



Год. 23. бр. 46/2017.

UDK 78:781(05)

Број у регистру: 632-120494-03

ISSN 0354-9313

muzickitalas@clio.rs

Издавачи

Издавачко предузеће

CLIO

Господар Јованова 63, Београд
www.clio.rs

ФИЛУМ

Филолошко-уметнички факултет
Јована Цвијића 8б, Крагујевац
www.filum.kg.ac.rs

За издаваче

Зоран Хамовић

Радомир Томић

*

Главни уредник

Др Бранка Радовић

Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац

*

Редакција

Др Снежана Николајевић

Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац

Др Мелита Милин

Музиколошки институт САНУ, Београд

Др Марија Ђирић

Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац

Др Ивана Медић

Музиколошки институт САНУ

Др Ива Ненић

Факултет музичке уметности, Београд

МА Христина Медић

Клио

*

Уређивачки савет

Др Здравко Блажековић (САД)

Др Сања Грујић (САД)

Др Јелена Новак (Холандија)

*

Дизајн корица

Милена Лакићевић

*

Лектура

Сања Благојевић-Бошковић

*

Коректура

Мира Савић

*

Технички уредник

Дејан Тасић

*

Штампа

Инстант систем, Београд

Часопис излази једанпут годишње

На насловној страни

Слике из филма „А живот тече даље“
(1935)

САДРЖАЈ

Contents

◆ ПУТЕВИ РАЗВОЈА СРПСКЕ МУЗИЧКЕ КУЛТУРЕ

Бранка Радовић: МИМИКРИЈА МИЛАНЕ
СТОЈАДИНОВИЋ-МИЛИЋ 2

◆ SOURCES IN DEVELOPMENT OF SERBIAN MUSIC CULTURE

Branka Radović: MIMICRY OF MILANA STOJADINOVIĆ-MILIĆ 8
(Abstract)

◆ Рукопис Јосипа Славенског: *Con more Rexho* (*Устај Ређо*), шиптарска народна тужбалица из Призрена, обрада за филм *Прве светлости* 9

Manuscript of Josip Slavenski: *Con more Rexho (Stand up Rexho)*,
albanian folk lament from Prizren, arrangement for film *First Lights*

◆ МУЗИКА И ДРУГЕ УМЕТНОСТИ

Марија Ђирић: ФИЛМСКА МУЗИКА ЈОСИПА СЛАВЕНСКОГ 10

◆ MUSIC AND OTHER ARTS

Marija Ćirić: FILM MUSIC OF JOSIP SLAVENSKI 16
(Abstract)

◆ Рукопис Јосипа Славенског: *Con more Rexho* (*Устај Ређо*), шиптарска народна тужбалица из Призрена, обрада за филм *Прве светлости* 17

Manuscript of Josip Slavenski: *Con more Rexho (Stand up Rexho)*,
albanian folk lament from Prizren, arrangement for film *First Lights*

◆ КОМПОНОВАЊЕ ДАНАС

Мирослав Миша Савић: СОНИЧНА УМЕТНОСТ ВЛАДИМИРА
ЈОВАНОВИЋА 18

◆ COMPOSING TODAY

Miroslav Miša Savić: SONIC ART OF VLADIMIR JOVANOVIĆ 30
(Abstract)

Објављивање овог броја финансијски је помогао СОКОЈ



Vol. 23, No. 46/2017.
UDC 78:781(05)
No. in registry: 632-120494-03
ISSN 0354-9313
muzickitalas@clio.rs

Publishers

CLIO

Belgrade, Gospodar Jovanova 63, Serbia
www.clio.rs

ФИЛУМ

Faculty of Philology and Arts
Kragujevac, Jovana Cvijića bb, Serbia
www.filum.kg.ac.rs

Executives

Zoran Hamović
Radomir Tomić

*

Editor in Chief

Branka Radović Ph. D., Faculty of
Philology and Arts, Kragujevac

*

Editorial Board

Snežana Nikolajević Ph.D.

Faculty of Philology and Arts, Kragujevac
Melita Milin Ph.D.

Institut of Musicology SASA, Belgrade
Marija Ćirić Ph.D.

Faculty of Philology and Arts, Kragujevac
Ivana Medić Ph.D.

Institut of Musicology SASA, Belgrade
Iva Nenić, Ph.D.

Faculty of Music, Belgrade
Hristina Medić, MA

Clio

*

Editorial Council

Zdravko Blažeković Ph.D. (USA)

Sanja Grujić Ph.D. (USA)

Jelena Novak, Ph.D. (Netherlands)

*

Cover Design

Milena Lakićević

*

Copy Editor

Sanja Blagojević-Bošković

*

Proofreader

Mira Savić

*

Prepress

Dejan Tasić

*

Printed by

Instant system, Beograd

The Musical Wave is published yearly

Cover Pages

Pictures from film "A život jde dál" (1935)

САДРЖАЈ

Contents

- ◆ Рукопис Јосипа Славенског: *Con more Rexho* (Устај Ређо), шиптарска народна тужбалица из Призрена, обрада за филм *Прве свејлосиу* 31
Manuscript of Josip Slavenski: *Con more Rexho (Stand up Rexho)*, albanian folk lament from Prizren, arrangement for film *First Lights*
- ◆ **НОВИ ПОГЛЕДИ**
Милораг Маринковић: НОВА ПРАВОСЛАВНА ДУХОВНА МУЗИКА 32
- ◆ **NEW VIEW**
Milorad Marinković: NEW ORTODOX SACRAL MUSIC 60
(Abstract)
- ◆ Рукопис Јосипа Славенског: *Con more Rexho* (Устај Ређо), шиптарска народна тужбалица из Призрена, обрада за филм *Прве свејлосиу* 61
Manuscript of Josip Slavenski: *Con more Rexho (Stand up Rexho)*, albanian folk lament from Prizren, arrangement for film *First Lights*
- ◆ ИНДЕКС ИМЕНА 62
INDEX OF NAMES
- ◆ РЕЦЕНЗЕНТИ У ОВОМ БРОЈУ 66
REVIEWERS IN THIS ISSUE



Аргумент да уметност ником не полаже
рачуна, означава простор највише слободе која
је дата човеку.

Милорад Маринковић

Бранка Радовић*

МИМИКРИЈА МИЛАНЕ СТОЈАДИНОВИЋ-МИЛИЋ

УДК: 785.11

Bibliid: 0354-9313, 23(2017) pp. 2-8

Примљено: 5. новембар 2016.

Прихваћено за штампу: 15. новембар 2016.

Оригинални научни рад

Сажетак: Полазећи од констатације да је појам мимикрије као *modus menti* истоименог дела Милане Стојадиновић-Милић кључ за тумачење његове садржине, у тексту се анализирају сви они параметри који потврђују такво становиште. Најпре то је терца (мала и велика) као језгро из којег се развија тематски садржај целокупне композиције. Мада једноставачна *Мимикрија* не може да се идентификује ни са симфонијском поемом, јер не садржи елементе програмности, а упркос троделности структуре ни са сонатним обликом. Међутим, права мимикријска игра одвија се употребом различитих варијанти композиционо-техничких захвата ауторке. Један од њих – педал – од првог до последњег такта композиције обележава и артикулише огромне тоналне плохе мењајући боје и регистре, лежећи или ритмизован, али контсантно присутан.

Принцип мимикрије огледа се и у специфичној драматургији музичког изказа, вођењу музичких токова који су сферичног облика. Монотематски извор свих материјала композиције резултирао је и специфичним типом „драматике“ која се, мимикријски прикривена (драматски сукоби се не заостравају већ решавају један за другим у таласастом кретању) открива као нека врста „лирског оркестарског интимизма“.

Кључне речи: мимикрија, педал, терца, варијација, сферичан ток

Мимикрија за симфонијски оркестар Милане Стојадиновић је, приликом извођења на Трибини музичког стваралаштва Југославије у Опатији 1988. године била пропраћена веома кратким писаним коментаром ауторке који је, херметично и прикривено иронично, цитирао тумачење појма мимикрије из Вујаклијиног *Лексикона стираних речи и израза*.¹ Уз ово објашњење дато је још само кратко упутство о примењеном принципу мимикрије тематских материјала композиције.

Текст, у најамњу руку, огољено објективан, без елемената личног исказа, антиемоционалан. Под лексичком формом кратког објашњења чињенице познате из природњачке науке, иронично је, већ пре слушања музике, сугерисао тежњу ауторке да *Мимикрија* не треба да се допуњује и додатно објашњава речима. Она треба да се одслуша.

Мимикрија је упораво једна од оних композиција које су препуне садржине, препуне у толикој мери да и форма, која се обично у првим композицијама младих аутора за велики оркестар, поштује као ослонац драматургије, растаче под притиском надируће садржине. Форма, заправо, настаје аутоматизмом који диктирају музички садржај и веома истанчан ауторкин смисао за драматуршки ток дела.

Облик *Мимикрије*, једноставачне оркестарске композиције која није, ни довољно програмска да би се могла сврстати ближе симфонијској поеми, а ни апсолутно музичка да би јој одговарао поднаслов типа симфонијске увертире, развија се сам од себе у троделну форму која има и неке елементе сонатности, пре свих, огроман развојни део који захвата две трећине композиције.

Појам мимикрије, модус менти истоименог дела, кључ је за тумачење његове садржине. Будући да се тематски свет целокупне композиције развија из језгра велике, односно, мале терце (*пример др. 1*) и да то језгро у даљој разради, добија форму и опсег дурског, односно, молског квартсекстакорда, комплетан музички материјал композиције веома је повезан и указује се као монотематски.

¹ *Мимикрија* (ірч. мимикос, њодражавачки) зоол. бој. сџална или љривремена сличност љо облику, боји и друјим сџољним особинама неких животиња, у мањој мери диљака, са околином у којој обично живе (са љранама, лишћем, кором од дрвета, камењем и сл.) услед чеја их је љешко љрејознајши када су на љим љредмејшима, љакође: велика сличност једних животиња са друјим, љако да их је љешко разликовајши иако између себе немају никакве друје везе сем ље сољашње гличности, збој чеја се нејријајшељи не усуђују да их најадају (Вујаклија 1961:577).

* Бранка Радовић, Универзитет у Крагујевцу, Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац
braradovic@yahoo.com

Пример бр. 1 – Мала и велика терца као тематско језгро композиције

The musical score is arranged in a standard orchestral format with the following parts and markings:

- Fl. (Flute):** Part 1 starts with *mp* and a triplet of eighth notes. Part 2 starts with *mf* and a triplet of eighth notes. A *(marc.)* marking is present above the second measure.
- Ob. (Oboe):** Part 1 starts with *cresc.* and a triplet of eighth notes. Part 2 starts with *mf* and a triplet of eighth notes.
- Cl. (B) (Clarinet in B):** Part 1 is silent. Part 2 starts with *mf* and a triplet of eighth notes.
- Cl. b. (Clarinet in Bb):** Part 1 starts with a triplet of eighth notes. Part 2 starts with *mf (marc.)* and a triplet of eighth notes.
- Fig. 1, 2 (Fagot):** Part 1 is silent. Part 2 starts with *mf (marc.)* and a triplet of eighth notes.
- Cfg. (Kontrabaas):** Part 1 is silent. Part 2 starts with *mf (marc.)* and a triplet of eighth notes.
- Timp. (Timpani):** Part 1 starts with *p* and a *molto* marking. Part 2 starts with *mf* and a *p* marking.
- Piano:** Part 1 starts with *8va* and a triplet of eighth notes. Part 2 starts with *8vb* and a triplet of eighth notes.
- Vn. I (Violin I):** Part 1 starts with a triplet of eighth notes. Part 2 starts with *mp* and a triplet of eighth notes.
- Vn. II (Violin II):** Part 1 starts with a triplet of eighth notes. Part 2 starts with *mp* and a triplet of eighth notes.
- V-le (Viola):** Part 1 starts with *p (=)* and a triplet of eighth notes. Part 2 starts with *mp* and a triplet of eighth notes.
- Vc. (Violoncello):** Part 1 starts with *mp* and a triplet of eighth notes. Part 2 starts with *mp* and a triplet of eighth notes.
- Cb. (Kontrabaas):** Part 1 starts with *mf* and a triplet of eighth notes. Part 2 starts with *mp* and a triplet of eighth notes.

Пример бр. 2 – Педални тон у деоници контрафагота, тимпана, виолончела и контрабаса

160 11

Picc. f
 Fl. 1 2 f
 Ob. 1 2 f
 C. ing. f (marc.)
 Cl. (B) 1 2 f
 Cl. b. f
 Fg. 1 2 f
 Cfg. f
 Cor. (F) 1 2 f *espressivo possibile*
 3 4 f *espressivo possibile*
 Tr. (B) 1 2 f *espressivo possibile*
 Trbn. 1 2 f
 e
 Tuba 3 f
 Timp. f
 W. bl. II f
 Tbro (s.c.) f
 G.C. f
 non arpegg.
 Arpa ff
 Piano ff
 Vn. I f *tr*
 Vn. II f *tr*
 V-le f
 Vc. f
 Cb. f

Но права игра мимикрије наступа тек упознавањем различитих варијанти које Милана Стојадиновић развија из тог језгра. Потреба да музички материјал који долази из истог извора носи веома различит смисао и значење, води ка ауторкином схватању појма варијације, варијације која се у оквиру традиционалних композиционих поступака примењује и у изградњи самих тема. Дакле, *Мимикрија* у свом зачетку има варијацију, али, осим уобичајених варијационих поступака, она не преузима власт над музичким материјалом који се развија традиционалним поступцима мотивског рада, или, пак, развијањем тематских језгара при чему позната „глава“ теме добија различите наставке.

Композиционо-технички захват Милане Стојадиновић инсистира још на једној константи, а то је педал (*пример др. 2*). Од првог до последњег такта, обележавајући и артикулишући огромне тоналне плохе, мењајући оркестарске боје и регистре, лежећи или ритмизован, педал је присутан као априорна чињеница *Мимикрије*.

Дакле, на укупан звук композиције битно утичу две непроменљиве: монотематско порекло материјала и педал, константе, које на први поглед сугеришу истородност и статичност целине.

Напротив, принцип мимикрије који примарни музички материјал истог порекла развија у драматуршки различитим правцима, обезбеђује и неопходну разноврсност идеја које, у свом налету, како је већ речено, диктирају и из свог развоја обликују форму композиције. Статичност целине разбијена је истим тим навирућим садржајем који располаже са укупно шест значајних тематских мисли од којих се неке обликују тек у средњем, развојном делу композиције. У односу на тонални план композиције поменути статичност је видљива више као лагано кретање од тоналног центра *ин Еф*, у прве две целине композиције, ка центру *ин Ге* у завршном делу.

Оно што нам статичност и повезаност, уочене приликом анализе партитуре као основне константе *Мимикрије*, код слушања музике преокреће у осећај покрета и разноврсности равно је још једној мимикријској чаролији. Њу обезбеђује смисао Милане Стојадиновић за драматургију музичког исказа, смисао за вођење музичких токова, за градације и падове тензија, згушњавање и разређивање музичког ткива (*пример др. 3, стир. 6*), за логично развијање идеја и правовремену замену старих новим мислима.

Ток *Мимикрије* је сферичан, он извире из педалног тона, у таласима тече достижући своје драмске климаксе и улива се, на крају, поново у своје исходиште – педални тон (види *пример др. 2*). Но, нити се својим крајем улива у ништавило, нити се, пак враћа на почетак. Енергија коју је ослободила управо протекла музика, подиже последњи одсек композиције за секунду више и она, у односу на почетни *Еф* тоналит, завршава *ин Ге*, доносећи смирење и расплет који тежи позитивном мировању и задовољству (*пример др. 4, стир. 7*).

Најважнији разлог који *Мимикрију* чини изузетно квалитетним музичким делом је њен емоционални свет који до сада није помињан, а који је основно исходиште и једини садржај ове музике. Чак и у доба када нова једноставност и нови романтизам афирмишу искреност и емоционалност и, готово заборављени, лирски интимизам, као једини музички садржај исказан традиционалним језиком, ретке су композиције које, попут *Мимикрије*, без икаквог експлицитног ванмузичког помагала, изражавају у оркестарском звуку, од своје прве до последње ноте, личну, интимну, ауторову емоцију.

Овакав садржај, прво просечан и лични, па затим и истовремено и музички, исходиште је свих других вредности *Мимикрије*. Стиче се утисак да је музика директно уписивана у партитуру и одмах оркестрирана. У основи свега је, свакако велики таленат, способност композитора да „чује“ оркестар, но и унутарња обавеза да се мисли исказују искрено и да композиторска спретност и комбинаторика буду у служби те искрености. Интимна, богата и искрена емоција омогућава онда и логичну и перфектну драматургију, а са њом и одговарајући композициони поступак и примену веома добро научених и већ разрађених и развијених елемената композиторског заната.

У суштини монотематски постављена, *Мимикрија* је богато мотивски разведена, композиционо-технички готово савршена, виртуозно оркестрирана. Она говори традиционалним музичким језиком, у оквиру проширене тоналности, са дур-мол варијантом тоналног центра и богато спроведеном оркестарском полифонијом у којој се појављују битоналне структуре, удвајања линије у микстури, као и неки кластери, она се, у оквиру класичне равнотеже мелодија–ритам–вертикала, развија и на основу богатих ритмичких структура, полиритмије и полиметрије.

Једна од значајних вредности *Мимикрије* свакако је оркестрација, разуђена и веома прецизна, потпуно подређена садржају музике. Она има задатак да исказује смисао музичког садржаја, без тежњи ка непримереним ефектима и ка празном виртуозитету.

Суочени са композицијом *Мимикрија* као са исказом личне емоције, налазимо се пред још једним слојем, још једном могућношћу за дешифровање појма мимикрије.

Као што у бајкама решење три проблема или испуњење три задатка води расплету и завршетку, тако би нас разрешење мимикрије која се, у виду парадоксалне загонетке, појављује на нивоу квалитета емоционалног садржаја дела, повело заокружењу ове мале анализе.

Пример бр. 3 – Разређено музичко ткиво

203

Fl. 1
Ob. 1
Cfg.
Arpa
Piano
Vn. I
V-le div. a 4
solo
Vc. altri div.
Cb.

Мимикрија Милане Стојадиновић је, као што је раније речено, драматуршки вођена у облику сфере. Њен унутрашњи ток је таласаст, а велики и пребогат средишни део садржи углавном драмске акценте.

Анализирајући тип ове драматике долазимо до закључка да је она искрено исказана и логично спроведена, али и до закључка да она нема у себи суштинску растрзаност и непомирљивост супротности. У свом далеком исходишту, монотематском извору свих материјала композиције, она је не може ни имати. Но, ауторка није ни покушавала да драматику исхитри до неразјашњивог сукоба, уздигне до племенитог патоса или да јој додели улогу водећег принципа исказивања музичког збивања. Они сукоби у *Мимикрији* постављају се као унапред разрешени, као сукоби којима се не предвиђају загушења или раскид већ као тежња помирењу и међусобном сливању заталасаних емоција. Драмски сукоби делују као питања на већ познате одговоре и разрешавају се помирењем, хепиендом, тоналном, умиријућом каденцом. Они се не нагомилувају, већ разрешавају један за другим, као таласи. Драматика Милане Стојадиновић у ствари је мимикријски прикривена, згуснута и нагомилана лиричност, а ову њену природу разоткрива већ и само инсистирање на њеном позитивном разрешењу и бризи за тоналну каденцу, а, такође и њена унутрашња једновалентност коју, као спољашњи елемент, подвлачи и непроменљиви педални тон.

Пример бр. 4 – Завршетак *ин Ге*

Као песма у прози или некаква лирска поема *Мимикрија* је композиција којој би се могао придодати атрибут лирског оркестарског интимизма.

Уместо епилога, вратимо се на мисли изречене на самом почетку, не да бисмо затворили кружницу, већ да бисмо отворили спиралу, вратимо се тексту који је композиторка Милана Стојадиновић приложила као тражено кратко објашњење уз своју композицију *Мимикрија*, пред њено прво извођење.

Објективан као енциклопедијска одредница, он нам се указује не само као иронијско-негативан став према наметнутом захтеву организатора већ и као скривена порука да дело говори само за себе и да га треба уважити као музику а не као композициони поступак или форму.

Покушај да се допре до различитих нивоа композиције, који се могу разтумачити разоткривањем мимикрије коју у себи носе, успео је само до нивоа чисте емоционалне, односно музичке садржине. Њу ће сваки слушацац доживети на свој начин, у складу са личним емоционалним светом коме се, заправо, ово дело и обраћа.

Доживеће га онако како се доживљава и прима чист поетски текст.

Цитирана литература

Л. Вујаклија (1961): *Лексикон сѝраних речи и израза*, Просвета, Београд, стр. 577.

COURSES IN DEVELOPMENT OF SERBIAN MUSIC CULTURE

*Branka Radović**

MIMICRY OF MILANA STOJADINOVIĆ-MILIĆ

UDK: 785.11

Biblid: 0354–9313, 23(2017) pp. 2–8

Submitted: 5th November 2016

Accepted for publication: 15th November 2016

Original scientific paper

Summary: Considering the statement that mimicry as *modus menti* of Milana Stojadinović-Milić's work is the key to the interpretation of content engagement, in this paper will be analyzed the all parameters that confirm this type of statement. At first the third (major/minor) figuring as a nucleus from which develop the whole thematic content of composition. This composition *Mimicria* as a one movement piece could not be comparing with simfonic poem (because it does not contain program elements) as well as with sonata form too (even this piece have a three-part structure. However, the real game of mimicria is going on by using different styles of compositional-technical work of the author. One of them is pedal from first to last measure of composition which marks and gives the articulation of huge tonal range, changing the colors and registers, lying down or rhythmic, but contingently present.

The principle of mimicry is also reflected in the specific dramaturgy of the musical statement and the direction of musical flows in spherical shape. Monothematic source of whole materials of composition are resulted with specific type of 'dramatic', which are covered by mimicry (the dramatically conflicts are not on the edge, they are resolved one by one in wave style of moving) and show up as some sort of 'lyric orchestral' intimacy'.

Key words: Milana Stojadinović-Milić, mimicry, pedal, third, variation, spheric form

* Branka Radović, University of Kragujevac, Faculty of Philology and Arts, Kragujevac, braradovic@yahoo.com

Con more Rexho (Усїај Ређо)
 (Шиптарска народна тужбалица из Призрена) (из Призрена)
 из филма Прве свећлосџи обрадио Јосип СЛАВЕНСКИ 1948

Sostenuto (♩=80) mf
 S. O' —
 A. O' —
 T. O' —
 S. O' —

O po vijn' kauli sito ra-xes sma-lit
 O bid' am-a-bit

More Redžo! More Redžo!

(Refrain)
 Ten pi Redžes nigrad te ka-lit con Redžo con djal-o
 con so-ka-li da-la-so sot' mei miš' pom du-kaš'ho

Рукопис Јосипа Славенског: *Con more Rexho (Усїај Ређо)*,
 шиптарска народна тужбалица из Призрена,
 обрада за филм *Прве свећлосџи*

Марија Ђирић*

ФИЛМСКА МУЗИКА ЈОСИПА СЛАВЕНСКОГ

УДК: 791.636:78

78.071.1 Славенски Ј.

Biblid: 0354–9313, 23(2017) pp. 10–16

Примљено: 1. јула 2017

Прихваћено за штампу: 10. јула 2017

Оригинални научни рад

Сажетак: Рад на тему филмске музике Јосипа Славенског указује на питања битна за овај сегмент композиторовог опуса: начине концепције партитура, односно, њихову позицију у филмовима, такође и контексте у којима су настајале. Славенски је сарађивао на свега три кинематографска остварења, Фантом Дурмитора (*Das Lied der schwarzen Berge*, 1932), А живот тече даље (*A zivot jde dál*, 1935) и Прве светлости (1948). Стога се може рећи да филмска музика није обиман сегмент његовог опуса. Опет, чињеница да је партиципирао у стварању уметничког жанра потпуно новог на тлу некадашње државе (јер филмске партитуре Јосипа Славенског у међуратном периоду припадају првим примерима своје врсте у ширим/копродукционим оквирима југословенског филма), обавезује нас на сагледавање доприноса Славенског седмој уметности. Музика из наведених филмова је непосредан одраз битних одлика композиторовог стваралаштва. Пре свега, изражена је обузетост фолклором који је, уз истраживање акустичких феномена, једна од константи у његовом раду. Народна традиција је, штавише, постављена као основа стварања филмске музике Славенског – тематика сва три филма била је везана за земљу која је одредила – композиторов етнички идентитет као (југо)словенски. Занимљиве су, у том смислу, промене позиције националне кинематографије која од продукта невеликог културалног значаја у време Краљевине Југославије, по завршетку Другог светског рата стиже до статуса једног од најбитнијих промотера новог друштвеног система – чему је Јосип Славенски био непосредни сведок.

Кључне речи: Јосип Славенски, филмска музика, партитура, филм, кинематографија

Филмска музика није обиман сегмент стваралаштва Јосипа Славенског. Сарађивао је на само три филма: *Фантом Дурмитора* (*Das Lied der schwarzen Berge*, 1932), *А живот тече даље* (*A zivot jde dál*, 1935) и *Прве светлости* (1948). Опет, реч је о првом југословенском композитору који је добио прилику да пише музику за дугометражни играни филм. Чињеница да је учествовао у стварању уметничке врсте потпуно нове на тлу некадашње државе¹, обавезује нас на сагледавање доприноса Славенског седмој уметности. Тим пре што наведене филмске партитуре потврђују разумевање композиторовог опуса као једног/јединственог дела, односно, као *вишеструко исцрепљене јединствене целине* (Милановић 2006: 141). Наиме, и музика намењена филму сведочи о потреби Јосипа Славенског да ауторски исказ допуњује и развија (можда и искушава?) мењањем позиције или окружења својих дела². Овде је изражена и обузетост фолклором који је, уз истраживање акустичких феномена, једна од константи у ауторовом делању (*cf.* Грујић 1984: 99). Народна традиција је, штавише, постављена као основа стварања филмске музике Славенског – тематика сва три кинематографска остварења била је везана за земљу која је одредила његов етнички идентитет као (југо)словенски³.

¹ Филмска музика Јосипа Славенског у међуратном периоду припада првим примерима оригиналних филмских партитура у ширим/копродукционим оквирима југословенског филма (Ђирић 2010: 121–137).

² Биљана Милановић о томе износи следеће: *Уочавамо двоструку, али и вишеструку јојавност једног дела или ства-ва веће композиције – било као самосталној, било у окружењу исте или неке нове вишеставачне целине (...). Ове специфичности чине да стваралаштву Јосипа Славенског прилазимо са свешћу о јусто исцрепљеној мрежи односа међу његовим композицијама* (Милановић 2006: 142).

³ Рођен 1896. у Чаковцу, као најстарији син Јосипа Штолцера (чији се деда из Франкфурта на Мајни доселио у Међимурје), Јосип Штолцер Славенски постао је *један од истинских и најистакнутијих браћана Београда*; он ће узети православну веру и српску славу, а са Београдом и новом средином је *поделио и њихову судбину у најтежим тренуцима њихове историје* (Здравковић 1996: 89). Одговарајући на питања о националној припадности, Славенски би цитирао Јанка Веселиновића: *Хоћу да сам свачија јојредбија* (Здравковић 1996: 107). Говорећи о томе зашто је свом презимену додао ново (Славенски), подвлачио је: *Нисам хтео да ме смајрају Немцем. Тим пре, јер сам се у међународном музичком свету јојавио у Немачкој, нисам хтео да мисле да сам Немац. Хтео сам да се одмах зна ко сам* (цитирано у Живковић 2006: 16).

У време снимања филма *Фанџом Дурмиџора*, 1932. године, у Краљевини Југославији је променен Закон о уређењу промета филмова. На основу донесеног акта основана је Државна филмска централа као засебна институција у оквиру Министарства унутрашњих послова чији је задатак био да *уређује и надзире увоз и промет филмова, да унапређује домаћу филмску производњу и да њомаже васпитање и корисну пројеканду филма* (Волк 1996: 294). Везе са иностраним филмским произвођачима јачају. Током тридесетих година прошлог века снимљено је десетак копродукционих наслова. Петар Волк један од разлога томе види у природним лепотама поједних крајева, што су биле *јошво идеалне кулисе за њриче које су њражиле необичан, русџичан амџијентџ, џун разних конџрасџа* (Волк 1996: 216). *Фанџом Дурмиџора* је копродукција са немачким партнером⁴, редитељи су Ханс Натге (Hans Karl Heinrich Natge) и Курт Брајнес (Kurt Breiness). Филм је доиста, поред уметничких побуда, имао и сврху промоције Краљевине Југославије: осим у ентеријерима рађеним у Берлину, сниман је и у репрезентативним екстеријерима Дурмитора, Жабљака, Мостара, Дубровника, Сарајева, Београда, у кањонима Таре и Пиве... За ово *џиџко оџтварење* (Ердељановић 2010), музика је морала да буде адекватна. Јосип Славенски је, поред југословенске оријентације, био логичан избор стога што је његово стваралаштво већ било афирмисано у међународним оквирима⁵. Нисмо, нажалост, у могућности да дамо ширу анализу односа звука/музике и слике у *Фанџому Дурмиџора* јер филм није био доступан⁶. Оно што знамо, јесте да је Славенски написао низ нумера надахнутих фолклором југословенских народа⁷. Једна од њих је публикована док је снимање филма још било у току⁸, а највећи део партитуре преточен је у *Народну свиџу*, односно, у *Народну канџаџу* (Џивковић 1982: 40). Композитор је очевидно желео да своју музику намени и филму и концертном извођењу. То је пракса коју је наставио и у кинематографском остварењу *А живоџ џече даље*, чија је партитура уобличена у дело *Музика за оркестџар* (или *Музика '36*)⁹.

Недуго после *Фанџома Дурмиџора*, Славенски је позван да учествује у раду нове филмске копродукције. *Јуџословенски џросветџни филм* поново ће посредовати у интернационалној сарадњи, овога пута са чешким продуцентима – *Сџар филм* (или *Олимџија*)¹⁰ и потом, *Париз–Праџ филм*. Снимање је започето 1933, а окончано 1935. године. Жанра мелодраме, *А живоџ џече даље* је филмска прича смештена на југословенско приморје. Екстеријери су снимани у Сплиту, Трогиру, Солину, Шибенику, на Вису – највише у Комижи (која је центар радње), а *екиџа је имала на расџолаџању јахџу са 24 креветџа* (Kosanović 2011: 156).

А живоџ џече даље суочавао се са бројним проблемима током снимања. Најпре се показало да прашки копродуцент не поседује довољно средстава, те је завршетак филма омогућило предузеће *Праџ–Париз филм*, мада и даље уз велике финансијске проблеме. Неслагање продуцентата са Карлом Јунгхансом (Carl Friedrich Walter Junghans) кулминирало је редитељевим напуштањем екипе¹¹. Његово место добио је нови режисер, Американац чешког порекла Ф. В. Крамер (F. W. Kraemer). У улози мајке (другој по значају женској улози), совјетску глумицу Веру Барановску која се разболела, заменила је Злата Дриакова (Ердељановић 2010)¹². Ништа више среће филм није имао ни код критике која је демонстрирала разочарање *џривџијалноџи џаријације на џему раџника који одлази на фронтџ, са коџа њеџовим укућанима сџиџе весџи да је џоџинуу* (Волк 1996: 301). Није био поштеђен ни композитор. Замерено му је што се *обрадом*

⁴ Дејан Косановић указује на холандског копродуцента (Kosanović 2000: 156), што не налазимо у изворима других аутора.

⁵ Први продор начинио је у Донауешингену 1924; уговор за издавачком кућом Шот (Schott's Söhne) потписао је 1926, а међународно представљање *Балканофиније* почело је 1928 (Џивковић 1982: 39–43).

⁶ Према информацијама које смо добили од Југословенске кинотеке, ова институција не поседује копију филма.

⁷ Прецизније податке о *Народној свиџи/ Народној канџаџи* Славенског даје композиторка Мирјана Живковић, текстом „О филмској музици Јосипа Славенског“, што је иницијални научно-теоријски осврт на филмску музику Јосипа Славенског на српским/југословенским просторима (Џивковић 1982: 39–43).

⁸ Реч је о песми севдалијског типа, *Ој славују мој* (Џивковић 1982: 40).

⁹ Дело је исте године представљено на фестивалу у Баден Бадену (Џивковић 1982: 41).

¹⁰ По Петру Волку, то је био *Сџар филм* (Волк 1996: 301). Исто налазимо и у тексту Александра Ердељановића „Ита Рина – мис филма“ (Ердељановић 2010). У студији *Кинематоџрафија и филм* Дејана Косановића стоји да је филм започела продукцијска кућа *Олимџија* (Kosanović 2011: 155).

¹¹ Тешко је прецизно реконструисати догађаје на снимању овог филма. Александар Ердељановић наводи да је *цењеноџ Карла Јунгханса наследџо анонимни Ф. В. Крамер* (Ердељановић 2010), док Дејан Косановић пише о Јунгхансу *који је радио сџоро, без књиџе снимања и оџезао рад, како у Јуџославији, џако и у Чехословачкој* (Kosanović 2011: 155).

¹² Носиоци главних улога у филму *А живоџ џече даље* су – поред Злате Дриакове која је тумачила мајку Ива Краља – Ита Рина (Марија), Звонимир Рогоз (Никола) и Ладислав Херберт Струна (Иво).

наших популарних мелодија ангажује у овако неодговорном пројекту (наведено у: Волк 1996: 301). Проналазимо, међутим, и то да је филм са успехом приказан на Међународном филмском фестивалу у Венецији (Kosanović 2011: 156), као и у југословенским биоскопима, мада ова озбиљна драма, осим врсне документаристичке фототографије (...) није прелазила ниво осредњости (Ердељановић 2010).

Мирјана Живковић опажа да удвајање садржаја на визуелном и звучном плану, од чега су многи филмски ствароци већ одустали, у овом случају говори о немоћи редитеља а не о слабости музике, чији је аутор такође био нападан (Živković 1982: 41). Такав композиторов поступак можемо оправдати чињеницом да је ипак, реч о почецима европског звучног филма и да се и у холивудској пракси, у моделу који познајемо под називом класична филмска партитура (classical film score), све до педесетих година прошлог века срећемо са сличним ситуацијама, чак и у опусима најекспониранијих аутора (Ćirić 2014: 19–22, 29–31). Концепција музике, међутим, у потпуности одговара кинематографској структури која подразумева линеаран след драмских приказа – мање филмског а више сценског утиска (и поред ефектних екстеријера). Композитор је, дакле, само пратио замисао сценаристе/либретисте и редитеља и обликовао нумере за различите извођачке саставе (оркестарске, хорске, камерне, солистичке/певачке – са инструменталном пратњом или без ње...). Штавише, када у уводној шпици прочитамо да је филм рађен по либрету арх. В. Ј. Дриака, и потом пратимо дијегезу засуту звуком партитуре Славенског, имамо утисак да је реч о кинематографској интерпретацији музике (Egorova 1997: 59), то јест, о филмској опери.

Славенски успева да премости мањкавости фабуле и режије. Веома води рачуна о томе да певане нумере (са текстом) не намењује оним сценама у којима има дијалога¹³. Вокалне, односно, вокално-инструменталне нумере присутне су тамо где је задатак музике да говори уместо слике¹⁴. Његова партитура је фактор кохезије филма, и зато је *А животи шече даље*, упркос недостацима, пријемчив гледаоцу/слушаоцу. Само су у ретким моментима, делови нумера спајани нескладно или исечени без јасног разлога (што није проблем композитора већ неадекватне монтаже звука), попут приказа рибарења или Маријиног ишчекивања мужа који треба да стигне са мора – ови сегменти немају очекивано аудитивно заокружење, јер је музика прекинута усред фразе.

Оно што је такође важно приметити је да у музици преовлађује фолклор¹⁵. Славенски брижљиво приступа традиционалним изворима – најчешће се служи оригиналним мелодијама са текстом – формулишући их у складу са садржајем сцена чија су звучна потпора. Навешћемо изразите примере. *Врбнице над морем* најпре чујемо у мушком хору (рибара), у складном хомофоном слогу (слика др. 1), да би у сцени буре постао тематска основа нумере намењене симфонијском оркестру, где присуство овог напева наслућујемо у „раштрканим“ фрагментима, да би се мотив поново расцветео са смиривањем невремена. Виртуозно је обликована вокално-инструментална увертира *Три шичице јору прелетиле* (мешовити хор и оркестар), која се улива у прве кадрове филма; на ефектан начин је дочарана, на пример, атмосфера сеоског славља (инструментална нумера плесног карактера са визуелним одразом подједнако сугестивним у колу сељана колико и у „кореографији“ туче коју иницира љубоморни Иво; у њој наслућујемо елементе увертире/уводне музике). Свакако, најјаче емоције провокују успаванке, особито друга – *Мучи, мучи, дише моје* (слика др. 2): она говори о болести (мецосопран и гудачи), потом и смрти детета (мецосопран соло) и претвара се у тужбалицу¹⁶



Слика др. 1 – *А животи шече даље...* (1935): кадар у којем морнари превају *Врбнице над морем*

¹³ Из разлога преклапања изговореног и певаног текста. Ово је проблем који ћемо разматрати и у анализи филма *Прве светлости*.

¹⁴ У тематском попису композиција који су начиниле Ева Седак и Мирјана Живковић, неке од претходно наведених нумера налазимо као самостална дела (Sedak i Živković 1984: 280–284; 336–337), што нам указује да то да *Музика за оркестар*, односно, *Музика '36* није једина партитура која је проистекла из ове филмске партитуре Јосипа Славенског.

¹⁵ То опажамо чак и у богослужбеним приказима: оргуљски сегменти поседују сакрални карактер, али је присутан и фолклорни призивок.

¹⁶ *А животи шече даље* садржи још једну тужбалицу. Славенски ју је обликовао као музички коментар на наводну смрт Ива Краља: инструментална је, транспарентне текстуре, сачињена претежно од звука

Ајме мени, *ћа се дојодило* (мецоспоран и женски хор)¹⁷.

Ретки су делови паритуре у којима нема уплива народне музичке традиције. На такве моменте наилазимо пред крај филма (бекство Ива из ратног заробљеништва) – карактеристичу их оштра дисонантна сазвучја, „искидан“ репетитивни мотив скученог амбитуса, кластерске конструкције. Наслућује се и уплив четврттонске музике, што нам потврђују извори из времена настанка филма: *У Прају је завршена синхронизација југословенског филма А живот тече даље за који је музику написао Јосип Штолицер Славенски. Инијерсантно је да је у овом филму Славенски први пут применио четврттонску музику* (М. В. 1935: 281). Ивов повратак дому биће и повратак фолклору (мада коначна одлука о напуштању родне куће поново активира не-фолклорне мотиве паритуре).

Јосип Славенски више није писао музику за игрane филмове. Ипак, тринаест година по реализацији партитуре за *А животи тече даље*, прихватио је понуду Авала филма. Опробао се у документарном жанру. Трећу филмску партитуру, начињену за потребе филма *Прве светлости*, Славенски је стварао у сасвим другачијој друштвено-политичкој клими.

У Краљевини Југославији функционисала је *јолуорјанизована национална кинематографија* (Kosanović 2011: 102), разматрана успутно, као продукт невеликог културалног значаја. Њени продукциони процеси – од снимања до пласмана – посматрани су искључиво у индустријским и трговачким оквирима – потпадајући под домен Закона о финансијама, а не културе (Волк 1996: 300–301). Успостављање левичарске власти по завршетку немачке окупације донело је југословенској/српској седмој уметности бројне добробити. Покретање организоване филмске производње сеже, заправо, у 1944. годину. По ослобођењу Београда, 20. новембра, формирано је *Државно филмско предузеће* чији је задатак било утемељење филмске индустрије, али и контакт са иностранством, односно, успостављање међународне размене у домену кинематографије. Већ следећег месеца, 13. децембра, при Врховном штабу Народноослободилачке војске Југославије, основана је *Филмска секција* која је преузела послове управљања биоскопима, надзор над филмским фондом и припрему будуће континуиране производње. Уредбом савезне владе, 3. јуна 1945. наведене установе су фузионисане у Филмско предузеће Демократске федеративне Југославије и из ресора трговине и финансија преведене у надлежност Министарства просвете, што експлицитно сведочи о квалитативној промени статуса седме уметности. Био је то почетак *делатности савремене организоване југословенске кинематографије* (Kosanović 2011: 6). Филмско предузеће ће више пута бити реорганизовано и преименовано¹⁸, али ће увек остајати у просторима културе.

Поред ангажовања на играним структурама, југословенска кинематографија се у првом послератном периоду интензивно бави и документарним филмовима. Разлог је сасвим практичне природе: требало је забележити и представити јавности сва достигнућа новог друштвеног уређења. Година 1948. – вероватно и због идеолошког разлаза са СССР-ом и потенцијалне опасности од политичких превирања – на том плану је изузетно плодна. Само у оквиру београдског Авала филма снимљено је петнаест документарних наслова¹⁹. Међу њима се налази и сведочанство о акцији електрификације на територији Метохије²⁰. Насељено и Србима и Албанцима, мало место Исток вековима је било поприште етничких размирица. Филм *Прве светлости* (редитељ Жика Митровић), био је прилика да се покаже да је таква ситуација измењена доласком

дувача, природно уклопљена у звук црквених звона са којима се рафинирано претапа – без претераних емоција, без патоса.

¹⁷ Ова тужбалица је још један пример неадекватно прекинуте музичке нумере.

¹⁸ Већ 30. јуна 1946. прерашће у Комитет за кинематографију Владе Федеративне Народне Републике Југославије (Kosanović 2011: 6).

¹⁹ Чак и у жанру играног филма, ова филмска кућа предњачи по броју произведених наслова. Од четири филма снимљена те године на територији Југославије, три припадају Авала филму (Волк 1996: 330–331).

²⁰ На уводној шпизи стоји 1948, мада филм прати све фазе изградње, све до дана пуштања хидроцентрале у рад, 17. јануара 1949, *на дан Другог конгреса комунистичке партије Србије*, када су *засијале прве светлости*. Стога ово кинематографско остварење можемо да сместимо и у 1949.



Слика бр. 2 – *А животи тече даље...* (1935): кадар у којем мајка Марија (Ита Рина) пева тужбалицу *Мучи, мучи дије моје*

праведнијег социјалног система. На делу је еклатантан пример *брајсџива и јединсџива* какво су заговарале југословенске комунистичке вође. У фокусу је изградња хидроцентрале и постављање далековода (слика бр. 3), али и свакодневица тамошњег становништва. Речју, приказан је муњевити напредак заостале регије: мештани Истока први пут добијају лекара, отварају се школе, описмењава се и женско становништво, искорењују се примитивне животне навике.

Фабула је оптимистична, амбијент живописан. Иако се одлично сналази на задатку динамичног организовања посве предвидиве приповести, оно на шта екипа филма није могла да утиче јесте документарност, која је половична и налази се искључиво у кадровима изградње постројења за производњу електричне енергије, док су остали сегменти приче унапред дефинисани и тематски схематизовани у циљу комунистичке пропаганде. Занимљиво је и то што се *Прве светлости* не удаљавају одвише од поетике немог филма²¹. Глас наратора јесте присутан, али је филмска слика снимана без припадајућег (невербалног и вербалног) звука. Звучне ефекте чујемо само неколико пута (топот коња двојице коњаника, звук камиона који доноси турбину из Ниша, аплауз за завршетак изградње), и они су очевидно накнадно додати²². Музика у смислу допуне нарације добија битну улогу јер је било потребно обезбедити пригодну атмосферу за излагање приповедача, односно, за сваки кадар. Јосип Славенски се поново обраћа фолклору. Из албанске народне музичке традиције преузима неколико напева, обрађује их за различите хорске, инструменталне или вокално-инструменталне саставе формулишући тако поједине одломке своје партитуре (Sedak i Živković 1984: 318)²³.

Хорске, односно, вокално-инструменталне верзије нумера писаних за *Прве светлости* извесно нису снимљене. Вероватно по жељи редитеља, оне су прерађене за симфонијски оркестар и као такве уклопљене у филм²⁴. Нигде у *Првим светлостима* нећемо чути хор или вокалне солисте на недијегетичком плану. Ово јесте исправна одлука. Наиме, један од темељних принципа примењене музике подразумева то да музички звук оперише невербалним кодовима. Песма/нумера са текстом пореметила би слушаочеву пажњу која овде треба да буде усмерена на текст наратора. Дати поступак примењује се управо у случајевима када песма са текстом треба да „одмени“ или „помогне“ актере (или наратора), као што је случај у две дијегетички постављене музичке нумере (мада накнадно синхронизоване и са „студијским“, дакле, недијегетичким призвучком²⁵). Реч је о изворном музицирању двојице албанских народних уметника, што, по мишљењу Мирјане Живковић уноси *свежину у иначе нејрекидан шок оркестарске музике* (Živković 1982: 42).

Композитор је за потребе *Првих светлости* написао неколико оркестарских нумера. Већина је инспирисана албанским народним музичким наслеђем, мада је питање колико је упутно дефинисати их као обраде фолклора. Јер, самосвојност ауторског израза Јосипа Славенског преовлађује. Преузети напеви функционишу као мотивска упоришта око којих су изграђене структуре невеликог обима, али сложеније у погледу музичког језика него што би то било у случају обраде. Знамо да су, с разлогом, заокружене музичке нумере на недијегетичкој позицији реткост у филмским системима. Филмска нарација подразумева прилагодљивост свих елемената филма и



Слика бр. 3 – *Прве светлости*... (1949): : кадар електрификације места Исток на Косову

²¹ Уколико упоредимо *Прве светлости* са дугометражним играним филмовима из првих послератних година, такође ћемо уочити неке остатке принципа раних (немих) филмова, што не треба да чуди јер југословенска/српска кинематографија још чини прве кораке. То ће се убрзо променити, јер домаћи синеасти веома брзо савладавају филмски језик и технологију.

²² Њихово уметање у филмску структуру, штавише, звучи помало неприродно, будући да их гледалац/слушалац, навикнут на „коментар“ који даје музика, не очекује.

²³ Љубазношћу музиколошкиње Христине Медић, дошли смо до једног сегмента рукописног материјала намењеног Музичком одељењу *Авала филма*. Реч је о композицији за мешовити хор *Џои море Рехо* (*Усџани, Реџо*), инспирисаној народном песмом из Призрена. Испод нотног текста стоји напомена композитора, *дајте на увид друћу режисеру Жики Мићровићу. Хорове дајте некоме увекдаши, довољно је 8–16 ђевача, одмах ђрејишииџе ђарџиџиуру!* (види сџр. 9, 17, 31, и 61).

²⁴ Обресе *Џои море Рехо*, рецимо, препознајемо у лирично-сетном оркестарском призору у трећем минуту филма. Примећујемо да је промењен и тоналитет у односу на хорску партитуру која јој је претходила: наместо *е мола* је *фис мол*.

²⁵ Што је свакако последица још увек недовољног познавања снимања и дизајна звука.

тима фрагментарност наменски компоноване музике. Самосталност музичке форме говори о експонирању сопствене фабуле која би могла да наруши целовитост филма. Ипак, у филму *Прве светлости* заокруженост музичких сегмената сасвим је сврховита. Будући да је прича о електрификацији и напретку места Исток саопштavana бројним и не увек идеално повезаним визуелним/нарaтивним секвенцама, композитор је у значајној мери обезбедио логику збивања на екрану. Драматуршки ток музике одређује „поглавља“ *Првих светлости*, због чега претпостављамо да се Славенски „у ходу“ уклапао у коначну верзију филма. Чинио је то не само у погледу атмосфере коју је требало постићи. Свуда где је то било потребно, трајања музичких одломака прецизно се подударају са дужином одговарајуће сцене или текстуалног одломка²⁶. Постоји тежња ка одређеном степену синхронитета, односно, постављањем синхроних тачака²⁷, важних за потцртавање врхунаца наратије. И мада повремено рефлектује садржај филмских призора, ова партитура Јосипа Славенског не може бити сведена само на илустративност. Илустративна музика *не настоји бити замјеном за звук* (Paulus 2012: 168), док музика *Првих светлости* неретко јесте замена (немузичком) звуку – као комплементарна допуна тексту наратора.

Иако укључује различите фолклорне напеве и мотиве популарних хорских масовних песама (нарочито експонирана је појава песме *По шумама и јорама*, вешто прилагођена композиторском стилу²⁸), партитура Јосипа Славенског није тематски разуђена. Композитор је својој музици обезбедио целовитост. Учинио је то обративши се класичној партитури. Како је функционална тема (са подразумевајућим варијационим принципом) међу темељним карактеристикама овог модела, могло би да се постави питање шта је у мноштву употребљеног материјала могло послужити у том циљу. Композитор даје одговор формулишући нову тему, независну од фолклорних извора. То је покретљива, валовита мелодија додељена флаутама. Репрезентује воду (а вода означава проток времена, природну силу коју треба укротити...). Кроз орнаменталне или карактерне варијације, она доминира појединим сегментима партитуре, али се као фактор јединства ове, условно речено, прокомпоноване форме, јавља и тамо где су у првом плану мотиви народних напева или масовних песама.

Композитор не користи непрекидно пун оркестарски састав, звучне текстуре се мењају и „говоре“ заједно са наратором – избегнута је акустичка монотонија. Ако бисмо судили о партитури *Првих светлости* слушајући је изоловано од филма, на начин чисте музике²⁹, онда се слажемо са мишљењем Мирјане Живковић да Славенски вероватно и није показао стваралачки жар једнак ономе који је имао у раду на претходним филмовима (cf. Živković 1982: 42). Опет, у контексту филмског система за чије је потребе рађена, ова музика сведочи о досезању веће оперативности, вештијем конципирању садејства са сликом и наратијом, те компактнијем општем аудио-визуелном утиску.



Слика бр. 4 – *Прве светлости...* (1949): кадар изградње хидроцентрале

²⁶ За то су, наравно, заслужни и извођачи и практичан технички трик, „клик стаза“ (Click track), која омогућује милиметарску прецизност у односу темпа слике и звука. У *Првим светлостима* смо уочили само пар одступања у смислу неподударања слике/наратије и музике, али су и она прикладно решавана: претапањем двају компатибилних музичких сегмената или конвенционалним поступком *fade out*.

²⁷ Синхрона тачка је место или моменат у коме звук/музика, попут удара, обележава битно место у филмској слици: важан изражајни или акциони моменат, или евентуално, рез.

²⁸ Јосип Славенски је у последњој деценији живота значајну пажњу посвећивао масовним хорским песамама (Živković 1982: 42). То, међутим, није значило подилажење општем идеолошком расположењу у Југославији јер композитор исказује *револуционаран, дунђовни и левичарски дух* још током међуратног периода (Томашевић 2009: 26).

²⁹ Под појмом *чиста музика* подразумевамо музичко стваралаштво чији настанак не подразумева интенционално стављање у службу друге уметности или медија чијим би се законитостима прилагођавала; реч је, дакле, о музици која се није нашла у пољу доминације друге уметничке дисциплине или медија.

Цитирана литература

- Волк, Петар (1996): *Српски филм*, Институт за филм, Београд.
- Grujić, Sanja (1984): *Orkestarska muzika Josipa Slavenskog*, Udruženje kompozitora Srbije, Београд.
- Egorova, Tatiana (1997): *Soviet Film Music. An Historical Survey*, Amsterdam: Harwood Academic Publishers.
- Ердељановић, Александар (2010): „Ита Рина – Мис филма“. *Ийа Рина. Едиција Пионири филма 9*, Југословенска кинотека, Београд.
- Živković, Mirjana (1982), „О филмској музици Јосипа Славенског“, *Zvuk* br. 4, 39–43.
- Живковић, Мирјана (2006), „Југословенство Јосипа Славенског“, у: Мирјана Живковић (ред.) *Јосип Славенски и његово доба*, Музиколошки институт САНУ, СОКОЈ МИЦ, Факултет музичке уметности, Београд, 13–27.
- Здравковић, Живојин (1996): Јосип Славенски. *Шест ђеографских композиција*, Музеј позоришне уметности Србије, Београд, 87–109.
- Kosanović, Dejan (2011): *Kinematografija i film u kraljevini SHS/ kraljevini Jugoslaviji 1918–1941*, Filmski centar Srbije, Београд.
- Kosanović, Dejan (2000): *Leksikon pionira filma i filmskih stvaralaca na tlu jugoslovenskih zemalja 1896–1945*, Institut za film/ Jugoslovenska kinoteka/ Feniks film, Београд.
- Милановић, Биљана (2006), „Стваралаштво Јосипа Славенског – прилог тумачењу опуса као јединственог дела“, у: Мирјана Живковић (ред.), *Јосип Славенски и његово доба*, Музиколошки институт САНУ, СОКОЈ – МИЦ, Факултет музичке уметности, Београд, 141–149.
- М. В. (1935), „Vesti i beleške“, *Zvuk* 7, 281.
- Paulus, Irena (2012): „Sinkronizacije glazbe i prizora“, у: *Teorija filmske glazbe*, Hrvatski filmski savez, Zagreb, 167–172.
- Sedak, Eva, Mirjana Živković (1984), „Тематски popis djela“, у: Eva Sedak: *Josip Štolcer Slavenski. Skladatelj prijelaza* (Књига друга), Музички информативни центар концертне дирекције Загреб и Музиколошки завод Музичке академије Свеучилишта у Загребу, Загреб, 211–339.
- Томашевић, Катарина (2009): *На раскрићу Исџока и Зайада. О дијалоју њрадиционалној и модерној у српској музици (1914–1941)*, Музиколошки институт САНУ/ Матица српска, Београд/Нови Сад.
- Ђирић, Марија (2010), „Прашки ђаци и филмска музика“, у: Мирјана Веселиновић-Хофман, Мелита Милин (ред.): *Прај и сџуденџиј композиције из Краљевине Југославије*, Музиколошко друштво Србије, Београд, 121–137.
- Ћирић, Марија (2014), *Vidljivi prostori muzike. Superlibretto – govor muzike u filmu*, TEMPUS InMus, Univerzitet u Kragujevcu, Filološko-umetnički fakultet, Kragujevac.

MUSIC AND OTHER ARTS

Marija Ćirić*

FILM MUSIC OF JOSIP SLAVENSKI

UDK: 791.636:78

78.071.1 Славенски Ј.

Biblid: 0354–9313, 23(2017) pp. 10–16

Submitted: 1st July 2017

Accepted for publication: 10th July 2017

Original scientific paper

The paper about Josip Slavenski's film music indicates on key questions which are important for this part of his opus, that are: the way of conception of partiture, the position of music in movies, and contest in which this movie compositions are made. Josip Slavenski worked on three movies: *Das Lied der schwarzen Berge* (1932), *A zivot jde dál* (1936), and *The first lights* (1948); so it could be say that movie music is not main part of his opus. On the other hand, the fact is that Slavenski participated in creation of new artistic genre on territory of our former country (because film partiture of Josip Slavenski in period between two World Wars belongs to the first examples of its sort in wider/coproduction frame of Yugoslav movies), it obliges us to consider the Slavenski's contribution to the seventh art. The music from these movies represents the reflection of his creation. At first, the fascination of folklore is expressed, and that folklore with researching of acoustic phenomena represents the one of constant in his work. The folk tradition was set up as a basic for Slavenski's film music – the thematic of all three movies was related with country which determined the composer's ethnic identity as a (yugo) Slavic identity. The changes of position of national cinematography are interesting, which becomes from modest cultural importance in the time of Kingdom of Yugoslavia, to the end of WW II when movie become one of the most important product of promotion in new social system – when Josip Slavenski was a indirect witness.

Key words: Josip Slavenski, film music, partiture, movie, cinematography.

* Marija Ćirić, University of Kragujevac, Faculty of Philology and Arts, Kragujevac, marijamcivic@yahoo.com

II

0!

Josve Re-džo Josve Re-džo

0!

Josve Re-džo o! 0!

mf

ty more all-de ta thajt ja-ba. Ejs paa my-te Re-džen m'šed-ma

(Refrain)

Con Re-džo Con dje-o Con so-ko-li da-de-o

Рукопис Јосипа Славенског: *Con more Rexho* (Усијај Ређо), шиптарска народна тужбалица из Призрена, обрада за филм *Прве свејлоси* (наставак)

Мирослав Миша Савић*

СОНИЧНА УМЕТНОСТ ВЛАДИМИРА ЈОВАНОВИЋА

УДК: 78.071.1 Јовановић В.

Bibliid: 0354–9313, 23(2017) pp. 18–30

Примљено: 30. јануара 2017.

Прихваћено за штампу: 10. фебруар 2017.

Оригинални научни рад

Сажетак: Радећи као шеф Електронског студија Радио Београда и као композитор Владимир Јовановић је успео да у свом радном егзилу оствари бројна дела упркос технолошком и продукцијском заостајању некада престижног радијског погона. Спектар личних жанровских интересовања обухватао је, поред класичних форми у контексту електро-акустичке музике, и импровизацијске, наративне (програмске), цитирајуће (посвете) и сасвим нове, аутентичне облике стваралаштва. Ипак, без обзира на обим и дужину форми, чини се да је циклични облик предстваљао најподесније решење за већину његових дела: као да је овај облик, демонстриран још у бароку и присутан у свим каснијим стиловима био најподесније решење за испитивање могућности нових инструменталних боја и њихових слојева, за динамичке контрасте у оквиру лимитираних продукцијских услова и коначно, за интеграсање конкретних, конвенционалних и генеративних синтетичких звукова.

Његов интровертни карактер и осамљеност студијског рада транспоновани су у његову музику начинивши је идеалном за лично и интимно преслушавање и музичко усавршавање. Егзистирање изван главних токова домаће уметничке сцене ставило га је у позицију ванвременске и ванпросторне димензије на позицију ствараоца који је референтан на глобалном, електро-акустичко-музичком небу које ће тек бити истраживано и експлоатисано.

Кључне речи: електро-акустичка музика, сонична уметност, синтеза звука, амбијентална музика, конкретна музика, звучна текстура, стереофонија, Електронски студио Радио Београда, EMS Synthi 100

Пред чињаоцима се налази шекстић писан од краја. Наиме, ови редови сведоче о њевој настанка, од тренућка када сам замољен да ја напишем за часопис. Понуду сам радо прихватио јер волим да пишем о музици, поштово од када не радим сталне колумне у часописима који су се у међувремену ујасили; писање, као и сваки други посао захтева вежбу и рушину а ја сам их одавно изгубио. Зајо користим сваку прилику да прихватањем обавезе повраћим барем део те рушине и мисли које ми се иначе врзмају по глави, и тамо најчешће завршавају у забраву или похрањене у меморију, изнесем уобличене у шекстић. Владимир Јовановић је, како ми је тада рекла Христијина Медић, боловао од терминалне болести и ово сазнање ме је посебно поодило: аутора музике о којој је шредало да пишем добро сам познавао још из студентских дана, касније и као уредник музичкој програма Студентској културној центри у којем сам продуцирао поштово све нове музичке пројекте тадашње нове генерације композитора, међу којима је Владимир Јовановић имао зајажену улогу. Касније, како то често дива, њушеви су нам се разилазили у различитим смеровима, повремено се укрштајући, као приликом сусреша пре више година у Електронском студију Радио Београда где сам одвео своје студентске компјутерске музике да им покажем Synthi 100. Владимир је тада био шеф Студија а последњи њуш, исцртаваће се, срели смо се на промоцији шросирукој це-деа са делима из архиве Студија. Мој покушај да са њим ступим у контакт пре почетка писања овој шекстића није успео: Владимир је у међувремену погледао својој болести. Од тада ја до настанка ових редова прошекло је неколико месеци исцурених бројним ометањима да шекстић завршим међу којима сам ја сам био највеће.

Шта се уопште може рећи о делима аутора који није жив и који се са закључцима није морао слајати? Недељама сам размишљао о чему би шекстић могао да говори осим евентуално суве (шакозване објективне) анализе звучних примера који су ми достављени. Било је то очигледно најбоље што је Владимир сам одабрао за ову прилику, и самим тим, ускратио ми могућности неслајања или нејативних ставова јер би то било последње и дефинитивно мишљење за дужи низ година изречено о његовом вишегодишњем раду у области електро-акустичке и радиодифузне уметности. Недељама сам размишљао о томе какву позицију шреда и моју да заузмем а да при том не изневерим ни свој пријатеља ни себе. Да ли би о уметности уопште шредало што више писати? Плашио сам се некакве неправде, некакве незаконитости или неујодности. И мислим да бих у другим околностима одавно одсушао. Међутим, дрзи-

* Мирослав Миша Савић, Нова академија уметности, Београд
mipi54@gmail.com

на којој дела наших композицијора падају у заборав након њиховој огласка, као и аројанција са којом се шакозвана сиручна јавности према њима ойходи, обавезивала ме је пре нејо мојивисала и на овај начин йокушавам да йу обавезу исйуним у складу са сойсйвеним уверењима.

Све донедавно представа о свету била је свет бајки. Европа је била једна бајка, музика је била једна бајка. Данас многи живе у свету бајки али они живе у мртвом свету. Свет бајки сменио је свет истине, пре свега научне истине. Током пет векова у којима се све побунило и у којима се све променило, у којима су из бајке старе неколико хиљада година настали ова стварност и ова истина. Из једног старог света настаје неки нови свет. Живети без бајки далеко је теже, стога живот у двадесетом и двадесет првом веку јесте толико тежак. Препала нас је јасноћа која наједном чини наш свет, наш свет науке. Смрзавамо се у тој јасноћи. Али ми смо на тој јасноћи инсистирали, ми смо је изазвали те на ту хладноћу која тренутно влада не смемо да се жалимо. Од сада владаће јасност и хладноћа. Наука о природи указаће нам се далеко јаснијом, хладнијом и оштријом него што то можемо и замислити.

Хлађење музике започело је Новом бечком школом (Шенберг, Берг, Веберн). Арнолд Шенберг је прво атоналношћу а потом додекафонијом музичку истину свео на чисту технику компоновања, да би је серијалисти, пре свега Булез и Штокхаузен, довршили својом хладно-утопијском истином имитирајући научну истину. Био је то и крај научне утопије, посебно након атомске бомбе бачене на Хиросиму: научни напредак покопао је бајковиту веру у допринос научне истине. Бег у бајку популарне музике најпре због њене тривијалности био је само одлагање свеопштег музичког захлађења: битови и ритмови популарне електронске музике данас потврђују наговештени тренд. Ово би могла бити скица амбијента у којем је Владимир Јовановић живео и стварао.

Електронски студио Радио Београда

Када је отворен 1972. године, Електронски студио био је у врху технологије свог времена. Електро-акустичка¹ или *tape-music*² већ је десетак година представљала пример врхунске авангарде у свету након отварања првих таквих студија у свету.

Када се говори о електро-акустичкој музици питаће је заправо о чему је ту реч? Слика музике 20. века радикално се променила увођењем електричних, електронских и дигиталних технологија. Осим футуристичке праксе италијанских уметника који су академски систем компоновања музике заснован на теорији и историји заменили визијом буке и шума, плејаде аутора из четрдесетих година прошлог века покушала је да ствара музику без употребе класичног инструментаријума већ искључиво манипулацијом тада доступним електричним и електронским уређајима. Места где су почели процеси музичке трансформације налазила су се у Паризу (Француска Радио-дифузија), Келну (WDR, West Deutch Rundfunk), Милану (Studio di Fonologia) и САД (Универзитет Колумбија). Аутори, пионири у области били су Пјер Шефер (Pierre Schaeffer) и његова конкретна музика (*Musique concrete*), Карлхајнц Штокхаузен (*Karlheinz Stockhausen*), Лучано Берио (Luciano Berio) и Бруно Мадерна, сви из домена генеративне електронске музике, као и Владимир Ушачевски (*Vladimir Ussachevski*) и Ото Лојнин (*Otto Leuning*), познати по манипулацијама са магнетофонском траком (*tape music*). За њима убрзо следи плејада америчких аутора попут Милтона Бебита (*Milton Babbitt*), Џона Кејца (*John Cage*), Дејвида Тјудора (*David Tudor*), Ерла Брауна (*Earle Brown*) и Мортонa Фелдмана (*Morton Feldman*) чијим делима је, због нешто другачијег приступа придодаван појам *музика за йраку* (*Music for Tape*). Рад ових аутора као и оних који су следили њихов пут умногоме су изменили и покидали везе са традицијом која је у то време доживљавана као монументална грађевина испуњена бројним догмама лишених значаја и смисла. Ако је ишта заједничко нова музика имала са традицијом онда је то био технолошки унапређен тезаурус музичког језика Антона Веберна (*Anton Webern*) чија су статичност струк-

¹ Електро-акустичка музика је термин преузет из инжењерске праксе и односи се на музику у којој долази до трансформације из акустичког у електрични сигнал и обратно. Другим речима, у свим ситуацијама када се користе микрофони и звучници реч је о електро-акустичкој музици. Ранији термин, електронска музика, коришћен је за прва остварења у овом жанру и подразумевао је синтетизовани звук помоћу генератора трансформисан у сложен таласни облик. У међувремену, термин електронска музика је општеприхваћен у савременој популарној музици. Електро-акустичка музика и електроакустичка музика се равноправно користе као синоними.

² *Tape music* је паралелни термин скован у америчкој пракси електро-акустичке музике. У Европи су коришћени конкретна музика и електронска музика.

туре, афирмација тишине (компоноване паузе) и панорамски распоред инструмената постали саставни део естетике електро-акустичког жанра.

Отварање првог југословенског студија за електронску односно електро-акустичку музику пружио је прилику да бројни аутори тадашње државе добију могућност огледања у новом авангардном жанру. Технологија рада била је веома компликована и спора у досезању резултата – Штокхаузен је у свом тексту „Четири критеријума електронске музике“ изјавио да му је било потребно недељу дана за реализацију једног минута готове музике. У ситуацији првог сусрета са новом технологијом ауторима је, поред обуке била неопходна коауторска сарадња са људима из студија (Владан Радвановић или Пол Пињон (*Paul Pignon*)). Студио је поред обуке и продукције организовао и бројне концерте.

Услови рада у студију били су прилично ограничени величином просторија. Студијска соба, обавезно климатизована због нестабилности синтисајзера садржавала је осим инструмента још и Штудеров 4-канални магнетофон. Инструментаријум се првобитно састојао од великог EMS Synthi 100 синтисајзера а касније је допуњен Yamaha DX7 II дигиталним синтисајзером, TX 812 модулима (8 генератора) и AKAI S3000 семплером. У контролној соби, поред миксера, пара двоканалних магнетфона и звучних монитора била је и канцеларија, што је свакако представљало врло некомфорно ограничење у простору. Посебно се звук није могао адекватно слушати због мале просторије и немогућности да се таласне дужине испод 100 Hz могу без одбијања о зидове уопште формирати. Без обзира на све ово, Електронски студио Радио Београда у свему је представљао изузетну едукативну и продукцијску институцију седамдесетих година прошлог века и захваљујући њему настала су бројна музичка дела, као и ефекти и примењена музика за потребе драмског програма.

Владимир Јовановић је управљање Студијом преузео од Владана Радвановића, након његовог одласка у пензију у ситуацији када студио, поред извесног степена дигитализације и компјутеризације више ни из далека није био нивоа као приликом отварања. Његове дигиталне компоненте су се у том или чак већем формату могле наћи у приватним кућним студијима појединих уметника, а стари EMS 100 синтисајзер није дограђен како би у потпуности био компатибилан са новом опремом. Недостатак новца али и ентузијазма и разумевања руководећих људи Радио Београда учинили су га више музејом него продукцијским погоном. Све је ово важно за формирање слике о условима у којима је Владимир Јовановић створио део свог опуса о којем говоримо у овом тексту.

Синтисајзер EMS 100

EMS је британски произвођач електронских инструмената који је 1971. избацио комерцијални синтисајзер монструозних димензија, могућности и цене. Модел Synthi 100 представљао је комбинацију три постојећа синтисајзера типа VCS3 у заједничком кућишту, у форми регала. Електронска кола су измењена у односу на оригинални VCS3 ради повећања стабилности која је у то време, у аналогној ери, представљала озбиљан проблем: VCS3 је радио релативно стабилно тек десет минута након укључивања а Synthi 100 у Радио Београду управо због тога никада није искључиван и налазио се у климатизованој просторији. Због модификоване електронике VCS3 и Synthi 100 су се звучно прилично разликовали: Synthi 100 имао је много богатији и комплекснији звук. Поред дванаест напонски контролисаних осцилатора (VCO) уређај је био снабдевен дво-редном клавијатуром и дигиталним секвенцером што је за то време било права реткост. Осим тога доступни су били генератор шума, улазни претпојачивачи сигнала, три ринг модулятора (за ефект кружне модулације), осам напонски контролисаних филтера (VCF), два генератора трапезне овојнице (*Trapezoid Envelope Generator*) и два пратиоца овојнице (*Envelope Follower*), два цојстик контролера, тракасти контролер за мануелну промену напона, напонски контролисани реверб са федерима, осцилоскоп, осмоканални миксер са појачивачима итд. Посебну погодност у раду пружала су два *patch*³ поља са матрицом 60 x 60 чиме је модуларност уређаја могла да буде максимално искоришћена, јер се сигнал могао доводити и одводити од модула до модула без ограничења преко свих 7.200 локација за остваривање контакта. Од 28 направљених инструмената, Би-Би-Си, Радио Београд и Универзитет у Велсу били су први наручиоци.

³ *Patch* (енгл. закрпа) је дизајн преузет из старих телефонских централа код којих се спајање уређаја одн. њихових улаза/излаза остваривало кратким кабловима. У случају матричног дизајна контакти су реализовани малим игличастим конекторима што је било знатно ефикасније.

Електро-акустичка и радиофонска остварења Владимира Јовановића

I Трагови сна о далеком небу (1 – 15) (циклас електроакустичких минијатура)

Тоњење у сан и специфична логика која се испољава у таквом стању свесности послужили су као ванмузички подстицај за настајак ове композиције. Основни композициони подстицај је варирање музичких и звучних параметара делова шемајској материјала који се, у некој врсти коде, у целини јављају тек у последњој нумери. Снимљени редослед петнаест крајњих нумера, разуме се, има своју драматургију, мада би и било који другачији поредок нумера имао могући и оправдан смисао, јер основно идејно полазиште за стварање ове композиције управо почива на таквој врсти неодређености, неочекиваности и нередвидивости. Дело је реализовао сам аутор користећи рачунар и уређаје за дигиталну синтезу и обраду звука.⁴

Цикличан облик је у електро-акустичкој музици реалтивно редак. Најчешће је у питању форма која би у акустичком жанру одговарала једноставној симфонији или неком по трајању и заокружености сличном облику. Хипнагоички⁵ (Keenan: 2009) карактер композиције је вероватан разлог за фрагментарни и нелинеарни драматуршки поступак. Хипнагоија, или прелазак из будног стања у сан, ментални феномен на граници свесног стања, карактеристична је по луцидним мислима, луцидним сновима, халуцинантним стањима. Необавезност редоследа репродукције кратких композиција упућује и на акузматички, односно амбијентални карактер композиције: дело би било могуће, у шта сам се и сам уверио, слушати релативно тихо са случајним одабиром фрагмената који би се у дужем временском периоду понављали. Сматрам да је овде занимљив проблем рушења баријера између такозване класичне и такозване популарне музике. Историја популарне музике одвијала се независно од оне у култури уметничке музике. Ипак, током њихових паралелних историја било је међусобних додира, дијалога и размене идеја. Међусобна контаминација није увек била двосмерна, „класична“ електро-акустичка музика, она из 1950-их утицала је на касније поп електронске жанрове, док се, обрнуто, поп музика евентуално могла пронаћи само у виду краћих цитата. Ствар се касније поновила са рок и такозваном *генс* музиком. Стална интеграција електронске опреме и традиционалних инструмената родила је нову врсту везе, иако само на техничком нивоу, између разних жанрова електро-акустичке музике, а заједничко им је експериментисање са звуком добијеним новим технологијама. Зато је за естетику електро-акустичког жанра битно имати у виду „очеве“ и њихове „синове“ који су и у области уметничке (академске) као и популарне, комерцијалне и некомерцијалне музике стварали своја дела експериментишући са новим инструментима. Амбијентална музика која много дугује људима попут Брајана Ина (*Brian Eno*), Гевина Брајарса (*Gavin Bryars*), Роберта Фрипа (*Robert Fripp*), коначно и Ерика Сатија (*Erick Satie*) настала је на овим премисама. Амбијентална музика мора бити у стању да омогући више нивоа слушања, без обраћања пажње на било шта посебно, интринсикална или занимљива.⁶ (Brian: 1978). Све ово се у одређеној мери односи и на *Трагове сна о далеком небу*. Текстури и мелодије које се пермутоване, у петљама појављују и нестају, реферишу на жанр амбијенталне музике. Томе додатно доприноси „инструментација“: мелодије се често поверавају квази-акустичким инструментима, синтетизованим звуковима који подсећају на глас, трубу или, уопштеније неки лимени дувачки инструмент, виолу или



Владимир Јовановић у студију

⁴ Сви текстови у курсиву испод назива композиција су коментари које је Владимир Јовановић приложио уз це-деове са својом музиком.

⁵ У уже музичком смислу постоји и посебан жанр, *хипнагоички њој*. Термин је сковао Дејвид Кинан (*David Keenan*) у тексту објављеном у часопису *The Wire* августа 2009, да би означио рад музичара који стварају њој музику која се прелама кроз меморију меморије (Keenan: 2009). При том се мисли на музичаре попут Џејмса Ферара (*James Ferraro*), Еријела Пинка (*Ariel Pink*), Нике Розе Данилове (*Zola Jesus*) и др. Извор: Википедија (https://en.wikipedia.org/wiki/Нупнагоич_поп).

⁶ *Eno Brian, Music for Airports*, манифест објављен на омоту албума, септембар 1978.

клавир. Остали, текстурални звукови су сличног али апстрактнијег тембра: *мејтални, жичани, ударачки* звукови највероватније су синтетизовани истим инструментом као и они акустолуки, и то највероватније Yamaha синтисајзером карактеристичне боје која настаје приликом синтезе фреквентном модулацијом⁷. Ипак, густина и сложеност текстуре нису сасвим у стилу амбијенталне музике, бар не у њеним најтипичнијим појавама.

Са продукцијског становишта постоји низ неуобичајених поступака које је аутор применио у миксу. Пре свега то се односи на моно звук који је нетипичан у естетском али и технолошком проседеу. Ово се не односи само на електро-акустичку музику већ на све што је снимљено као музика после 1960-их. Стереофонија доминира музичком продукцијом па се поставља питање зашто је аутор за тим посегао. У извесном смислу то би се могло поредити са црно-белом сликом на филму у епохи апсолутне доминације колор филма. Али о овоме нема никаквих напомена па се може само нагађати који су разлози навели аутора да то примени. Постоји чак могућност да је у питању техничка грешка настала приликом пребацавања снимка на це-де или у некој другој фази израде снимка. Међутим, питање није вредно нагађања тим пре што у осталим радовима нема сличних техничких аномалија. Панорамске промене мигрирања звука са левог на десни врло су често коришћене па моно звук чини овај ефект налик вртоглавици што се уклапа у тему рада. Пребацавање целокупне звучне енергије са једног на други канал панорамски ефект додатно је драматизован и делује као привремени губитак слушне равнотеже.

Још једна звучна димензија укупног звучног резултата изискује коментар: спектар звучне слике не садржи фреквенције испод 100 – 200 Hz а садржаја у последњој октави, између 10 и 20 kHz има готово дупло више него што је уобичајено. Другим речима, звучна слика фреквентно изгледа као пресликана EQ⁸ крива белог шума, нарочито у завршној нумери. С обзиром на то да је реч о боји звука која је у домену уметникове слободе избора, претпостављамо да је и она део хипнагогије као основног драматуршког али и експресивног принципа.

II

Bellscapes (1–4)

Четири електро-акустичка звучна предела (сећање на Пјера Шефера)

Ове четири краће композиције спадају у сферу конкретне музике схваћене у њеном изворном, шеферовском контексту. За звучни основ узет је звук природног ливеног звона, који је затим преобликован на разне начине, у распону од ирејознајљивости до нејрејознајљивости звучног извора. Смисао овог рада налази се, како у фокусу да се ироникне што дубље у ирироду звукова којима смо окружени, тако и у тежњи да се на овај и овакав начин иридружимо својим ириродном звучању.

Формално је опет реч о цикличном облику. Овог пута, будући да је реч о конкретној музици, то није неуобичајено. Прве композиције овог типа састојале су се из типично кратких формалних целина што је било условљено тадашњом технологијом израде: наиме, ауторима са почетка друге половине 20. века тада је на располагању било неколико поступака у вези са снимањем и манипулацијом материјала. Уобичајено, то су били поступци налик онима познатим из класичног контрапункта – успоравање и убрзавање (*ауменџација, диминуција*), директно и обрнуто кретање (репродукције) материјала уз нешто додавања ефеката ручне израде и наслојавање (јукстапозирање слојева–петљи⁹).

⁷ Синтеза фреквентном модулацијом је поступак код којег се боја (спектар) тона једноставног таласа (четвртастог, троугластог, тестерастог) мења модулацијом фреквенције модулятора (која је такође у чујном опсегу), што доводи до сложеног таласа који звучи другачије. Учесталост осцилатора је измењена и изобличена у складу са амплитудом модулационог сигнала (Dodge & Jerse 1997: 115).

⁸ Еквализација (EQ) је процес уравнотежења фреквентних компоненти унутар електронског сигнала. Скоп или опрема која се користи за постизање изједначавање зове се еквалајзер. Ови уређаји типично могу појачати (boosm) или ослабити (cut) енергију специфичних фреквентних опсега.

⁹ Петља (*Loop*) је један од најуниверзалнијих начина изградње електро-акустичке структуре, веома заступљена и у савременој поп електронској музици. То је начин да се део снимљеног материјала понавља у круг чинећи тако основни елемент ритма и хармонске структуре, импулс који даје основу за даљу надградњу дела. Ово је уосталом и поступак – претеча употребе дигитализованог звука у такозваним семплерима (*sampler*), инструментима који у својој меморији садрже звук снимљен у петљи и потом репродукован на одређеној тонској висини.

Шефер, који је сковао термин *конкретна музика* и његов сарадник Пјер Анри (*Pierre Henry*) сматрају се најистакнутијим пионирима у области овог жанра електро-акустичке музике, методе компоновања којом се делови снимљених звукова (најчешће оних који се јављају у природи а не синтетских) распоређени у новим музичким контекстима. Карактеристично су користили врло мали број звучних извора а њихово варирање је било тема композиције. Тако је Пјер Анри 1963. снимео дело *Варијације за враћа и уздах* (*Variations pour une porte et un soupir*) у којем се трансформација само два звука одвија у 25 краћих целина и трајању од 48 минута. Композиција Владимира Јовановића садржи фрагменте искључиво снимка звона које је због своје природе звука честа тема у савременој музици. Звучни спектар звона карактеристичан је по доминацији непарних хармоника што га чини идеалним јер се основни тон тешко или уопште не распознаје – инструмент је практично неодређене висине тона због тога. Спектар је пак изразито пун и погодан за различите филтерске манипулације којима се одређени делови могу додатно смањити или појачати, а уз додатак овојница ових филтерских промена добија се идеалан материјал за такозвану суптрактивну¹⁰ синтезу. Сва четири става садрже практично исти материјал подељен у слојеве који су динамички променљиви тако што се из задњих планова појављују у предњим и обрнуто, путујући по врло брзим хоризонталним трајекторијама променом баланса¹¹. Звучни пејсаж на који аутор реферише формулисао је Џон Кејц називајући тако сопствену серију радова (*Imaginary Landscapes 1 – 5*) као врсту амбијенталне музике. За разлику од *soundscape* музике која се састоји од звукова снимљених на терену звучни пејсаж је звучна аналогија сликарском пејсажу, недокументарна и претежно апстрактна форма. Звучни пејсаж на тај начин постаје артефицијелни члан општег звучног тезауруса околине (амбијента). Према једној новијој и другачијој теоријској подели, звучни пејсажи могу бити једна од три комбинације звучних објеката (у шеферовском смислу) и простора (у контекстуалном смислу). Прва представља релацију нереалног објекта у реалном простору када композитор замењује реалне звукове артефицијелним (синтетизованим или трансформисаним) у специфичном реалном простору. Обрнуто, реални објекат у нереалном простору је ситуација када композитор смешта снимљене звукове у измењени контекст звучног простора (вишесмислен или фиктиван) и коначно, надреални пар у овој релацији чине реални звукови у реалном простору где конкретни звукови не припадају и не одговарају реалном амбијенту (нпр. звук експлозије атомске бомбе у купатилу и сл.). Једина ситуација која погодује употреби звучних трансформација за креирање имагинарних звучних пејсажа је када су реални и нереални звукови део одговарајућег амбијента (Wishart 1985: 79–80). *Bellscales* је пример примене последње ситуације.

Продукцијски је звучна слика богата, уравнотежена у гласноћи, динамична и густа, таква да попуњава целокупни имагинарни простор слушања.

III Одблесци и одзвуци хоризонта (електро-акустички случајни сешн)

Звучни основ ове композиције представљају бројне крајке импровизације настале било директним синтезом звука (суптрактивном и FM), било коришћењем семлова музичких инструмената: флауџе, обое, бас кларинета, контрабаса и комблеја дубњева. Свирано је и снимано без свесно о моћујој будућој целини. Те импровизације су постале предлози из којих су, сада са извесном свешћу о целини, одабрани семенити у трајању од неколико секунди до пола минути. Одабрани семенити су зајим накнадно, поједино расветљено, трансформисани на разне начине и организовани у смислену музичку целину. Овакав процесуални компоновање представља прањање за извором музике, овој ћути у несвесној почетној идеји и моћивима аутора. Намеће се мисао да је компоновање у једној од својих димензија у суштини стваралачко дирање, транспозиција и преобликовање можда већ постојећих истаорејско-кејлеровских сазвучја и структура.

¹⁰ Суптрактивна синтеза (синтеза одузимањем спектралних енергија) је један од најстаријих типова звучне трансформације заступљена у првим електронским инструментима попут Траутонијума. Суптрактивна синтеза је метода синтезе звука у којој се аликвоти аудио сигнала богатог хармоникама ублажавају или појачавају филтером ради промене тембра звука.

¹¹ Баланс је, за разлику од панорамског позиционирања у стерео-слици, промена енергије којом се стерео сигнал упућује на леви односно десни канал стерео сигнала.

Питање које је аутор поставио овом композицијом универзалније је од питања жанра: у основи то би било нешто налик Кантовим категоријалним императивима а односило би се на процес компоновања. Поред моралних категорија, ум композитора (и оних који слушају његову музику) унапред би садржавао идеје о *хармонији сфера* (у питагорејско-кеплеровском смислу) која мотивише на музичку акцију. Свакако веома занимљив концепт. Такође је знаимљив и процес којим је дело настало: у првој фази то је чиста игра са звуком (импровизација) немотивисана утилитарним потребама; у другој, делимично освешћеној, композитор има потребу да ту снимљену импровизацију организује у целине и тек потом, да целине у виду елемената структуре формално уобличи у музички комад. Овако троструко посредована импровизација се, у резултату, не разликује од стандардно конципираних композиција код којих се, обрнутом логиком, аналитички долази до резултата. Али сам процес као синтеза мањих делова у веће, готово таутолошки одговара процесу синтезе звука који по природи ствари садржи елементе импровизације. Звучни резултат добија се тек након периода истраживања могућности и одабира оних које најбоље одговарају контексту.

Звучно се композиција разликује од већине Јовановићевих анализираних електро-акустичких композиција по увођењу и трећег облика синтезе, такозване *wavetable* синтезе која се у меморији *семплера* може прозивати преко интерфејса као код традиционалних, механичких инструмената. Употреба дигитализованих звукова музичких инструмената је сазмерно ретка у жанру, они се уобичајено користе као сурогати оригиналних у продукцији музике када услови продукције то намећу (недостатак буџета, комплексност извођења и сл.). Али је са импровизацијом на њима то потпуно други случај: они омогућују аутору слободу да, без обзира на недостатак компетенције, на њима свира или немогућност да их уживо организује за снимање; они дају слободу директног спровођења идеје и уснимавање у сложену матрицу суптрактивно и фреквентно синтетизованих звукова. Поново се јављају разлике у карактеристикама спектра у овим методама: фреквентно модулисани звукови су широке стерео-слике док су они други, уског, моно- састава што генерално утиче на скупљање и ширење звучне слике, такође допуњено панорамским и балансним интервенцијама. Звукови флауте, обое, бас кларинета, контрабаса и дубњева у потпуности су утопљени у звук генеративне електронике, немају солистичку или неку другу посебну улогу у односу на остале звучне планове. Шта више, дубњеви су веома „конзервативно“ постављени у трећи или четврти план, без израженог дубоког (*kick*) дубња, типично за џез продукцију. Али њихово присуство веома атрактивно утиче на перцепцију звука „одмарајући“ је од апстрактно електронског звука и повећавајући пажњу са којом се дело слуша.

IV

Орнитофонија

(електро-акустичко придруживање птицама)

Композиторски звучни материјал који се користи у овој композицији настао је на два начина: трансформацијама аудио-снимка цвркућа птица и конверзијом аудио снимка у МИДИ формати. Ова конверзија је омогућила очување мелодијских и ритмичких карактеристика ауθενничног цвркућања. Те карактеристике су сада коришћене као окидачки импулси како за добијање звукова насталих дигиталном синтезом, тако и за уредбу семплова природних музичких инструмената. Поменутих претиманима, у свим добијеним звучним структурама, било је рејознајљивим као цвркућ, било нејрејознајљивим, сачувани су у њиховности односи тонских висина и ритма цвркућа, тако да у њом домену није било никаквих композиторских интервенција. Измене оригиналних предлога одвијале су се на нивоу темпа, рејисира и тембралних карактеристика. Смисао овог рада је ироницање у звучну структуру олашавања птица и кокушај придруживања свеукујном звучању живе и неживе природе.

Композициони поступак у овом делу припада кејцовској традицији неуплитања композитора у контролу механизма композиције. Улога композитора се састоји у томе да омогући звуковима да се сами, у складу са својим природним својствима, у природним условима слажу у општу амбијенталну какофонију. Избором птица за контролу овог процеса аутор се још више приближио овом идеалу. Птице су честа музичка опсесија, поменућу само Оливијеа Месијана (*Olivier Messiaen*) који је попут орнитолога шетајући шумом записивао мелодије птичјег певања. У складу са савременим технолошким могућностима Владимир Јовановић је користио већ готове тонске записе чијим је конвертовањем у МИДИ ноте овај поступак чинио значајно краћим и тачнијим. МИДИ ноте се унеколико разликују од графичких по томе што у себи садрже много већи број информација: време почетка и завршетка (разлика ова два податка даје трајање ноте),

висину и јачину у много већем распону (128 висина и 128 динамичких нијанси). У комбинацији са другим командама из МИДИ протокола, МИДИ ноте могу се користити на велики број начина. Окидање (*trigger*) се у музичкој продукцији стандардно користи када се жели осећај хуманог извођења на инструментима који нису доступни за акустичко снимање (најчешће за окидање звукова бубња). У случају *Орнисиофоније* птичје певање транспонује се МИДИ нотама у дигитално синтетизоване звукове као и дигитално снимљене акустичке инструменте (свиране семплером). Резултат фасцинантно подсећа на хуману модерну импровизацију: одсуство тоналног центра, брзи пасажии, неочекивани вертикални склопови, фразе различитих дужина указују да је „природни звук“ по својој природи веома близак „савременом музичком изразу“. Претходне музичке епохе делују као редукција ове какофоније, као њени посебни случајеви чијим поступним усложњавањем и уклањањем академских догми долазимо до звука који је стално и већ присутан у природном амбијенту.

На самом почетку дела, цвркулт птица чује се у свом изворном облику а потом поступно прелази у трансформисане и све апстрактније звучање. Резултати ових трансформација повремено имају веома занимљиве спектралне карактеристике који не само у звуку већ и на гониометру¹² исцртавају најразличитије, често веома геометризоване облике. За разлику од претходних дела, померање у леву и десну страну звучне слике није тако интензивно ни често већ је препуштено природном распростирању звука. Динамика сигнала је такође повећана и досеже саму границу стандарда за слушање музике од 83 дБ.

V

Здраво Џек ди, како си?

(електро-акустички концерт за бубњеве посвећен Џеку ди Џонету)

Звучни материјал уиошредљен у овој композицији настао је на три начина: коришћењем семјлова бубњева, дигиталном обрадом и трансформацијама тих семјлова и стварањем звукова перкусивног карактера добијених дигиталном синтезом. Намера аутора је била да представи моћни проширени комплет бубњева као монолитну звучну целину. Такође, моћив је била и жеља да се укључивањем у преобилаи свети ритмова (овога иуша без ритмова из природе и људског окружења), сведоче снаја, енергија и радоси живљења. Композиција је посвећена великом музичару и уметнику Џеку ди Џонету.

Слично као у *Орнисиологији*, и ова композиција почиње „звучним цитатом“, препознатљивим и нетрансформисаним звуком комплета бубњева, након чега следе све веће трансформације и убацивање нових звукова. Средњи и најобимнији део врло ретко садржи препознатљивост инструмената, понекад се накратко чују чинеле у апсолутној доминацији синтетизованих и трансформисаних звукова. Тек пред крај, уз смиривање и звучних и ритмичких тензија поново се повремено могу чути сами бубњевии, реприза звучног материјала. По природи инструментаријума, композиција највише подсећа на импровизације које бубњари повремено изводе као део дужих музичких форми у којима углавном имају пратећу улогу „чувара ритма“. На местима импровизације бубњар је у улози солисте концерта у каденци, када у релативно дужем периоду има прилику да покаже своју виртуозност и да накратко изађе из стриктно усклађене деонице са остатком ансамбла. Није очигледно да ли звучни материјал окидају МИДИ ноте из неких готових фајлова или је сам аутор импорвизовао ритмове. Какав год да је тај поступак, импровизација делује као дело музичара који врло вешто влада инструментом. Посвета из наслова композиције односи се на Џека ди Џонета (*Jack De Johnette*), америчког бубњара, пијанисте и композитора који је био веома утицајан у фјужн (*fusion*) ери. Његов стил свирања признат је од свих актера цез сцене а један новинар је за њега написао да је у питању перкусиониста, колориста и еишрамски коментатор који посредује љомаке у промени јусине звука ансамбла. Очигледно је и Владимир Јовановић припадао бројним поштоваоцима рада овог музичара.

¹² Гониометар – векторски аудио-осцилоскоп који пружа могућност приказивања стерео аудио сигнала у графичком домену. Графички приказ је најлакше описати као поглед из птичје перспективе на простор студија у коме се ради (Гордић, Маљковић 2016: 172).

VI Огледало сна (радиофонски одраз)

Радиофонија као медиј, између осталога, доуноси да се прекознајљиви звучни догађаји из људској окружења, а који имају јасно и прецизно одређено значење, међусобно сучељавају, било симултано, било сукцесивно. То и тако сучељавање има као резултат појаву да слушаца ствара менталне слике које задобијају постојано ново значење у односу на значења свакој појединачној саставној дела звучне целине. Тај нови квалитет, то ново значење, слично као у поезији, најчешће није могуће изразити и исказати једном речју или једним звуком, ма како они били сложени сами по себи. У раду Огледало сна покушано је да се на такав начин одговори на бројна питања.

Сан је област која раздваја два света. Огледало је раван са сличном улоом. Да ли се један свет одледа у другом? Чији се лик одражава и који од та два света представља одраз? Нису ли и та два света само одраз Прволика (архетипа) који нас и даље одваја у недоумици, иако да се ипак када је такав одраз посредан, а када непосредан? Како и на који начин можемо да се приближимо Прволику не би ли та, после дугогодишњег трагања и непрекидног слушања, јасније видели? Да ли се решење зајонетке налази у сусрету с Њим, лицем у лице, ири чему као ударје приносимо сами себе, чисте и исцељене у првобитном, а давно изубљеном доживљају својих ипуности и јединства?

У овом делу аутор поставља две врсте питања: семиотичка у вези а значењем звука и јунговска о тумачењу снова и утицају архетипа на несвесно. Обе групе питања припадају менталним процесима језика и снова. Можда није небитно истаћи да је семиотика достигла своју популарност и универзалност у тумачењу и изван уско језичких питања у време када је и електро-акустичка музика досегла свој први зенит. Интрига која је у основи овог дела је повезивање сна са звуком (снови су неми) и стварање слика путем звука (без визуелне компоненте). Радиофонска дела у суштини јесу филмови без слике, звучне мешавине гласова, музике и ефеката звукова из природе или сасвим апстрактних. Метафором огледала аутор је поставио раван којом је два света, свесни и несвесни, менталну пројекцију и реалност, поделио у симетричну слику Прволика.

Звукови ветра, кише и воде, стварни и трансформисани којима дело почиње уводе нас у природни амбијент. Одмах затим следе људски гласови: певање и плач бебе. Брзе измене планова (употребом реверба и утишавањем односно појачавањем) одређују дубинске промене звука док панорамске промене мењају њихову хоризонталну позицију. Ове промене прате и различити типови трансформације: хоризонталну димензију употпуњује *morph* трансформација звука (постепени прелазак из једног у други облик, нпр. плач бебе и смех у цвркулт птица, уздаси у ветар, капи воде у ритам апстрактне удараљке, људски дах у рику лавова), дубинске промене комбиноване су са сменама „сувог“ звука у оне са ефектима измењеним карактером (временске модулације). Избор звукова подсећа на шеферовске категорије *objet trouve*¹³ које су генерално биле подељене у две групе: хумане и нехумане. Под хуманим су подразумевани звукови које праве сами људи својим постојањем (уздаси, плач, певање, јецаји, прање зуба и гротање воде, кораци) а нехуманим, поред звукова из природе, Шефер је сматрао и звук музичких инструмената и свега што је настало људским умом и руком али посредовано вантелесном праксом. У ове „нехумане“ слојеве Јовановићевог дела убрајају се поред громава, кише, жубора воде, ветра и бројни музички фрагменти, компоновани или цитирани (без фрагменти). Примат звучног над наративном драматургијом чини ово дело више музичким него драмским.

¹³ За Шефера је звучни објекат интенционални приказ звука. Са напретком нових аудио-технолозија када је звук објекат снимљен на магнетофонску траку или грамофонску плочу (или било који други медиј који је уследио после), извор звука није очигледан већ представљају акузматичко искуство. Акузматичари су били Питагорини ученици који су слушали његова учења, док је био сакривен иза завесе, нису могли да га виде, само да чују глас свог учитеља. Пажња се помера даље од физичког објекта који изазива слушну перцепцију назад према садржају перцепције. Уклањањем звуке из фокуса узрочности, звук-објекат се своди на своје физичко језгро. Нови начин слушања омогућава слушаоцу да изгради номенклатуру звукова која је способна да организује и класификује цео звучни универзум. На Шефера је веома утицао феноменолошки приступ Едмунда Хусерла (Edmund Husserl).

*шај низ њочиње. (У почетку беше Логос – Јеванђеље по Јовану 1.1). Будући да се шај низ речи, на различитије начине звучно обликован, више њуша њонавља, доведени су у везу, односно, јединство, Алфа и Омега, Почетак и Крај. На самом крају рада, њосле њридруживања све њвари људском ѓласу у заједничком слављењу њостојања, и њосле свеоњишћеи њишшавања и њоњишнуо њишнућа, оњијаје само изњворена реч **смисао**. Садржај њојма који ша реч одсликава словесно се њростире у бесконачној свењлосњи и њредњавља садржај незалазној, бескрајној Дана.*

Почетак нас уводи у апстрактну електронски креирану атмосферу препуну најава непогода (експлозије, тутњава) који долазе из дубина звучне слике да би се потом чули веома трансформисани изговори основних појмова које рад афирмише: логос, светлост, слово, глас, реч, смиао, логос. Трансфорамције се понављају три пута и у првом плану, готово неразумљиве обрађујући се несвесном. Затим започињу фрагменти шума, покушаји изговора сугласника, нешто као муке учења које се утапају у читаве конгломерате електронских шума из дубине звука. Током целог дела смењују се ситуације апстрактних и „конкретних“ шума, док се појмови изражени кључним речима не изроде у својој препознатљивој форми на фанфарском фону.

Звучно слика је комплетна и комплексна, препуно спектралног садржаја и промена у тродимензионалној слици: звук долази из задњих планова и одвија се у предњим, премешта се са леве на десну страну, вертикално се смењују доминантно дубоки и високи звукови.

Ово је религијско-антрополошка апотеоза стваралачком чину кроз процес настанка говора. Занимљиво је да аутор ово није остварио процесуалним поступком већ слободним и асоцијативним комбиновањем шума и сугласника који из њих просијавају формирајући по звучној сличности гласове попут *кх, ш, ж, ф, њ, жљ, ц, с* и сл. Сугласници у језику и јесу шумови прелаза између самогласника а једини самогласник који се пре слогова и речи појављује је *а* (први од пет). Шумови су углавном дигитално синтетизовани и све до пред сам крај линерано смењују један другог да би се потом, када ће се формирати речи, створила вертикала сачињена од лимено-дувачких инструмената и речи: *лоњс, свењлосњ, слово, ѓлас, реч, смиао*. Ове речи снимљене су гласом аутора недовољно модификованим да се не би препознала његова оригинална боја.

28

IX

A Via I Du A

(електро-акустичка *Ti Te Te Pu Pa*)

Као звучни основ овој њројекња узето је оѓлашавање новорођенчади и беба. Свако новорођено људско биће је моѓући савршен човек. Насуѓроѓ њој моѓућносњи реалносњи је често исѓуњена њриродним каѓаклизмама, њохоѓом у најѓирем смислу, сѓољним и унуѓишњим униѓѓавањем и лудилом. У овом раду, сучељавањем моѓућносњи и даѓосѓи у конѓекѓѓу моѓиѓве насѓаје след звучних, музичких и драмских сѓѓуација.

Плакање, вриѓѓање, ѓукање, ѓевање, смех и арѓѓикулисане речи којима се оѓлашавају бебе електро-акуѓѓички су ѓтрансформисани на разне начине. Новонасѓали звуци су кориѓћени, како као елементи драмских сѓѓуација, ѓако и као део музичке сѓѓрукѓуре. Поред звукова и шума из ѓрироде и људској окружења, оѓѓали звуци добијени су диѓѓѓалном синѓѓезом и кориѓћењем семѓлова ѓојединих ѓриродних музичких инструмената и људских ѓласова.

Наслов и ѓоднаслов рада ѓредѓѓављају јасни и разѓовеѓни слоѓови (речи?) које изѓвара једна од беба. Може ли се, макар у одблеску, ѓовраѓѓѓи давно изѓубљени чѓѓѓи, једносѓавни и ѓеѓосредни однос ѓрема свеѓу и живоѓу који би омоѓћавао разумевање смисла ових слоѓова?

Као у претходној композицији из дубине звука допиру драматични синтетизовани звуци над којима се прво чује плач бебе, крици породиље, па поново беба. Бебин плач смењује смејање уз звук музичке кутијице. Недуго затим, поново експлозије, громови, крици и, негде из средњег плана, шапутање молитве. Звуци воде, купање бебе, вода уопште и у позадини, прави и синтетски звукови па опет крици, експлозије, бомбе, рафали, плач бебе из задњег плана, општи метеж и хаос. Опет смиривање са гугутањем бебе и музичком кутијицом које накратко смењују драматични звукови, крици и уздаси љубавног чина, па опет смиривање са бебом, кутијицом и молитвом. Плач беба допуњују драматични природни и синтетски звукови. Поново крици који уводе у соло глас, пуцњаву из оружја (појединачни меци), наредбе за све врсте рафала, уличне демонстрације, сирене комбиноване са криковима неодређених контекста, плач и крици беба на све стране, вулгарни звукови подригивања и прдења, поново општи метеж... Бебин плач и молитва поново у пратњи електронских позадинских звукова. Крикови помешани са плачом, молитва па опет смиривање са пријатним бебиним гласићима. Опет драматична атмосфера електронски

креираног амбијента. Гласовни потенцијал увећан на синтетички хор, молитва, бедина гласићи са свих позиција у слици, музичке кутијице које се повећавају до звончића и звона, напетост згушњавања пријатних звукова која се поступно разређује и своди на тепање и кутијицу. Крај.

Тема рада је у природи митолошка и упућује на извесно свођење рачуна. Чисто и тек настало људско биће (плач и други звукови које производе бебе) настало је из драматичних ситуација и процеса, и комбиновано је са крицима, звуковима пожуде, уздасима људи након чега настаје дете. Људски произведени звукови проширују се и на оне настале изван тела: експлозије, колапс, лудило, катаклизма. Свака мука и невоља, пад и лом део су исте судбине која на свет доноси неупрљано и недужно биће које ће и само бити увучено у процес кварења. То је механизам како ствари функционишу. Мит о Хипериону који кроз одрицање и патњу стиже до истине је метафора ове ситуације. Хиперион је син бога Хелиоса, Сунца који људима и земљи шаље светлост и топлоту. Али Хиперион није само бог, он је и титан побеђен у побуну титана и којег је Уран заробио у вечну таму. Хиперион је истовремено тријумфални бог и побеђени, патнички титан.

Ово је дело свакако најдраматичније и највише драмско по форми, а превасходно је базирано на реално снимљеним звуковима док су синтетизовани и трансформисани звуци у позадини примарно атмосферске природе. Звукови преузети из природе или културног (друштвеног) контекста и при том евентуално трансформисани у мери у којој су и даље препознатљиви слушаца бива увучен у процес трансконтекстуалног тумачења. Сваки звук се може тумачити у више контекста. У трансконтекстуалној ситуацији композитор слушаоце наводи да буду свесни више-струке природе звучног извора. Аутор обилато користи ову методу како би апстрактну природу синтетизовног звука довео у културни (језик, животни амбијент и сл.) контекст и обрнуто, да природне звучне појаве (гром, ветар, вода) учини апстрактним контекстом.¹⁴ Све ове трансформације су семантички посматрано *звучне метафоре*. Трансконтекстуална звучност карактеристична је не само за радиофонска већ и за чисто музичка електро-акустичка остварења.

Пермутација звучног материјала одвија се у одсечима који смењују тензионе звучне сцене са опуштајућим разрешењима. Драматургија је линеарна али са променама тежине ситуација и са кулминацијом у завршном делу а затим разрешењем као крајем.

Након искуства интензивног слушања електро-акустичке музике Владимира Јовановића намеће ми се неколико специфичности које га кандидују као оригиналног, повремено изузетног аутора карактеристичног музичког потписа. Такође постоје и специфичности које га чине интровертним и некомуникативним. Ове специфичности транспоноване су из ауторовог личног профила и са њим деле, чини се, исту судбину. Што је композитор већи, иза њега је све мање људи. Музика увек показује какав је однос човека и духа. Што је дух већи, потреба и захтев за њим све је мања. Намеће се питање: коме је потребна музика Владимира Јовановића? Којој се публици обраћа? Одоговор је очигледан. Њему самом (као огледало сопственог духа) и неколицини који стоје иза њега. Његов уметнички профил и статус разликује се од већине домаћих композитора и уместо аргументације у прилог овог става цитираћу познатог аустријског писца и његово мишљење о колегама са књижевне уметничке сцене: *Бићии уметник у Аусџрији за већину значи сџавићии се држави, није важно каквој, на расџолајање, и издржавати се џреко ње, доживојно. Аусџријско уметничко биће џредсџавља џодли и џрејредени џуџи државној ојорџунизма, џојлочан сџиџендијама и наџрадама, џаџациран орденима и џочасџима, а који се завршава на Ценџиралном џробљу у Алеџи великана* (Bernhard 2013: стр. 131).

Цитирана литература

- Bernhard Thomas (2013): *Seča šume*, L.O.M. Beograd.
 Brian Eno (1978): *Music for Airports*, Polydor Records.
 Љубинко Гордић и Здравко Маљковић (2016): *Стереофонија, џеорџија и џракса*, РТС, Београд.
 Wishart Trevor (1985): *On Sonic Art*, Imagineering Press, York.
 Charles Dodge and Thomas A. Jerse (1997): *Computer Music: Synthesis, Composition and Performance*, Schirmer Books, New York.
 David Keenan (2009): „Childhood’s End“ у: *The Wire* avgust, N0 306.

¹⁴ Треба приметити да звук електро-мотора може веома личити на звук оригинално снимљених зрикаваца и да оба једнако релевантно могу заокупити слушаочеву пажњу (Wishart 1985: 79–80).

COMPOSING TODAY

*Miroslav Miša Savić****SONIC ART OF VLADIMIR JOVANOVIĆ****UDK:** 78.071.1 Јовановић В.**Bibliid:** 0354-9313, 23(2017) pp. 18-30**Submitted:** 30th January 2017**Accepted for publication:** 10th February 2017**Original scientific paper**

The time when were made the whole works of Vladimir Jovanovic, even the electro-acoustic and radio-phonic compositions, figurate today as a time without contest, polycentric and without stylistic or genre orientation. The sense of shudder overcomes anyone who recalls at first the art of classicism, as well as art of baroque or romanticism. The true of scientific and technological progress have influenced on every artistic project would be understood as part of the individual strategy of the artist; and the poetic of artist and lonely voice in the divided world of objective and informational facts. The absurd is that this situation brought, as like never before, disruption in communication between audience/listeners with artist; so we could say that artist become some sort of autistic artist which research for his own initiative and interests.

Working as a chef of Electronic studio of Radio Belgrade, and at the same time as a composer, Vladimir Jovanovic achieved, in his working exile, to accomplish the numerous compositions despite the technological and production lag behind the once-prestigious radio drive. The spectrum of (his) interests in genre were included, besides classical forms in contest of electro-acoustic music, the improvisations, narrative (program pieces), quotations (dedications) and completely new authentic sorts of creativity. However, no meter of shape and length of compositional form, it seems that the cyclical form represented the most suitable solution for most of its work: like this shape, which was present even in baroque and in all later musical styles, was the most suitable solution for testing the possibilities of new instrumental colors and their layers, for dynamic contrasts in within limited production conditions and, finally, for the integration of concrete, conventional and generative synthetic sounds.

His introvert character and loneliness of studio work is transposed into his music, making it ideal for personal and intimate listening and musical improvement. Existing outside of mainstream of the Serbian art scene put him in a position of timeless and extravagant dimension to the creator's position that is reference to the global, electro-acoustic musical sky that will be only explored and exploited.

Key words: electrto-aucusts music, sonic art, synthesis of sound, ambient music, concrete music, sound texture, stereophonic, Electronic studio of Radio Belgrade, EMS Synth 100.

* Miroslav Miša Savić, The New Aademy of Arts, Belgrade
mipi54@gmail.com

sat mai maie pom du-ka-šo o!
 o!
 o!
 Con more Rexho dil-ta vo-tra
 More Rexho More Rexho
 o!
 (Refrain)
 se pot'cu-je be-zat ma-tra Cou Re-đo cou djaló

Рукопис Јосипа Славенског: *Con more Rexho* (Усијај Ређо),
 шиптарска народна тужбалица из Призрена,
 обрада за филм *Прве свејлоси* (наставак)

Милорад Маринковић*

НОВА ПРАВОСЛАВНА ДУХОВНА МУЗИКА

Уметничко истраживање композитора • • • • •

УДК: 783:271.2

Biblid: 0354-9313, 23(2017) pp. 32-60

Примљено: 30. јануара 2017.

Прихваћено за штампу: 10. фебруар 2017.

Оригинални научни рад

УВОД

Восїоїше Госїодеви їјесањ нову

(Пс.149, 1 стих)

Сажетак: Приказујући генезу српског црквено-народног (Карловачког) појања и његов развој од 18. века до данас кроз дела хорске црквене музике, текст разматра особености питања жанра, композиционо техничких поступака и, коначно, трага за новим перспективама њиховог развоја. Као јединствени извор нових, оригиналних тенденција није препознат само музички материјал наслеђа црквене музике већ, пре свега, сама ортодоксна теологија из које се рађају искре стваралачког надахнућа. Сагледавајући српски, свеправославни и општи (светски) контекст развоја духовне / црквене музике, трагам за позицијом сопственог стваралачког опуса у том и таквом контексту. Верујући да без потпуног урањања у православну теологију и музичку традицију Цркве није могуће ни започети истински утемељен опус нове православне духовне музике, у овом тексту говорим о неким елементарним полазиштима, са додатним циљем да читаоцу пружим низ релевантних информација и смерница за боље разумевање проблематике компоновања за концертну и богослужбену намену. Текст се не упушта у музиколошку анализу самих напева осмогласника, јер такве анализе захтевају више простора, а могу се наћи у радовима наших и страних еминентних музиколога чија су дела и консултована као литература.

Кључне речи: Осмогласник, литургијске музичке форме, хімнографија, нова музика, појачка традиција, теологија, концерт, театар.

Овај старозаветни псаламски стих, славећи Господа сведочи о насушној потреби за новим, за свежим и (баш зато) аутентичним. Исус Христос је у свет донео истинску, квалитативну новину својим учењем и делима. Ново је иманентно вечности која је вазда нова и у којој нема старог на онај начин на који ми доживљавамо старо. Оно је иманентно свакој пројави вечног бића, односно Бога. Дакле, новост и новина јесу иманентни део сваке онтолошке реалности, генерисан живом свагдаприсутном актуелношћу бивствовања превечног Бога (*Ја сам онај који јесѿе*). Као што сваки виши систем (у математици на пример) утиче на нижи систем, и као што је и сваки шири систем онај који у себи садржи онај ужи, тако и вечност обухвата и простор и време које познајемо, наткриљује их, и чини да кроз божанску љубав и кроз оваплоћење Сина божјеј, овај пали свет буде у јединству са Богом.

Вечни феномени, у свету у коме постоји смрт, манифестују се као периодично понављање истог или сличног. Управо на тај начин видимо и црквено појање: као тајну самоусавршавања људског дела, које је створено на Славу божјеју. Међајући се кроз време, оно остаје исто у својим битним претпоставкама, тако што се новим употпуњује старо, док се старо кроз ново обнавља и облачи у ново рухо. Тако функционише свеколика уметност.

Црквена музика јесте веома сложен систем, који се знатно спорије мења од стилова и праваца светске уметности¹, пре свега зато што је саставни део верског

* Милорад Маринковић, Универзитет у Крагујевцу, Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац
stoslov@gmail.com

¹ Силови, правци, школе, смењују се, једни друге афирмишући и укидајући, градећи притом једну чврсто испреплетану мрежу, у којој бива очувано значење које остаје њихов живи садржај. Развој светске уметности мора нужно утицати и на црквену уметност из најмање два разлога. Најпре, дубина подстицаја за стварање коју видимо у делима многих светских уметника, граничи се са јеванђељском дубином. Други разлог лежи у томе што у многим случајевима можемо рећи да стварање црквене уметности у неким периодима неретко поприма техницистички, копистички карактер, који је својственији облицима изразито примењене уметности (иако и даље у себи, црквена уметност носи живу иконичност јеванђељске стварности). У исто време се може десити да нека дела светске уметности успеју да отворе дубоке проблеме и теме на непоновљив начин, и самим тим

култа. Као таква, црквена музика је изнад уметничких праваца и стилова, и њено практиковање јесте жива црквено-народна баштина.

Човек је полемичко биће. И управо услед свог несавршенства, он до знања и сазнања долази на више различитих начина. Најпре открочењем и надахнућем. Потом образлагањем и градацијом аргумената. И напослетку апофатичким поступком одрицања, негације, а да би се дошло до афирмације. Но, култура полемике и стицања знања је можда најосетљивија дисциплина којој је човек вичан. Услед недостатка основне емпатије према ближњем, ова култура најпре бива напуштана и разарана, замењивана „једноставнијим“ а заправо по људски род далеко опаснијим облицима полемике и расправе. На исти начин као што исповедништво одваја истину од неистине, посебно у случају вере, на исти тај начин и човек исповедник доживљава да буде одвојен од оних који истину не прихватају или сматрају да је она релативна. Управо, ту у помоћ прискачу поезија и музика. Заоденуте у рухо поезије и музике, исповедничке силе не слабе а моћ продирања у душу слушаоца се значајно повећава. Пишући поетско дело, аутор и не мора да каже са којим се јересима и са којим се духовним праксама обрачунава његова филозофска и теолошка мисао, а које теолошке истине, догмате и праксе његова поезија утврђује и афирмише. Управо, тај моћни аргумент да уметност ником не полаже рачуне, означава простор највише слободе која је дата човеку. Уједно, уметност се обраћа свима и може да дотакне све. И управо се тако кроз тајну уметности, поезије и музике, пројављује Божија заповест о љубави према свима, па и према непријатељима.

Вратимо се на неопходност новог. Ново је прочишћено старо; старо које је васкрсло, које се обновило, преформулисало, које је нашло себи достојну замену и продужетак. Истински ново зато јесте и реафирмација старог. Напослетку, ново је још невиђено, а будуће старо. Данас, нажалост, не можемо очекивати да се у богослужењу појави нова, сасвим модерна музика. Али можемо је пласирати кроз уметничка дела духовне музике у којима она проналази своју пуну функционалност. Свака литургија је једна мала духовна револуција на земљи, зато што се у њој поново зацарује Христос међу свима нама. Чини се да бисмо управо овај појам могли да употребимо: појам духовне револуције ка највишем јединству са Богом; да употребимо такав појам за ону новину и оне стваралачке моменте који нас подстичу да отворимо ново поглавље у стварању црквене православне музике и духовне музике шире гледано, зависне или независне од богослужбеног контекста, али нераскидиво повезане значењским слојем теологије Православне цркве.

Кроз нову православну музику једино је могуће поновно откривања снаге, значења, сведочења, исповедништва акумулираних у црквеном појању и употреба те снаге у компоновању нових дела. Све са нескривеном намером да се ја као аутор и као индивидуа прикључим том необичном свету, том свету који је на први поглед једноставан и чист, а који у себи носи сав обим драматизма човекове егзистенције на овом свету и његове комуникације са Богом.

Подаци о развоју овог жанра на светској музичкој сцени дати су као информација за сагледавање ширине актуелног контекста и за даље истраживање. Најдетаљнија студија о тој теми, на коју упућујем заинтересованог читаоца, јесте књига *Modernism and Orthodox Spirituality in contemporary music* енглеског композитора, свештеника и музиколога Ајвана Мудија (Moody 2014).

Пажња овог текста није, дакле, усмерена на ретроспективну анализу већ на полазишта и генезу жанра, као и на перспективу његовог будућег развоја. Он има и амбицију да представља својеврстан увод у компоновање нове православне музике, који би могао да буде инструктиван композиторима, али и музиколозима, као прилог њеном дубљем и ширем разумевању.

ОПШТА РАЗМАТРАЊА

Историјско-музички и културолошки контекст настанка српског народног, тзв. карловачког² појања

Европска култура у целини узев има заједнички, грчко-римски корен. Њена колевка је Медитеран, у коме егзистира изузетно сложен комплекс културолошких утицаја, који је кроз векове

себе поставе као референцу према којој би могла да се односи и црквена уметност, ако би пронашла начин и снагу да то и учини. Ових разлога за међусобне утицаје светске и црквене уметности, има у основи веома много. Ипак, критеријуми и захтеви којима се морају покоравати ова два облика уметности остају међусобна изразито удаљена, са малим бројем додирних тачака.

² Неки сматрају да постоји и тзв. *деоградско појање*. Ради се о суштински истој појачкој традицији и пракси, која се само развијала у Србији 19. века под нешто другачијим околностима и у другачијем амбијенту.

градио многоструко различите али и међусобно повезане цивилизацијске моделе. Од античке Грчке, Персије, Феникије, древног Израиља, Египта, Сирије, италске културе, нове картагинске културе, Римског царства и напоследку хришћанског Ромејског царства – Византије, медитеранске културе су се међусобно прожимале и надопуњавале. Као и све до краја 17. века у Европи, и тада, у античко доба, извориште културе био је култ, који је примарно био религијски, а потом и филозофски, математички, музички, итд.

Благодарећи историјским збивањима током целог средњег века, европски културни простор подељен је на две велике културолошке сфере утицаја, на два основна начина мишљења: западну, романо-германску културу, насталу на развалинама Западног римског царства, у хришћанским државама новообраћених европских народа (Франака, Германа, Англосаксонаца и многих других) и источну, ромејско-словенску културу насталу у ромејском царству, а потом настављена у националним културама православних народа (Грка, Руса, Срба, Бугара, Румуна).

О историјском току развоја европског културолошког идентитета и диверзитета, можемо рећи и то да је целина коју називамо европска култура виšekратно „амалгамисана“ покретима чији је циљ био да успоставе превласт универзалних (углавном античких) вредности у њој, али и да је она ипак нераскидиво интегрисана виšekратно преносом утицаја са Истока на Запад и обратно³.

За барокну епоху може се речи да је, са једне стране, прва у којој су унутрашње противречности које живе у европском човеку експлицитно постале генератор уметничког исказа, а са друге стране, да је то била последња епоха у којој је универзални културни модел диктирала аристократија и где су национални спецификуми живели кроз верску културу сваке националне групе. Управо у тој плодној и великој, последњој стабилној и трајној епохи европске културе настало је и српско црквено народно, тзв. *карловачко њојање*, као плод укрштања најмање четири битна утицаја: српског старог, средњовековног појања, које се у траговима очувало, и преносило кроз векове мењајући свој првобитни облик, затим утицаји појања светогорских даскала (калофонијског, китњастог и мелизматичног појања које су они донели у 18. веку на простор Карловачке митрополије⁴ пре реформе појања у Грчкој с почетка 19. века), затим утицаја самог барокног (музичког) стила и напоследку, утицај српског музичког фолклора, који је деловао као сила која је давала коначну форму свим утицајима који су на појање деловали.

Тако је настало српско црквено-народно, тзв. *карловачко њојање*, као једно од најузвишенијих српских културних домета и постигнућа, које је у себи носило снажан печат светогорске, постромејске епохе, окренуте мистичким созерцањима Божанства (под снажним утицајем теологије Светог Григорија Паламе из 14. века), а са друге стране одавало блискост ка китњастом језику

Може се рећи да је *деоградски најев* такође део корпуса *карловачког* појања, али специфичан по следећим карактеристикама: мање китњаст напев, јасније и нешто једноставније мелодијске формуле. О разлици појања онако како је оно записано у Карловцима и уопште у пречанским крајевима и појања у Београду и у целој тадашњој Србији може се писати одвојен научни рад и ми у те разлике овде нећемо улазити. Овде само желимо да напоменемо да под синтагмом *карловачко њојање* подразумевамо свеобухватност српског појања, иако оно када се узме у целини, тј. када се посматрају сви крајеви где Срби живе има унутар себе доста међусобних разлика. Такође, разликују се и записи различитих мелографа који су, у свом записивању и „кројењу“, на неким стварима више а на неким мање инсистирали. Тако, свако понаособ мелографско дело носи своје специфичне одлике и својеврсне карактеристике које би се могле подвести под појам „стил“.

³ Неколико векова након велике шизме (1054. године) размена утицаја између Запада и Истока текла је несметано. Тако Ромејско царство утиче интензивно на културне токове у целом Средоземљу, што би се могло рећи и за арапску културу; првим освајањем Цариграда поверење између Запада и Истока неповратно је уништено, али су однете (покрадене) уметнине извршиле огроман утицај на западну културу, уметност, занатство, економију; други велики утицај Византије на западну културу поклапа се са пропашћу хиљадугодишње империје, када мноштво уметника, учених људи, богатих људи одлази на запад и врши снажан утицај у свим сферама људске делатности. У 18. веку Русија реформама императора Петра Великог преузима западни културни модел и отвара своја врата за западне утицаје који ће непрекинуто трајати до данашњег дана. У 19. веку покрети за ослобођење балканских земаља наилазе на разумевање европских културних и интелектуалних кругова, а након ослобођења слободни народи прихватају европски културни модел и интегришу га у своје дотадашње традиције. Међутим, стварање националних држава резултира уништењем јединственог културног простора на Балкану, те се међусобице балканских народа претварају у стални извор потенцијалних сукоба.

У 20. веку интернационалистичке идеје слободно делују на све европске народна стварајући нове интегративне процесе међу европском интелигенцијом, чиме се омогућава бржи пренос утицаја, стилских стремљења, филозофских и идејних орјентација.

⁴ На позив митрополита Мојсија Петровића. Види (Попмихајлов, 2007: 25-29).

барока, ритмички богатом хоризонталним полиметријама, мелизматицом и украсима⁵.

Европске националне културе у 19. веку без изузетка су прихватиле културни модел који је дефинисао жанрове и форме, стилски и тематски опсег уметничког деловања у свим европским земљама. Зависно од верског (могли бисмо рећи и конфесионалног) опредељења европских народа, као и од већ постојеће народне усмене и писмене традиције, у свакој националној култури развијали су се жанровски спецификуми, који су доминирали као репрезентативне стилске форме карактеристичне баш за одређену националну културу, односно за све националне културе сродног порекла и исте црквено-верске припадности.

Музика Православне цркве

Православна црква је аутентична Апостолска црква. Принципи континуитета догматског исповедања и духовног искуства у њој су живи и активни и дан-данас. Као и свака институција коју чине људи, она није имуна на промене трендова, својеврсну смену духовне моде, али ипак главнина њеног деловања пребива у животу по Светом предању. У њеној историји нема ниједан тренутак када је она у свом узрастању напустила неко од својих старих освештаних предања и неко од својих догматских становишта. Црква верује да је очување Предања и догматских истина, залог обитавања Светога Духа у њој. Но, много тога било је подложно позитивним и негативним развојним токовима.

Доследност свом учењу, Црква је исказивала кроз историју подржавајући сва позитивна, богонадахнута, Светим Духом потврђена достигнућа и одстрањујући из свог тела сва она достигнућа, стремљења и нежељене појаве која нису достојна ње. Важно је напоменути да је сваки развој поједине области црквеног живота, па самим тим и црквене уметности, није могућ без партиципаирања у молитвеном искуству Цркве, односно без сталне интеракције са Богом и са заједницом верних. То се у најпотпунијој мери остваривало кроз богослужења.

Богослужење се развијало, и свој коначан облик добило још у 5. веку, радом Светог Василија Великог, Светог Јована Златоустог, Светог Григорија Двојеслова⁶ и других отаца Цркве. На основу већ постојећих литургија уобличио су текстове служби. Тако данас имамо Литургију Св. Василија Великог, Литургију Св. Јована Златоустог и Литургију пређеосвећених часних дарова (чији је творца Свети Григорије Двојеслов, папа римски) које се до данас служе у православној цркви⁷. Предање Цркве познаје такође и друге литургије⁸, али оне се данас јако ретко служе.

Није згорег да напоменемо да етос и филозофија богослужбеног живота, захтева од учесника у њему извесну дозу одрицања од индивидуалног сазнања и прикључивања себе у саборност заједнице верних. Ово као последицу има да је богослужење представљало укупни врхунац, заједничко дело свега што је православна цивилизација могла да понуди, и да је у његову лепоту и узвишеност уложено највише индивидуалне енергије свих верних који у њему учествују, па и уметника—појача, живописца, дуборезаца, каменорезаца, градитеља храмова, итд.

⁵ Управо је мој циљ у делу *Божјињи кондак* и био да се вратим „уназад“ до основних једногласних облика карловачког појања, које, заједно са појањем других хришћанских народа, представља музичку основу за ово дело. Са друге стране, дело је осмишљено као „нови корак“ у развоју наше православне духовне музике. Поставке које оно „износи“ су уједно и архаичне и нове, али само онолико архаичне колико је потребно да буду препознате као „древни културолошки узорак“ и само онолико нове, колико имају у себи јасан континуитет са претходницима, од којих га ипак дели значајна дистанца од бар пола века (ако не и више). Ову дистанцу је било потребно савладати и успоставити континуитет у српској православној духовној музици.

⁶ Светог Григорија Двојеслова Римокатоличка црква назива Гргуром I. Григорије је био папа римски и познат по томе што је сачинио зборник црквених напева познат као *Грегоријански корал*.

⁷ Литургија Св. Јована Златоустог служи се у току целе године, Литургија Св. Василија Великог служи се десет пута годишње (на Бадњи дан, на Крстовдан уочи Богојављења, на дан Св. Василија Великог, у пет седмица Васкршњег поста, на Велики Четвртак и на Велику Суботу), Литургија пређеосвећених часних дарова се служи се током Часног поста, искључиво средом и петком.

⁸ Литургија Св. апостола Јакова, брата Господњег, Литургија из апостолских установа, сиријска литургија Св. апостола Јакова, сиријска литургија Св. Василија Великог. Од неправославних ту су Литургија Јерменске цркве (Литургија Св. Григорија, просветитеља Јерменске цркве), коптска литургија Св. Кирила Јерусалимског, општа етиопска литургија, Литургија Светих апостола Тадеја и Марија (која се, иако православна по догматском исповедању, данас користи међу несторијанцима у Месопотамији), Несторијева литургија. Од древних западних литургија ту су: Литургија галска и шпанско-готска, Галиканска литургија, Мозарабска литургија, Литургија Св. апостола Петра. Све ове литургије побројане су и наведене у зборнику *Древне хришћанске литургије*, који је приредио и превео са руског и црквенословенског протојереј-ставрофор Матеја Матејић (Матејић 2002).

Жанр: опсег, особености

Богослужење подразумева принос Богу, који врши свештенослужитељ за вернике и у име присутног верујућег народа који мора да учествује у приношењу дарова и њиховом освећењу да би се удостојио примања тих истих дарова. У том смислу разликујемо четири типа обраћања Богу кроз молитву:

- 1) Исповедно обраћање – где верници исповедају своју веру, њене догматске истине и своју спремност да следе Господа;
- 2) Захвалну молитву – узношење захвалности Богу за све, нпр. *Хвалише Господа с небес* или молитва благодарења након Светог причешћа;
- 3) Славословље – прослављање Бога, нпр. *Велико славословље* из јутарњег богослужења, *Благосиљање Господа*;
- 4) Прозбену молитву – молитва у којој тражимо од Бога да нас услиши, помилује, итд. (Господи помилуј, Подај Господи итд.).

Поред ова четири типа, познајемо и псалмодирање⁹ – појање псалама, свештеничку прозодију итд.

Химнографија је богослужбена поезија новозаветне хришћанске цркве која има своје песничке форме (Кондак, Канон, Акатист, Служба Светима). Аутори хришћанских химни су најпре били и мелоди, тј. појци или аутори мелодија, да би касније били пре свега химнографи, тј. песници.

Неретко се у црквеној химнографији (од Дамаскина па до данас) уједињују неки од ових „начина“ обраћања Богу, па у једној молитви имамо у исто време и исповедање вере и захвалност и прозбу. Сви овде поменути елементи у једном химнографском тексту неретко показују тенденцију ка ступању у међуоднос¹⁰. Оваква „градација“ или „прогресија“ које веома подсећају на структуру музичке реченице природно привлаче к себи употребу музичких средстава којима се једна химнографска микроцелина претаче у музичку целину, базирану на мелодијским формулама неког од напева (гласова). Тако формирана текстуално-музичка целина има јасну драматургију (која прати текст) која доноси избалансиран однос њених елемената.

Код Романа, пак, делује као да је у свакој песми песник обузет једним осећањем и као да тежи да у оквиру тог јединственог осећања оствари синтезу песничке изражајности и богословске тачности.

О Романовом песничком поступку, Ристовић каже: *Романове химне имају сложен уметнички облик у коме се њихови наративни и драмски, дијалогизовани одсеци. Након њиховине медијације у уводу он њихове динамичну њихову о смислу слављеној свејој догађаја у којој њихово осећање сликовито оживљава драмским сценама у којима јунаци између рејлике, њиховим монолозима изражавају своје душевно стање, улазе у расправу или спор. Осим што свети догађај у кондаку има своју емоционалну атмосферу изражену њиховом јунака, и усклици „од аутора“ њиховају димензију сценичности. Највеће уметничко мајсторство Романово је њихово у њихово како библијски одломак који му је њихова основа изванредно развија најопробанијим књижевним средствима рејорике (узвизима, рејорским њиховима, њиховофима). Драматизовање њихово њихово дијалога Роман је њихово из киничко-стичке дијалогике, мада је у сиријској химнографији њихово јунака њихово извођења библијских и њиховографских сижеа у њиховима. Поред дијалога, из дијалогике је преузео технику монолога, која је често имала педагошке циљеве, што су користили и други хришћански писци. Ристовић такође каже: *Али сва уметничка средства остала би бесплодна да није Романове снажне и до усхићења њиховене вере. Дубока доживљеност њиховине историје њиховене и драме њиховене основе је Романове њиховине и њиховине њене њиховине која није њиховине до данас. Романова снажна лирика њиховине на мајсторском умећу да озбиљно и заносно, узвишено а блиско њиховине хришћанску „философију њиховине“ – њиховину о Боју који је**

⁹ Псаламски начин молитве може у себе да укључује сва четири претходно поменута вида обраћања Богу. Одликује се израженом наративношћу која доноси описе, тврдње, усклике, а све са утврђеном песничком ритмиком. По правилу користи припеве који могу бити општег типа (*Алилуја*) или бити понављање неког од главних стихова из прве строфе псалма.

¹⁰ „Типови“ молитвеног обраћања Богу (овде слободно формулисани), дакле, у химнографским текстовима преплићу се са специфичном нарацијом која углавном евоцира библијске догађаје или моменте из живота светих чијем прослављању је химнографски текст намењен. У једном химнографском тексту налазе се сви ови „ типови “ молитвене контекстуализације конкретне приче или догађаја о коме се пева. Зависно од стила који химнограф негује и односа према поуци као битном елементу химнографске проповеди, поетски текст ће добити специфичне акценте. Дакле, начин на који химнограф поетски реализује своје молитвено обраћање Богу суштински утиче и на сам карактер тог обраћања.

јосџао човек. Та каракџеристџика је у овој химни јрисуйна у јојџуности већ у уводној сџирофи. Речи су једностџавне и изошџџрене до неизрецивости Христџовой дојочовешџтва. У недостџижној сажешџости, с радосним чуђењем јред оним шџо надџлази људски разум, Роман дојму о овајлођењу изражава шџаком јесничком вешџином да се јодједнако осећа узвишеностџ Божијег Лојоса и јрисностџ вишџлејемској Дејџеја. Пришџом свој омиљени уметнички јосџујак – смеле анџишџезе, у различџиим формалним односима, најчешџе као конџрасџ сџирофе и рефрена-овде, веома ефекџтно, јримењује у оквиру самој рефрена, једне јојџово лаконски формулисане анџиномије „млађано Дејџе шџо је од јре века Бог“ (Ристовић 2014: 29–34).

Данас, молитве на богослужењу произносе свештеник, са једне, и окупљени народ, са друге стране. Већ у најранијем периоду постојања хришћанске цркве, знамо да су молитве које је произносио верни народ биле певане. Знамо да у Романово време још није било осмогласног појања, али и то да је Роман највероватније и сам аутор мелодија за своје химне (отуда и његова титула мелод). Свакако, древност напева кондака трећег гласа одудара од целине данашњег трећег гласа, дајући нам наду да у напеву кондака имамо сачуван, кроз време вероватно нешто измењен, и Романов музички рукопис. Посебно хроматска колебљивост почетног секундног корака можда може да укаже на сиријске корене ове мелодије, а с обзиром на претпоставку да је Роман и сам пореклом био Сиријац (види: исто).

Два основна система напева изнедрило је рано хришћанство. У Риму, зборник под називом *Грегоријански корал* који је сакупио и објавио папа Гргур Први (Свети Григорије Двојеслов) и, на истоку, осмогласно¹¹ појање, које се ослањало на напеве четири аутентична (1–4) и четири плагална (5–8) гласа. Овај систем јасно показује исти корен са логиком западних модуса који имају своје плагалне варијанте, односно лествице аналогне аутентичним, где се мелодија креће у другачијем амбитусу, захватајући другачији део основне скале, са заједничким финалисом и различитом доминантом. Данас, систем појања по осам гласова јесте систем примарно базиран на мелодијским формулама, али можемо претпоставити да су некада гласови били аналогни лествицама. У вези са овим питањем – да ли је права древна, изворна, природа „гласа“ била заправо његова основна лествица или је ипак глас од почетка био збир мелодијских формула од којих се граде напеви, до данашњег дана постоје различита гледишта.

Дакле, дуги низ векова, појање у хришћанској цркви било је ствар предања, а привилегију ауторства над црквеном поезијом и напевима, имали су они мелоди и химнографи који су читав живот посветили томе и показали се својим житијима као изабраници божији који су више добили и дар и надахнуће и благослов за свој рад. Дела која су они створили преносила су се као Свето предање Православне цркве у које је свака генерација појаца уградила свој труд и залагање да богонадахнуто појање светих химни живи као темељна богослужбена традиција источне цркве. Сваки глас добио је своју теолошко-богослужбену димензију, односно одређени напеви одређених гласова били су коришћени за тачно одређене текстове, зависно од њиховог садржаја. Сваки глас латентно евоцира посебну духовну димензију која одређује примереност његове примене на одређени текст.

Појање је дуго било једногласно, уз пратњу тзв. исона, односно лежећег, педалног тона који се певао на неутралан слог, попут бруја. Овакво појање може да има своје теолошко објашњење. Овде ћемо понудити једно од могућих тумачења.

Наиме, Бог (Света Тројица) открио је људима своје Божанство посредством Старог и Новог завета, а најпотпуније у личности Богочовека, Господа Исуса Христа. Човек је на овај начин примио знања о Богу, која усваја вером и која се затим потврђују кроз исту ту веру као таква, односно као истинита, тиме што Бог на своје праве следбенике излива видљиво и невидљиво спасоносно Благодат Светога Духа. Оно што ми знамо о Богу, то исповедамо речима појући свете химне, покретном мелодијом неког од гласова. У таквом појању (које садржи музичко текстуралну фразу) види се лепота Божија и лепота његових истина и тајни, које ми можемо речима исказати и исповедити, па самим тим и сазнати. Са друге стране, у тону исона, који нема текста и нема мелодије оваплоћује се музички божије тајанствено присуство у ономе што ми радимо, у самом чину слављења Њега, што ми као ограничена бића не можемо ни исказати ни сазнати, осим кроз апстрактни исонски тон лишен претензије ка сазнајном и изрецивом. Такође, тај глас који нема ни мелодију ни текст симболизује неизрециву и за нас несазнајну природу Божанства,

¹¹ Појам *осмогласно певање* се често провлачи у литератури, али се не може рећи да је сасвим правилан. Наиме, може да доведе у забуну да се ради о осмогласној хорској текстури, где у вертикалном скору имамо осам деоница. Но, у највећем броју случајева ова синтагма не ствара забуну, јер је јасно на шта се односи. Овде је употребљена намерно, да илуструје присуство овакве синтагме у литератури која се бави овом темом. [Прим. М. М.]

уводећи нас у стање учествовања у нествореним божанским енергијама и созерцавања¹² самог Бога кроз то. Ове две компоненте – мелодија са текстом и исон – уједињене дају пуноћу звучне проповеди Божанства, које се открива као Биће које је уједно и сазнатљиво-изрециво и несазнатљиво-неизрециво, али у чијим нествореним енергијама ми можемо учествовати, што је и смисао заједнице са Богом.

Када говоримо о развоју појања, можемо рећи да су и на Западу и на Истоку постојали мање или више познати аутори-појци или хороводитељи, који су стварали нове напеве. Та пракса је на Истоку била везана за традицију осмогласног појања, а на Западу за традицију Грегоријанике. У оба случаја, ново се стварало као даљи развој старог, а све под утицајем теолошких стремљења, која су се мењала кроз векове а углавном била покретана деловањем маркантних личности. Наш утисак о слободи ауторства над духовном музиком је следећи: ауторство је постојало и на Западу и на Истоку. Аутори су у сваком столећу били важне фигуре. Запазили бисмо да процват ауторства на Западу коинцидира са развојем вишегласја. Ми мислимо да су то ипак две одвојене појаве које су, истина у извесном синхронизитету, о чему би се могло и истраживати. Међутим, у нашој средини историја аутора-појаца источне Цркве иако несумњиво постоји, нажалост није шире позната. Историји појања много већи значај придаје се у Грчкој цркви. Такође, услед отоманске власти, ова музика није могла да рачуна на системску подршку владајућих кругова, па је и то узрок њене делимичне анонимности.

Ступање Османлија на власт означило је онај тренутак потпуног слома владајуће културне парадигме, односно њених темељних и егзистенцијалних претпоставки. Тако је и православна духовна музика у поробљеним земљама изгубила своје покровитеље. Она је наставила свој развој сада скоро искључиво у затвореним манастирским срединама. Благодареди томе, појање се усмерило ка новом, мистичком циљу, и као никада до тада постало блиско Божанском. Овај сегмент искуства, духовног и музичког, трајно је детерминисао, у вековима који су долазили, везаност православног појања за дубоки исихастички мистицизам. У то време, западна музичка култура наставила је да се развија несметано, док је за наставак свог развоја православна музика чекала јачање руске империје, која је почев од 17. века обезбедила услове за њен даљи материјални развој, али овај пут под озбиљним утицајем западног модела који су Руси преузели, али и врло брзо учинили својим. Почев од 17. века, осим на Светој Гори и у деловима Србије, Румуније и Бугарске (под турском влашћу), озбиљан развој православне музике дешава се у сфери утицаја руске културе и у оквиру живота Руске цркве.

Након прихватања западног културног модела, у царској Русији су се врло брзо развиле нове аутохтоне форме руске духовне музике, које су у себе интегрисале утицаје барока и класицизма, али и руског осмогласника, као и текстова који су се користили у богослужењу Православне цркве, и то на црквенословенском језику. То је пре свега форма названа *духовни концерти*, која стилски представља занимљив спој барокне концертантности (у вокалном а капела медију!!), православне литургијске „програмности“ (избор текстова одређен је темом – одређеним празником) и наравно барокног ораторијумско-кантатског стила. Ови концерти су могли бити изво-

¹² Созерцати – духовно сагледавати уз садејство ума и срца, приликом дубоког погружења у молитву. Созерцавање Божанства јесте специфичан вид безмолвног (термин безмолвије је црквенословенског порекла и означава стање у којем подвижник-монах без изговорених речи молитве, у потпуној тишини срца, пребива у сагледавању унутрашњих божанских тајни) пребивања у заједници са Богом, и настаје као продужетак интензивне умно-срдачне молитве. У таквом стању, према учењу Светих отаца, ум се узноси и сагледава Божанство и разуме јасно његове тајне. Неки су ово стање назвали православном медитацијом, а практикују га монаси – исихасти. Управо је развој овакве молитвене праксе на Светој Гори (у вековима османлијског ропства) био у директној вези са развојем китњастог, тзв. калофонијског појања на дугим богослужењима, у коме је мелизматичност (на ивици мелодијске апстракције) достигла онај степен где се граница разумевања текста полако губила и само појање прелазило границу „сазнајног“ улазећи у оно што је „несазнајно“, тј. чистим музичким изразом, са употребом слогова без значења (териризми) постизавало ефекат пребивања у дубоком сагледавању Божанства. Унутрашњим усхићењем, у стању духовне узнесености (која би се могла именовати и као словесни, разумни, свесни транс изазван дејством Благодати привучене умно-срдачном молитвом), где тренуци постају део вечности која се сада и овде објављује као жива и присутна, појци су сведочили нове путеве практиковања вере у оним временима када је Црква изгубила своје овоземаљске привилегије. Може се рећи чак да црквена уметност у временима прогона Цркве под посебним условима може да достигне највише домете свог развоја, управо кроз тежњу ка ослобађању божанске, нетварне лепоте као основу своје естетике. Музика као уметност која има мањи ниво захтева за своју материјалну реализацију, и која поседује највиши ниво апстрактног и мисаоног у себи управо је идеална за потребе уметничког изражавања тог специфичног духовног искуства које се на Светој Гори развило у вековима након пада Византије. Зато можемо сматрати привилегијом чињеницу да се из појања светогорских даскала који су у 17. и 18. веку долазили у Србију да обнове традицију црквеног појања развило и наше црквено појање.

ђени у току литургије, док су се верници причешћивали, што се називало *йричасни концерти*, али вероватно и ван ње (посебно с обзиром на то да су ови концерти тематски често посвећени празницима, када и постоје разне пригоде за њихово извођење). Управо зато, у овим концертима су највише коришћени текстови псалама, одломци из Новог и Старог завета и богослужбена поезија, што су иначе извори за текстове песама познатих као причастен у црквеној химнографији¹³. Значај и обим стваралаштва духовне музике руских барокних и класичарских композитора апсолутно је потцењен и неправилно вреднован. У Русији тога доба, духовна музика је била апсолутно владајући жанр, а музика и хорско певање део образовног система.

Негде у то време (17. и 18. век), настаје и формира се и карловачко појање. Постојао је утицај руског појања на српско и обратно.¹⁴ Скоро сви наши напеви носе у поднаслову место свог порекла. Тако имамо *Сенџандрејску херувиму* итд. Многи напеви тако носе поднаслов „руски“, а у стваралаштву руских (украјинских) композитора 18. и 19. века могу се наћи композиције писане по српском карловачком напеву. У данашње време, „обим размене“ са руским појањем није ни изблиза довољан да бисмо говорили о озбиљнијем културном утицају савремене руске духовне музике на нас и обратно. Још мање је присуство српског појања у богослужењу код Руса. Може се претпоставити да руска култура показује извесне елементе самодовољности, док се пак код нас очитује проблем малог броја уметника инволвираних у развој црквене музике. С друге стране, сам развој нашег појања је у значајној кризи јер нема адекватну подршку ни друштвену препознатост, а о њему се углавном и недовољно зна.

Започињањем израда хармонизација карловачког појања, Корнелије Станковић (1831–1865), уводи српску духовну музику у простор жанра хорске духовне музике, остварујући тако везу са западноевропском и руском музичком праксом, чиме је српска музика стекла шансу да се еманципује и избори своје место у европском културном простору. Радом низа његових наследника на пољу мелографског рада и компоновања, српска црквена музика је за веома кратко време израсла у озбиљан стилски и уметнички феномен, непоновљив и незаобилазан по својим донетима у историји европске уметности са краја 19. и почетка 20. века. Српски композитори (Мокрањац, Маринковић, Христић, Милојевић, Манојловић) су у најрепрезентативнијим својим делима духовне музике достигли уметнички и композиционо технички ниво најозбиљнијих руских композитора тога доба (Архангелски, Чајковски, Чесноков, Рахмањин, Кастаљски), што говори понајвише о вредности српског црквеног појања и његовом унутрашњем мелодијском и потенцијално хармонском богатству, где леже црте које формирају његову посебност, заокруженост. Оно има способност преношења културолошке матрице, а поврх свега, живо је у практичном богослужбеном животу српске цркве. Стога сматрамо да је српско појање једно од главних фундамената српске музичке културе и њеног идентитета.¹⁵

Даљи развој жанра

Жанр православне духовне музике, као што видимо из претходно реченог, испрва је био везан искључиво за црквену музику, за једногласне напеве осмогласника и остале напеве који су се користили у богослужењу. Ова везаност остала је на снази до данас. Међутим, са развојем хорова, односно вишегласне музике, овај жанр је проширио своје композиционо техничко поље. Данас можемо рећи да тренутно постојећи корпус дела која граде широко жанровско поље православне духовне музике, обухвата у себе једногласне напеве, исонско појање, народно певничко појање

¹³ *Причастен* је песма која се поје за време причешћивања свештеника у олтару и касније за време причешћивања лаика. За сваки дан у недељи, за сваки посебан празник, постоји посебан причастен. Код нас у цркви постоји неки обичај, који није „по типичу“, да се увек поје *тјело Христово примите* (то је иначе причасни стих који би по типичу требало да се поје само на Васкрс) док се лаици причешћују. Уколико су литургије свечане, архијерејске, дешава се да сам процес причешћивања свештеника у олтару са свим читањима молитви које су прописане, траје веома дуго. За то време, могуће је извести и дела нешто дужег трајања. Уобичајено је да се изводи напев који доноси причасни стих прописан за тај дан, или уобичајени недељни причасни стих (*хвалите Господа с небес*). Могуће је извести и неколико стихова/стихови су преузети из *Псалама*. Када су велики постови и када има много причасника, изводи се велики број разноврсних композиција уместо причастена. То су углавном псалми, а могу бити и духовне композиције писане за концертну намену.

¹⁴ Било би занимљиво истражити какав утицај су извршили Срби који су се доселили на простор Нове Србије и Славјаносрбије у 17. веку (данашња централна и источна Украјина) са својим појањем на Русе и њихово појање у том делу данашње Украјине.

¹⁵ Група ентузијаста предвођена академиком Димитријем Стефановићем и диригенткињом Тамаром Петијевић покренула је иницијативу да се карловачко појање прогласи за баштину Унеска, попут неких ремек-дела црквене архитектуре и живописа као што су Сопоћани, Студеница, Дечани.....

(са терцом и басом)¹⁶ и хорско вишегласно појање. У оквиру хорског вишегласног појања, као потпуно различите категорије фигурирају композиције писане по постојећем црквеном напеву, са једне стране, и ауторске композиције, са друге стране, које могу да имају знатно већи степен слободе у озвучавању духовног текста, у изгледу напева-мелодије, фактуре и хармонских решења.

Важно је знати да само саобразност духу црквеног појања и хорске музике обезбеђује ауторским композицијама употребљивост на богослужењима. Од посебног је значаја да трајање и карактер нове композиције одговарају уобичајеном трајању и начину извођења ових напева, као и то да напев има у себи елементе препознатљивости, односно да постоји ближа или даља мелодијска веза са осмогласником (било српским, било грчким, било руским, грузијским, бугарским...). У противном, тешко је очекивати да би таква композиција могла да буде прихваћена за извођење на богослужењу.

У ретким случајевима имамо и вокално-инструментална дела, која не можемо сматрати довољно еманципованим да би била део жанровског специфика. Напротив, управо је а капела певање темељна дистинктивна одредница која дефинише овај жанр кроз његов извођачки медиј. То не значи да музичка дела која у себи имају инструменте нису део овог жанра већ значи да су она изузетак, специфичан случај, или жанровска подврста у перспективи свог развоја¹⁷. Такође, као једну савремену нуспојаву у оквиру овог жанра имамо и својеврсну популарну богомољачку песму. Традиционалне богомољачке песме припадају корпусу народног наслеђа, али ове модерне могу бити и ауторска дела и представљају „хибридни“ спој жанра популарне и жанра духовне музике¹⁸.

ОБРАДА НАПЕВА

Као што је раније речено, без познавања појачке традиције помесних цркава није могуће озбиљно се бавити иновацијама на пољу духовне музике. Црквени напеви у новом времену могу бити део савремено компонованог звучног ткива. Ипак, важно је и познавати традиционалне технике употребе и обраде напева јер духовна музика од нас поред иновација тражи и надограђивање, надовезивање на претходно. Будући да је укупна моја композиторска интенција била усмерена пре свега на постављање у савремени контекст оних техника вишегласне обраде напева који су изворно особеност православне, и то поготову српске црквене музике, то се у овом поглављу нећу бавити оним техникама које су општепознате као технике класичне западне уметничке музике (а које се могу наћи примењене у *Божјићном кондаку*) (види пример на *сџр. 41 и 42*). Овде ћу поменути специфичне поступке са којима сам покушао да успоставим континуитет у делу *Божјићни кондак*, како са структуром и начином појања једногласних напева, тако и са вишегласном српском духовном музиком.

Једноглас и најранији облици вишегласја и народна обрада напева

Пре појаве хорске музике писане према европској традицији, разликујемо три начина појања за која сматрамо да су постојала у српској црквеној музици:

а) Појање по узору на светогорско и оно из периода српског средњег века – претпоставља се да је било исонско, односно на тај начин се данас изводи. Поје или солиста или група солиста или се смењују, док једна група држи исонски тон. Поред уобичајеног начина појања, имамо могућности антифониог и респонзоријалног појања. Може се рећи да је респонзоријалност доста заступљена у савременом грчком појању, које себе сматра наследником старог појања, и то управо као облик испољавања појачког виртуозитета солисте. У текстуално дугим стихирама, ова појава приметна је и у српском појању, и сигурно би била више развијена када би се на развоју српског појања озбиљније радило.

¹⁶ Које је део новије црквено-народне традиције (од 18. века до данас)

¹⁷ Оправданост употребе инструмената у православној музици веома је важно и сложено питање. Овде ћемо се само дотаћи тог разматрања, а и показати шта сматрамо могућим и прихватљивим. Свакако, за извођење у цркви, инструменти су неприхватљиви, а и реално нису потребни. Употреба инструмената у римокатоличкој цркви, по мом мишљењу више је ствар традиције него ли реалне потребе за њима.

¹⁸ Песме овога жанра прате актуелне догађаје и људе који фигурирају као битни за спрску православну духовност, те се тако долази до тематике ових песама. Данас постоје народне богомољачке песме о патријарху Павлу, о Св. мученику Харитону (монаху страдалом од терористичке ОВК), а постоје и уметничке обраде оваквих текстова. Пример М. Аранђеловић Расински – *Будимо људи*, песма о патријарху Павлу. Може се рећи да савремене популарне песме типа *Молишва* (група Легенде) инклинирају ка овом жанровском спецификаму. Границу у укусу овде, рекли бисмо, постављају искреност молитвеног настројења текста и умереност у употреби средстава поп музике. Ако ових граница нема, оваква музика сасвим слободно инклинира ка кичу.

Милорад Маринковић: *Божјићи кондак* – други део, икос бр. 9

Neprohodna Dver

Božićni kondak, Ikos 9, drugi deo

Impassable Gate

Nativity kontakion, Ikos 9, second part

Largo (♩ = 60) Milorad Marinkovic (*1976)

Soprano

Mezzo-soprano *p espress.*
O - na o - tva - ra

Alto *p espress.*
O - na o - tva - ra vra - ta

Tenor *p espress.*
vra -

Baritone *p espress.*
O - na o - tva - ra

Bass

6 A

S.

M-S. *p espress.*
i pri - ma i pri -

A. *p espress.*
i pri - ma

T. *p espress.*
- ta pri - ma

Bar.

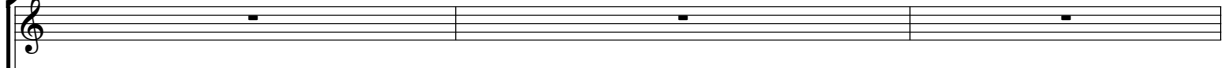
B. *p espress.*
vra - ta


Милорад Маринковић: Божјићи кондак – (наставак)

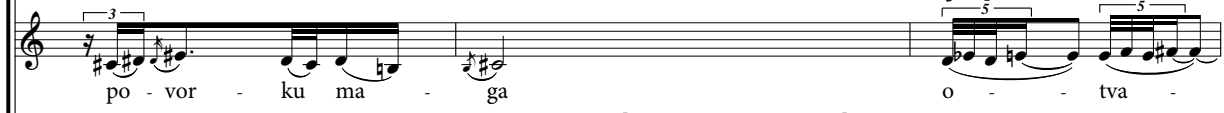
18

Impassable Gate


9

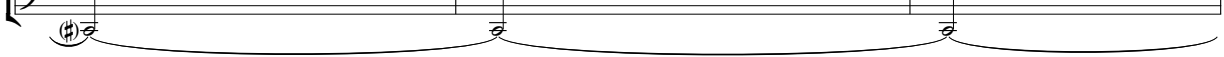
S. 

M-S. 

A. 

T. 

Bar. 

B. 

mf espress.

12 **B**

S. 

M-S. 

A. 

T. 

Bar. 

B. 

mf

б) Приликом респонзоријалног певања, солиста и хор често заједно поју рефрен. Том приликом ствара се хетерофони двоглас, где појац-солиста поје украшено, док га остали појци на моменте прате са истом, али једноставнијом фразом (приликом чега долази до судара дисонантних интервала) а на моменте „хватају“ исон као пратњу. Овај начин појања је карактеристичан за гласове који су мелодијски и лествично сложенији, као и за напеве који су изразито мелизматични. Данас је овакво појање опет најзаступљеније у грчкој цркви.

в) Појање у паралелним терцама и појање на бас. У питању је савременија, новија традиција. Ова два начина могу се комбиновати али се могу и ујединити (ако има довољно појаца), чиме се добија трогласна фактура (водећа мелодија-терца другог гласа и бас трећег гласа). У доброј мери настаје код кратких, силабичних напева. У ретким случајевима могу се појавити имитације појединих кратких фраза (карактеристичних речи) у басу. Те „зачетке“ полифоније искористио је низ композитора у својој фактури. Имитације кратких фраза јесу мера домета имитационог поступка у нашој духовној музици. Да је имитациона полифонија узела озбиљнијег маха, тиме би био изневерен основни химнично-хомофони карактер православног појања. Чини нам се да је Стеван Мокрањац у свом стваралаштву пронашао праву меру употребе имитационе полифоније.

1. Обрада напева код аутора 19. века. Као што видимо, у варијантама најранијих вишегласа немамо ни помена озбиљне полифоније са експликацијом текстуалне полифоније. Но, у 19. веку, након увођења хармонског мишљења западноевропског типа у српску духовну музику, полако почињу да се појављују и први замеци полифоног мишљења. Наиме, већ Корнелије користи врло занимљиву технику: други мелодијски глас у хору (глас који је у односу октаве са водећом мелодијом – дакле, тенор, ређе алт и бас) изводи мелодију у паралелним децимама, секстама или у супротном покрету у односу на водећу мелодију, чиме се добија ефекат истовременог звучања главне мелодије и њене „хипо“ или „хипер“ варијанте, док остали гласови држе исонске тонове. На овај начин, каткад долазимо у ситуацију да не распознајемо која је мелодија од ове две више експонирана, важнија. Корнелије је остварио значајне домете у хоризонталном распевавању гласова, мелодизацији остала четири гласа, који су веома значајни и који су еманциповали и оправдали употребу четворогласног ансамбла за појање црквене музике¹⁹. Они су могли бити искључиво плод артистичког умећа, изврсног владања медијом хора и доброг укуса, који се одликује одмереношћу. Фразе се завршавају лепим каденцама чиме се „полифонија“ њиховог истовременог излагања прикрива и гласови обједињују. Већ Корнелије је поставио јасан стандард лепо испеваних гласова у четворогласу као основ за будући развој овог жанра. У хармонизацијама стихира чија мелодијска структура излази из очекиваног опсега уобичајеног модулаторног плана тадашње европске музике, Корнелије прибегава за то време неочекиваним модулацијама које резултирају сложеним тоналним планом. Јосиф Маринковић је унапредио развијеност деоница, хармонски ток и акордски фонд, проширио регистарски амбитус гласова и започео дељења деоница. Мокрањац је чини се, нашао идеалан баланс између силабичног и мелизматичног, успевајући да мелизматичне напеве испуни довољно богатим хармонским и мелодијским садржајима у пратећим гласовима. Такође, Мокрањац уводи у напевима који то допуштају модернију акордику, која експресивно подцртава посебности мелодије, као и кратке имитационе сегменте који доприносе рељефности партитуре. Можемо рећи да је са Мокрањцем суштински окончан процес развоја стилског модела српске црквене хорске музике, као и да су нека дела ове тројице великих композитора оно што називамо репрезентативном стилском формом.

¹⁹ Противници хорског начина појања у Корнелијевском хорском слогу добијају јасан „одговор“. У оваквом хорском слогу, свако ко жели да поје на богослужењу, може да поје „својим гласом“, тј. у лаги која му одговара, и да том приликом, зависно од аранжмана поје или водећу мелодију, њену варијану у горњој односно доњој терци (дакле у хору имамо јасно два мелодијска гласа) или пратњу, која опет може имати два „начина“ (дакле и пратња има два своја гласа). Насупрот томе, код једногласног појања није могуће да сви појци учествују подједнако интензивно и квалитетно, јер имају различите гласове. Може се рећи да у корнелијевском слогу у потпуности живи певнички идиом, тј. сачуване су улоге гласова онакве какве су у певничком појању. Код композитора који долазе после њега, гласови се полако „разилазе“, тражећи виши степен своје самосталности у оквиру очекиване текстуре хармонске полифоније. Управо стога, хорска духовна музика је почела да се удаљава од свог првобитног, појачког идиома и све више тежила ауторској, уметничкој разини обраде напева. Као практичар црквеног појања, увидео сам тај јаз који се временом створио и желео сам да се у *Божјићном кондаку* вратим певничком идиому, управо да бих показао његову виталност и капацитет да се хоризонталним испредањем, мелодијском развојношћу, оствари музика која може имати и модерну звучност. Напросто, желео сам да донекле изменим досадашњи правац развоја (који је текао много више у знаку хармонског мишљења), и да вратим ствари на њихове полазне премисе.

2. Обрада напева код аутора 20. века. У делима Стевана Христића, Милоја Милојевића, Петра Коњовића, Миливоја Црвчанина, Косте Манојловића, а касније и Марка Тајчевића, Миленка Живковића, Воје Илића, мешају се поступци ауторског компоновања и компоновања по напеву (иначе поступак који је био апсолутно доминантан у 19. веку). Такође, јавља се тежња за прозвучавањем древнијих типова лествица и напева. Ови аутори остварили су низ монументалних дела, које представљају врхунац овог жанра у нас.

Веома је занимљив дискурс успеха дела ауторске духовне музике. У њима композитори дају своју самосталну транспозицију мелодијско-синтаксичких елемената везаних за постојеће напева српског народног црквеног појања (који иначе имају јасан византијски корен, а специфичности националне традиције). Анализирајући утисак који на нас оставља низ успешних ауторских композиција једне црквене песме (на пример *Свјати Боже*), са једне стране, и аранжмана црквеног напева, са друге, ми видимо велику сличност у приступу сваког аутора. Наиме, ауторске мелодије одређених црквених напева суштински су еквиваленти оригиналним напевима, ако ништа друго, а оно на нивоу структурног плана, који се држи начина мишљења у мелодијским формулама, карактеристичног за осмогласник. Духовна атмосфера евоцирана мелодијским покретима такође се преноси са оригиналних на ауторске напева, производећи неретко и мелодијску сличност са (готово архетипским) изворником. Тако на пример, поменуто *Свјати Боже*, било за литургију или опело, увек ће бити писано пре свега силабично, у једнаким ритмичким вредностима (у ритму равномерне звоњаве звона или равномерног посмртног хода), са секундним и терцним (углавном) силазним кретњама мелодије и местимичним скоковима *Иже херувими* скоро увек ће бити мелизматично, хоризонтално, са преовладавањем секундног покрета у мелодији. Рекли бисмо да управо успешност ауторских дела и зависи од степена повезаности, нивоа евокативности ауторског напева према адекватном корпусу црквеног појања. Ово нам указује на то да идеал кројења музичке теме по моделу већ постојећег појања јесте управо онај који живи и даје најбоље резултате, гарантујући препознатљивост, аутентичност и тако потребан континуитет.

Компонујући своју *Литургију Св. Јована Златоустог* 2001. године, и сам сам користио управо овакав начин мишљења у најважнијим нумерама. Музика је у потпуности ауторска, са неколико цитата оригиналног напева, хармонски изразито модерна, али у свим ставовима следује већ претпостављеној логици музичког мишљења коју од сваког става посебно унапред очекујемо (види пример на сџр. 51).

3. Нова решења и даљи правци развоја. *Божићни кондак* је своје новине тражио кроз повратак основним облицима у којима је појање функционисало вековима. То су исонско појање, хетерофони двоглас и терцно појање, и они су непрестано заступљени. Користио сам и елементе западне духовне музике као што су органум²⁰, рана мотетска техника (изоритмичност и једноставни облици мелодијске распеваности гласова односно хоризонталног осамостаљења гласова, уз текстуалну хомофонију), имитациона полифонија (која се ређе појављује, и коју сам у начелу избегавао, управо руковођен оном мером²¹ у којој је ову технику користио Мокрањец). Музички ток је базиран на развоју мелодијских формула, односно напева. Укупан број основних музичких мисли на којима почива сав музички материјал је невелик. Стога, у изградњи форме важну улогу има варијациони поступак. Исте мелодије се изнова и изнова испевавају, увек добијајући мање или више другачију физиономију. Овакав тип мелодијског варирања може издалека да подсети на поступак из варијационог ричеркара, где тема пролази кроз разне метричке и ритмичке облике али задржава своју основну мелодијску физиономију²².

На плану форме *Божићни кондак* развија моју основну идеју коју сам поставио још у делу *Завештање Свјетог Симеона Мироточивог* и која гласи: *Свјета литургија као узор не само формалној сџруктури дела већ и његовом унутрашњем драматуршком плану иде се врши џајансџвени џринос Богу, мисџичка служба, обред. Због џога је концертанџност коју дело има „џрошџжна“ и на џегову (обредно) сценску реализацију*. Западне концертантне форме као што су ораторијум и кантата такође у себи поседују нешто од тока мисе односно литургије. Овде је на делу покушај да се обредни принцип (који значи: реч = дело = жртвени принос Богу = Света тајна) реализује

²⁰ Вођење двогласа у паралелним квинтама присутно је у икосу 5.

²¹ Имитациона полифонија неумитно води ка стилским моделима из чије се препознатљивости касније није могуће избавити. Поред тога, ова техника је потпуно несвојствена словенској музици и начину на који углавном музички мисле словенски композитори.

²² Уопште узев, у избору узора из западне музике на које ћу се ослонити, радије сам бирао модалну традицију и прокомповану структуру напева него каснију, по својој суштини много више инструменталну мотивско-метричку структурност тоналне музике. У мотету и ричеркару „умире“ један свет који је напуштен на путу развоја западне музике, а који је својом мелодијском отвореношћу привукао моју пажњу као аутентичан музички продукт праве западне духовности.

као она снага која ће изнутра покренути динамизам дела и разбити статичност која је уобичајена нуспојава код дела духовне тематике.

ПРОБЛЕМ НОВОГ И СТАРОГ У КОНТЕКСТУ ЛИТУРГИЈСКЕ И ВАНЛИТУРГИЈСКЕ МУЗИКЕ

Посебан проблем представља развој музичких стилова и композиционо техничких средстава у европској уметничкој музици, који је већ од 19. века донео огроман број новина у релативно кратком периоду. Стилски плурализам отвара све веће и веће могућности појединачним ауторима. Но, духовна музика и на Истоку и на Западу знатно спорије усваја стилске и композиционо техничке новине, углавном остајући верна својим извориштима (веза са грегоријанским коралом, протестантским коралом, као и типичним композиционо техничким поступцима традиционално коришћеним у духовној музици, иако кроз време јењава, скоро никада се не прекида).

Штавише, духовна и црквена музика западне Европе у 20. веку, као и уметничка музика која има духовну тему, истражује старе композиционе технике²³ (што је управо карактеристика појединих модернистичких праваца)²⁴ те можемо рећи да се ради о својеврсном конзервативном модернизму у оквиру жанра духовне музике. Усвајање модернистичких естетских начела, код композитора се више манифестовало кроз напуштање романтичарске естетике и кроз прибегавање неокласичном или необарокном концепту (правцу) у оквиру којих делују лични естетски и формално-технички приоритети појединачних аутора него ли кроз екстремне иновације на пољу хармоније, ритма, фактуре. Можемо да запазимо да је тежња ка модерности нове духовне музике често значила и повратак изворној химничној једноставности духовне музике, што је као приступ и данас актуелно. Стилске новине, које су на сцену ступиле у другој половини 20. века, изнедриле су мањи број великих дела, која само формално припадају жанру духовне (вокалне и вокално-инструменталне) музике. Овим стилским новинама није било могуће потиснути дубоко укоренење моделе, тако да су се ове новине само донекле задржале у жанру духовне музике. Зато можемо рећи, да поред еклектичког или квазипостмодернистичког, слободног приступа овоме жанру, елементи које је донео модернистички стил, па чак и заостаји позног романтичарског стила, још нису превазиђени у овоме жанру ни замењени „бољим“ у пуној мери.

У православном свету, 20. век је хришћанским верницима донео велика страдања, када су политички режими борбено атеистичке оријентације буквално зауставили сваки озбиљнији рад на развоју црквене уметности па самим тим и музике. Еминентни композитори који су остали у Совјетском Савезу, попут Чеснокова, били су принуђени да са својих предавања на конзерваторијумима повуку црквену музику и да живе у уметничком егзилу. Максимилијан Штајнберг²⁵ је компоновао *Сјрасну седмицу* 1922–1923. године, дело које је тек недавно откривено и премијерно изведено, зато што у време када је настало његово извођење није било могуће.

Најзначајнији совјетски композитори нису компоновали дела у овом жанру, јер је то било напросто забрањено. Али, слушајући остварења Шостаковича, Прокофјева и других, не можемо се отети утиску да идиоми православног напева повремено провејавају кроз њихову инструменталну музику, те да је неминовно да су и сами ствараоци онога доба осећали вакуум недостатка духовне тематике у стваралачким токовима, што је сигурно на неки начин бивало компензовано кроз исповедне моменте многобројних инструменталних лаганих ставова.

Код нас су се, црквена и духовна музика развијале неометано²⁶ све до 1945. године, када умиру наши велики композитори Милоје Милојевић и Коста Манојловић, а стасава генерација ком-

²³ Технике из пребарокног периода.

²⁴ На пример, у оквиру тзв. паганског експресионизма Стравинског или Бартока, видно је да ова два аутора у оквир своје модернистичке и вишеслојне текстуре, као основну јединицу појединачних слојева узимају аранжманско-текстуални или тонални или мелодијско-формални идентитет древних слојева музичког фолклора, од којих многи управо представљају окосницу традиционалистичког културолошког концепта. Зато не треба да изненађује изјава Стравинског у којој он себе именује као конзервативца. Чак и Шенбергу (који је потпуно стилски и идејно опречна струја Стравинском) приписује се изјава сличне садржине: ја сам традиционалиста који је био принуђен да постане модеран (револуционаран).

²⁵ Професор Д. Д. Шостаковича и зет Н. А. Римског Корсакова, композитор (1883–1946).

²⁶ И пре рата је постојала тенденција секуларизације. Наводимо као пример укидање црквеног појања као обавезног предмета у гимназијама које се дешавало лагано након Првог светског рата. О томе, видно разочаран, прота Ненад Барачки, наш можда најзаслужнији мелограф и појац почиње свој предговор Зборнику из 1926. године под називом *Рождество Христово или Божић... следећим речима: Ову сам књижицу наменио цркви, школи и дому православних Срба. Па предајући овај скромни рад свој јавности баш у оно*

позитора окренута другим темама, док нова владајућа елита промовише уметност надахнуту комунистичком револуцијом. На линији компоновања духовне музике остаје прилично усамљен Марко Тајчевић. Занимљиво је рећи и то да је Јосип Славенски компоновао 52. псалм *На водама Вавилонским* и то на црквенословенском језику.

У Србији није било ни изблиза такве репресије као у СССР-у, али је сигурно да овај жанр у периоду од 1945. па до почетка деведесетих година није могао да доживи адекватан развој. Процват који се накратко десио крајем 20. века²⁷ није био довољно великог даха да би новонастала дела достигла домете српске духовне музике до 1945. године. Ипак, обновљено је интересовање најпре за православну духовност, а следствено томе и за жанр духовне музике, која се нажалост развија скоро искључиво кроз делатност аматерских хорских ансамбала, и уз ретке примере покровитељства за настанак нових дела.²⁸

Такве околности додатно су успориле иначе природно веома спор развој богослужбене музичке праксе. Данас само ретки парохијски хорови могу да певају класичан хорски репертоар на бденијима и празничним богослужењима. Иначе, тај класични репертоар, композиције и аранжмани који су настали у 19. и почетком 20. века нису до данас у нашој средини на квалитетан начин публиковани. Богослужбена пракса се и даље у највећој мери ослања на усмено предање појања, а број музички писмених појаца (иначе углавном образованих теолога) и даље је релативно мали. Образовани музичари (они који данас раде као хоровање црквених хорова) углавном слабо познају литургику, типик (богослужбени устав, правило), теолошки су слабо „потковани“ и не поседују адекватно знање црквенословенског језика, а не познају довољно добро систем осмогласног појања и не владају вештином тзв. „кројења“ стихира, тропара, кондака и других црквених химни.²⁹

доба, када се истовремено црквена ђесма сасвим уклања и избацује из основних и учитељских школа наших као ђредмет нарочито изучавања, смајрам, да је и умесно и ђотребно, да се овом ђриликом овде ђрозбори која реч о ђоме ђијању (Барачки 2000: 14).

²⁷ Деловање композитора Слободана Атанацковића, Дејана Деспића, Димитрија Големовића, Миодрага Говедарице, Рајка Максимовића, Светислава Божића, Зорана Христића, Александра Вујића, Ивана Јевтића, Владимира Милосављевића, Георгија Максимовића, Властимира Перичића, Милорада Маринковића и њихова најрепрезентативнија остварења, успоставила су какав-такав континуитет са стваралаштвом великих претходника и у нешто мањој мери континуитет са укупним европским стваралаштвом духовне музике и музике која је њој жанровски и тематски блиска. Ипак, стиче се утисак да ни квантитативно ни квалитативно новија продукција духовне музике не успева да оствари домет који смо имали у првој половини двадесетог века. Сличан утисак оставља на нас и савремена сцена духовне музике у Русији, што нас учвршћује у уверењу да су домети у овој области данас, у секуларизовано доба пре свега резервисани за напор појединца-композитора, као и то да нажалост данас не можемо говорити о ауторитету овог жанра на нивоу националне уметничке сцене. Неочекивано, свој процват православна музика доживљава на Западу, међу композиторима који су пришли Православној цркви или су пак били надахнути православним богослужењем (Раутаваара). На тај начин настају грандиозни опуси сер Џона Тавенера и Арва Порта, који су нашавши упориште у минималистичкој техници као последњем стилском деривату модерне, пригрлили наслеђе православне традиције и духовности као извор сопственог надахнућа. Након њих на Западу стасавља плејада млађих композитора који стварају нова дела у оквиру овог жанра, користећи грчки, црквенословенски, латински и енглески језик за компоновање.

²⁸ Леп пример нам даје прегалаштво ТАСПЦ Доброчинство, која сваке године, 26. фебруара, на Коларцу организује Светосимеоновску академију, и за потребе премијерног извођења на њој, наручује ново дело духовне музике од домаћих композитора.

²⁹ Као хвале вредне изузетке навео бих колеге Александра Вујића, Јелену Анастасију Тонић, Тамару Адамов Петивић (и друге, мени мање познате црквене диригенте), који не само да владају и кројењем по осмогласнику и типиком већ су и аутори великог броја веома квалитетних аранжмана српске црквене музике за различите хорске ансамбле, и то у нижем, средњем и високом аматерском нивоу. Музичари и аматери-ентузијасте које окупља проф. Димитрије Стефановић интензивно раде на промоцији појања у храмовима са ширим репертоаром и на литургији, и на бденијима. Међу њима вреди поменути Милицу Тишму, мр Милицу Андрејевић, ма Наташу Марјановић, Војислава Деспотовића, Уроша Лалицког. Такође, најмлађа генерација диригената показује интересовање за црквену музику, а ту је и група већ остварених, признатих црквених диригената, који радећи са најзначајнијим нашим црквеним хорским ансамблима углавном показују склоност да поред наступа на литургијама са „класичним“ репертоаром, негују концертантну делатност, која се каткад прихвата и извођења захтевних дела православне али и других традиција, као и дела уметничке (световне) хорске музике (Јелена Јеж, Светлана Вилић, Александар Саша Спасић, Катарина Станковић, Бисерка Васић, Братислав Прокић, Ђорђе Перовић, Дивна Љубојевић, Сара Цинцаревић, Урош Степановић, Невена Ивановић и други). Посебно је интересантан др Богдан Ђаковић, који у свом раду спаја дириговање црквеним хором на богослужењима и на концертима, активност музиколога-истраживача, универзитетског професора, а посебно интересовање показује за модерну духовну музику и има добру сарадњу са интернационалним кругом композитора, диригената и музиколога заинтересованих

Због свега тога, скоро да је беспредметно расправљати о стилским тенденцијама у литургијској музичкој пракси у нас. У најбољем случају, код „најсветлијих“ примера, на делу је обнова „класичног“ репертоара српске црквене музике у свем његовом богатству, док се у великом броју случајева може говорити само о појању најпознатијих композиција, напева, аранжмана, који се изводе углавном само на литургији, док на осталим богослужењима поју појединачни појци једногласне напеве, односно хорска музика није ни заступљена.

Данас, чини се, у духовној музици нема много новог а аутентичног. Крајем 20. века дошло је до покретања велике духовне обнове православне вере, православних вредности на словенским просторима. Заједно са тим процесом, обновљено је и интересовање за православну духовну музику. Ово интересовање је у једном тренутку било изузетно интензивно, али без великих искорака ка новоме. Такође, пуна обнова некадашњег сјаја хорског појања у нашим храмовима још се није десила јер су потребна велика улагања за едукацију појаца. Јасно је да просто обнављање старог и није довољно. За пуну обнову жанра православне духовне музике, црквене музике, потребно је више од онога што се данас чини на том пољу. Она мора живети кроз делатне манифестације примењене (практиковане) вере, и поред аматерске базе, неопходно је да постоје професионални ансамбли који је изводе и усавршавају. Такође, неопходно је да постоји високошколска установа која се бави образовањем нових генерација црквених музичара, налик духовним академијама у Русији или одсецима за црквену музику широм Европе. Да бисмо дошли до здравих основа од којих можемо наставити надоградњу наше музичке уметности у области православне духовне музике, морамо се упознати са фундаменталним записима осмогласника, српског а и других народа; даље, морамо бити активни учесници у богослужбеној употреби ових напева и разумети њихов теолошки и сваки други смисао, а све да бисмо били у прилици да по сопственом надахнућу, на темељу који је већ постављен, даље градим ову духовну грађевину.

Из свега реченог, видимо да је ниво развијености и разноврсности богослужбене музике у нас релативно низак, те да постоји реалан проблем код евентуалног извођења нових музичких остварења на богослужењу. Тај проблем је двојак генерисан. Са једне стране, великим и стилски неадекватним одступањем ауторске духовне музике од освећене богослужбене традиције црквеног појања³⁰, а са друге стране немогућношћу да се у контекст данашње, стилски прилично једноличне и једнозначне, музичко-литургијске праксе и извођачких капацитета парохијских хорова поставе савремене музичке обраде црквених химни.

То нас наводи на закључак да је простор ванлитургијске православне духовне музике потенцијално најперспективнији за компоновање нових дела и за употребу целе палете звучних, композиционо техничких, формално конструктивних и свих других средстава која стоје на располагању савременом (хорском) композитору. Уз то, пребогата баштина црквених напева, црквене књижевности, старозаветних и новозаветних текстова, житија светих, светоотачке аскетске литературе или духовне поезије, православна теологија, отварају простор за различито текстуално заснивање музичких форми (малих и великих) и стварање споја између православне духовности и савремене музике. Као успели пример такве употребе светог текста за писање небогослужбених дела наводим *Четири духовна сјиха* Марка Тајчевића. У том правцу сам усмерио један значајан део својих стваралачких интересовања и посветио свој композиторски рад истраживању могућности настанка нових, небогослужбених форми духовне музике.

за савремену православну духовну музику међу којима је најмаркантнија фигура композитор, музиколог и православни свештеник отац Ајван Муди (dr Ivan Moody). Као најсвеобухватнија и најрепрезентативнија, чини нам се делатност Тамаре Адамов Петивијевић која је са својим ансамблима (хорови *Дечански* и *Орфелин*) постигла висок и узоран ниво стила у богослужбеном и концертном извођењу српске православне хорске музике, остварила континуитет од две деценије сталног појања на богослужењима и концертима, низ вредних снимака и низ вредних антологијских нотних издања. Такође, као изузетно значајну апострофирао бих делатност појаца-извођача, пре свега чувеног Драгослава Павла Аксентијевића, др Ненада Ристовића (ванредног професора старогрчког на Филозофском факултету и преводиоца Божићне химне *Дјева днес*), мр Предрага Ђоковића, појца и професора црквене музике, Драгана Млађеновића Шекспира, појца, извођача на старим инструментима, аранжера и изванредног познаваоца црквене музике.

³⁰ Овакво становиште аутора види се и у приступу који је имао код компоновања *Божићној кондака*. Непрестана везаност за певнички идиом и препознатљиве напеве јесте начин да се пронађе сопствени пут ка оригиналности, да се полазећи од постојећег изнађе аутентично и ново. Управо та велика везаност за једногласне напеве осмогласника и јесте ту ради изналажења новог – кроз старо, а такође и ради тога да би се избегло несувисло удаљавање од карактера црквеног појања, чиме би се изгубио темељ на који се ослањамо.

САВРЕМЕНА ЦРКВЕНА МУЗИКА

Литургијске форме и проблеми компоновања богослужбене музике

У току недељног круга богослужења, од утврђених служби имамо вечерње, јутрење и Свету литургију. Бденије представља повезано служење вечерњег и јутрења³¹. Посебне службе у оквиру редовних богослужења јесу празничне службе и службе светима, чији се сегменти умећу у оквире поретка редовних³² служби.

За све службе постоје тачно одређени напеви и химнографија, као и периоди када се поједине црквене песме изводе. У нас се уобичајило да се хор користи на литургијама, бденијима, венчањима и опелима, док на јутрењима, вечерњима и осталим мањим службама и обредима, хор поје ређе.³³

Иако поседује веома разноврсне напеве који се изводе у току године, и који омогућавају велику слободу избора, православно богослужење поставља пред композитора или аранжера низ сложених захтева.

1. Уобичајено трајање напева. Богослужење је динамичан обред у коме учествују свештенослужитељи и народ, који је представљен хором. Веома често у току литургије, док хор (народ) пева, свештеник произноси тихо тачно одређене молитве или обавља тачно одређена свештенодејства. За то му је потребно извесно време, и црквени напев не треба да траје краће а ни много дуже од тог времена (потребног да свештеник обави све прописане радње). Обично на литургијама и бденијима те радње краће трају, а на празничним и посебно на архијерејским³⁴ службама та сва свештенодејства могу да се продуже. Из тог разлога, аутор аранжмана или ауторске композиције духовне музике мора да има тачну процену могућих трајања свих певаних нумера. Зависно од количине текста у нумери коју изводи хор, прилагођава се и темпо извођења, док је карактер нешто што је углавном детерминисано атмосфером текста али и вишегодишњом праксом извођења.

2. Препознатљивост и молитвеност. Да би се уклопила у богослужење, нова ауторска композиција или аранжман мора поседовати извештан степен саобразности темпа, карактера и мелодијског решења са постојећим напевима, аранжманима и ауторским композицијама, односно са традицијом појања у најширем смислу те речи. Јако је важно да музика подцртава молитвени карактер текста и даље развија специфичности музичког геста сваке појединачне нумере у богослужењу³⁵. Субјективност која је присутна у ауторским делима уколико је изразито наглашена, па чак и у потпуности оправдана и музички и текстуално, теже ће наћи пут до сталног репертоара на богослужењима. Ово се посебно односи на композиције са изразито модерним хармонским или композиционо техничким решењима. Пут који сматрам могућим јесте продубљавање и модернизација оних композиционих и музичких поступака који већ постоје у традицији црквене музике, и оних који су латентни и иманентни самом црквеном напеву. Моје

³¹ Поред ових основних служби за које се углавном компонују музичка дела, постоје и друге службе као што су: мало повечерје, велико повечерје, полуноћница, венчање, крштење, опело, парастос, помен, освећење храма, хиротонија, монашење, јелеосвећење, молебан, акатист, резање славског колача итд.

³² Постоје покретни и непокретни празници. Покретни празници са својим службама се пресецају са непокретним, те се структура свакодневних богослужења стално мења. Уопште, богослужбено правило тзв. типик је изузетно сложен систем у коме су изложена многа правила о празновању црквених празника. Понекада се деси да се укрсте два празновања, па постоје посебна правила и за те случајеве.

³³ Са жељом да се и оваква пракса мења, удружење грађана Пројекат Мокрањац је 2016. године издало први хорски зборник за бденије који је штампан у нашој помесној цркви. На преко 400 страна, зборник доноси све утврђене химне које се изводе на бденијима, углавном из пера наших најзначајнијих композитора. У зборнику су заступљене и дела руске црквене музике које су у нашој цркви употребљавају.

³⁴ Богослужења којима началствује архијереј (епископ, митрополит, архиепископ, патријарх). Ако има више архијереја, богослужења могу да трају изузетно дуго.

³⁵ На пример: *Иже херувими и Тебе њојем* су увек по правилу молитвено-мистичне нумере, које носе унутрашње озарење, експресију, мелизматични напев. Са друге стране *Слава Тебје Госјоуди* (пред читање јеванђеља), *Свјатј Госјоуд Саваош* (у канону евхаристије, централном делу Св Литургије) као и завршни *Буди Имја Госјоудне* поју се торжествено, светло и сугестивно у смислу снаге. Напев је силабичан, а могуће је и достизање великих звучних климакса, на које нас призива сам садржај текста. Такође, различите јектеније се поју са различитим изразом (мирне почетне јектеније, касније прозбене или проситељне у којима се моли Господ да излије своју Благодат, па затим молбане јектеније (јектеније појачаног мољења), као и јектеније за оглашене и јектеније за упокојене) што изискује и различит аранжман и хармонска решења.

је мишљење да је потребно развијати типично „православне“ композиционо техничке поступке. Имплементација западних техника, посебно оних имитационо-полифоних, чини ми се да тешко може да оствари успех и да Црква и сами верници прихвате нова дела³⁶.

3. Искуство појања на богослужењима и добро познавање српског и уопште православног црквеног појања. Композитор који нема искуства певничког³⁷ и хорског појања у цркви, који не познаје из практичне употребе осмогласник и структуру напева, не може успешно компоновати богослужбену музику. Ни за професионалног музичара процес упознавања и овладавања црквеним појањем не може да траје кратко. У 19. веку и почетком 20. века, црквено појање било је део образовног система, тако да су се сви са њиме упознавали још од младости, те су лако користили његове мелодијске идиоме касније као школовани музичари. Сви наши велики композитори духовне музике или су сами били појци, или су записивали појање као мелографи, речју, познавали су црквено појање и владали њиме на високом нивоу. Без асимилације традиционалног напева није могуће продрети у сензибилитет ове музике, па самим тим ни остварити квалитетна дела.

Нова музика у богослужењу

Међу савременим композиторима духовне музике постоје разлике у схватању приоритета шта данас треба компоновати. Неки сматрају да је приоритет нова богослужбена музика, и спремни су да се ухвате у коштац са ограничењима које овај жанр доноси. Ако изузмемо ограничење које је свеprisутно, а то је низак професионални ниво црквених хора који поју на богослужењима, сав остали корпус ограничења би могао да се сведе на саобразност духу и молитвеном искуству традиционалне црквене музике и на поштовање очекиваног трајања и структуре музичких нумера.

1. Богослужбена музика по напеву. Компоновање музике по напеву, „сигурније је тло“ из разлога што напев у себи садржи трајање, дух и архетипски мелодијски образац, дакле све елементе које композитор мора задовољити да би се ново дело појало на богослужењу. Са мање или више ауторске слободе, задатак композитора се овде своди на изнајажење свог специфичног хармонског, полифоног и аранжманског решења. Оно може у мањој или у већој мери да следује већ постојећој традицији компоновања неког напева, која углавном реферира на појединачне традиције помесних цркава. Постоје композитори који су својим поступком и маниром дали модел по коме можемо обрађивати напев. То су махом сви најзначајнији композитори духовне музике и све најзначајније традиције. У данашње време, величину ће постићи онај композитор који успостави са ранијим решењима минимум континуитета а оствари свој колико толико оригинални поступак обраде напева. У разговору са композитором Ајваном Мудијем, заједнички смо закључили да је у данашње време изузетно актуелан начин мишљења који је у раном 17. веку дефинисао Монтеверди: да музика има више пракси и више стилова. Моје је становиште (које је у овој студији исказано више пута) да *stille antico* српске уметничке музике и треба да буде стил базиран на напевима осмогласника и обрадама тих напева.

Тако некако можемо запазити да је на пример, стил и техника коју је Рахмањинов применио у својој духовној музици доста ретко заступљена у његовим другим инструменталним композицијама. Дакле, за духовну музику, Рахмањинов је развио посебан стил. Тако и данас, када пише музику по напеву, савремени композитор мора да развије свој посебан стил и своју посебну праксу за ту сврху. Овај приступ ће се протегнути и на сву музику а капела коју неки композитор компоњује у оквиру шире схваћеног жанра духовне музике.

Ипак, код компоновања музике по напеву, а за потребе богослужења, постоји неки простор који композитор може да испуни својом индивидуалношћу. То је поред развоја свог особеног композиционо техничког решења и музичког језика и тумачење текста. Наиме, неретко су текстови изразито евокативни и експресивни и буде веома рановрсну палету осећања и доживљаја.

³⁶ У православној цркви уврежено је схватање да се црквена музика треба произносити једним устима и једним срцем. Управо стога, појава текстуалне и музичке полифоније могућа је само као узредни, посебан ефекат, који треба само да појача дејство текста и напева, али као системска, уобичајена појава нема перспективу да буде препозната и призната као део православне (хорске) традиције. Но, ипак, постоје случајеви где је она успешно реализована, који, чини ми се представљају управо изузетак који потврђује правило (Коста Манојловић, *Стихира српским свейишељима*, кантата по напеву петог гласа).

³⁷ Група певача која поје на богослужењима по народном напеву, користећи при том традиционалне аранжманске поставке, које се изводе без нота, по слуху (појање на исон, појање са терцом и на бас) добила је у нашој Цркви колоквијални назив „певница“. Тако се уврежио и термин „певничко појање“, који се односи на једногласно и у једноставном вишегласју појање црквених напева на богослужењима.

Управо је композитор у могућности да кроз вишегласну фактуру обоји и подвуче значење текста, његов емотивни набој, експресију, значење. Ту је простор за изразиту индивидуализацију свог односа према сваком богослужбеном тексту. Наравно, велики број успешних композиција црквене музике чак и не узимају у обзир ову могућност, али то и јесте једини простор где композитор може да спроведе сопствену експресивну замисао, хармонизујући утврђени напев који му даје упориште и сигурност. Наравно, у оваквим хармонизацијама може да превлада оно индивидуално, па композитор може да успори темпо, развуче време, усложни фактуру до те мере да таква композиција више неће бити погодна за извођење на богослужењу, али ће зато моћи да буде репрезентативни пример концертантне духовне музике. Тој тврдњи у прилог иде и чињеница да се све овакве композиције чији су интерпретативни захтеви високи заправо живе само на концертима а веома ретко на богослужењима.

У данашње време, употреба црквеног напева је много шири од самог компоновања уско црквене музике по напеву. Ипак, поједини композитори и на том пољу остварују добре резултате и данас, а за навођење најрепрезентативнијих примера била би потребна посебна научна студија³⁸.

2. Ауторска богослужбена музика. Велики је број композиција насталих на литургијски текст које су потпуно ауторска дела. За многе композиторе, ово је привлачан текст. Подједнако често настају појединачна дела и целе службе. Велико је мноштво стилских и естетских поставки из којих оваква дела настају. Она најчешће реферирају на неку од црквених традиција (западних или источних), али се и одликују личном ауторском оригиналношћу. Оваква музика теже стиче своје место на редовним богослужењима, бар када је о Православној цркви реч. Углавном композитори који заступају неопходност компоновања нове музике за богослужења користе напев, а ређе прибегавају писању потпуно оригиналне музике. Композиције писане примарно као концертна црквена музика, улазе у употребу на богослужењу евентуално услед своје популарности. То се дешава сразмерно малом броју композиција. Овакве композиције углавном имају једноставан и јасан хармонски језик, симплификован слог и довољно препознатљиву мелодију. Са нешто модернијим музичким језиком, мишљења сам да је неопходан својеврсни минимализам средстава да би композицију ауторске музике верници могли да прихвате. Ако ствари гледамо из тога угла, није за чуђење што управо композитори блиски минимализму неретко компонују успешна ауторска дела духовне музике у последњих пет до шест деценија.

Ауторска богослужбена музика може имати један велики квалитет који је тешко постићи у музици на утврђени напев: може имати високи ниво субјективне интерпретације доживљаја самог текста, који некада управо покреће композитора на стваралаштво. Само је питање ко од композитора има храбрости да пригрли тај квалитет и да створи сопствену интерпретацију доживљаја литургијског текста. Углавном се овакав поступак користи код дела које неће имати богослужбену већ превасходно концертну намену.

Поставља се питање да ли имамо право да прекинемо везу са сопственим доживљајем текста а да останемо уметници у правом смислу те речи. Доживљај духовног текста и његовог литургијско-драматуршког контекста може бити веома јарко обојен. Баш тај случај је у мојој *Литургији* из 2001. године. Сви ставови су компоновани по очекиваним текстуално-мелодијским моделима типичним за православну музичку традицију. Али, са друге стране, снажан доживљај духовне и текстуалне снаге тих ставова пронет је кроз хармонски језик и градиције у оквиру свих регистра хора. На тај начин настала је веома субјективна и искрена партитура, разноврсног и донекле хетерогеног музичког језика, која подсећа на неки стандардизован жанр инструменталне музике, попут симфоније или гудачког квартета по јасноћи свог формалног оквира (у нас, света Литургија је уједно и репрезентативна жанровска форма) и по претпостављеним опсезима градиције која се у њима може очекивати. Ова партитура поставља питање шта духовна музика све може бити и шта треба да буде. Ако није искрени вапај ка Богу, изражен кроз потпун доживљај дубине и набоја текста, онда је питање да ли треба да буде само обред лишен индивидуалног доживљаја. Ово питање за мене остаје отворено када је у питању ауторска духовна музика. И као што у Христићевом *Ојелу* из 1915. године осећамо плач за погинулима у рату, тако чини ми се, у сваком ауторском делу црквене музике треба да се осећа специфична и искрена емоција аутора. Таква поставка ствари се у црквеним круговима нити разматра нити негира, али свакако да се у овом тренутку, у нашој средини, иде ка томе да се од црквене уметности не очекује да поседује дубоки субјективни печат. Па све и да га поседује, он не треба да буде нешто најважније и истакнуто у њој. Сада су најважнија питања чистоте (нео)византијског стила (који је тренутно веома популаран) и примене канона, и богословске исправности црквене уметности. На том пољу још увек нема правих помака и правих одговора. Резервисан став Цркве је разумљив због негативне

³⁸ Композитори попут Џона Тавенера, Ајвана Мудија, Арва Перта, Владимира Мартинова и других новијих руских, европских, америчких аутора, имају у свом опусу репрезентативна дела овог типа.

Милорад Маринковић: Литургија Св. Јована Златоустог – „Иже херувими“

Choral SCORE

Iže Heruvimi | Cherubic song

from *Liturgy of St. John The Chrysostom*

Milorad Marinkovic (*1976)

Largo tranquillo (♩ = 50)

Musical score for Soprano, Alto, Tenor, and Bass, measures 1-6. The tempo is Largo tranquillo (♩ = 50). The key signature has one sharp (F#). The Soprano part is mostly rests. The Alto part begins with *p espress.* and the lyrics "I - že He - ru - vi - mi". The Tenor part begins with *p espress.* and the lyrics "I - že He - ru - vi -". The Bass part begins with *p* and the lyrics "I - - - - - (I) - - - - -". Dynamics include *mf* for the Alto and Tenor parts.

Musical score for Soprano, Alto, Tenor, and Bass, measures 7-10. Measure 7 is marked with a box 'A' and *p espress.*. The Soprano part has triplets and the lyrics "I - - - - - že He - - - - -". The Alto part has the lyrics "He - ru - vi - mi He -". The Tenor part has the lyrics "mi". The Bass part has the lyrics "že" and a section marked *quasi d'una litania mf* with the lyrics "I - že He - ru -".

Musical score for Soprano, Alto, Tenor, and Bass, measures 11-14. Measure 11 is marked with a box '11'. The Soprano part has the lyrics "- ru - - - - - vi - mi". The Alto part has the lyrics "- ru - vi - mi He - ru - vi - mi". The Tenor part has the lyrics "He - ru - vi - mi". The Bass part has the lyrics "vi - mi taj - no o - bra - zu - ju - šče" and "I - že".

појаве сентиментализације или театрализације верских осећања. И због тога што се црквеном уметношћу неретко баве људи који не живе црквеним животом и не разумеју дух цркве. Али, уколико аутор живи црквеним животом, проживљава све истине вере које се излажу у литургијским текстовима, онда, чини ми се постоје предуслови и за његов индивидуални доживљај, кроз који тек тај садржај оживљава. Чини ми се да су уметници у златно доба црквене уметности неретко баш на тај начин стварали, за шта нам је доказ и сам Свети Роман Мелод. Данас постоји уврежена дојаза да се не може бити достојан да се унесе нешто своје у црквену уметност из страха од ширења богословски неправилних ставова. А то се управо дешава због тога што је мали број људи данас истински упућен у духовни живот и у познавање духовне реалности, па самим тим и мали број људи има ту слободу да о тој реалности сведочи кроз уметност.

3. Употреба старих и нових језика у духовној музици. Можемо рећи да је основна црта жанра духовне музике (у Србији, Бугарској, Русији) употреба црквенословенског језика³⁹. У небогослужбеним музичким делима, употреба неког другог језика може да делује веома позитивно, у смислу да заједно са њом иде и изврстан степен иновативности у компоновању. Велике су разлике у звучању свих данас актуелних језика на којима има смисла компоновати дела нове православне духовне музике. Српски језик, као један од најчистијих, али и не исувише богат фондом теолошки адекватних речи, тек треба да се еманципује као језик нове духовне музике. Може се рећи да српски језик и није исувише „референтан“ и „перспективан“, и то због тога што га користи мали број људи, те да су на свим меридијанима прихваћени искључиво црквенословенски, старогрчки⁴⁰, енглески и каткад руски. Но, ипак, писањем на српском језику враћамо дуг својој нацији и градимо будући углед свог језика. Да ли ће бити довољно зближа великих дела написаних на српском језику, остаје да се види. Треба да знамо и то да је црквенословенски подједнако наш језик као и српски и да је управо чињеница да има огромну употребу у богослужењу словенских народа оно што нас све заједно обогачује, хомогенизује православни свет а и чини нашу културу разумљивом другима.

Такође, треба рећи и то да је оправданост коришћења матерњег језика знатно већа у делима која нису жанровски „чиста“, која нису репрезентативне форме у 19. веку формираног стила хорске православне црквене музике. То је управо случај са делима која немају богослужбену намену. У случају *Божјићној кондака*, напосто и није било избора. Романово обимно химнографско дело је великом већином изашло из богослужења када су се богослужбени текстови први пут преводили на старословенски, тако да постоји само грчки оригинал, руски преводи и три превода на српски језик, од којих је превод Ненада Ристовића последњи и са оригинала на савремени српски језик.

Што се тиче употребе енглеског, морамо рећи да је она како време пролази све више и више оправдана, јер се на тај начин православни садржај може приближити великом броју људи који користе овај језик. Мишљења сам да је најбоље дела компоновати на оном језику који инспирише композитора за рад, а потом свакако треба начинити верзију на енглеском, уколико је то могуће. Изворност самог енглеског може бити инспиративна пре свега за оне композиторе којима је енглески матерњи језик, дакле за оне који владају његовом мелодијом.

Богослужбена употреба енглеског и савремених говорних језика све је присутнија у животу Цркве. Но, иако многи сматрају да приоритет лежи у томе да се богослужење разуме и лако прати, други пак истичу лексичко сиромаштво савремених језика и њихову немогућност да увек изразе пуни теолошки смисао текста. Старогрчки и црквенословенски изворници су на неки начин „непреводиви“, односно осиромашују кроз превођење. Када је реч о текстовима који се користе у богослужењу, сматрам да је за озбиљна нова уметничка дела знатно упутније користити старе, освештане језике. Њихова мелодија, ритам, метар, директно имплицирају звучање, мелодијска решења и укупан стил који одмах у себи садрже потребну древност, препознатљивост, патину ненарушеног континуитета. Сасвим је легитимно стварати верзије дела литургијске музике на модерним језицима (иако није неопходно, изузев у случају енглеског), али сматрам да дело сиромаша ако у изворној верзији није написано на освештаном језику.

Изузетак чини, као што смо рекли, енглески језик, и то из следећег разлога: они који користе свој енглески као матерњи не припадају традицији и култури која поје на грчком, црквенословенском. Можда им евентуално буде близак латински или грчки као класични језици који јесу у темељу европске културе. Ти верници припадају народима претежно римокатоличке или протестантске традиције, те они примивши православље имају снажнију потребу да разумеју оно што певају, као и то да певају на свом језику. Иако немају сопствену, православну мелодијску

³⁹ Грчког, латинског и других „освештаних“ језика шире гледано.

⁴⁰ Ради се о старогрчком из византијског периода, који у Грка има и даље употребну вредност пре свега у богослужењу. То је такозвани катареуси.

традицију (осмогласно појање), ови верници користе српске, руске, грчке, бугарске, грузијске напеве и углавном их прилагођавају енглеским преводима богослужбених текстова. Ова појава се дешава и са члановима дијаспоре православних народа који већ више генерација не користе свој језик као матерњи. Својом честом употребом и свеприсутношћу у токовима данашње цивилизације, енглески језик се нужно афирмисао и као језик духовне музике. Кроз стваралаштво савремених композитора којима је енглески матерњи језик, полако стиче своје све значајније место међу језицима на којима се пева православна духовна музика.

ЗАВРШНА РАЗМАТРАЊА

Божанствена литургија као принцип формалног обликовања у новим делима концертантне духовне музике – литургија као јеванђељска алегорија и драма

Драматургија Свете литургије садржи следеће битне елементе који сами за себе могу, сваки појединачно да представљају тему за стварање великог низа монументалних дела. То су најпре елементи из библијских приповести, који имају и своју приповедачко-драматуршки слој и свој песнички део. Даље, то је живот Господа Исуса Христа и његова тајанствена мисија спасења рода људског, која се кроз сваку литургију симболички и алегоријски понавља и поново дешава као обред. Даље, то је мистичко дело и уједно јавна служба у којем саучествује Бог и Бестелесне силе, тј. анђели, те самим тим литургија постаје место деловања снажне енергије која извире из невидљивог света, а има за циљ спасење људи. Литургија је обред, свештенодејство, принос, дакле није реч само о алегоријској драми исказаној песничким средствима, симболима и покретима већ је то јавна служба, заједничко дело које се врши о свјех и за свја и чији је крајњи смисао преображај све твари искупитељском крвљу и телом Христовим, односно евхаристијом.⁴¹

Оправдано се сматра да је драматски костур Св. литургије преузет из античке драме (трагедије), те да је накнадно испуњен хришћанским садржајем. Такође, јасно је да су прве литургије, настале међу Јеврејима⁴², пре него ли су Грци примили хришћанство, носиле обележја старозаветних обреда. У првим литургијама видан је и сиријски утицај.

Ови слојеви, који већ живо постоје у данашњој литургији не могу а да не буду извор унутрашњег развоја форме у делима нове духовне музике. Напросто, схоластички⁴³ поглед на верски обред који минимизира значај мистичког, есхатолошког, и чија филозофија егзистира у ренесансним и барокним формама западне (углавном небогослужбене) музике (мотет, ораторијум и кантата⁴⁴) дефинитивно је исцрпен. Он није у стању да пружи одговоре које пред уметност

⁴¹ Света тајна причешћа установљена на Тајној вечери на Велики четвртак, уочи страдања Христовог – *И Исус узевши хлеб њрелом и ја и заблагодари...* Стога се и ова тајна назива Евхаристија или благодарење, и представља срце Свете литургије (канон Евхаристије у оквиру Литургије верних).

⁴² Литургија Светог апостола Јакова, брата Господњег.

⁴³ Прихватајући схоластичизам као своје доминантно теолошко усмерење, римокатоличка теологија је полако почела да губи пуноћу мистичког искуства, претходно већ изгубивши чистоту апостолског вероисповедања. У даљем развоју оваквог теолошког дискурса развило се потпуно ново (неправославно) учење о „тварној благодати“. Римокатолички теолози су тврдили да човек не може да буде сапричастан нествореним енергијама Божанства, већ да за њега постоји тварна благодат. Ово учење жестоко је критиковао Свети Григорије Палама, и након неуспелог покушаја стварања фирентинске уније у 15. веку и касније након пада Цариграда, дошло је до коначног разлаза два учења и дефинитивног одступања Римокатоличке цркве од некадашње заједничке традиције, тј. од онога што данас називамо Православљем. Након периода доминације схоластичког учења Томе Аквинског, у римокатолицизму су се појавила нова и необична екстремно мистичка искуства, такође далека православљу (учење светог Фрање Асишког и Свете Терезије од Авиле), подстакнута „откровењима“ која су била праћена необичним реакцијама тела аскета који су се подвргавали оваквом аскетизму и мистицизму. На рукама и ногама су се отварале ране за које се веровало да су ране Исусове, а код Терезије од Авиле говори се о „мистичком“ искуству у којем копље архангела пробада срце подвижника и из њега истиче „крв Исусова“. Сва ова учења и мистичка искуства, далека православљу, у чију се анализу не бих упуштао, даље су продубила духовне разлике између Западне и Источне Цркве. Из овог цивилизацијског јаза, који је изразито дубок али не и потпун, следствено излази да и музичке форме које настају под окриљем западне духовности не могу и не треба да се примењују као такве на православну духовну музику. У најбољем случају треба да буду модификоване. Ипак, из ризнице духовне музике хришћанског запада могу се пронаћи небројена надахнута дела која и данас могу да врше утицај.

⁴⁴ У протестантској традицији, кантата јесте дело писано за богослужење. Али само протестантско богослужење је неупоредиво сиромашније мистичким набојем него римокатоличко, а римокатоличко опет сиромашније од православног.

21. века поставља време у којем живимо. Чини се да је дошао тренутак да се обелодани ризница православне мистике и да она постане извориште новог надахнућа за хришћанску духовну музику 21. века.

Наслеђе западне културе – жанрови и форме и њихова веза са новом православном музиком

Цела европска музичка сцена је била под снажним утицајем жанрова које су у епохама ренесансе, барока, класицизма и романтизма створили, пре свега три велике националне школе: италијанска, француска и немачка. За вокалну музику битна је и фламанска школа у чијем су крилу настале полифоне форме. Репрезентативне форме духовне музике Запада су најпре миса, канон, мотет, реквијем, кантата, пасија, корал, а са развојем музичко-сценских жанрова појављује се ораторијум који најчешће има старозаветну духовну тематику. Појединачне композиције на духовни текст (углавном латински) и нека мање типична остварења (која користе нпр. поетски текст уместо духовног, као што је Брамсов *Немачки реквијем*) жанровски не излазе исувише из оквира који су постављени унутар стилског обрасца и репрезентативних стилских форми. Несумњиво је да сва духовна музика у оквиру хришћанског наслеђа може да врши и прима утицаје, али је и у музичким формама могуће и сагледати јасне границе које исписује поглед на свет и интерпретација хришћанства православне, римокатоличке и протестантске теологије.

Латинска миса и реквијем, протестантска пасија и кантата, те ораторијум, више као жанр сценске музике (сродан опери) која се бави духовном тематиком, јасно су профилисали своје формалне моделе, стилске одлике, естетске норме, драматуршки опсег и доминантне композиционе поступке. Ове форме показују способност да задрже неке своје трајне одлике, без обзира на промене различитих стилских епоха. Тиме доказују већ поменути чињеницу да су код дела духовне музике базични елементи мање склони изменама него у другим жанровима. Тај феномен објашњава и увек присутно стилско кашњење дела духовне музике за актуелним променама стилских тенденција. Виталност ових форми лежи у свагда актуелном садржају али и у чињеници да оне имају древни корен у грчкој трагедији⁴⁵, речју у темељима европске цивилизације.

Ови жанрови у себи имају много универзално хришћанског и услед тога нашли су своју пројекцију и даљи развој и у многим делима православних композитора. Оно што међутим још није учињено, јесте да користећи православну литургију и теолошки дискурс створимо нову форму концертне или сценске православне духовне музике која би била „православни пандан“ ораторијуму, кантати, па чак и опери.

На овом пољу у 20. веку настају занимљиви хибридни спојеви. На пример, страдање Христово код протестаната генерише форму пасије, која у римокатолицизму има пројекцију на често компоновани текст *Stabat mater*. Међутим, у 20. веку се и један католик одлучује да пише пасију по римокатоличким текстовима – то је Пендерецки, чија *Пасија њо Луки* садржи став *Stabat mater*. Одмах након *Пасије њо Луки*, Пендерецки компоује по православном предању дело *Ушрења*, које кроз текстове православног богослужења доноси страдање Христово (Велики Четвртак, Петак и Субота) и Васкрсење (Васкрс). За разлику од класичне пасије, која се бави само страдањем, дело *Ушрења* у себи садржи и службу Васкрсењу, што добро оцртава сам приступ у православној цркви, која страдање и васкрсење не раздваја већ их посматра као јединствен догађај. Писање православне пасије и то на црквенословенском језику, постало је након Пендерецког сасвим очекивана ствар. Наредно велико дело овог типа написала је Софија Губајдулина (*Пасија њо Јовану*). У ранијој православној традицији је остало да композитори компоују нумере из страсне седмице, па тако имамо Мокрањчеву, Гречањинову, Штајнбергову *Страсну седмицу* које су писане за хор а капела⁴⁶. Занимљива су и дела која се не баве Христовим страдањем а носе назив пасија, то је на пример *Пасија Свештој Кнеза Лазара* српског композитора Рајка Максимовића, која концепцијски има јасне везе према Баховим пасијама, а суштински припада жанру драмског ораторијума.

Дакле, оно што је остало, и где ја видим сопствени искорак ка стварању новог жанра јесте стварање православног ораторијума, кантате, који ће у себи имати суштинску везу са обредом

⁴⁵ Литургија има директан корен у богослужењу старих Јевреја и грчкој трагедији, а опера и ораторијум настају као покушај постренесансног човека да обнови грчку трагедију. Све ове форме имају некакву везу са антиком, а та се веза у модерним делима може доста лако успоставити. Пример је ораторијум *Оресција* Јаниса Ксенакиса.

⁴⁶ У случају Мокрањца постоје појединачна дела – нумере из *Страсне седмице*, које могу да се изводе интегрално, иако је вероватно да Мокрањац није имао намеру да прави концертни циклус. Ипак, веома је популарно интегрално концертно извођење оваквих нумера које су, по правилу, изворно писане за потребе богослужења.

литургије и представљати један имагинарни обред. Да би се то постигло, он мора да буде далеко од плакатног низања догађаја и ситуација или простог низања нумера. Он мора у себи да има сложен комплекс унутрашњих алегоријско-симболичких веза на свим нивоима (музике, текста, теолошког значења, драматургије итд). Текстурално он може бити базиран на било каквом светом тексту или бити комбинација већег броја светих текстова. Једино што је важно, да би се остварила дистинкција према уобичајеној кантати, јесте да текст садржи отворену или алегоријски осмишљену радњу, која може да генерише некакав сценски покрет који опет, треба да има обредну а не само наративну димензију. Таква форма требало би да буде блиска и идеји античке драме и опери, али за разлику од ораторијума и кантате, наративност и статичност низања сцена била би замењена сталним утиском присуства обредног приношења и драматургије налик једној литургији. Зависно од текста који се користи, дело се може у већој или мањој мери приближити пуном обредно-сценском дејству и бити мање или више динамичније од кантате или ораторијума. Мој је утисак да наративност, колико год у њу полагали наде многи композитори, и није тако изразит покретач музичког тока, те да може изазвати и супротан ефекат статичности. Насупрот томе, „радња“ која је алегоријска, симболичка, ослобођена је стега нарације и може слободније да развија свој музички план. *Божјићни кондак*, због самог Романовог текста има у себи сасвим довољно нарације, да није било потребе да се она подцртава.

Сматрам, дакле, да су све везе са западним жанровима и формама могуће и да могу бити многоструке, али да би дело зрачило истински православним духом, потребно је да се у њему непрестано наглашава обредно-литургијска димензија, слојевитост теолошке симболике, алегоријичност и могућност разноврсних тумачења. Као резултат свега тога треба да се генерише унутрашњи динамизам једног имагинарног обреда, који на таквом нивоу апстракције не постоји ни као идеја у ораторијуму, кантати и пасији, који су пре свега проткани нарацијом и драмом. Наравно, све велике форме морају имати нарацију и драму, али је моја поента да их је потребно продубити и уздићи на ниво универзалног симбола. Такође, теолошка равна из које је промишљан либрето кантате или ораторијума је углавном експлицитно везана за библијску радњу и нема сувише сложен систем теолошке многозначности, нити сувише сложен симболичко-алегоријски однос либрета и музике. Уколико се не генерише форма заснована на православном теолошком (литургијском) дискурсу, дела нове православне музике могу лако да остану у сенци грандиозних дела западне музичке традиције и да не остваривши у довољној мери своју посебност и препознатљивост,⁴⁷ остану на маргинама савремене европске уметности.

Концерт и музичко сценски догађај и његово могуће место у животу Цркве данас

Ако живот верујућих посматрамо као живот Цркве у најширем смислу, онда је јасно да хришћанске теме коегзистирају са свим другима у свим сегментима друштва. У савременој православној литератури помиње се често идеја „продужене литургије“. Наиме, након што верници изађу из храма, они настављају, свако у свом домену служење Богу. Идеја је да читав живот верујућег буде осмишљен и прожет духом литургије, односно да се тај дух преноси на комплетну његову активност у току радне недеље. Дакле, и концертна сала и театар могу бити места на којима дух Свете литургије може наставити да живи. Концерт као облик промоције „духовног“ звука а сценска поставка имплицира продужетак дављења хришћанским темама, текстовима у медију театра односно музичког театра.

Театар не може бити супституција за литургију, а не може бити ни обратно. Иако оба имају елементе који се додирују, значење и усмерење им је фундаментално другачије. Док театар егзистира на идеји да се инсценира живот да би се друштво хомогенизовало и исправљало своје слабости⁴⁸, дотле литургија осмишљава комплетан живот Христом и јеванђељем, надилази време и простор, дотиче се стварања, искупљења и есхатолошке димензије, градећи заједницу Бога и човека као виши облик постојања свега. Моменат уласка литургије у театар означава моменат преображаја театра у позорницу литургијске драме, драме која се тиче спасења свих нараштаја. Исто се дешава и са концертом – он бива преображен доживљајем вере. На тај начин и позорница и подијум постају место једног имагинарног обреда у коме егзистира праслика литургије, уједно имплицирајући другачију, преображену реалност оваквог догађаја.

Иако у данашње време можемо срести ставове који оспоравају могућност да дух цркве зрачи кроз секуларне облике уметничких догађаја, морамо рећи да иако у малом делу, поједина

⁴⁷ Као што су остварила дела Рахмањинова, Мокрањца, Чеснокова, Чајковског.

⁴⁸ Да би се сви, хтели то или не нашли, у заједничком животном контексту.

црквена поезија⁴⁹ и светоотачка литература⁵⁰ садрже отворену или латентну референцу на театар. Концертантна, виртуозно писана духовна музика слободније форме и снажнијег личног ауторског печата, јесте настала на Западу, али је у одређеној (мањој) мери као таква прихваћена у Русији, код нас и у још неким православним срединама. Способност ове и овакве музике да преноси хришћанску поруку је несумњива, а њен укупан опсег није ограничен везаношћу за богослужење⁵¹. Интересовање за богослужбене форме никада неће престати, али је изазов код њиховог компоновања данас изузетно велик. Стога сматрам да су нове небогослужбене форме у значајном делу будућност овог жанра.

Нове форме концертантне и концертно-сценске православне музике – могућности даљег развоја

Проблем непотпуности који се јавља приликом извођења литургијске музике на концерту поставио је пред мене већ описани задатак: створити нелитургијску, концертантну или концертно сценску форму која ће у себи задржати све битне одлике богослужења. Ту је пре свега дијалогски однос свештеника (солиста) и народа (хор), као и тон обраћања Богу и окупљеним ближњима. Тек у ретким случајевима (псалми) у оваквим текстовима се могу појавити већи наративни делови. Основна структура богослужења јесте спој алегоријске духовне драме, молитве и конкретног (жртвеног) приноса. Алегорија Св. литургије односи се превасходно на земаљски живот Господа Исуса Христа⁵². Како је у Цркви све обједињено у заједници Његове крви и тела, то је Црква само тело Христово, а верници су удови Христови. Светитељи Божији, који су на мноштво различитих начина просијали, су људи који су пуној мери у себи остварили пуноћу заједнице са Христом, следејући речима апостола Павла: не живим ја него живи Христос у мени. Управо стога, и њихова житија (хагиографије) могу постати праобраз сваке наредне алегоријске драме која, опет, у свом центру има Христа, који се прославља кроз личност светитеља или кроз догађај празника. То индиректно значи да ће либрето овакве небогослужбене форме, следејући логику литургије, алегоријско-тајински приказати било живот светитеља,⁵³ било неки од важних догађаја из библијске историје или неки од празника,⁵⁴ јер се тиме индиректно приказује и прославља Христос Богочовек. И то без потребе да објашњава и тумачи тај сложени и можда неразумљиви алегоријски след текстова и радње, већ да га препусти доживљају слушаца. Канон евхаристије је врхунац Св. литургије и у њему се сећамо Тајне вечере (централно свештенодејство понавља Свету тајну евхаристије⁵⁵ коју је први обавио сам Христос), Христовог страдања и Васкрсења, односно главног момента новозаветне вере. Тако исто, текстуални

56

⁴⁹ Управо се поезија Светог Романа Мелода одликује том сценичношћу и драматизацијом радње, што је био и разлог зашто сам га изабрао за компоновање дела. О томе говори и Ненад Ристовић у стручном тексту који је настао поводом наше сарадње на компоновању *Кондака* (Ристовић 2014:33).

⁵⁰ Мени није познато довољно таквих примера, али верујем да их је местимично морало бити. Код нас, склоност ка драмској форми показао је Свети Симеон Дајбабски, црногорски старац из 19. века, строги подвижник и велики духовник, који је писао поучна приказања у дијалогским формама о духовном животу, која је могуће у потпуности пренети на сцену. Такође, поједина дела Св. владике Николаја Велимировића указују на могућу сценску реализацију, и наравно дела нашег великог песника Петра Петровића Његоша која, иако не припадају жанру црквене поезије, имају снажно упориште у хришћанској филозофији, теологији, а могу се и постављати као драмски комади.

⁵¹ Аутор овог текста сматра да ни оваква музика не треба никада да се превише „удаљи“ од богослужења, јер ће тако сасвим сигурно изгубити нешто од своје изворности.

⁵² У Св. литургији, историја спасења рода људског, као и поједини конкретни догађаји из Новог завета директно су представљени литургијским текстовима, било оним које тајно говори свештеник, било оним које произноси хор. Сваки део свештеничке одежде, светих сасуда којима се врши евхаристија, сваки покрет свештеника и сваки појединачни текст који се изговара има своје тачно значење односно симболику. О томе детаљно пишу: Св. Симеон солунски (*О свештој литургији*), Св. Дионисије Аеропагит (*Црквена јерархија*), архиепископ Аверкије (*Литургија*) и многи други – древни и савремени. Сви ти подаци неће бити предмет овог рада иако је њихово значење од суштинске важности за православне догмате, устројство Цркве па самим тим и за значењски слој текста у духовној музици. Зато је управо потребно да се композитори упознају са комплетном Св. литургијом и са комплетним годишњим богослужењем, са свим елементима који чине обред у целини, да би схватили пуноћу значења појединих делова текста који се компонују и њихову улогу.

⁵³ Овај концепт примењен је први пут у делу *Завештање Св. Симеона Мироточивој* из 1998. године.

⁵⁴ На пример Рождество и, на пример, Кондак Св. Романа Мелода о Божићу (Рождеству).

⁵⁵ Претворивши вино у Крв своју и хлеб у Тело своје.

врхунац оваквог, небогослужбеног дела требало би да се тиче оног момента у животу светитеља када његова светост доживљава испуњење, а то је углавном моменат смрти или посмртног прослављења. Исти приступ би било могуће реализовати ако је тема дела празник или догађај из старозаветне или новозаветне историје. Вођен оваквом замисли, креирао сам либрето за дело *Завештање Свештој Симеона Мирошочивој* из 1998, и касније ову логику применио на музичку обраду Романовог текста *Кондака Рождеству*.

Називи попут: литургијска кантата, литургијски ораторијум, хагиографска поема, духовна опера или литургијско приказање могли би да одговарају овако замишљеној форми, али морам рећи да још увек нисам спреман да „прогласим“ статус жанра ове нове форме, јер ми се чини да сваки од ових жанровских одредница јесте део у укупном мозаику једног новог жанра, који још увек не успевам да адекватно именујем⁵⁶. Зато и дела имају наслове без жанровских одредница. Жеља ми је да створим још изванредан број дела која следе овај концепт, па можда и да препустим да се о жанровском идентитету мојих остварења изразе други. Овај концепт ће наравно, од дела до дела варирати, и нужно увек имати заједничке карактеристике са већ познатим овде поменутих жанровима. Сва је његова новина у томе да је конкретна радња или веома успорена и развучена теолошко песничким наративом (као у *Божјићном кондаку*) или дата у алегорији текстова који симболички указују на ток евентуалних догађаја (као у *Завештању Свештој Симеона Мирошочивој*). У начелу, текстуални део може бити и сасвим конкретан али и сасвим апстрактан у смислу радње, зато што је суштински акценат на „литургијском“ току дела, које као свој врхунац има моменат у коме се пројављује присуство самог Бога.⁵⁷

ЗАКЉУЧАК

Композиционо-технички аспекти нових перспектива у вокалној, вокално-инструменталној и инструменталној музици – ка интегрисању композиционо техничких поступака

Композитори који компонују православну духовну музику у 20. и 21. веку развијају своју музичку мисао у два (међусобно компатибилна) правца. Први правац јесте тежња да се православна духовна музика интегрише у јединствен корпус европске уметничке и (хришћанске) духовне музике. Други правац је да се следе специфичне стилске и композиционо-техничке одлике православног појања и хорске музике те развој сопственог писма са приоритетом континуитета у оквиру уже гледано жанровског поља православне духовне музике. Сматрамо да су оба правца легитимна и добродошла. Лично покушавам да у свом стваралаштву интегришем оба ова приступа. Првој групи припада већи број композитора, чије се интересовање углавном не исцрпљује само жанром православне духовне музике. Другој групи припадају они композитори који су скоро искључиво усмерени на жанр православне духовне музике.

До сада најпотпунију студију о односу православља и модерне музике, дату кроз обједињено излагање о свим композиторима 20. века који су примали утицаје кроз православље и православну традицију дао је свештеник и композитор Ајван Муди у својој књизи *Modernism and orthodox spirituality in contemporary music* (Moody 2014), штампану уз сарадњу Музиколошког института Српске Академије наука и уметности и Међународног друштва за православну црквену музику (ISOCM). Значајно место у књизи додељено је српским композиторима.

Крајем 19. века у Русији, која је дуго била под италијанским⁵⁸ утицајем јача интересовање за другачије, древније црквене напеве. Рахмањин је један од првих који се окренуо знаменом распева, најдревнијем облику руског црквеног појања, користећи записе које је начинио Степан

⁵⁶ О овоме је посебно осетљиво говорити с обзиром на то да ја као аутор тежим укрштању анрова у формама које компонујем.

⁵⁷ Последњи врхунац *Божјићног кондака* је у икосу 21 када тројица мага приносе дарове Христу, чинећи тако праобраз будуће Евхаристије, стварајући као пагански првосвештеници прву хришћанску службу Богомладенцу. У *Завештању* пак, врхунац је у тренутку смрти Св. Симеона, који умире са небеским виђењем (Св. Сава, *Житије Св. Симеона*, Сабрана дела, Београд 1998) „Владике Светога“ који долази по његову душу. Оба тренутка имплицирају снажно присуство духовног света у конкретном догађају, а управо је садејство духовног и материјалног суштина литургије.

⁵⁸ Италијански уметници су дали значајан тон руској уметности од Петра Великог надаље. Утицај италијанског оперског певања и духовне музике видан је у духовној музици руског барока и класицизма. Све до позног романтизма, овај утицај је изразито снажан. Морамо ипак рећи да је оно што је настало у руској уметности кроз тај утицај аутентични и аутохтони део руске музичке баштине.

Васељевич Смоленски, руски етномузиколог и његов савременик. Након Рахмаџинова ова истраживања су настављена, па Штајнберг компонује комплетно дело Страсна седмица по знаменом распева. Неки музиколози⁵⁹ тврде и да у музици совјетских композитора постоји утицај ових древних црквених напева, нпр. у музици Шостаковича, ученика Максимилијана Штајнберга. Ово окретање ка древнијим слојевима традиције постаће обележје уметничких истраживања у 20. веку, што утиче и на композиционо техничке поступке. Изузетно занимљив опус духовне музике (музике са духовним темама) са перспективом далекосежног утицаја створио је Игор Стравински. Међу послератним композиторима има и оних који у модерном контексту оживљавају старе форме (средњовековне, ренесансне) и облике певања или надахнуће проналазе у писању духовне музике. Ту треба поменути Луја Андрисена⁶⁰, Јаниса Ксенакиса, Ђерђа Лигетија, Алфреда Шниткеа, Љубицу Марић, Кшиштофа Пендерецког, Софију Губајдулину, Арва Перта, Џона Тавенера, Хенрика Горецког, Михаела Адамиса, Еинојуханија Раутавару, Јурија Буцка, Владимира Мартинова, Александра Раскатова, Ајвана Мудија.

Ипак, основа највећег броја духовних композиција насталих у 20. веку јесте неокласични музички језик и слог. Наредни правац који је изразито добро интераговао са духовном тематиком јесте минимализам. Ту постоји читава плејада европских композитора предвођена Арвом Пертом и Џоном Тавенером⁶¹. Међу српским композиторима увек је постојала тенденција да се надахнуће православном духовношћу споји са неким минималистичким поступцима. Ту као пример имамо дела Љубице Марић, Вука Куленовића, Милоша Раичковића, као и импровизовану музику Милоша Петровића.

Авангарда пољске школе дала је своја репрезентативна остварења у делима *Пасија њо Луки, Ушрења и Stabat mater* Пендерецког. Међу авангардним композиторима незаобилазан је и Лигети са својим *Реквијемом* и хорovima на духовни текст, попут чувеног *Lux aeterna*.

У свим овим делима коришћени су многи различити поступци и сви су они ушли у опсег употребљивог и могућег у новој музици надахнутом православним садржајима или жанровски уже одређеној као духовна музика иако у случају *Божјићној кондака* они нису у великој мери коришћени.

58

Ка новим просторима Духа

Савремена музика, неки кажу, налази се у кризи. Неки кажу да се и духовност налази у кризи. Све док слобода није у кризи, ни једна област људског деловања не може бити у кризи. Тачно је да многи данас немају слободу, или да се под видом лажне слободе заправо налазе у духовном ропству. Зато, све док осећамо да имамо слободу или макар нешто од слободе, имамо и могућност да нечему стремимо, тежимо и да нешто градимо. Иако слободном вољом човек бира своје путеве, многи од тих путева га у своје исходу поробљавају а не ослобађају. Зато, откривши истину хришћанства, поклатио сам поверење Христу Богочовеку и његовој поруци да нас само истина може ослободити. Многе појаве у савременој или (данас актуелној) уметности могу да засене или до те мере привуку пажњу да их многи могу видети као незаобилазне, такве да ни једна уметност која нова настаје не може и не сме да их не запазити и не уважи њихов утицај. Међутим, уметност која настаје под окриљем Богочовека Христа и његове Цркве, само Њему полаже рачун своје оправданости, а тек секундарно тражи своје признање од света. Ипак, свака уметност се обраћа свима, па самим тим и од свих може и треба да буде оцењивана. Бездан слободе који извире из поменуте Истине, колико год да је захтеван за свакога од нас, најбоље учи свакога којим путем треба да крене. У том смислу, права оригиналност, неочекиване синтезе и уметнички рад ван клишеа било традиционалних било авангардних, могу да добију неочекиване акценте у сваком новом остварењу. Све док не постоји ниједна ствар мимо (уметничке) истине која поробљава

⁵⁹ Из разговора са композитором Ајваном Мудијем, сазнао сам да постоје научни радови који се баве питањем постојања знаменог распева у делима Шостаковича. Могуће је наћи поменуте ауторе и радове, али то сада није ужи приоритет овог текста.

⁶⁰ Који се бави истраживањима хокетуса.

⁶¹ У овој студији нисам улазио у расправу о делима Перта и Тавенера, као и других савремених композитора сродних мени у области православне духовне музике. Иако би било добро да та расправа овде постоји, она би значајно повећала обим рада. Пошто је моја музика првенствено никла из српске традиције и носи доста својих аутохтоних специфичности, и на неки начин се не угледа (још увек) у великој мери на опусе поменутих композитора (иако им је блиска, сродна), ту расправу сам оставио за неку другу прилику. Свакако да ми је циљ и жеља да се моја музика контекстуализује заједно са делима најзначајнијих аутора који су компоновали сличан жанр и медијум. О томе се више може прочитати у поменутој научној студији свештеника и композитора Ајвана Мудија.

уметника. Христос је својим апостолима поручио: *А кад њресѣа ѡвораѣи, рече Симону: Хајде на дубину и бацѣи мреже своје за лов. (...) И учинивши то уловише велико мноштво риба, ѣе им се мрежа ѡоче цѣпейати* (Лк. 5: 4,6). Ова алегорија учи и нас уметнике куда треба ићи; треба ићи тамо где постоји ризик, где постоји слобода али и где постоји извесна усамљеност, а то је простор дубоке воде, да би уметнички рад као мрежа пуна риба био пун надахнућа, слојевитих значења и снаге духа која извире из напора стварања.

Већ смо констатовали у уводу да је духовна музика референтни систем у коме се промене дешавају споро. Ту мисао бисмо употребили као аргумент за истрајавање у чувању свих композиционо техничких поступака које је досадашњи развој духовне музике изнедрио. Нисмо у прилици да их се тако лако одрекнемо. Али морамо да их преиспитујемо и примењујемо на нов начин. Такође, ми верујемо да су стилске мѣне нешто што много више дотиче духовну музику него што се мисли да је тако. То значи да и модернизам може да понуди своју истинску и аутентичну спиритуалност, те да неромантичарски курс итекако има капацитет да заступа духовну музичку у 20. веку.

Постмодернистичко доба је донекле омогућило повратак на нека полазишта преиспитивања жанровских оквира досадашње уметности. Нехотице, рушењем секуларних митова у вези са класичним, хуманистичким односом друштва према уметности, ново време је донело могућност да се овај однос не само уништи, већ и побољша и унапреди, јер су (нажалост) срушени тврди бедеми многих друштвених конвенција везаних за уметност. И донело је могућност да се свака уметност поново заснује слободно, без друштвеног притиска. То је значајно и за оне жанровске иновације које овај текст истиче. Нажалост, ту своју моћ, ово доба још увек користи претежно за деструкцију и инстаурацију жалових а назови-слободоумних уметничких концепата.

Управо с обзиром на вишедеценијску актуелност постмодернистичке и постутопијске друштвене реалности, крајње је време да духовна музика да одговоре: где ће то она бити у 21. веку и какво је њено виђење наше савремености. У овом тренутку мени се чини да управо хришћанство једино опет представља заштиту хуманистичких идеала, иако је њихова инстаурација од ренесансе до данас била праћена трендом секуларизације. У чистоти времена „иза“ утопије (Епштејн 1998: 123), хуманизам (или у хришћанској интерпретацији: богочовечанска цивилизација), се показује као заправо изворни идеал хришћанства. Управо зато што живимо у постхуманистичко или трансхуманистичко доба, где је класични секуларни хуманизам често немоћан да одговори на изазове новог друштвеног устројства, поглед наде усмерен је ка Цркви, која једина може поново да га васпостави. То је и кључни аргумент због којег се смер стилског и музичког развоја нове православне музике (који кореспондира са идејом васпостављања новог хуманизма) радикално разилази са смером многих уметничких тенденција у доба постхуманизма, јер су им и премисе и одговори које дају друкчије.

Божји кондак је уједно и уметничко дело и уметничко истраживање на пољу духовне музике и рада са материјалом црквеног напева. Глад за истраживањем ипак је нешто што се дешава само између уметника и његовог материјала, нешто што каткад и није окренуто ка публици. Нешто што би можда и морало да буде један од приоритета рада на докторским студијама уметности. Тај скоро интелектуални изазов за истраживањем могућности компоновања, аранжирања православног напева, следовања његовом духу, ослањања на његову наизглед крхку физиономију, а заправо изванредну снагу и способност да премошћава звучни простор, тај, дакле, изазов покретао ме је у великој мери. Ипак, тежио сам остваривању драматуршког лука, различитошћу музичких интерпретација текста и његовог сценског, теолошко-мистичног, наративног, експресивног, симболичког потенцијала, разноврсним, никада истим начинима обраћања Богу, слављења Бога, приповедања о Богу, откривања Његових тајни, итд. Све ово резултирало је партитуром за коју се надам да поседује захвалну сценску перспективу, али и нумере које се могу изводити самостално на концертима.

Цитирана литература

Барачки, Ненад М (2000): *Српско народно црквено ѡјање: Божић-Велики Пећак-Ускрс*, друго издање, приредила Даница Петровић, Крагујевац.

Барачки, Ненад М (1923): *Велики зборник*, књижара Натошевић, Нови Сад.

Вуковић, Епископ Сава: *Бојслужбена ујопреба Романових кондака данас*, званичан сајт СПЦ, http://src.rs/sr/episkop_sava_vukovitch_bogoslužbena_upotreba_romanovih_kondaka_danas_0 24.02.2017. 23.00 ч.

Епштејн, Михаил (1998): *Постмодернизам*, превод са руског Радмила Мечанин, Zepther Book World, Београд.

Матејић, Матеја (2002): *Древне хришћанске лиѡурѣје: Рашка*, Пета међународна хиландарска конференција, Центар за културу Градац.

Moody, Ivan (2014): *Modernism and orthodox spirituality in contemporary music*: Joensuu, ISOCM, Institute of musicology of SASA.

Попмихајлов, Никола (2007): *Водич за њојце кроз савремену неумску ноџаџију*, Јасен, Београд.

Ристовић, Ненад (2000): *Понос визанџијске књижевности*, Црква (годишњаџ), Београд.

Ристовић, Ненад (2014): *Божићна химна Романа Мелода: програмска књиџица за премијеру дела Божићни кондаџ*, Милорад Маринковић, Београд.

NEW VIEW

*Milorad Marinković**

NEW ORTHODOX SACRAL MUSIC

UDK: 783:271.2

Bibliid: 0354-9313, 23(2017) pp. 32-60

Submitted: 30th January 2017

Accepted for publication: 10th February 2017

Original scientific paper

Article *The New Orthodox Sacral Music* was made as an aesthetic-theoretical program should encompass and interpret the basics, which I believe, it could be build the new develop of new orthodox music This study should explain beginnings which I have been taken as a composer trough designing and composing my PhD artistic project – composition *Božićni kondak* for mixed choir accapella, soloists and percussions. When in musical history begun the discontinuity in some genre or in some style, the establishment of some past genres/styles was not only artistic, but researching-theoretical assignment. Without knowing the basics of: theology, the sacred order of the church, the problem of perception (orthodox) choir music and its applying in sacred manifestations, and church singing – I would not started this whole project. This disciplines are not familiar often to contemporary composers (but in the past situation was different – the orthodox music tradition was part of everyday life and culture), and its hard for many of them to establish the continuity with this tradition; so this new orthodox music is based on new, independent, but competent interpretation of traditional church music. This study should help anyone who will start to compose church music and re-examined their knowledge in this field. In first three chapters are being considered the existential aspects of: history, genres, structural-arrangement of compositions, and stylistic-aesthetic in the byzantine-slovene/European-Christian territory. The knowing of roots of orthodox singing and its theology basics, as well as knowing the literary hymnographic heritage are necessary for developments in church genres these days. Many archaic musical arrangement principles could be plot for contemporary compositional techniques of church music. The aim of this article is to put in focus some of these techniques.

In the fourth and fifth chapters are being considering the circumstances of these days church music and perspectives of its future developing, which I see it contextualizes it too. The goal was also to point on plenty ways of developing of this genre and my approach is just one of them. The researching space is huge and researchers of contemporary music could present many answers. The church music could still give the inspiration and many contemporary composers create in this music field of orthodox church music.

As a result of whole stylistic developing, today we have available lots of expressive resources which could be used in developing of own style. From cluster sound, through minimalism and usage of aleatoric structures to the re-actualisation of tonal usage of ancient songs; and return into the medieval, renaissance, baroque, and even romantic procedures – so all it belongs within the possible range into the compositional-technique and stylistic solutions which could be seen in contemporary church music. Church music as a genre is not part of commercial music, so it could be persistent in its own autochthonous developing way, testifying the possibility of new Christian humanism in future.

Keywords: Octoechos, liturgical music forms, hymnography, new music, church singing tradition, theology, concerto, theatre

* Milorad Marinković, University of Kragujevac, Faculty of Philology and Arts, Kragujevac; stoslov@gmail.com

Con so-ko-li de-le-s-o sat meni nisi pom dakesto -

Ово је прва обрада филма
 којима ће дати своју редовну публику. Најбоље је
 да се ради о неким од ових делова који су већ
 били уредници и организатори.

Рукопис Јосипа Славенског: *Con more Rexho* (Усијај Ређо),
 шиптарска народна тужбалица из Призрена,
 обрада за филм *Прве свећлосџи* (наставак)

ИНДЕКС ИМЕНА

INDEX OF NAMES

- Адамис, Михаел, 58
 Аквински, Тома, 54
 Андрисен, Луј (Andriesen, Louis), 58
 Анри, Пјер (Henri, Pierre), 23
 Архангелски, Александар
 Андрејевич (Архангелски, Александр Андреевич), 39
 Атанацковић, Слободан, 47
- Барановски, Вера 11
 Бебит, Милтон (Babbit, Milton) 19
 Берг, Албан (Berg, Alban) 19
 Берио, Лучано (Berio, Luciano) 19
 Божић, Светислав, 47
 Брајарс, Гевин (Bruars, Gavin), 21
 Браун, Ерл (Braun, Earle), 19
 Булез, Пјер (Boules, Pierre), 19
 Буцко, Јуриј, 58
- Веберн, Антон (Webern, Anton), 19
 Веселиновић-Хофман, Мирјана, 13
 Висхарт, Тревор (Wishart, Trevor), 23
 Волк, Петер, 11, 12, 13
 Вујић, Александар, 47, 48
- Говедарица, Миодраг, 47
 Големовић, Димитрије, 47
 Горецки, Хенрик, 58
 Гргур Први, 37
 Грујић, Сања, 10
 Губајдулина, Софија Асгатовна,
 (Губајдулина, София Асгатовна) 54, 58
- Данилова, Нике Роза (Danilova, Nike Roza), 21
 Деспич, Дејан, 47
 Дриакова, Злата, 11
- Ђоковић, Предраг, 48
- Егорова, Татиана (Egorova, Tatiana), 12
- Ердељановић, Александар, 11, 16
- Живковић, Мирјана, 10, 11, 12, 14, 15, 16
 Живковић, Миленко, 44
- Здравковић, Живојин, 10
- Илић, Војислав, 44
 Ино, Брајан (Ено, Brian), 21
- Јевтић, Иван, 47
 Јовановић, Владимир, 18–30
 Јунгханс, Карл (Junghans, Carl), 11
- Кастаљски, Александар
 Дмитриевич, (Касталски, Александр Дмитриевич) 39
 Кејџ, Џон (Cage, John), 19, 23
 Кинан, Дејвид (Keenan, David), 21, 29
 Коњовић, Петар, 44
 Косановић, Дејан, 11, 12, 13, 16
 Кремер, Фридрих (Kraemer, Friedrich), 11
 Ксенакис, Јанис (Xenakis, Iannis), 54, 58
 Куленовић, Вук, 58
- Лигети Ђерђ (Ligeti, Gyorgy), 58
 Лојнин, Ото (Leuning, Otto), 19
- Љубојевић, Дивна, 48
- Мадерна, Бруно (Maderna, Bruno), 19
 Максимовић, Рајко, 47, 54
 Максимовић, Георгиј, 47
 Манојловић, Коста, 39, 47, 49
 Марић, Љубица, 58
 Маринковић, Јосиф, 39, 44
 Маринковић, Милорад, 32–60
- Матејић, Матеја, 35
 Медић, Христина, 14, 18
 Месијан, Оливије (Messiaen, Olivier), 24
 Милановић, Биљана, 10, 14, 16
 Милојевић, Милоје, 39, 44, 47
 Милосављевић, Владимир, 46
 Митровић, Жика, 13
 Мокрањац, Стеван, 39, 44, 46, 55
 Муди, Ајван (Moody, Ivan), 33, 48, 51, 57
- Патријарх Павле, 40
 Паулус, Ирена, 15
 Пендерецки, Кшиштоф (Penderecky, Kristoff), 54, 58
 Перичић, Властимир, 47
 Перт, Арво (Part, Arvo), 46, 51, 58
 Петровић, Милош, 58
 Петровић, Мојсије, 34
 Петровић, Петар Његош, 56
 Пињон, Пол (Pignon, Paul), 20
 Прокофјев, Сергеј Сергејевич (Прокофьев, Сергей Сергеевич) 47
- Радовановић, Владан, 20
 Радовић, Бранка, 2–8
 Раичковић, Милош, 58
 Рахмањин, Сергеј Василевич,
 (Рахманинов, Сергей Василевич) 39, 49, 55, 57
 Раскатова, Александар, 58
 Раутавара, Еинојухани (Rautavaara, Einojuhani), 47, 58
 Римски-Корсаков, Николај
 Андрејевич (Римский-Корсаков, Николай Андреевич) 46
 Рина, Ига, 11
 Ристовић, Ненад, 36, 37, 48, 58, 60
 Рогоз, Звонимир, 11
- Сати, Ерик (Satie, Erick), 21
 Св. Василије Велики, 35
 Св. Јован Златоусти, 35
 Св. Григорије Двојеслов, 35, 37
 Св. Апостол Тадеј, 35

- Св. Апостол Мариј, 35
Св. Апостол Петар, 35, 40
Св. Мученик Харитон, 40
Св. Апостол Јаков, 35, 53
Св. Роман Мелод, 36, 37, 52, 55, 56, 57
Св. Николај Велимировић, 58
Седак, Ева, 12, 14
Славенски, Јосип, 9, 10–16, 17, 31, 46, 61
Смоленски, Васиљевич Степан, (Степан Васильевич Смоленский) 58
Станковић, Корнелије, 39, 44
Стефановић, Димитрије, 39, 48
Стојадиновић-Милић, Милана, 2–8
Стравински, Игор Фјодорович (Игорь Фёдорович Стравинский), 46
Струна, Ладислав Хеберт, 11
- Тажчевић, Марко, 44, 46
Тавернер, Џон (Taverner, John), 46, 50, 58
- Тјудор, Дејвид (Tudor, David), 19
Томашевић, Катарина, 15, 16
- Ђирић, Марија 10–16
- Ушачевски, Владимир (Ussachevski, Vladimir), 19
- Фелдман, Мортон (Feldman, Morton), 19
Фераро, Џејмс (Ferraro, James), 21
Фрип, Роберт (Frupp, Robert), 21
- Христћ, Стеван, 39, 44, 47
- Црвчанин, Миливоје, 44
- Чажковски, Петар Илич, (Пётр Ильич Чайковский) 39, 57
- Чесноков, Павел Григорејевич, (Павел Григорьевич Чесноков) 39,
- Џонет, Џек Ди (De Johnemme, Jack), 25
- Шенберг, Арнолд (Schoenberg, Arnold), 19, 26, 46
Шефер, Пјер (Schaeffer, Pierre), 19
Шнитке, Алфред (Schnittke, Alfred), 58
Шостакович, Дмитриј Димитријевич (Шостакович, Дмитрий Дмитриевич) 46, 58
Штокхаузен, Карлхајнц (Stockhausen, Karlheinz), 19, 46
Штајнбер, Максимилијан, 47, 57

Рецензије у овом броју

Др Ивана Весић

научни сарадник Музиколошког института САНУ

Др Богдан Ђаковић

редовни професор Универзитета уметности, Нови Сад

Др Ивана Медић

научни сарадник Музиколошког института САНУ

Др Весна Микић

редовни професор Факултета музичке уметности, Београд

CIP – Каталогизација у публикацији
Народна библиотека у Србији, Београд

78

Muzički talas / editor in chief Hristina Medić. – 1994,
br. 1- . – Belgrade (Gospodar Jovanova 63) Clio,
1994- (Beograd : Instant sistem). – 30 cm

Godišnje. – Tekst na srp. i engl. jez.
ISSN 0354-9313 = Muzički talas
COBISS.SR-ID 125211143