковети. Ни из једне песме не зрачи као из ове, тако једноставне, мирно напевне песме, онај болни и непреболни „жал за младос” који овде народни песник опева. Мокрањац је осетио да ову жалну мелодију не може дати у сјају сопрана, него, опет, у велом превученом алту, као и у ранијим песмама елигије и туге, из Треће и Пете Руковети. Тихе fine хармоније прве строфе још су деликатније у прозачном ткиву друге и треће строфе, а четврта, најтиша од њих, са најдубљим оргуљским басовима, још је тужнија, јер док у трећој строфи има још наде „твоја листа, горо сестро, најзад кје се вракја...”, у четвртој је више нема: „моја младос’, горо сестро, никад ни до века”.

Трећа песма *Ој Ленко, Ленко, Ставрова* кјерко одличан је пример раздрагане а мало и распуштене шале. У занимљивом је ритму од пет четвртина, који се природно и, рекли бисмо, иронично креће кроз целу песму. И она је широка, са два сасвим различна периода, а израђена је у пет разноликих строфа. У првој строфи истичемо дијалог тенора и сопрана који певају без пратње, друга строфа са дијалогом пуног мушког и женског хора још је занимљивија; у трећој се одмењује женски хор са целим хором; у четвртој и петој строфи мелодију, једанпут у басу, а други пут у октавама женских гласова, прате остали гласови сјајно, духовитим акордским

ударима што у овом петоделном такту звучи нарочито ефектно. И по тоналитету, и по широкој обради, ова песма потсећа на славну песму *Леле, Стано мори*. . из Пете Руковети, али се овде осећа вештија и лакша рука.

После неколико тактова раније полагане друге песме који треба да одвоје две брзе песме једну од друге и да доведу до новог тоналитета, долази последња песма, весела, играчка, *Калугере, црна душа, ајде де*. . Песма је дуга, јер је дуг и текст, који је у овој шаљивој песми важан. У просту мелодију, од два слична дела, Мокрањац се трудио да унесе што је могуће више занимљивости, променама хармонија и премештањем мелодије. Али главна драж песме је у лакој мелодији која носи веселе речи шале и задиркивања. Понављањем узвика „Ајде де”. Мокрањац завршава Руковет веома ефектно.

Дванаеста руковет, писана 1906 године, садржава, као и Осма, песме са Косова. Све песме нису једнако обрађене; уз три широко или веома широко обрађене, налазе се и две чија је обрада видљиво мања. Прва песма *Дека си била*. . жива је и весела, изграђена од два периода, а обрађена у четири строфе. Мелодију широког замаха и геста — као да гледамо гест певача при певању — Мокрањац је снабдео живим гипким покретима у осталим гласовима. И овде је, по потреби текста, мењан носилац мелодије, али хармонија се чинила Мокрањцу тако лепо и срећно погођена да је није нигде мењао. .

Друга, полагана песма *Ај, шетнала си, море, Јано*. . по свом тексту и по свом „мераклијском” карактеру предодређена је за мушке гласове, и зато је пева мушки хор, чулно, мераклиски, страшно, некако солистички слободно. То је једна од најчулних љубавних песама, и у њој је музика, народна мелодија и хармонија Мокрањчева, необично снажно изразила мађијску моћ лепоте (док опчарани момак описује њену појаву: „Аман, ситан бисер бераше, аман, под грло га носаше, аман, албајадер на појас, аман, цам шалвар од појас. .”), све до страшног снажног крика „Душо Јано, туго моја, срце кје ми извадиш”.

И трећа песма *Да л' немам, цанум, да л' немам*. . је љубавна. У три једнаке строфе млада жена се жали што је, иако има „русе косе” и „црне очи” и „бело лице”, муж запоставља, који, како то певају последња четири опет мераклишка такта, „по механа пије, по махала спије, никад дома није, мајко ле’.” Мелодији ове кратке оријенталне чулне песме — коју је нешто изменио да би тај њен карактер подвукао — Мокрањац је дао занимљиву хармонију, нарочито њеном завршетку.

Четврта песма *Цвекје цафнало, Нице*. . по својој класичној, олимпијски мирној мелодији спада у најлепше песме из свих Руковети. Привучени њеним племенитим класичним изразом, неколико наших композитора обрадили су ову песму у својим варијацијама. Али тешко је достићи Мокрањца у једноставности и стилској мери: у првој строфи напев без пратње слушамо у дијалогу сопрана и тенора, са рефреном целог хора; а у другој строфи је опет дијалог, само сада женског и мушког хора, са неслуђено, рекли бисмо мађиски лепим хармонијама.

Последња песма *Седи мома*. . жива је поскочица, очито изабрана да би се њом у живом покрету завршила Руковет. И овде је Мокрањац показао досетљивости и вештине понављањем напева на разне начине, а затим у замаху имитација доводи Руковет до — прилично јасно очекиваног — завршетка. Можда и није морало да се заврши баш са овом песмом. Али ипак, сећајући се оне течне мелодије из прве песме, или страшног певања из друге, или племените ведрине њене четврте песме, рећи ћемо да и Дванаеста руковет заузима часно место међу осталим Руковетима.

Тринаеста руковет, писана 1907 године, опет садржава, како смо то поменули, песме из Србије и то, према забелешци на свесци текстова, из Крајине. Манојловић каже да је Мокрањац дуго, много дуже но иначе, радио на овој Руковети, упорно, неуморно, враћајући се назад истој песми — и то највише првој — у тражењу нових и бољих решења. Постоје чак и за целу Руковет две верзије, у којима су измењени и тоналитети

и њихов однос. Све четири песме ове Руковети широко су обрађене, а одражавају веома различна, неретко и супротна расположења: од туге до љубавне идиле, и од распеване песме до шаљиве поскочице.

У првој песми *Девојка јунаку прстен повраћала*. трагичној, безнадно резигнираној, Мокрањац је зрелом руком сувереног мајстора — али знамо колико се ту трудио — ово претужно, неутешно тужење девојке, „у свачем несрећне“ — које би неколиким понављањем строфа могло лако постати монотono — оживио добро нађеним, карактеру песме подешеним средствима хорског става: покушајима и почецима имитације, премештањем мелодије из сопрана у алт за кратко време, и постепеним улажењем гласова, али све то у ставу чији је главни карактер мирно равномерно кретање свих гласова.

Друга песма *Ој, убава, мала мома, дос', дос'* живахна је, нежна и „дертлиска“ у своја оба периода. И овде је Мокрањац употребио из свог арсенала најпогоднија средства да би три строфе песме разнолико обојио, од игриве веселе прве строфе, са разним одмењивањем и супротстављањем хорских гласова и делова, до громког звука у последњој строфи.

Трећа песма *Славуј пиле, не пој рано*. ., необично широка, распевано певана и мелизмима искићена, потстакла је на необична тумачења, по којима се ту види цела једна сцена: сеоска соба у дугој зимској ноћи, њихање колевке и сањив дах, „пуцкарање ватре црвенкастог плама“ и у соби, горе, на таваници, ехо те песме, и тих речи: „не пој рано“ и „не буди ми господара.“<sup>26</sup> У првом издању песма је ова имала само две строфе, а у другом четири. Па ипак, и поред све њене ширине, и кад се певају све четири строфе, њена ће мирна, блага, нежношћу обајана, мало и старинска лепота, нарочито у богатим украсима двеју последњих строфа, захватити и звуком загрлити сваког ко је слуша како треба, и ухом и срцем.

<sup>26</sup> К. Манојловић, *Споменица*, 147—148.

Четврта и последња песма *Крце, крце, нова кола, еј, туге, туге њене, еј, туге, тужице*. . весела је поскочица, шаљива, враголаста и несташна. И овде је зрела рука мајстора у шест (или седам, према другом једном издању) брзих строфа, успела да подвуче шаљиве обрте шаљивих речи лаким ефектима, то јест ефектима који глатко теку, иако су, као на пример контрапункт алта одмах у другој строфи, производ велике мајсторије.

Четрнаеста руковет, написана 1908 године, је из Босне. Кад слушамо њених пет лепих песама и, можда, још више, њене неслућено лепе и пуне хармоније, жалимо што постоји само једна Руковет из Босне. Ритмови су овде правилнији и обичнији; али мелодије, и оне полетне и оне тужне, страсније су но икоје друге, и својим широким размахом показују каква је снага и здравље у правом народном „севдаху“, очуваном и чистом, неисквареном још механом и механском свирком, уз пиће, за новац. . А хармоније су у овој Руковети од најзанимљивијих што их је Мокрањац игде написао.

Громко, унисоно почиње прва песма *Кара мајка Алију*. Ову широког распона мелодију (од целе октаве), необичну и чудну, која је изгледала да се не може лако убацити ни у коју познату лествицу, Мокрањац је сасвим природно, као од шале хармонизовао, — или бар тако изгледа, а резултат је важан. Морамо се дивити народном певачу који је умео да тешку трагедију у три сцене-строфе прикаже страсно и снажно, али и Мокрањацу који је танано наслутио и генијално следио израз народног песника и музичара.

Друга песма *Свака тица у шумици*. . има уз тужну, страсну а уздржану, достојанствену мелодију, и ретко богату и сочну хармонију, која потсећа на широка богата хармонска таласања из *Херувике*. А таквих дивних хармонија нема много чак ни код хармонијом тако богатог Мокрањаца.

У трећој песми *Девојка кличе из танка грла*. ., која има сасвим једноставну мелодију, Мокрањац је показао шта уме, овај пут не у хармонији — јер њене ефекте не допушта брз темпо — него у



XV Руковети

*Allegro moderato*

Марин-је, де ла Мар-рије, Марин-је, де ла Мар-је,

што си свр-хо ра-свака на, што си свр-хо ра-свака на.

*dim.*

*dim.*

*Siu mosso* ♩ = 110

напана напана на - на напана напана на!

Сл. 3 — Почетак XV Руковети Стевана Мокрањца

вођењу гласова: имитацијама, одмењивањем хорских група, пребацавањем мелодије из гласа у глас и комплементарним допунским мотивима који или прате или везују отсеке. Песма, у све њене четири строфе, сва одјекује од девојчиног „викања”, од узвика „аман”, од узимања и преузимања мелодије, и од кликтања једног одлично написаног хорског става.

За неког ће четврта песма, та типична босанска распевана севдалинка *Што но ми се Травник замаглио*. . бити најзначајнија у овој Руковети. И она је, као и она *Ај, шетнала си*. . из Дванаесте руковети, тешка за певање, јер у целом том снажном хорском скупном певању израз треба да сачува дах слободе и импровизације. Зато је Мокрањац и дао великом делу песме паралелно кретање свих гласова, тако да хор може да да себи пуног маха, кад сазна зашто се Травник замаглио: „Девојка га оком запалила, Еј, чарним оком, кроз срчали пенџер.”

После овакве размахнуте песме, пета и последња, скромнија и мирнија песма *Узрасто је зелен бор*. . још је скромнија и мирнија. Она има карактер игре у два сасвим различна отсека: један је положан увод, а други живља песма са епилогом. А с тим тихим епилогом „Шибал де.” и завршава тихо Руковет.

Последња, Петнаеста руковет, из 1909 године, са њених пет песама из Македоније, толико је занимљива и мелодијом и ритмом и хармонијом, да се не зна шта је од тога значајније. И она је дубоко озбиљна и у њој обилују разноврсна расположења, и зато је сматрају другом само иза „недостижне” Десете, — ако јој није и равна. А тако се мисли нарочито због прве песме *Марије, бела Марије*. ., једне од најлепших песама свих Руковети, и по њеној финој мелодији и по гипко вођеним мелодиским линијама осталих гласова. Њену мелодију, са ретко љупким покретима, озарену њима као јутарњим сунцем, трепетно држе акордски низови са изненадним свежим обртима старинских лествица, који се везују и настављају, стално чудни и чудесни, све до благог и наивног рефрена. Ни у овој песми није Мокра-

њац у даљим строфама хтео да ову недостижну хармонију мења, — и ми смо му зато захвални.

За другу песму *Обасјала месечина*. . живљу и покретнију, Мокрањац је нашао друге начине. У њених пет строфа носиоци мелодије су, наизменце, алт и сопран. Том променом и звука и тоналитета, песма је толико друкчије осенчана — а и иначе је увек освежена једном малом али фином ритмичком променом — да нам свака од ових просто поновљених строфа изгледа као нешто сасвим ново.

Један кратак акордски прелаз био је потребан за тоналитет треће песме *Бог да го убије, мамо*. Песма је знаменита међу свима песама Мокрањаца, и по музици, и по деликатном приказу буђења љубави код младе једва стасале девојке, у којој буја незадрживо и срце и тело: тесно је и „јелече” и „џамаданче”, а боли је све: „ох, глава, ох, срце, ох, џигер, ох, танка половина”, а ево можда и узрок: „мамо, за бећара, што помина, мамо, крај пенџера”. За тај сложени и разноврстан текст, мелодија је широка и богата мотивима, и преобилна гипким посковним ритмовима.

Четврта песма *Прошетна девет, мајко, години*. . садржава један изванредни тенор-соло, са тихом пратњом мушког хора. Песма је занимљива и по својој „дертли” поезији: за девет година стекао је десет хиљада, а „во једна вечер, мајко, и’ дадов све за једно моме убаво”; и по типично балканској мелодији, шареној и китњастој, праћеној необично финим дискретним акордима.

Пета и последња песма *Садила Динка босиљак* која по свом брзом покрету не даје велике могућности за хармонске ефекте, ипак је већ сама једно веома успело решење зрелог и искусног мајстора у заплетеним неоткривеним законима народне музике. Поред свих њених чудних тонских промена и скокова, Мокрањац је овој свежој мелодији нашао њену праву хармонску одећу, дивно блиставу али природну. Па чак и за такву по лествици необичну мелодију, Мокрањац је успео да нађе, у другој строфи, место за сјајну ефектну, лако чујну, канонску имитацију, дугу целих седам

тактова, и да на крају треће строфе, не тражећи завршетак у неким дугим секвенцама, заврши Руковет са два снажна акорда.

Тако је у току од 25 година Мокрањац писао својих горостасних петнаест Руковети, очито у сталном развоју мајсторства и вазда у пуној радости стварања. Радост одмах од прве претходне радње кад је народне мелодије слушао и бележио, и затим кад их је по њиховој природи распоређивао и руковедао у Руковети; још већа радост, јер је и већи напор, кад је за песму, за њену мелодију и ритам тражио и њену хармонију и додавао томе обраде хорским вештинама, али тако да се сви ти музички елементи неодвојиво слију у једну природну целину. А какву је радост тек имао Мокрањац кад је такву једну своју Руковет на концерту остваривао са својим певачима који су га неизмерно волели и зато су са највећом пажњом гледали на сваки његов гест и покрет руке, миг

и сев ока. Каква је радост то била за Мокрањаца видети своје замисли у таквом трепету остварене. Кроз цео живот ходио је Мокрањац тим путем, срећно али и свесно изабраним. Јер он је сам истицао „да се српска уметничка музика може подићи само на основи српске народне музике”.<sup>27</sup> Зато су његове Руковети најважније и најбитније у његовом раду, и за њега, — а не само за нас. У оно време кад код нас скоро и није било музике, и кад је у Европи уметност показивала знакове умора, сумње и неверице, Мокрањац је слагао свеже песме, то свеже цвеће у Руковети и давао музику једру, румену, здраву. Цвеће сабрано у Руковети није увело: оно је и данас свеже као да је мало пре убрано на некој цветној планинској ливади.

<sup>27</sup> Предговор за Српске народне песме из Левча (III књ. Етногр. зборника Акад. наука, 1902), које је прикупио Т. М. Бушетић, а музички приредио Мокрањац.

## STEVAN MOKRANJAC ET SES »RHAPSODIES«

P. BINGULAC

Les anniversaires apportent souvent avec eux un nouveau jugement de l'activité et une nouvelle mise en valeur de l'œuvre du grand homme qui fait l'objet de cette célébration, surtout quand il s'agit des œuvres qu'il faut sortir des archives poussiéreuses du passé à la lumière du jour. Le centenaire de la naissance de Stevan Mokranjac ne se range pas parmi de tels anniversaires, à surprises et à révélations des œuvres inédites et il ne fait que continuer la suite des exécutions de ses œuvres si populaires, ajoutant le cachet solennel d'une célébration à leur succès établi et puissant. Pourtant il nous reste à préciser quelques traits encore de cette grande figure que fût Mokranjac.

Mokranjac a été jusqu'à présent toujours apprécié comme un de plus grands et de

plus importants compositeurs serbes — et yougoslaves. Mais ce n'était pas suffisant. Et réellement, quand le grand rôle que la musique joue dans notre culture sera étudié et incontestablement affirmé, il deviendra évident que Stevan Mokranjac égale, par son génie et par son influence, les plus grandes figures de la pensée serbe et yougoslave de la fin du XIX<sup>e</sup> et du début du XX<sup>e</sup> siècle.

Les musiciens n'ont toujours pas résolu la question restée ouverte: quelle partie de son œuvre et quels résultats de son activité musicale si diverse, sont essentiels et les plus importants. Il ressortirait de l'essai détaillé, écrit il y a quelques 30 ans par Miloje Milojević, malgré toutes les précautions oratoires et toutes les subtilités de ses formulations, que l'auteur estimait plus Mo-

kranjac pédagogue et Mokranjac—organisateur, que Mokranjac — compositeur. Dans son article Milojević commence ses réflexions par des louanges exprimées en paroles émues et dans un style brillant, mais bientôt ces louanges, accompagnées soit d'un «mais», soit d'un «si», se réduisent à très peu de choses. Parlant du métier de Mokranjac Milojević le juge favorablement, tout en étant parfois prudent et avare de ses superlatifs. Il croit à «l'étincelle qui brillait dans son âme d'artiste» il lui reconnaît de l'intuition, et pourtant de son point de vue «absolu» à la suite d'une comparaison, injustifiée et intempestive, avec de grands compositeurs occidentaux tels que Wagner, Liszt, Smetana et Debussy, — il le considère plutôt comme un «compositeur» que comme «compositeur—artiste». Et ce jugement repose uniquement sur le fait que les Rhapsodies, œuvre centrale de Mokranjac, sont basées sur des mélodies populaires et non pas sur les mélodies propres du compositeur, et par conséquent, d'après Milojević, ils tombent de ce fait même bien en-dessous de n'importe quelle composition tout à fait originale. Comme si de telles valeurs artistiques intrinsèques pouvaient être jugées suivant des critères purement extérieurs. Par conséquent les célèbres «Variations sur un thème de Diabelli» de Beethoven deviendraient tout de suite «pas tout à fait» originales étant donné que le thème n'est pas de Beethoven. Tout en respectant la grande et importante activité de Mokranjac en tant que pédagogue et organisateur — ainsi que ses autres activités multiples dans le domaine de la musique — il s'agit aujourd'hui de le préserver d'un danger beaucoup plus grand. Contrairement aux critiques qui, comme disait Macaulay, «élevaient les poèmes de Milton jusqu'aux nues», afin d'amoindrir la valeur de l'homme, chez nous Mokranjac est «élevé jusqu'aux nues» mais les Rhapsodies sont accompagnés de grandes réserves. Il en résulterait comme on tenta de le faire dans le cas de Debussy, que l'influence de ses œuvres à plus de poids que les œuvres elles mêmes. Ce n'est qu'au moment où de nombreuses études, des détails nombreux sur sa vie et des analyses approfondies de son œuvre existeront que ce problème pourra être étudié à fond. De nos jours, le fait, lim-

pide et évident, que Mokranjac, célèbre dans tout le pays, l'est justement pour ses «Rhapsodies», doit nous suffire. Cette opinion, pour ainsi dire plébiscitaire, sera étayée, dans la seconde partie de cet article par des arguments tirés de l'analyse des Rhapsodies.

L'œuvre de Mokranjac porte en elle quelques traits caractéristiques. Tout d'abord il a apporté par son œuvre un très grand progrès à la musique serbe. D'ailleurs, chez lui-même, quel chemin parcouru depuis la Première Rhapsodie — œuvre de jeunesse, encore malhabile, pleine et surpleine — jusqu'à la chanson douce et émouvante «Marie, blanche Marie» par laquelle commence la XV<sup>e</sup> Rhapsodie! La seconde caractéristique concerne son influence puissante et durable sur des générations de musiciens venues après lui, influence qui a résisté aux changements apportés au monde et à la musique par des guerres et des révolutions. Ceci vaut aussi bien pour la génération des aînés: Konjović, Milojević, Hristić et Manojlović qui, tout en ayant connu lors de leurs études au début de ce siècle à l'étranger les richesses et le raffinement de la musique moderne, sont restés fidèles aux idées et à l'œuvre de Mokranjac. Ceci vaut également pour la génération des cadets qui a fait ses études entre les deux guerres. L'exemple de Vojislav Vučković est particulièrement intéressant. Il a adopté, à Prague, les conceptions ultra-modernes de Schoenberg et de Hába, mais ses études terminées, de retour dans le pays, en commençant le vrai travail, il a senti violemment toute la grandeur de Mokranjac et il a suivi son exemple.

D'autre part la musique de Mokranjac est très populaire dans le pays et aucun autre musicien n'a cette popularité. Mokranjac est aussi populaire dans son pays que Smetana dans le sien. Dans tous les programmes des chorales Mokranjac a toujours une place primordiale, surtout après la dernière guerre, de sorte que certains de demandaient si les «Rhapsodies» de Mokranjac pourront supporter le poids de ces concerts et ces émissions innombrables dans tous le pays. Elles en sont sorties sans dommage et à l'occasion des célébrations de l'anniversaires elles rayonnent de beauté et de clarté, plus fraîches que jamais.

Il faut souligner également son réalisme, son attitude sage de réaliste dans le choix du genre et du style de sa musique. Il a terminé ses études musicales en Allemagne un peu avant 1890, à l'époque où les idées et les œuvres de Wagner et de Liszt étaient à l'apogée de leur victoire triomphale. Il a fait, lui, aussi, ce pèlerinage, alors obligatoire, à Bayreuth pour entendre le premier du Parsifal. Par conséquent on pourrait poser la question suivante: pourquoi n'a-t-il pas essayé, de retour dans le pays, de bâtir des poèmes symphoniques ou des drames musicaux, ou une autre forme dans le style de Wagner et de Liszt au lieu d'écrire un an après son retour sa III<sup>e</sup> Rhapsodie. La réponse serait que ceci est justement heureux pour nous. C'est un fait heureux qu'il ait donné, à ce moment sombre de la culture serbe, à son peuple la musique que celui-ci ait pu accepter dans les conditions arriérées de la vie culturelle, politique et sociale. Il n'y avait pas lieu alors de vouloir briller par des idées que seul un avenir lointain aurait pu comprendre, ou de créer des œuvres qui auraient restées muettes, inconnues et enterrées pendant des années. Au contraire, dans ce sol récemment défriché par Kornelije Stanković il fallait tout de suite semer des germes qui porteraient une riche moisson de fruits sains. Mokranjac est notre musicien le plus sain, il a donné à notre musique de la force et de la santé.

Dans la petite Serbie, jeune et récemment libérée, arriérée du point de vue économique et culturel, le développement de la musique était difficile. Ce n'est que vers 1830, époque où Haydn, Mozart et Beethoven avaient déjà terminé leurs œuvres, que le premier piano est arrivé en Serbie avec le premier musicien ayant fait des études musicales — d'ailleurs très modestes. Les premières chorales chantaient des compositions étrangères, car il n'y avait pas de compositeurs nationaux et c'était surtout de la musique allemande, mal traduite ou sans traduction du tout. Dans cette Serbie paysanne, à peine lettrée, seulement vers 1880 une société bourgeoise commence à se former grâce au développement économique et à celui de l'administration d'Etat, société avec une très mince couche d'intellectuels. Kornelije Stanković (1831—1865) a commencé le premier, au moment de son bref séjour en Serbie, à

composer un répertoire national pour les premières chorales serbes. Mais après Stanković les musiciens, qui tout en étant des Slaves n'étaient pas des Serbes, écrivaient des compositions plus patriotiques que nationales lesquelles faisaient plus d'effet par leurs vers que par la musique. Il fallait qu'un musicien Serbe, inspiré d'un vrai nationalisme, apparaisse pour créer de l'authentique musique nationale.

Et justement au moment où tout le monde l'attendait, Mokranjac est venu. Dans son enfance, à défaut de la musique écrite par des compositeurs, il écoutait la musique chantée par le peuple. A la suite des études sérieuses faites à Munich, Rome et Leipzig, il a consacré toute sa vie au travail multiple de l'affermissement et de la propagation de la musique chez nous. Réunissant, par un hasard heureux, des qualités d'excellent chef de chœur aux celles d'un grand compositeur, il a diffusé la gloire de la musique serbe avec ses Rhapsodies, non seulement en Serbie mais dans de nombreux autres pays, au cours des tournées triomphales de sa chorale (tournées devenues régulières, pour ainsi dire tous les ans de 1891 à 1899 et en 1910—1911). Ses concerts à Berlin ou à Moscou, à Trieste ou à Istantboul ont fait connaître les chansons serbes et ont rendu d'immenses services au jeune Etat Serbe. Et quel ne fut l'enthousiasme suscité par sa musique à Sarajevo ou à Dubrovnik, à Cetinje ou à Split! Leur rôle fut celui d'un souffle nouveau ravivant la flamme de la fraternité des Yougoslaves, divisés à l'époque par des frontières politiques. Tel fut son travail et justement nous avons alors besoin d'un tel travail. Mokranjac s'est limité avec sagesse sur ce que notre société de l'époque pouvait accepter et ce fait-là confirme son grand et sain génie de réaliste.

Mokranjac a choisi le mot «rukovet» (rhapsodie) parmi les mots du langage courant pour évoquer l'idée d'un bouquet, d'une gerbe ou d'une brassée de fleurs, ce qui est en fait son sens propre. Ainsi ce terme heureux est devenu un terme musical désignant une rhapsodie vocale des mélodies populaires, réunies avec art en une entité. Les formes antérieures, tels les pots-pourris, rangeaient les chansons les unes après

les autres, maladroitement harmonisées et mal assortites. Les qualités principales des Rhapsodies qui les distinguent des formes antérieures, sont: — 1) elles sont composées de plus belles chansons, choisies d'après un critère sévère; 2) les chansons choisies sont groupées en Rhapsodies par leur parenté de style, d'origine ou de thème poétique; 3) de ces chansons Mokranjac formait, suivant des principes esthétiques généraux et suivant des principes propres à l'esthétique musicale, des unités organiques. Fidèle aux principes éternels valables pour les formes cycliques, il alternait à dessein les chansons contrastantes: des chansons vives avec des lentes, les joyeuses avec les tristes. Et puis évitant la diversité exagérée, il diminuait de plus en plus le nombre de chansons (les Rhapsodies devant après la 5<sup>e</sup> Rhapsodie n'ont jamais plus de cinq chansons); 4) sans toucher à la mélodie — parce qu'elle provient du peuple — Mokranjac force notre admiration par sa science avec laquelle il l'enveloppe d'une forme artistique sans pareille, aussi bien par la fraîcheur et la beauté inattendue des harmonies que par la souplesse des rythmes (surtout dans ses dernières Rhapsodies) et l'art de la polyphonie; 5) le raffinement qui distingue les Rhapsodies des pots-pourris qui les précédaient réside surtout dans l'approfondissement des rapports psychologiques des par-

les avec la musique, en accentuant le sens de l'action, et en indiquant nettement ses protagonistes (jeune homme, ou jeune fille), aussi par la disposition, l'ordre et l'alternance des différentes voix (masculines ou féminines), dans l'exposition des mélodies des strophes successives.

Après une analyse de toutes les 15 Rhapsodies, l'auteur cite les paroles de Mokranjac disant que «l'art de la musique en Serbie ne peut être édifié que sur une base de musique populaire». C'est ce qui fait que ses Rhapsodies représentent la partie la plus importante, essentielle, de son œuvre, aussi bien pour lui que pour nous. A l'époque où il y avait peu de musique chez nous et où la musique à l'Occident donnait des signes de doute et de manque de foi, Mokranjac réunissait des chansons fraîches comme des fleurs en gerbes, en bouquets (en «rukoveti»). Elles sont toujours fraîches comme si elles venaient d'être récemment cueillies ou entendues sur une clairière ensoleillée dans la montagne.

#### Illustrations dans le texte:

- Fig. 1 — Esquisse de la I Rhapsodie de Stevan Mokranjac  
 Fig. 2 — Début de la VI Rhapsodie de Stevan Mokranjac  
 Fig. 3 — Début de la XV Rhapsodie de Stevan Mokranjac