

САДРЖАЈ

ПРЕДГОВОР	3
1. УВОДНА РАЗМАТРАЊА	9
1.1. Телепортацијска свита за оперу – објашњење појма	9
1.2. Поглед на ближе и даље музичко наслеђе значајно за Јуријев круг	11
2. МЕТОД РАДА НА ПРОЈЕКТУ <i>ЈУРИЈЕВ КРУГ</i>	16
2.1. Тумачење либрета	16
2.2. Третман и избор гласова	19
2.3. Поставка и реализација електронике	21
2.3.1. Први слој електронике – снимање гласова	21
2.3.2. Обрада првог слоја електронике	22
2.3.3. Други слој електронике	27
3. ИНСТРУМЕНТАЦИЈА	29
3.1. Избор инструмената	29
3.2. Третман инструменталног ансамбла	29
4. АНАЛИТИЧКИ ПРИКАЗ <i>ЈУРИЈЕВОГ КРУГА</i>	59
4.1. Орбитализация /Орбитализација / 08:34	59
4.2. Супраорганизм/Надоргананизам/ 08:29	65
4.3.Вакуум заумъ / Вакуум заум / 07:10	72
4.4. Методологи /Методолози/ 06:32	77
4.5.С_Витанје /С_Витање/ 08:50	82
5. ЗАКЉУЧАК	86
ПРИЛОГ: Либрето на руском, словеначком и српском језику	87
СПИСАК ЛИТЕРАТУРЕ	97

ПРЕДГОВОР

Са либретом за оперу *Звездани град*, са поднасловом *Јуријев круг – Обраћање Јурија*, (*Zvezdno mesto Telekozmiščična struktura*, а на руском језику *Косми(сти)ческий телепорт – Град звездны, Обращение Юрия*), упознала сам се први пут у оригиналном виду, на словеначком језику, кроз лични контакт са аутором, Драганом Живадиновим. Овај, надасве занимљив уметник, чије активности излазе из уобичајених клишеа, дефинише себе као „постгравитацијског уметника“ и кандидата за космонаута.¹ Према његовим речима, *Звездани град* је замишљен као *велика словенска опера* чији ће значај, будући да је тек у свом настанку, бити процењени у естетском и уметничком смислу тек по њеној реализацији, док се придев *велика*, односи на продукцијски део рада. Оваква продукција подразумева високобуџетно музичко-сценско дело због својих бројних специфичности и то оних које се односе на преплитања различитих медијских појавности, и комбиновања (медија) интернета са реалним, бестежинским простором. Осим тога, будућа опера предвиђа велики број солиста, више инструменталних ансамбала (оркестара) на различитим локацијама, електронику, два хора, као и балерину која ће током извођења боравити на орбиталној станици.² У оперу ће бити инкорпорирани различити ванмузички медији и садржаји: кореографски елементи, глумци као актери поред певача, руски и амерички космонаути у улози глумаца и компјутерска графика.

Узимајући у обзир чињеницу да су у савременој опери редитељ и либретиста равноправни аутори са композитором³, самостални композиторски рад на стварању опере није у потпуности могућ. Композиција о којој ће у овој студији бити говора, *Јуријев круг*, телепортацијска свита за оперу за камерни ансамбл и електронику је, за разлику од од тога, у потпуности заснована на личној музичкој поетици, композиторском тумачењу либрета, без уплитања редитељских интервенција. Базирајући се на либрету опере, настало је ново, другачије конципирано,

¹ Сфера његовог интересовања је културализација свемира, што је и озваничено уговором склопљеним између Русије и Словеније, а Живадинов је водећа уметничка фигура словеначке стране у реализацији тог пројекта.

² То ће бити Матеја Ребољ, словеначка балерина и кореограф, која је завршила обуку и тренутно је кандидат за космонаута.

³ Новак, Јелена: *Опера у доба медија*, Сремски Карловци – Нови Сад, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 2007.

вишеставачно дело. Наравно, то не би било изводљиво да либрето, као такав, не пружа могућност за различито интерпретирање и реинтерпретирање.

Прве импресије о тексту стекла сам захваљујући Живадинову, који ми га је лично прочитао, глумећи и наглашавајући речи на себи својствен начин. Посматрано са ове временске дистанце, увиђам да је то била једна од пресудних информација која ме је определила за компоновање музике према њему. Током овог сусрета Живадинов ми наговестио да ће либрето бити на руском језику, који је, по његовом мишљењу, најпогоднији за оперу која ће у свом називу садржати и одредницу *велика словенска*. У препев либрета на руски језик укључио се некадашњи космонаут др Јуриј Батурин (Юрий Батурин), који је овом послу, трагајући за најбољим решењима, посветио годину дана. Руски језик је садржајно емотивни доживљај либрета интерпретирао другачије, „мекше“ и певљивије, додајући му ноту трансценденности, за разлику од делимично конструктивистичког тона који је провејавао (у појединим деловима) на словеначком. Тај начин реинтерпретације либрета је у већој мери кореспондирао са мојом поетском перцепцијом дела. Након тога либрето је поново интерпретиран личним односом и доживљајем.

Ишчитавањем и тумачењем либрета, као и кроз компаративно посматрање савремених опера, указала ми се могућност другачијег обликовања музичког дела, условљеног интерпретацијом текста. *Јуријев круг* није деконструкција опере⁴, али јесте специфична реинтерпретација вокално инструменталног жанра.

Са једне стране, навикли смо да у било ком виду вокално-инструменталне музике (опери, кантати, соло песми, хорској композицији, и тако даље), видимо певаче, посебно када су они носиоци водећег музичког материјала. Њихова присутност на сцени и уобичајена поставка у простору сцене је испред (или изнад) оркестра или инструменталног ансамбла. Са друге стране, уколико је људски глас градивна основа за настанак електронског звука, тада је и одсуство интерпретатора – који у том случају и није у функцији извођача, већ део снимљене, електронске музике – сасвим природно већини гледалаца. Иако радио као медиј, који подразумева искључиво аудио перцепцију, било да је реч о радио драми или радиофонском делу, представља у овом случају прву асоцијацију, свако поређење са радиофонским третманом и третманом вокала у *Јуријевот круги* било би неодговарајуће, јер се у овом случају ради о потпуно различитим медијима и концептима.

⁴ Исто

У свити *Јуријев круг* је третман вокалних деоница промењен. Оне су постављене као засебан план електронског звука, било да излажу водећи, солистички музички материјал (под *солистички* се подразумева и хор у својим „соло“ наступима), или су део електронског тембра (мисли се на тонски неодређено звучање гласова). Ни један певач се не види док пева. Глас долази из људског бића, а тежња ка новој димензији води у бестежинско и нетелесно. Зато су гласови бестелесни, дематеријализовани у свом појавном виду. Присутан је само њихов аудио запис.

Таква концептуална поставка целокупног вокалног ансамбла није позната у досадашњој историји музике.

Појавност музичког дела у модалитету звучне перцепције и концентрисања слушаоца на поједине моменте дела, рационалне и естетске перцепције, као и обнављања у унутрашњем уху – о којој је писао Ф. Бузони (*Bisuni, Feruccio*) – на тај је начин фиксирана у партитури и електронском звуку (самим тим и у вокалном), док је једина променљива интерпретација могућа код инструменталног дела ансамбла. Време трајања ставова, као и темпа су непроменљиви. Делимично одступање постоји у другом ставу, али је оно проузроковано агогичким узроцима (на неколико места остаје само инструментални ансамбл, без електронике) и може бити од једне до, највише, четири секунде.

Сав музички материјал (осим једног) пројекта *Јуријев круг* је оригиналан. Међутим, полистиличним поступцима је оригиналност мотивике дела намерно доведена у сумњу, јер ствара недоумицу да ли је реч о „цитату“⁵, „псеудо-цитату“, „лажном узорку“⁶ или „симулацији“.⁷ На појединим местима композиција зазвучи у неком од свима познатих стилова и жанрова (појање, фолклорна основа, необарок, хорско представљање руског православног појања), а у односу на инструментацију – у романтичарском духу, духу модерне, или идиому рок музике, и тако даље. Једини прави цитат је Песма из Резије, која је, у аутентичном виду, спроведена кроз пети став композиције. У делу постоји и аутоцитат (у мелодијској деоници Јурија), преузет из соло песме *Јуриј 3* за глас, флауту, харфу и електронику. Карактеристична фигура са почетка петог става (клавијатура са звуком челесте) је, такође, аутоцитат. Наиме, иста фигура, са истим тонским висинама, појављује се у мојој композицији *Due riflessioni*

⁵ Израз преузет од: Lissa, Zofia: *Estetika glazbe*, Zagreb, Naprijed, 1977.

⁶ Израз преузет од: Веселиновић, Мирјана: *Фрагменти о музичкој модерни*, Нови Сад, Матица српска, 1997.

⁷ Израз преузет од: Микић, Весна: *Лица српске музике: Неокласицизам*, ФМУ Београд, Музиколошке студије – монографије, свеска 1/2009

за клавир и гитару, али се њен контекст у овом делу мења. На тај начин је *Јуријев круг* стилски најприближнији Шниткеовом одређењу „полистилистичних хибрида“.⁸ Уосталом, полистилистични поступци су и иначе присутни у већем броју мојих композиција.⁹

Присуство либрета, ванмузичког садржаја у *Јуријевом кругу*, неумитно упућује на програмност, која се рефлектовала највише у идејном смислу. Конкретно, свита се састоји од пет ставова чији су називи: Орбитализација, Супраорганизм, Вакуум заумь, Методологи и С_витанје.

Одређивање ставова је било везано за либрето и инструментацију, али је кључну улогу у томе имао мој лични, унапред дефинисан однос према идеји о *Телепортацијској свити*, те је либрето прилагођен таквој форми. Називи ставова свите не указују на описивање литерарног садржаја, већ на значење речи наслова, а ни то значење није уско повезано са музичким материјалом. Називи прва четири става потичу из уметничко-технолошког *procédé*-а Постгравитацијских уметника Дуње Зупанчич, Михе Туршича и Драгана Живадинова. Назив последњег, петог става је С_витанје / С_Витање. Његово значење јесте свитање, али порекло води од назива места у Словенији – Витање, одакле потиче један од пионира астронаутике Херман Поточник.¹⁰ Међутим, вишезначност речи односи се и на лично уверење о виталности, која је перманентна и коначна. Виталност се телепортује у различите димензије и као таква егзистира. Неуништива је, као и енергија. И зато је, поред осталог, назив петог става С_витанје (са значењем и с_вита_ње).

Егзистенција живота у различитим облицима у *Јуријевом кругу* пројектовала се и као огледало Педесетогодишњег пројекта Постгравитацијских уметника, у коме ће глумци након овог живота, у овој димензији, наставити свој живот у виду уметничких сателита/умбота.¹¹

⁸ Schnittke, Alfred, Ivashkin, Aleksander, Goodliffe, John Derek: *A Schnittke reader*, Biography & Autobiography, Indiana University Press, 2002

⁹ Партитуре и снимци доступни у библиотеци ФМУ

¹⁰ Херман Поточник (псеудоним Херман Нордунг (нем. *Hermann Noordung*); Пула, 22.децембар 1892. — Беч, 27. август 1929) је био словеначки и аустроугарски ракетни инжењер и пионир астронаутике. Првенствено је познат по раду на проблемима дугорочног људског насељавања свемира. По њему је назван астероид 19612 Нордунг

¹¹ „Ми, Драган Живадинов:: Дуња Зупанчич:: Миха Туршич, уз помоћ високотехнолошких оруђа и супрематистичког и конструктивистичког континуитета производимо постгравитацијску уметност, градиво телелешке мехатроничне машине, биомехатроничке и уметничке сателите /умботе. 1995. године почели смо изводити 50-годишњу позоришну представу НООРДУНГ 1995::2045. Премијера представе била је 20.ог априла 1995.г. у 22.00 у Љубљани, у којој је учествовало седам глумица и седам глумаца. Пет реприза ће се одржати током следећих 50 година, свака у размаку од 10

Битније исказивање програмности је последица организације текста самог либрета. Тумачењем ликова, као и њихових улога у либрету, *Јуријев круг* је базиран на програмности насталој кроз својеврсну, личну интерпретацију либрета. Тумачење лика Јурија као човека који доживљава преображај и препород у сваком смислу, изискује високу експресивност копозиције, са константним стремљењем ка екстатичности.

Занимљивост представља и међусобни однос значења неких, могуће и кључних речи, у оригиналном и препеваном тексту. Живадинов у либрету помиње потрагу Јурија за вештином, која ће га „ослободити од теже“ (тежине) хероичности и методичности¹², а Батуринов Јуриј тражи „избављење од окова“ хероичности и методичности¹³.

Такође, у оригиналној верзији Јуриј *prevaja*, што дословно значи – преводи, све у „ум, заум и вакуум“, док у руском препеву *он отображает*, што у дословном преводу значи - одражава, то јест, рефлектује (се). Очигледне различитости значења поставила сам на филозофску раван, чиме је потенцирана субјективна интерпретација либрета. На самом почетку дела, увела сам (преко звучника) прву реч, глагол *одражавати* (у првом и трећем лицу једнине), што говори о субјективној тачки посматрања.

Оно што се догађа (мада стварно „догађање“ не постоји, већ пре „настајање“ или „постајање“), јесте прелазак у нову димензију. Тај прелазак је замишљен као *стиковка (docking)*, израз који потиче из космонаутичког речника и представља моменат спајања свемирске летелице са орбиталном станицом. С тим у вези, и

година. Ако неко од глумица или глумаца умре, њено/његово тело биће замењено даљински вођеним технолошким апстрактом. Говор глумца биће надомештен ритмом, а говор глумице мелодијом.

Прва реприза била је 20.априла 2005. године у 22.00 на моделу Међународне свемирске станице (ISS) у хидролабораторији Звезданог града (Русија). Наредне репризе ће се одиграти 2015, 2025, 2035 и 2045. године, истог датума и у исто време.

Након последње репризе 2045.године, Драган Живадинов (кандидат космонаут 1998.г. Центар за обуку космонаута «Јуриј Гагарин», Звездани град) пренеће свих 14 субститута глумица и глумаца помоћу свемирске летелице на екваторијалну орбиту и поставиће их на 14 тачака око планете Земље. Сваки уметнички сателит/умбот емитоваће информације о глумици и глумцу (синтапиенс информације).

Ми истражујемо празнотелесну позоришну уметност, апстракно позориште у гравитацији нула, за апсолутно - нула.“

¹²Моје тело потербује већино,
ки га бо освободила,

те же х е р о и ч н о с т и,
те же м е т о д и ч н о с т и.

¹³Моему телу ну`ен навѣк
избавленіа

от пут г е р о и ~ н о с т и,
от пут м е т о д и ~ н о с т и.

трајање опере у настанку ће бити онолико колико реално траје време од полетања космичке летелице и космонаута - до тренутка *стиковке*.

1. УВОДНА РАЗМАТРАЊА

Јуријев круг, телепортацијска свита за оперу за камерни ансамбл и електронику, композиција је чији се назив тумачи са музичко-стваралачког, етимолошког и стилског аспекта.

Телепортацијска свита је концертно дело – претходница будућој опери *Звездани град*. Заснована је на либрету Драгана Живадинова и његовом ставу да је „једина сила коју човек још увек није освојио гравитација“. У том смислу је и сам либрето овог дела заснован на метафоричкој идеји о људском „зауздавању“ гравитације.

У студији која је пред нама биће осветљене теоријске и уметничке претпоставке настанка дела *Јуријев круг*, објашњени начини рада на његовој изради и представљена анализа дела. После **Предговора** и **Уводних разматрања**, излагање је организовано у поглавља чији су наслови: **Телепортацијска свита за оперу – објашњење појма**, **Ауторефлексија кроз призму *Јуријевог круга***, **Поглед на ближе и даље музичко наслеђе значајно за *Јуријев круг***, **Метод рада на пројекту *Јуријев круг***, **Аналитички приказ *Јуријевог круга***, и **Закључак**. Студија садржи и прилоге: Либрето на руском, српском и словеначком језику¹⁴ и Списак литературе.¹⁵

1.1. Телепортацијска свита за оперу – објашњење појма

Велики број инструменталних композиција деветнаестог и двадесетог века написаних у форми свите, води порекло из балета, опера, оперета или мјузикла.¹⁶ У

¹⁴ У партитури *Јуријевог круга* је присутна вишејезичност. Називи инструмената, ознаке за карактер, артикулацију, агогику и динамику су на италијанском језику, који је уобичајен у музичкој пракси. Називи везани за електронски звук (*Audio Track*), ознака за „временску линију“ (*Timeline*), као и упутства за начине свирања електричне гитаре су на енглеском, јер је и то уобичајено за ту врсту музике, односно инструмента. Вокалне деонице, које су део електронског слоја, означене су оригиналним називима из либрета, који је на руском језику. Хор у завршном ставу пева на резижском језику, те је и тај језик у употреби током ове композиције. Педалне промене харфистичког штима су уписане, али не и у партитури.

С обзиром да су вокалне деонице снимљене и остају такве какве јесу, није било потребно да у партитури постоје ознаке за динамику или карактерни опис извођења. Њихове деонице су уписане ради информације диригенту и сваком другом посматрачу партитуре. Тонске висине лика Јуриј су уписане у реалном звучању и одговарајућем кључу, то јест, за тенор није писано у виолинском, већ у бас кључу, реално како звучи.

¹⁵ Анализе хармонског језика и формалних образаца, као и третман инструментације представљени су по ставовима.

¹⁶ Стравински, Игор (Стравинский, Игорь Фёдорович): Свита из балета *Жар птица*; Прокофјев, Сергеј (Прокофьев, Сергей Сергеевич): Свита из балета *Ромео и Јулија*, Оркестарска свита из опере

њима се углавном користи већ постојећа музика, често у промењеном аранжману (оркестрацији), уз изостављање појединих делова, а вокалне деонице (уколико је у питању опера, оперета или мјузикл), преузимају инструменти, или су оне изостављене.

За разлику од таквих дела, у свити *Јуријев круг* је коришћен обрнути стваралачки концепт, будући да свита антиципира оперу која тек треба из ње да проистекне. У делу су специфично коришћене вокалне деонице, које су снимљене и електронски модификоване. Тако третиране, оне су самосталан, равноправан, електронски процесуиран инструмент. *Јуријев круг* је концертно дело за камерни ансамбл и електронику у извођачком смислу. Али, у самом настанку и значају солистичких и хорских гласова, као и у њиховом константном присуству у чујности, то је – у ауторској, композиторској визури – вокално инструментална композиција. Она, иако се то можда очекује, не прати садржај либрета на начин који је уобичајен у опери.

Пет ставова свите настали су као производ музичког размишљања, а не само на основу садржаја и форме либрета, који је, пак, укључен у саму структуру композиционог поступка.¹⁷ Са друге стране, међуставачна повезаност је постигнута лајт-мотивским радом, посебно у вокалним деоницама (које су део електронског звука).

Реч *свита (suite)* није повезана само са музичким појмом, како би се могло закључити на основу подналова композиције, већ, у ширем смислу, означава нечију пратњу, боравиште, затим има значење у геологији и у компјутерској технологији.¹⁸ Вишезначност овог појма је у вези са и са вишезначношћу самог либрета. *Јуријев круг* се, наиме, заснива на филозофској идеји чија је тема телепортација у духовну сферу, која се поистовећује са бестежинским стањем и одвајањем од свега овоземаљског.

Реч *телепортација* је, такође, вишезначна. Осим што је у корелацији са пребацивањем у другу димензију, користи се као израз емотивног одраза и преображаја, а истовремено и за слање информација о распореду атома који ће се

Заљубљен у три наранџе; Христић, Стеван: Свита из балета Охридска легенда; Равел, Морис (Ravel, Maurice): Свита из балета *Дафнис и Клое*; Бернштајн, Леонард (Bernstein, Leonard): Оркестарска свита из мјузикла *Приче са западне стране*; Логар, Миховил: Музика из балета *Златна рибица*; Цимер, Ханс, Баделт, Клаус (Zimmer, Hans, Florian/Badelt, Klaus): Свита из музике за филм *Пирати са Кариба*....

¹⁷ По завршетку компоновања опере *Звездани град*, могуће је настајање композиције која ће, такође, бити прилагођена концертном извођењу, а која ће бити – свита из опере, али ће она, свакако бити другачије конципирана од постојеће свите за оперу.

¹⁸ Wikipedia, <http://en.wikipedia.org/wiki/Suite>, 10. 10. 2012.

интегрисати у нови, али препознатљив облик. Зато *телепортовање* у овој композицији подразумева измештање различитих елемената у различите димензије: певача у невидљивост, временски и стилски одређених (фрагмената) жанрова музике из прошлости и садашњости – у садашњост и будућност, текстуалну, научну подлогу – у емотивну и духовну сферу.

Стога се и музички језик којим је композиција прожета креће у оквирима полистилизма и у њој се могу препознати различити музичко-стилски елементи попут фолклорних асоцијација или необарокних фрагмената. Значајна улога дата је обрасцима српског и руског духовног појања, као и поступцима преузетим из рок музике који су проткали постмодерну изражајност овог дела.

Аналогно претходном, етимолошко тумачење речи подналова се рефлектовало на више појмова, па и аспеката, који су присутни у пројекту. Тако се префикси – *поли* и *ре* – појављују у *Јуријевом кругу* вишезначно, својим постојањем у самом композиционом поступку и музичком изразу: полистилизам, вишезначење, полиритмија, полимодалност, поликорд, вишејезичност, реинтерпретација, рециклирање, *re-make* (римејк), *re-take* (ритејк).

1.2. Поглед на ближе и даље музичко наслеђе значајно за Јуријев круг

Полистилистичке тенденције, које су у највећој мери обојиле *Јуријев круг*, присутне су код великог броја композитора различитих музичких епоха, али су посебно и на специфичан начин изражене нарочито у време постмодерне.

Плодан стваралац, вероватно најпознатији полистилиста двадесетог века, Алфред Шнитке (Schnittke, Alfred), сматра да су полистилистичке тенденције увек биле присутне у музици (макар и у прикривеној форми). Он есенцијално верује да је музика која је стилски потпуно једнообразна, стерилна и мртва. За њега полистилизам не представља само „колажно ређање“¹⁹ различитих музичко-стилских материјала, већ много суптилнији начин коришћења елемената другог стила. Он разликује два основна принципа полистиличног израза: „принцип цитата“ (цитирања) и „принцип алузије“.²⁰

Принцип цитата се манифестује целом серијом могућности цитирања елемената типичних за различити стил (карактеристичне мелодије, хармонски обрти,

¹⁹ Шнитке, Алфред: *Polystylistic Tendencies in Modern Music*, 1971

²⁰ Исто

каденце), било да је у питању тачан или псеудоцитат. Овој категорији припада и **техника адаптације**, која подразумева да се туђи музички израз адаптира у сопствени (како је то, на пример, учинио Прокофјев у својој Класичној симфонији). Такође, и секундарни, слушно мање препознатљиви елементи музичког материјала (ритам, форма, текстура), могу бити цитирани. Шнитке помиње и појаву „полистилистичних хибрида“,²¹ који садрже елементе више од два стила истовремено.

Принцип алузије користи тек наговештаје који лебде на ивици цитата. Такав начин рада карактеристичан је за неокласичне композиторе почевши од двадесетих година прошлог века, сматра Шнитке.

У опсежном опусу овог аутора може се, у великом броју композиција и кроз различите поступке које сам помиње, сагледати сусрет са полистилизмом. Тако је већ за његову *Прву симфонију* речено како је „Контроверзна Прва симфонија (1969-1972) Алфреда Шниткеа промовисала композиторов полистилистични идиом у домену симфонијске музике”.²² Шнитке је 1971. године написао да ниједан „чисти” стил више није у стању да изрази савремену реалност, те да је стилски еклектицизам постао мандаторан“.²³ У том смислу је он у поменуто симфонију „инкорпорисао разнолике импровизационе сегменте, у распону од алеаторичких одсека компонованих за читав оркестар до каденци за разне солисте“.²⁴

У гудачком квартету бр.3 употребљава цитате Орланда ди Ласа (Lasso, Orlando), Бетовена (Beethoven, Ludwig) и Шостаковича (Шостакович, Дмитрий Дмитриевич). У Првом концерту гросу (Concerto grosso No.1) цитира стару руску мелодију, коју преобраћа у танго, док је у опери *Живот са идиотом*, исти танго постао аутоцитат.

„Узори и узорци“²⁵ у музици (односи се превасходно на време постмодерне) су препознатљиви и могу се јасно дефинисати. У композицији Лућана Бериа (Berio, Luciano) *Sinfonia* за оркестар и осам озвучених гласова, трећи став композиције (Scherzo) садржи велики број цитата из композиција аутора различитих стилских опредељења и епоха: Малерове (Mahler, Gustav) *Четврте* симфоније, као и *Скерцо* из друге симфоније; Шенбергов (Schoenberg, Arnold) *Five Pieces for Orchestra*, четврти

²¹ Исто

²² Medić, Ivana : *The dramaturgical function of the improvisatory segments of form in Alfred Schnittke's First symphony*, New Sound 32, Beograd, 2008

²³ Исто

²⁴ Исто

²⁵ Исто

став – више пута у току композиције; Равелове (Ravel, Maurice) *Дафнис и Клоѐ*, флаута соло; Берлиозова (Berlioz, Hector) *Idée fixe* из Фантастичне симфоније; Равелов *La Vals*; од Стравинског (Стравинский, Игорь Фёдорович) *Посвећење пролећа* и *Агон*; Штраусов (Strauss, Richard) *Кавалир с ружом*; Бахов (Bach, Johann, Sebastian) *Корал*; Бергов (Berg, Alban) *Воцек*; Бетовенова (Beethoven, Ludwig) *Пасторална симфонија*, четврти став; Дебисијев (Debussy, Claude) *La Mer*, други став; Булезов (Boulez, Pierre) *Pli Selon Pli*; Штокхаузенове (Stockhausen, Karlheinz) *Gruppen for three orchestras*. Берио каже да назив *Sinfonia* није у вези са класичним обликом, већ потиче од етимолошког значења речи у ширем смислу „заједничко звучање“.²⁶

Берио у истој композицији користи и разнородне текстове Бекета (Beckett, Samuel), Џојса (Joyce, James), али и уличне графите. Тиме на изузетно кохерентан и спретан начин ствара полистилистичну еманацију у свести слушаоца.

Композиција истог аутора *Laborintus II*, компонована је за три гласа, осам глумаца, рецитатора, камерни ансамбл и магнетофонску траку. Базира се на тексту песме *Laborintus* Едоарда Сангвинетија (Sanguineti, Edoardo), аналогним семантичким изводима из Библије, као и текстовима Паунда (Pound, Ezra) и Елиота (Eliot, Thomas, Stearns). Музика је заснована на различитим „узорима“, почев од Монтевердија, до цеза и авангардне електронске музике. Људски глас и тело присутни су током целе композиције, али се манифестују на различите начине у различитим облицима и функцијама (попут певања, рецитовања, хорског изговарања текста, тапшања, и тако даље). Инструментални делови су конструисани као продужетак гласова, док су кратки електронски делови у функцији екстензије инструменталне музике.

У композицији *Credo* Арво Парта (Part, Arvo) за хор, клавир и оркестар, директно се сукобљавају тоналност и серијализам. Цитат Баховог прелудијума *Це дур* из прве збирке *Das Wohltemperierte Klavier* провејава кроз целу композицију. Дело је својеврсна антиципација еволуције од серијализма ка минимализму и *tintinnabuli* изразу.²⁷ Стилску супротстављеност у овој композицији теоретичари називају и „битком, у којој побеђује тоналитет“.²⁸

²⁶ <http://www.lucianoberio.org/>

²⁷ Медић, Ивана: I Believe. . . in What? Arvo Pärt's and Alfred Schnittke's Polystylistic Credo, Slavonica, Vol. 16 No. 2, November, W. S. Maney & Son Ltd, 2010

²⁸ Lawrence, Mark, „Arvo Part's Credo and the Battle of Ideas in the Twentieth Century, <http://voices.yahoo.com/arvo-parts-credo-battle-ideas-twentieth-1409535.html>

Полистилистичке тенденције срећемо и у популарној музици. *Боемска ратсодија* (*Bohemian Rhapsody*, 1975) британске рок групе Квин (*Queen*) се ослања на концепт музичких колажа, а састоји се од три сегмента и обухвата различите стилове, тоналитете, темпа и карактере (Johnston, 2004).

Специфичан однос ка полистилистичном стваралаштву примећује се и код београдског инструменталног састава *Secondhanders*. Према речима уметничког вође овог ансамбла, Небојше Игњатовића, њихов уметнички мото представља „аутоиронично, креативно бављење музичким и позоришним стереотипима. У музичком смислу је то низ свесно коришћених туђих музичких идеја (што се иначе углавном еуфемистички назива „цитирањем“) и њихово поновно склапање на новом креативном нивоу. Ова комбинација манипулације и креативности манифестно приказује како су и *re-make* и *re-take* постали легитимно уметничко средство изражавања“.

Одсуство извођача са сцене, које карактерише и *Јуријев круг* кроз одсуство певача, је у историји музике познато. Композитори таквих дела су Сен Санс (*Saint Saens, Camille*) и његова композиција за флауту и харфу *La flûte Invisible*; Малер, који у својим симфонијама мења локацију извођача: *Прва симфонија*, први став - три трубе иза сцене; као и *Трећа симфонија*, трећи став - соло труба се не види на сцени; Рихард Штраус, који у *Алпској симфонији* поставља лимене дувачке инструменте иза сцене, и тако даље. Та пракса је резултат романтичарског дискурса, потиче из програмског садржаја дела и коришћена је ради постизања ефекта „удаљености“ звука.

Програмност великог броја композиција из различитих епоха – која на специфичан начин постоји и у *Јуријевом кругу* – је добро позната у историји музике. Кроз инструменталне композиције са јављала у виду тонског сликања: у Штраусовој *Алпској симфонији* – машина за ветар, Бетовенова Пасторална симфонија – дескриптивност птичјег певања, или буре, и тако даље), музичким симболима (имитацијом немужичких садржаја – муње, светлост, тама – за сваки појам индивидуалним одговарајућим музичким ефектима) и лајтмотивима (у инструменталним, а посебно у вокално – инструменталним делима, то јест операма).

Познати су програмски називи композиција и у савременој музичкој пракси, али у другачијем контексту. Луђано Берио је написао балет *Per la dolce memoria di quel giorno* инспирисан Петраркиним стиховима *Тријумфи* (*Trionfi*). Шест ставова са називима: *Trionfo dell'Amore*, *Trionfo della Pudicizia*, *Trionfo della Morte*, *Trionfo della Fama*, *Trionfo della Tempo* и *Trionfo dell'Eternita*, неумитно асоцирају на програмност

садржаја. Али, он сам каже да они немају за циљ илустрацију, што би било и немогуће, већ да се, у оквиру сваког става (или, како он наводи, „сваке епизоде“)²⁹, задржава на фиксној слици, прецизније њеном обрису.

Називи савремених композиција у великом броју случајева не упућују на програмност, већ могу бити изведени из организације музичког садржаја, или из композиционог поступка, уз могуће асоцијације на ванмузичке садржаје.

²⁹ Исто

2. МЕТОД РАДА НА ПРОЈЕКТУ *ЈУРИЈЕВ КРУГ*

Метод рада на уметничком пројекту *Јуријев круг* проистекао је из полистилистичког композиционог поступка и намере да се реинтерпретира жанр вокално-инструменталне музике. Такође, постојање либрета, његов третман, као и специфичан однос према њему, утицали су на појавност и структуру дела.

Процес рада се одвијао на више нивоа и у различитим фазама које су се дешавале и истовремено и у временски одвојеним периодима, у зависности од степена слојевитости музичког тока. Фазе су се делимично преплитале, са повременим тематским одвајањима приликом реализације, а у зависности од тренутно примарног музичког слоја. Базирале су се како на одвојеним компонентама, тако и на њиховом синергичном деловању.

При самом почетку процеса рада, број унапред одређених ставова није постојао. Он се наметнуо сам по себи, логиком музичког тока. У том смислу је либрето у више наврата био у другом плану, односно, био је прилагођен музичком садржају. Са друге стране, музички, инструментални садржај је касније еволуирао након снимљених и обрађених вокалних деоница.

Сам процес је подразумевао следеће: ишчитавање и тумачење либрета; дефинисање вокалног дела ансамбла; снимање и тонску обраду гласова; поставку електронике (без гласова); третман инструменталног ансамбла; поставку ставова; однос „живог“ звука и електронике.

2.1. Тумачење либрета

Ишчитавањем, сагледавањем и размишљањем о тексту кроз дужи временски период, испливала је на светлост његова универзалност, интертекстуалност и изузетна експресивност (скоро свака реченица се завршава знаком узвика). Либрето је инспиративан у мери која превазилази само једно музичко (и музичко-сценско) дело. Иако је у питању концептуални текст без очигледне драмске радње, то је и прича о тежњи ка трансферу емоција у емпиријско и емпиријског у трансцедентно, што отвара простор за субјективну (ре)интерпретацију текста.

Главни лик је Јуриј, космонаут. Он кроз своје „обраћање“ тежи да пређе у ново стање, да се пребаци преко емпиријске и фиктивне рампе која га дели од свемирског

бестежинског простора и друге димензије. Он разуме све језике. Његов циљ је да сва знања и искуства преведе у *ум, заум и вакуум*. Преобразиће се у ново биће, које ће бити јаче него што то он сам може и да претпостави. Он ће бити јачи од смрти и доживеће препород. Његовом телу је потребна вештина избављења, која ће га ослободити „окова хероичности и методичности“. Али, он успева. Он је изнад религија и политике. Побеђује себе. Он је у екстази.³⁰

Њега у тој борби између инстинкта и науке омета женски лик – Она. Она га зауздава, уноси му сумњу у сопствене могућности, али га и саветује, наводи на пут којим треба да крене. Указује му на исходиште, на љубав. Она каже: „*но, да би видео таму, теби је потребан неко ко ће видети тебе*“.³¹

Осим поменутих, у либрету постоје још два лика: Лабораторија и Опсерваторија. Опсерваторија посматра и коментарише, док Лабораторија посматра и анализира. Оне прате сваку Јуријеву реч, покрет и мисао. Оне увиђају оно што он тренутно не види; објашњавају да је упао у „сплет последица, сазнајући да је и он само једна од њих“³²; да је „његова визија енциклопедијски бели шум, који заглушује смрт“.³³

У поднаслову либрета на руском језику стоји *Обраћање Јурија*³⁴. У том смислу и текстуално одвојене целине које ликови изговарају (односно, певају) могу се посматрати као својеврсна „обраћања“ или „саопштења“. Њихов међусобни дијалог постоји једино између ликова Она и Јуриј, и то на Њену иницијативу. Јуриј јој се обраћа само када пружа одговор на Њено „саопштење“ и директну поруку.

Либрето и пет ставова композиције нису пропорционални у односу на трајања ставова према дужини текста делова либрета који су у њима употребљени, односно, текст није „подељен“ на пет целина, већ прати музички ток. Тако, на пример, први став садржи само прва два „обраћања“ (текстуалне целине либрета), по једно „саопштење“ Лабораторије и Опсерваторије, док је у трећи став имплементиран велики део либрета, чак девет различитих „обраћања“ (или „саопштења“).

Поред постојећих ликова из либрета (Јуриј, Она, Опсерваторија и Лабораторија) уведен је и камерни мушки хор, у партитури означен са *Coro*. Разлог његовог увођења је поетске и музичке природе. Метаморфозом лика Јурија, који

³⁰ Лаборатории, обсерватории, попробуйте, измерьте мой экстаз!

³¹ Но, чтоб увидеть черноту, тебе потребуется кто-то, кто видел бы тебя.

³² В ловушке гибельной сплетения следствий он сознаёт, что лишь одно из них случится.

³³ Его мечта – белый шум энциклопедий, заглушающий смерть.

³⁴ Наслов поменут у Предговору, *Обращение Юрия*

постаје ново биће лишено свега овоземаљског, свих дилема, па и свих биолошких одредница, нестаје „тестостеронска“ подршка делу, те је она премештена у звучност хора. Будући да у либрету не постоји текст који му је намењен, хор интерпретира (пева, говори, шапуће) делове текста Опсерваторије, Лабораторије и Јурија. Такође, мушки хор је био од изузетног значаја у недвосмисленом указивању на звук руског православља, а са друге стране, на архетип „првих“ људи у обликовању говора, ритма и узвика.

Мушки хор пева и песму из Резије којом се завршава композиција. Резија је област у северозападној Италији коју насељава словеначка мањина. Она говори специфичним старословенским језиком са великом дозом грлених вокала. Резијски језик се разликује чак од села до села, те би се овај језик могао тумачити и као скуп микро-језика, односно микро-наречја.³⁵ Резијане Словенци не разумеју. Оригиначне записе текстова резијских мелодија је сачинио још 1841. године Станко Враз, а мелографски запис потиче с краја деветнаестог века³⁶:

Пример бр.1, оригинални запис мелодије и текста из издања из 1895.године

Lento. ♩ = 76.

Da li - pa mo - ja ro - ži - ca! Da
u - sta - ni ta hō - rœ, Da

li - pa mo - ja ro - ži - ca! Da nu - ta
nu - ta u - sta - ni ta hō - rœ.

Da lipa moja *rožica!*
da nuta vstani ta hörö,
čebili din j eskorösdö
e alba tacis buzhilzo.

Da lípa moja *róžica!*
da nŭta ŭstáni ta höröe,
ke bŭlilí dín jœ skörö zdè
e álba tačiz Bŭčileo (?). †

³⁵ <http://sl.wikipedia.org/wiki/Rezija>, 15.11.2012.

³⁶ J.Baudoin de Courtenay, Sanktpetersburg, 1895

МАТЕРИАЛЫ
ДЛЯ
ЮЖНОСЛОВЯНСКОЙ ДИАЛЕКТОЛОГИИ И ЭТНОГРАФИИ.

И.
РЕВЬЯНСКИЕ ТЕКСТЫ СОБРАНЫ ВЪ 1872, 1873 и 1877 гг.,
УПОРЯДОЧИЛ И ПЕРЕВЕЛЪ
И. А. Водуанъ-де-Куртена.

СЪ ПРИЛОЖЕНИЯМИ
Элли фонъ Шульцъ-Адаевской.

(Доложено въ засѣданіи Историко-Филологическаго Отдѣленія 19 августа 1886 г.).

Text II 1871/1

САНКТПЕТЕРБУРГЪ, 1895.

ПРОДАЕТСЯ У КОММИССИОНЕРОВЪ ИМПЕРАТОРСКОЙ АКАДЕМИИ НАУКЪ:
И. Глазунова, М. Еггерса и Комп. и И. Л. Риккера въ С.-Петербургѣ,
Н. Куммеля въ Ригѣ. — Фоссъ (Г. Гессель) въ Лейпцигѣ.

Цена 6 руб.

MATERIALIEN
ZUR
SÜDSLAVISCHEN DIALEKTOLOGIE UND ETHNOGRAPHIE.

И.
REBIANISCHE TEXTE, GESAMMELT IN DEN JJ. 1872, 1873
UND 1877, GEORDNET UND ÜBERSETZT VON
J. Baudouin de Courtenay.

NEBST BEILAGEN
VON
Ella von Schoultz-Adaiëwski.

(Vorgelegt am 19. August 1886).

Text II 1871/1

St. PETERSBURG, 1895.

Commissionäre der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften:
J. Glasounof, Eggers & Cie und C. Ricker in St. Petersburg,
N. Kummel in Riga. — Voss' Sortiment (G. Haessel) in Leipzig.

Preis: 6 Rbl. = 16 Mrk.

Љубазношћу доцента Матеја Шеклија, доктора славистике, водећег словеначког стручњака за резижски језик (*Rezijanščino*), достављени су нам писани материјали о језику, запису песама, као и аудио снимак изговора оригиналног текста. Мушки ансамбл у петом ставу пева на том старословенском, резижском језику, са оригиналним изговором. Песма је позната у Словенији, али се пева у препеву на словеначки језик. У њој постоје мелодијске карактеристике које се могу (ако апстрахујемо текст), сместити и у неки други словенски простор. Тако је, у *Јуријевом кругу*, ова песма постала универзална словенска мелодија. У извођењу мушког хора (уз алузију на на мушке октете, популарне у Словенији), „словенство“, као и „пансловенство“ је добило музичко утемељење.

2.2. Третман и избор гласова

Драган Живадинов је у оригиналном либрету назначио које гласове је желео за сваки лик. Опсерваторија и Лабораторија су били сопрани (што је и остало), Јуриј тенор, а Она мецо-сопран.

Јуриј је у мом субјективном тумачењу реализован као универзални певач, свеопшти човек. Јуриј Батурин у својој књизи *Свакодневни живот космонаута*³⁷ говори о очекивањима и предрасудама дубоко укореним у општи мит о

³⁷ Батурин, Юрий: *Повседневная жизнь Российских космонавтов*, Молодая гвардия, 2011

космонаутима, али и о реалним напорима и тешкоћама приликом припреме и обуке за полазак у свемир. Космонаути (или космонауткиње) морају стећи неопходна знања, овладати бројним вештинама и проћи изузетно тешку физичку и психичку обуку, да би победили сва искушења и личне сумње на том путу *степеницама до неба*.³⁸ Јуриј у *Јуријевом кругу* доживљава преображај. Зато је замишљен као над-биће, са супра-могућностима. У музичком оваплоћењу таквог бића коришћени су гласови више различитих певача, који наизменично интерпретирају његов лик. Драгослав Павле Аксентијевић је појац, а његова специфична боја гласа, као и начин певања препознатљиви су и асоцијативни. Тембр појца јасно указује на православну (српску) традицију певања и на њега лично, што је и била намера. У том смислу је гласовни тембр остварен као „узорак“³⁹. У односу на тонске висине, звучни опсег тонова припада највећим делом баритонском гласу, који у краћим деловима звучи и као бас, тенор, и, на крају – дечак.

Већ поменути обрнути стваралачки поступак се односио и на избор гласова и њихову електронску обраду. Дефинишући гласове, али и извођаче који ће певати, компоновање у скицама већ постојећих деоница се прилагођавало даљем процесу рада. Тако је и сваки певач (то важи и за женске ликове) постао својеврсна тембровска одредница, то јест „узорак“. Зато су и имена певача важна, баш као што је потребно знати избор и имена инструмената. Аудио снимак слоја електронике који се односи на запис људских гласова за ову композицију је трајан, као и партитура. Другачије интерпретирање вокалних деоница, као и снимање других певача, дало би као резултат сасвим нову звучну слику. Све вокалне деонице су подразумевале врло презизно извођење у мелодијском и ритмичком погледу, што је, такође, био један од параметара избора певача.

Поред поменутог појца (Драгослава – Павла Аксентијевића), већи део улоге Јурија је поверен Баритону 1 (Александру Новаковићу), што је резултат потраге за вокалом гласовне прилагођености од духовног појања до енергичног, високо експресивног израза. Баритон 2 (Владимир Динић) је певао оне делове улоге Јурија који су изискивали изразиту промену тембра, карактеристичну боју гласа и залажење у скоро тенорске висине. Представљање Јурија као тенора (Иван Дебељак) је замишљено у умереној експресивности, без пренаглашених тонских висина. Два наступа баса (Дарко Манић) су били неопходни за проширење амбитуса до великог

³⁸ Израз Јурија Батурина из његовог филма „Лестница в небо“

³⁹ Исто

Це. Дечак (Димитрије Младеновић) пева закључну мелодијску фразу. У току композиције чује се његов глас у неколико наврата, најчешће као одјек, то јест, као тембровска антиципација. Основна интенција је подразумевала да последњи, „преображени“ Јуриј прозвучи кроз глас дечака, који је (како се у народу каже) „дерле“. То је глас дечака пред пубертетом, са „тестостероном у наговештају“. Он нема глас „бечких дечака“⁴⁰, кристално јасан и висок. Нови Јуриј представљен је гласом дечака коме није потребна импостација. Њему није потребно ништа што би могло да угрози духовну невиност. На тај начин постигнут је преображај и контраст у музичком смислу, као и *прочистићење* од напора, тегоба, греха и свега оптерећујућег.

Опсерваторија и Лабораторија, а већим делом и Јуриј, садрже у свом нотном запису мелодијске скокове и обрте који су изузетно технички захтевни. Опсерваторија и Лабораторија су сопрани, висином појединих тонова иритирају Јурија, иако су му наклоњене. Њихова улога је тензиона и закључујућа, јер виде даље од њега.

Опсерваторија (Анета Илић) је из ауторске (композиторске) визуре чиста, лепа, јасновида и препознатљива, приликом посматрања доживљава све онако како јесте. За лик Лабораторије је одабрана певачица која је делимично „натуршчик“, мада се то не би рекло слушајући снимак (пијанисткиња Наталија Младеновић). Лабораторија је драмска, грубља у изразу, нема милости у критичком посматрању. У спрези је са Опсерваторијом, али она анализира и кроз своје специфичне, мелодијске *glissando* покрете изводи закључке.

Лик Она (Сањана Николић) је алт. Женски лик који Јурија узнемирава, али и смирује. Она је универзална жена. Она говори, Она шапуће, Она га прати, Она га усмерава, Она је умножена (у двогласу, трогласу), јер Она је – свака жена.

2.3. Поставка и реализација електронике

2.3.1. Први слој електронике – снимање гласова

Гласови су снимани током јуна и октобра 2012.г. у студију *Highland*. Сви певачи су певали солистички, не чувши један другог. Нису имали стандардни клавирски извод и клавирског сарадника за пробе (што је случај, на пример, са радом на опери). Поред нота своје деонице, доступан им је био демо снимак са певањем и

⁴⁰ Мисли се на чланове чувеног хора дечака из Беча.

основним нацртима музике (хармонска основа и основна обележја римизације). Свака појединачна проба (у кућним условима) састојала се од вежбања снимања гласа и навикавања певача на метрономске сигнале преко слушалица, јер нису сви извођачи имали то искуство. Након једне (или две) пробе, били су спремни за студио.

На самом снимању, које је протекло релативно брзо, сви су имали *клик* у слушалицама и слушну контролу свог гласа, јасно дату интонацију и прецизна упутства о интерпретацији. Велико олакшање за певаче је представљала чињеница да могу да се врате на део који нису добро отпевали у првом покушају. Омогућено им је да паузирају или да отпевају још једном, уколико је то било потребно. Били су „навођени“ сугестијама о изразу, као и опаскама тонског сниматеља о техничким детаљима.

Посебност је представљало снимање мушког ансамбла. Њега је чинило шест мушкараца, три тенора и три бас-баритона. Одабир певача за ансамбл зависио се у највећој мери од прецизности извођења у интонативном и ритмичком смислу, као и искуства певача у хорском певању.⁴¹ Диригент⁴² је био неопходан вођа ансамбла у такозваној „глувој“ соби, поред присутности аутора и тонског сниматеља за микс пултом.

Поједине деонице су снимане тако што су певане „глас по глас“ (засебно тенори, засебно бас-баритони), што је било сигурније у интонативном погледу и значајно ради касније обраде звука. Са друге стране, неопходно је било да сви певачи повремено певају и истовремено, ради усклађивања боје и израза хора (као што је случај са песмом из Резије). Мушки ансамбл је прерастао у мушки хор дуплирањем отпеваних деоница.

Начин снимања, као и њихова каснија дигитална обрада, у многоме подсећају на рад са „пратећим“ вокалима (*back vocals*) у популарним жанровима - мада улога хора у *Јуријевом кругу* ни у ком случају није „пратећа“.

2.3.2. Обрада првог слоја електронике

Све вокалне деонице су изводљиве у „живом“ извођењу, али не и у овде датом контексту. Поступак обраде гласова, као и њихово имплементирање у електронске

⁴¹ Мушки ансамбл чине: Срђан Марковић, Иван Дебељак, Иван Марковић, Дарко Манић, Марко Алексић и Бранко Тадић.

⁴² Иван Марковић

слојеве, био је различит у односу на сваки лик и на сваког певача понаособ, што је изискивало вишемесечни рад. Звучно презентовање снимљених гласова, који певају или говоре, изведено је на доследан начин кроз све ставове.

Преображај Јурија је музичким и електронским путем презентован на два начина. Први је: „претапање“ и „претварање“ једног гласа у други. У појединим моментима би то у „живом“ извођењу било могуће, уколико се ради о две различите речи или слога. Међутим, „претапања“ су највећим делом извршена на дужим вокалима, у пола речи, чак и два пута у оквиру једне речи. Тембрална промена је „преображавајућа“.

Пример бр. 2: Други став, такт бр.33

Појац Баритон 1

Ви - жу вла - гу

Пример бр. 3: Други став, такт бр.56

Баритон 2 Појац Баритон 2 Појац

лись в_о - ке - ан! в_о - ке - ан! И в_нем рас-тво-

Пример бр. 4: Други став, такт бр. 64

Појац Баритон 2 Баритон 1 Појац Баритон 1 Појац Баритон 1

твой взгляд. И в_нем рас-тво - рил-ся твойвзгляд.

У појединим моментима се деоница Јурија креће различитим интервалским скоковима у истом смеру (навише – чиста кварта, мала септима, велика септима) из једног у други амбитус, што један певач не може извести у реалном времену.

Пример бр. 5: Пети став, такт бр. 71

Баритон 1
нось пла - нет,

Бас
о - бра - ща - ю - щих - ся кру -

Баритон 1
гом

Баритон 1
сво - ей

Дејте
о - си,

Дејте
воз - вра - ща - ет

Тенор
мне

Бас
тя - жесь.

Баритон 1
Не - вы - по - си -

Баритон 2
мо чув - ство

Дејте
при - нуж - де - ни - я за - кон!

Дејте
А вы - ше толь - ко жаж - да!

Слојевитост лика Јуриј је приметна кроз експресију различитих карактерних испољавања. Мелодијска линија Јурија је великим делом „обојена“ православном звучношћу духовности и мира. Али, његов глас је третиран и драматично, до границе инструменталне виртуозности, при чему певач има мало времена и за удах. У случају *Јуријевог круга* то је лако решиво, с обзиром да је глас сниман, те је могуће то недостајуће време надокнадити. У реалном, „живом“ извођењу је то неизводиво

Пример бр. 6: Пети став, такт бр. 89

Баритон 1
но кем бытъ не хо - чу!

Други начин обраде Јуријевог гласа се састојао у „претапању“ једног истог гласа из оригиналног у, мање или више, електронским путем измењени глас.

Јуриј звучно обухвата централну, фронталну сферу звучности у стерео техници.

Деонице Опсерваторије и Лабораторије наступају једна за другом или истовремено. Оне се заснивају на сличним мотивским материјалима, али је деоница Лабораторије испуњена интервалским покретима у *glissando* кретању наниже и навише у мелодијском току, који кроз ауторску визуру представљају покрет који представља аналитичко обухватање Лаборатојиног „обраћања“. Ти мелодиски покрети су аутентично, природно отпевани, без накнадних дигиталних модификација.

Опсерваторија и Лабораторија су присутне у целокупном звучном простору, гравитирају око Јурија. Постављене су лево, десно или централно, у зависности од тренутне позиције осталог музичког садржаја. Њихова алокација са једне на другу страну звучног поља догађа се брзо и учестало, понекад у сред фразе или речи, што такође није изводљиво у реалном времену. Утисак померања је креиран вештачким (компјутерским) путем, јер су сви гласови певали директно усмерени у микрофон.

Мелодијске линије Опсерваторије и Лабораторије су биле изложене и делимично електронском „искривљењу“ тона, не у смислу интонације, већ тембралне промене. И те промене се дешавају у (наизглед) неочекиваним тренуцима, али ипак контролисано.

Поједини завршни слогови у фразама Јурија, Лабораторије и Опсерваторије су продужавани компјутерском обрадом. То је учињено ради драматике тока и потенцирања њихове реалне одсутности са сцене.

Пример бр. 7: Пети став, такт бр. 120

Музички примерак за Пети став, такт бр. 120. Састављен је из три линије нотације. Прва линија је за *Баритон 1* и *Дете*. Друга линија је за *Дете* са динамичким назнаком **F**. Трећа линија је за *Дете*. Сви гласови су синхронизовани са текстом: Ла-бо-ра-то - ри - и, об - сер - ва - то - ри - и, по - про - буй - те, из - мерь - те мой экс - таз!

Лик Она је оличење жене. Представљена је кроз истовремени говор (или шапат) и певање које је често у паралелним интервалима.⁴³ Њено певање је карактерно разноврсно – обухвата простор од неуротичне жене која приговара, до нежног, барокног мелодијског идиома.

Пример бр. 8: Други став

В 70

♩ 100 Ты отстаишь, медленно отобразаш! Ты погружен в модели низшего порядка! Размерность состояний их нессечта,

Ты от - ста - ёшь, Ты от - ста - ёшь, мед - лен - но

и ты структурно неустойчив потому! Распределяешь биты информации и множишь их! В них пульсируют миры,

о - то - бра - жа - ешь! Ты по - гру - жен в мо - де - ли низ - ше - го по - ряд - ка! В тво - ей

что ты же и призывал на свет! В твоей плоти переплетения словарных гнезд 80 тонкую твою сенсорнику,

пло - ти пе - ре - пле - те - ни - я сло - вар - ных гнезд тон - ку - ю тво - ю сен - со - ри - ку, за - то -

заточенную героизмом, вгоняют грубо в нужный ритм!

чеп - ну - ю ге - ро - из - мом, вто - ня - ют гру - бо в нуж - ный ри - тм!

Пример бр. 9: Четврти став, такт бр.4

Склоненный тяготением -

Скло - пен - ный тя - го - те - ни - ем - ве - сом ге - ла, бре - ме - нем ду - ха, тя - го - та - ми ми - ра -

всесом тела, тяготами мира - 10 ты ищешь полета! Ты есть множество! Поэтому быстро и часто умираешь.

ты и - щешь по - ле - та! Ты есть мно - жес - тво! По - э - то - му быс - тро и час - то у - ми - ра - ешь.

И глас овог лика је компјутерски обрађиван, али не у истој мери и не на идентичан начин као други женски гласови. Приликом поставке деонице у звучну структуру, певање је постављено у средину спекта, док истовремени говор звучи са леве или десне стране звучника. Говор је лоциран у средини звучања само онда када нема других звукова који би тај музички простор омели.

⁴³ И деоница лика Она је изводљива „живо“, али је потребно више певачица да би била изведена.

Мушки ансамбл (хор) је сниман на исти начин као и солисти. Певачи су певали директно у микрофон, те је требало сваку деоницу хора очистити од гласног узимања ваздуха, или случајних додиривања микрофона. Близина микрофона је утицала и на карактеристике чујности гласова, те су они накнадно дигитално обрађени тако да звуче као многољудни хор.

Хорско певање је постављено у средину стерео звука, осим када уз певање постоје и узвици у тенорима или басима. Тада су ти говорни делови постављени лево или десно.

Комплекснија обрада гласова је постигнута коришћењем виртуелних сеплера и разноврсних ефеката.

2.3.3. Други слој електронике

У овом делу излагања ће бити речи о другом слоју електронике, ономе који је настао из компјутерски обрађених звукова, шума или удараца различитог порекла.

Порекло овог електронског слоја је троструко.

Преовлађују постојећи звуци, позајмљени из богате банке аудио записа. Они нису коришћени у оригиналном виду, већ су различито третирани. Негде је тај звук измењен до непрепознатљивости радом на виртуелним семплерима. Прибежавано је и мешању звукова „оркестрационим” поступком наслојавања једног звука на други (или и трећи). На тај начин су постојећи, „стари“ звуци „рециклирани“ у нове, прошавши кроз „метаморфозу“.

У овом слоју електронике постоје и звуци гласовног порекла. То су компјутерски обрађивани гласови певача који су учествовали као солисти или чланови хора у реализацији дела. На самом почетку првог става су говорни делови текста, који звуче уз већ постојећи електронски фон. Педал изведен од женских гласова (односно њихових самогласника) на почетку и крају четвртог става, је створен компјутерском обрадом. Иста ситуација је и са мушким хором у трећем ставу (почетак и средишњи део, а и за време звучања јасног, модалног хора), који је *провучен* и модулиран кроз различите ефекте, уједно и више пута транспонован, да би збир тих звукова деловао онако како је намеравано. Певање мушког хора на крају петог става је претворено у шапат, као и певање Јурија (дечак пева у шапату). Скоро сва шапутања (99%) у овом слоју електронике су створена вештачким путем, то јест компјутерском обрадом.

Постоји и неколико звукова који потичу из свакодневног живота, али су и они измењени до те мере да се не могу одмах (а можда и никад) препознати. На пример, у првом ставу је то звук ударца вратима (61. такт, партитурна ознака В, прва јединица бројања). Она имају перкусивну и симболичку улогу уласка у нови простор, затварања једне и отварања друге димензије затварањем једног и уласком у нови одсек става. Међутим, тај звук се не препознаје као затварање великих врата уз тресак, већ као велика удараљка. Тако је и у петом ставу (кроз 81. и 82. такт) звук болничке сирене изобличен и делимично „покривен“ другим слојем електронике. Након њега (у истом ставу) следе и звуци природне грмљавине (током партитурне ознаке С), опет делимично измењени.

Генерално, кроз цео овај електронски слој се могу назрети елементи поступака сличних инструментацији акустичких инструмената. Кроз њега се провлаче педални тонови са јасно одређеном висином, мелодијски сигнали, као и звуци који симулирају перкусивне инструменте.

Кроз све ставове постоје јасне звучне одреднице које помажу диригенту приликом промене темпа. Оне су постављене на два начина: 1. пред почетак новог темпа прозвучи у електроници одређени мотив са јасно израженим нотним вредностима у јединици, или половини јединице бројања темпа који следи, а који и тематски припада том новом одсеку; 2. уколико промена темпа наступа на дужој нотној вредности (нпр. 4. став, такт бр. 60), звучни сигнал се јавља истовремено са њом, јер је у следећем такту битно прецизно извођење инструменталног дела ансамбла у новом темпу.

Оба електронска слоја су конципирана као један вокално-електронски ансамбл који кореспондира са инструменталним ансамблом на сцени.

3. ИНСТРУМЕНТАЦИЈА

3.1. Избор инструмената

Инструментални ансамбл чине: флаута (са пиколо и алт флаутом – један извођач), кларинет, гитара (са електричном гитаром – један извођач), харфа, клавир (и клавијатура са звуцима озвученог чембала и челесте – један извођач), перкусије (маримба, вибрафон, ксилофон, кротали, звона, две стојеће чинеле, гонг, там там, томови (3 ком.), гран каса, добош, дрвени добоши, тријангл, цевести звончићи на сталку – један извођач), две виолине, виола, виолончело и контрабас. Ансамбл је, приликом извођења дела, неопходно озвучити.

Дефинисање инструмената камерног ансамбла настало је на основу замисли о звуку и реализацији композиције. Иако невелики (једанаест извођача), у више наврата је добијао, а и остваривао улогу далеко већег инструменталног апарата. Стив Рајш (Reich, Steve) је рекао: „... мени нису потребни вишеструки гудачи. То само замагљује ритам – зато ја пишем за соло гудаче – озвучене, удараче и понекад дрвене дувачке инструменте...“⁴⁴ У Јуријевом кругу су малом корпусу дрвених дувачких инструмената, и нешто већем гудачком, придружена три хармонска инструмента: клавир (и клавијатура), харфа и електрична (акустична) гитара, што је укупно пет инструмената, од којих само три могу звучати у исто време.

Два инструмента од набројаних су тембрални означитељи жанра: чембало, уз чију звучност имамо асоцијацију на стару музику (музику барока и раног класицизма) и електричну гитару, која неминовно подсећа на популарне жанрове (рок, цез, поп). Њихова истовремена појавност означава „помирење“ са временом и жанровима. Склад у привиду несклада.

3.2. Третман инструменталног ансамбла

Третман инструмената је камерни, солистички, или оркестарски.

У **првом ставу** су до партитурне ознаке В сви инструменти (скоро све време) самостални у излагању тематског материјала, у релативно имитационом односу, али у

⁴⁴ Новак, Јелена: *Трениране разлике*, интервју са Стивом Рајшом, Интернационални часопис за музику Нови звук, бр.22, Београд, 2003

функцији повећања тонског фонда и звучности. Иако је нотни запис у четворочетвртинском такту, звучни утисак делује немензурирано.

Пример бр. 10: стр. 15 и 16

Од 61. такта се установљавају карактеристичне фигуре и поставке инструмената. Педализирани тонови у виду одјека су у виолинама (од 64. до 66. такта) и флаути и кларинету (од 68. до 70. такта). Харфа и клавијатура (са звуком чембала и челесте) имају у новом одсеку репетитивне фигуре, прилагођене особинама инструмента. Истовремено, виолончело, виолине и виола имају кратка сола као контрапунктски одговор мелодијској линији Опсерваторије (од 71. до 76. такта).

Пример бр. 11: стр. 20

The musical score is for Example No. 11, page 20. It is written in 3/4 time. The vocal line (A.T.) has lyrics in Cyrillic: "ст рит - ми - за - ми - ю, Ней - рои - ну - ю сеть за - пус -". The piano accompaniment (Ap.) features a complex rhythmic pattern with sixteenth notes and slurs. The string section (Vc, Vln 1, Vln 2) includes a guitar solo (Gitarски соло) and a cello part (контрабас) with a *senza sord.* marking. The woodwind section (Barl) has a part with a *mp* dynamic. The percussion (Pfe) part is marked *e last.* and *mf*. The score is divided into two systems by a double bar line.

Гитарски соло (од 79. до 83. такта) прате гудачки инструменти (осим контрабаса) и кларинет у контрапунктски преплетеним линијама, а у циљу *crescenda* до новог тоналног платоа.

Пример бр. 12: стр. 22

A.T.
 OBC.
 Fl. *mp*
 Cl. *mp*
 Chl. *mf*
 Ap.
 Pflc
 e last.
 Harf. *abzf*
mp
 Vno 1 *arco*
mp
 Vno 2 *arco*
mf
 Vla *arco*
mp
 Vc *arco*
mp
 Cb *mf*

Од партитурне ознаке С инструментална ситуација се мења утолико што се контрапунктски имитациони принцип наставља у групи гудачких инструмената, али изграђен од другачијег тематског материјала. Линија коју у контрапункту гудачи свирају почиње мирнијим мелодијским током, да би завршавала нервозним интервалским покретом од велике сексте, октаве или велике септимае, одговарајући мелодији Лабораторије (од 84. до 100. такта).

Пример бр. 13: стр. 23 и 24, гудачки инструменти

Vno 1
 Vno 2
 Vla
 Vc
 Cb

Пиколо флаута преузима имитациони покрет понављајућих нота ситних нотних вредности ксилофона из претходног одсека. Клавијатура (челеста) и харфа су остале у истом односу, док кларинет има своју мелодијску фигуру. Од 95. такта му се прикључује и флаута са својим контрасубјектом. Такође, вибрафон и ксилофон акцентују поједине тонове Лабораторије и Опсерваторије. Сви инструменти који свирали до партитурне ознаке D завршавају пар тактова касније на тоналној основи кластера, који се чује и у хору.

Пример бр. 14: стр. 28

The image shows a page of a musical score, page 28, measures 95-109. The score is for a large ensemble and includes vocal parts. The instruments listed on the left are: A.T. (Alto Trombone), OBC. (Oboe Concertino), LAB. (Lobelia), T1, T2, B1, B2, FL. (Flute), CL. (Clarinet), Cbn. (Cymbal), Ap. (Anvil), Pfc. (Percussion), Hr. (Harp), Vrn. 1, Vrn. 2, Vla. (Violin), Vcl. (Violoncello), and Tr. (Tuba). The vocal parts have lyrics in Cyrillic: "умь и ум и, на кууи!". The instrumental parts include various dynamics such as *mf*, *f*, and *mp*. A key signature change to D major is indicated by a large 'D' and a tempo marking of 80. The score ends at measure 109 with a double bar line and a rehearsal mark '6'00''.

Од 109. такта је нова инструментална ситуација. Мелодијска линија изражена кроз два инструмента бива „пресецана“ фигуром у квартним акордима.

Пример бр. 15: стр. 30

110

Vno 1

Vno 2

Vla

Vc

Акорди се излажу прво у гудачким инструментима (без контрабаса) и електричној гитари, да би им се касније придружили клавир и контрабас, и делимично дувачки инструменти. Тако се постепено из солистичко-полифоног става пробија хомофони слог у акордима терцно-квартне структуре у „квази-рокерском“ маниру (нпр. такт бр. 133 – 138)

Пример бр. 16: стр. 35 и 36

Fl

Cl

Chrt

Ap

Pnc

Bant

Vno 1

Vno 2

Vla

Vc

Cb

Третман клавира и клавијатуре је у првом ставу једнообразан и сталан за сваки инструмент понаособ. Клавир има акордску фактуру. На почетку су то секундни акорди, а на крају терцно-квартни, који се опет трансформишу у кластер, док су клавијатури све време (између клавирског звука) додељене репетитивне фигуре.

Електрична гитара и контрабас су често (и то не само у овом ставу) третирани истоветно, најчешће у улози баса.

Од 138. такта до краја става, уз чујност хора са звучника, у контрабасу је соло деоница. Цела ситуација се утишава и „ишчезава“, уз фактурно ослабљену ритмичку и интервалску реминисценцију на почетак става.

Пример бр. 17: стр. 36 и 37

Други став је већим делом, нарочито у одсецима у којима се не чује певање, аранжиран на начин који је најближи оркестарској инструментацији. Поред ритмизоване моторичне звучне подлоге у електроници, инструменти су, у *forte* динамици, груписани на следећи начин: 1. сви гудачки инструменти, клавир, перкусије, харфа уз чинелу; 2. дувачки инструменти и клавир, у дијалогу; 3. електрична гитара на акцентованим местима.

Пример бр. 18: стр. 38 и 40

У каснијим *forte* одсецима, који су изграђени на сличном тематском материјалу, електрична гитара је придружена флаути и кларинету (партитурне ознаке Е, F и I), делимично и басовој линији, а клавир саучествује како у мелодијској и хармонској, тако и у компоненти баса.

Пример бр. 19: стр. 64 и 67

Динамички тиши одсеци (и промењеног темпа), за време певања Јурија, су нешто другачије постављени. Одсек од партитурне ознаке А (до В) је конципиран тако да педал излажу гудачки инструменти (без контрабаса) у високом регистру, заједно са електроником. Дуги лежећи тонови (местимично у глисандирајућим покретима) су повремено прекинути *pizzicato* тоновима.

Пример бр. 20: стр. 51 и 52, гудачи

The image shows two pages of a musical score for violins (Viol. 1 and Viol. 2) and violas (Vla. and Vc.). The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and rests. Dynamic markings such as *pp*, *mp*, and *mf* are present throughout. The notation includes various articulations and phrasing slurs.

Другу групу инструмената чине клавијатура (и клавир) и харфа, који учествују у педалној компоненти са квинтним акордима, али, истовремено доносе и прозрочно обојене аликвоте заједно са електричном гитаром (уз употребу флажолета или само *clean* гитаре) и перкусија (вибрафон, кротали, звона). Трећу групу чине дувачки инструменти, који у садејству излажу мелодијски материјал у контрапунктској слободној имитацији.

Пример бр. 21: стр. 51 и 52

The image shows two pages of a musical score for piano (PI), harp (Harp), and strings (Str.). The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and rests. Dynamic markings such as *pp*, *mp*, and *mf* are present throughout. The notation includes various articulations and phrasing slurs.

Део става, обележен партитурном ознаком В, је представљен електронским звуком, а акустички инструменти свирају од ознаке С, скоро до самог краја. Басову улогу имају електрична гитара и маримба, хармонску и мелодијску подржавају виолине виола и виолончело. Кларинету и флаути су, у зависности од промене материјала, наизменично поверени мелодијски акценти.

Пример бр. 22: стр. 57 и 58

The musical score is presented in two systems. The first system, corresponding to pages 57 and 58, includes parts for Flute (Fl), Clarinet (Cl), Chorus (Chor), Alto (Alto), Piano (Pfl), Bassoon (Fag), and Bass (Bass). The second system, corresponding to pages 58 and 59, includes parts for Violin 1 (Vln I), Violin 2 (Vln II), Viola (Vla), Violoncello (Vcl), and Contrabass (Cb). The score features various musical notations such as dynamics (mf, f, sfz), articulation (acc), and performance instructions like 'flauto' and 'Hals Organo'. A large letter 'C' is placed at the beginning of the second system, indicating the start of the acoustic instruments' section.

Од партитурне ознаке D, музички слојеви се спајају на полиметричан начин. Лик Она пева у нотним вредностима четвртина, али је цела фраза обликована у тринаест осмина. Хор има променљиву метрику, а чембало, маримба и гудачки инструменти (без контрабаса) су у такту од девет осмина.

Пример бр. 23: стр. 60 и 61

Поменуте партитурне ознаке (E и I), оркестарски конципиране, се завршавају унисоном (то јест октавираним тоновима) у *ff*, то јест *fff* динамици, ритмички постављеним 1:1, што често има свој пандан у цез или поп музици. Иста ситуација је и на завршетку првог одсека, пре партитурне ознаке A, као и на самом крају другог става.

Пример бр. 24: стр. 45, 66 и 80

Партитурну ознаку G означавају кратка сола у гудачком инструментима, мелодијским одговорима на контрапунктско вођење гласова Јуриј и Она, уз хармонско дефинисање у челести и поједине акцентоване тонове у флажолетима електричне гитаре, која боји тонове певаних линија. Придруживањем кларинета и флауте, одсек води ка новом инструменталном платоу, који је означен постепеним вођењем у *crescendu* до звучно и тематски снажнијег кулминаторног нивоа.

Од партитурне ознаке Н тематски материјал (који кореспондира певаном материјалу) воде имитационо виолине, виола и виолончело, а линију баса клавира и контрабаса. Харфа флажолетима акцентује тонове из мелодија вокала, а кларинет и флаута се прикључују од 151. такта, такође у имитационом мелодијском вођењу. Перкусије, које су присутне у целом пододсеку, доприносе појачавању звучности (гонг, звона).

Пример бр. 25: стр. 71 и 72

Кулминација је у 164. такту, када остаје глас Јурија соло, а увод у нови одсек чини *риф* на електричној гитари.

Пример бр. 26: стр. 76

Третман електричне гитаре у овом ставу, као и на још неколико места током целе композиције, подразумева понављање сличне ситуације – гитарски увод у нову инструменталну ситуацију, у *f* (и *ff*) или, пак, у *p* динамици дат је у виду соло *рифа*, или дугог акцентованог тона. Асоцијација на рок музику је, наравно, намерна. Иако одабир тонова не одговара рок музици, карактеристично *солирање* јој је еквивалент.

Пример бр. 27: стр. 71 (други став), стр.122 и 126 (четврти став)

Трећи став је ситуационо уједначене инструментације све до партитурне ознаке В. С обзиром, да је главни тематски материјал у електронском слоју (мушки хор и соло гласови), инструментални ансамбл у првом делу става има педализирајућу улогу. Она се манифестује кроз акцентовану промену хармонског померања у харфи и контрабасу (у *p* и *mp* динамици) уз високи педални фон у остатку гудачког корпуса (*p* и *pp*). Они се из високих лежећих тонова местимично и имитационо покрену у интервалски покрет сличан развијенијем мотиву у деоноцама вокала (Опсерваторија и Лабораторија), да би се убрзо вратили у дуги тон. Мотивски и инструментационо се спајају у истовремено звучање.

Пример бр. 28: стр. 81 и 82

Деоница челесте је сличног интервалског покрета као и вокали, само у ситнијим нотним вредностима, а харфа, уз педални тон, свира и на посебан начин (глисандирајући на једној жици уз помоћ кључа), акцентујући тонове из мелодијске линије Лабораторије. Акустична гитара се појављује први пут од почетка композиције, доносећи арпеђиране акорде и повећавајући динамику, што се понавља и касније, пред улазак у одсек обележен партитурном ознаком D.

Пример бр. 29: стр. 88 и 89

Разложеним акордом у клавиру (47. такт) и лежећим контрабасом, касније и виолончелом (уз поврену ритмизацију на једном тону) представљена је нова инструментална ситуација.

Пример бр. 30: стр. 91

Уласком флауте, а потом кларинета и осталих гудачких инструмената, она се претапа у наредну ситуацију (партитурна ознака C), која је фактурно слична поставци са почетка, краћа је, али незнатно гушћа.

Пример бр. 31: стр. 94 и 95

Овај пут флаута и кларинет су преузели улогу прве и друге виолине, а клавири први пут има репетитивне интервалске покрете који су припадали челести (али уз истовремено акцентовање баса, на начин који је био изложен у харфи).

Одсек од партитурне ознаке D се инструментационо наставља на претходни, међусобним кореспондирањем харфе, клавира и ксилофона.

Пример бр. 32: стр. 98 и 99

Карактер става се знатно мења од партитурне ознаке Е. Инструменти су груписасни по паровима: клавир (*secco* акорди) и перкусије (ксилофон, касније и добош); електрична гитара и контрабас (који имају остинатни покрет триола у паралелним квартама); флаута и кларинет; две виолине, виола и виолончело (двоструки пар – у акцентованим акордима) – при чему је свака наведена група инструмената у „свом“ ритмичком обрасцу, у различитим нотним вредностима и са различитим акцентима.

Пример бр. 33: стр. 104 и 105

The image displays a complex musical score for two pages, 104 and 105. The score is written for a large ensemble, including vocalists and various instruments. The left page (104) shows the vocal lines and the beginning of the instrumental parts. The right page (105) continues the instrumental parts, including percussion, brass, and strings. The score is densely notated with various musical symbols, including notes, rests, and dynamic markings.

Ритмичке фигуре добоша се постепено све више подударају са гудачким. Цео одсек је у великом *crescendu*, да би се „расплео“ током партитурне ознаке Ф. Инструментација је постављена тако да су груписани инструменти и завршавали (не само свирали) у „свом“ времену. Тако су и почињали нови одсек, преклапајући се један преко другог, да би се здружили у поставку идентичну оркестарској у „великом“ звуку. Наиме, овај последњи одсек је започео звуком хора, прикључили су му се (тонално и различитом инструментацијом) прво харфа, електрична гитара, одмах за њима клавир („рахмањиновске“ фактуре), дувачки инструменти, потом цео гудачки корпус и, на крају, звона.

Пример бр. 34: стр. 109 и 110

Четврти став почиње слојем електронике који је саткан од „исечених“ звукова женског гласа. Тако је и инструментација постављена од низа „разбацаних тачака“ у маримби, дувачким инструментима, гудачким инструментима (осим контрабаса), који свирају *col legno* и *pizzicato*, и у гитари, са намером да створе поентилистичку слику звучног фона. Тај звучни слој је константан, у *p* динамици, у другом плану у тренуцима када прозвучи необарокни израз у виду цитата препознатљивог мотива композиције *Adagio* Т. Албинонија (Albinoni, Tomaso) у чембалу (уз педалну политоналну подлогу у виолонама и електроници).

Пример бр. 35: стр. 114

Присутност необарока се огледа и у кратким солистичким мелодијским мотивима које доносе виола, друга виолина, прва виолина, а потом још једном виола (од 16. до 19. такта).

Пример бр. 36: стр. 114 и 115

The image shows a musical score for three string instruments: Violin 1 (Vno 1), Violin 2 (Vno 2), and Viola (Vla). The score is in 3/4 time and features several measures with dynamic markings and performance instructions. Vno 1 starts with a *p* dynamic and includes markings for *col legno* and *ord.* Vno 2 also starts with *p* and includes *col legno*, *pizz.*, and *arco*. The Viola part includes *pizz.* and *arco* markings. A first ending bracket is shown above the Vno 1 staff.

Наредни пододсек (партитурна ознака В) доноси измењену композициону и инструменталну ситуацију. Инструментација је подређена првом слоју електронике, то јест певању Јурија, а садржи линију баса (харфа, контрабас и клавир) и хармонску подлогу у акордима харфе подржану звучношћу кротала.

Од партитурне ознаке С, инструментални слојеви се спајају, а додаје се и нови слој фигурираних тонова у флаути и кларинету (од такта бр. 40).

Пример бр. 37: стр. 120

The image shows a musical score for Example 37, starting at measure 40. The score includes staves for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Arpa (Arpa), Flute and Keyboard (Pfl. e tast.), Baritone (Barit.), Violin 1 (Vno 1), Violin 2 (Vno 2), Viola (Vla), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The Flute and Clarinet parts feature complex rhythmic patterns with *mf* dynamics. The Arpa part provides harmonic support with chords. The Pfl. e tast. part includes a bass line with *mf* dynamics. The Baritone part has a *mp* dynamic. The string parts (Vno 1, Vno 2, Vla, Vc., Cb.) feature intricate rhythmic patterns with various dynamics including *mf*, *mp*, and *mf*, and performance instructions like *pizz.* and *arco*.

Приметна промена инструментације јавља се од 47. такта (партитурна ознака Д), где клавир, имитирајући вокалну деоницу Јурија, у акордској фактури и *forte* динамици гради са њим двоглас. Гудачки инструменти (осим контрабаса), којима се касније придружују и дувачки, постављени су у паралелним акордима, а у виду контрасубјекта. Електрична гитара и перкусије акцентују поједине тонове из мелодијске линије у различито време у односу на њу, творећи, такође, привид контрасубјекта.

Пример бр. 38: стр. 124

Следећа инструментална ситуација, која почиње од 61. такта соло кларинетом у најнижем регистру, води кроз груписања инструмената до динамичког врхунца става.

Кларинет, контрабас и клавир у истовременом наступу дефинишу линију баса-Кларинет се „извлачи“ из те улоге, и припаја флаути у наизменичном низању узлазних низова (од 73. такта). Ритмички образац клавира (у акордима квинтне грађе), контрабаса и *gran casse* – шеснаестина и дужа нотна вредност – је идентичан. У даљем току перкусије се одвајају, учествујући у појачању снаге звучности и томотомовима ритмизованим у триолама. Њима кореспондирају остали гудачки инструменти, потенцирајући модално дорско звучање истим карактеристичним ритмичким мотивом, али у различито време. Они на почетку наступају заједно, а потом одвојено – по један или два истовремено. Од 69. такта општем звуку се придружује и флаута, потом и електрична гитара узлазним мелодијским покретом.

Пример бр. 39: стр. 128 и 129

Композициона ситуација се мења у 77. такту.

Пример бр. 40: стр. 131

The musical score is for a symphonic work, Example 40, page 131. It is written in 2/4 time. The score includes parts for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Chitarrone (Chit.), Arpa (harp), Flute and Keyboard (Pfe e tast.), Battenti (Battl.), Violin 1 (Vno 1), Violin 2 (Vno 2), Viola (Vla.), Violoncello (Vc), and Contrabasso (Cb). The tempo is marked as quarter note = 80. The score shows a transition from a moderate tempo to a faster section marked with a large 'F' and '♩ = 80'. Dynamics range from forte (f) to fortissimo (ff). Performance instructions include 'gliss.', 'simile', 'pito.sosp.2', and 'trgl.'

Кулминаторни плато овог става (партитурна ознака F) је конципиран солистичким (флаута и кларинет) и имитационим наступима инструмената (виолине, виола, чело и харфа) у *f* и *ff* динамици, са константним тензионим покретом до врхунца у 88. такту. Тада се инструментацији прикључују и електрична гитара и *tremolo* тријангла (који је имао кратак наступ и на почетку овог одсека).

Пример бр. 41: стр. 136

И поред поменутих динамичких ознака, овај одсек нема реално толику снагу звучности, с обзиром да су инструменти постављени тако да својим наступом ослобађају фреквентни простор за оба слоја електронике, нарочито за двоглас Опсерваторије и Лабораторије, које, такође, певају у *f* динамици у високом регистру.

У 90. такту је нагли пад динамике и одузимање инструмената, да би се код партитурне ознаке Г поново појавила инструментална ситуација са почетка става, која је скоро идентична, али музички материјал који је свирала гитара сада доноси харфа.

Пример бр. 42: стр. 137

Прво појављивање цитата *Adagio*-а је на истим инструменталним основама са почетка става, а друго измењено (маримба, кларинет, виола, 98. и 99. такт). Као у огледалу, став завршава оним истим односом инструменталних медија којим је и почео. Почетак става је увела електроника (настала од женских гласова) којој су се прикључили инструменти. На крају става инструменти се искључују раније и остаје само електроника. Сви инструменти свирају *decrescendo* до ишчезнућа.

Пример бр. 43: стр. 140

Електроника је на крају овог става саткана од женских гласова – овај пут и из вокала оба сопрана, осим завршног ударца који је електронског порекла.

Последњи, **пети став** свите *Јуријев круг* почиње инструментацијом која је у служби „бојења атмосфере“, моторичном фигуром у челести и педалом у високом регистру виолина и виоле. Харфа и ксилофон (*piano*) имитирају мотивски исечену интервалику певања Јурија. Од партитурне ознаке А, уз постепено „гашење“ инструмената, „испливава“ контрапунктски дует пиколо флауте и контрабаса.

Пример бр. 44: стр. 145 и 146

Челеста престаје да свира, мушки хор се утишава у *pp*. Остаје високи педал у гудачким инструментима, а пододсек завршава солистичком пиколо флаутом.

Пример бр. 45: стр. 148, пиколо флаута

Од партитурне ознаке В (такт бр. 48) следи одсек током кога се пети став (и цела композиција) постепено подиже на највишу тачку у драматском и динамичком смислу, достижући је у 83. такту. Одсек почиње узнемираним карактером и *f* динамиком у гудачким инструментима, уз клавирску фигуру истоветну оној са

почетка става. Цео гудачки корпус свира полустепени трилер и наизменични *glissando* покрет у октави и великој септими. Истовремено, електрична гитара излаже мотив дугим дисторзираним тоном, којег завршава секундним покретом (аналогно обртају велике септима) у тридесетдвојкама, док перкусиониста изводи тише ударце у там-там и гонг, кореспондирајући са ударачким звуцима електронског порекла.

Пример бр. 46: стр. 149

Поменути покрет у тридестдвојкама, који је свирала гитара, добија мотивски значај, те се тај „изведени” мотив пласира засебно у харфи, флаути, кларинету, а потом и у осталом делу ансамбла, осим у клавиру, који не напушта фигурацију са почетка одсека. Гудачки инструменти имају оштри покрет у тридестдвојкама прво само као крај дужег мотива, да би се, потом, покрет све више осамостаљивао и проширивао. Електрична гитара се постепено извлачи из претходног мотива, делимично удвајајући материјал из мелодијске линије Јурија.

Пример бр. 47: стр. 155 и 156

Целокупни ансамбл је у самосталним деоницама, које су независне у мелодијском смислу, али хармонски повезане. Аналогију гитарским *рифовима* чине дувачки инструменти који су овде представљени у паралелним малим терцама и гудачки корпус у сектакордима умањеног квинтакорда. Музички ток става стиже на своју највишу тачку (партитурна ознака C).

Пример бр. 48: стр. 160

Презентна *tutti* оркестарска фактура потенцирана је и електонским слојевима, који су идентично третирани. Драматика је појачана не само динамиком (*ff*) већ и инструменталном поставком која јасно одваја хармонизовану мелодију од линије баса.

Пример бр. 49: стр. 162

юрий

не - пра Все-леп - на - я не су-щес-тву - ет! Все-леп - на - я не су-щес-тву - ет!

Fl.

Cl.

Chit.

Arpa

Pffe e last.

Batt.

Vno 1

Vno 2

Via

Vc

Cb

Нагла промена оркестрације јавља се од 97. такта. Наизменично претапање тона *це* из инструмента у инструмент (кларинет, виолончело, флаута, виола), је праћено „одјеком“ у виолинама *pizzicato*, харфи и гитари. Трепераво звучање уводи у резижску песму (in C) која траје до краја композиције. Целокупни ансамбл излаже

материјал у јонском модусу од партитурне ознаке F, када се и у мушком хору чује певање на резидјском језику. Флаута и кларинет излажу мелодијску линију песме у изразито консонантним интервалима, док друга виолина доноси одговарајући други глас, у складу са општом хармонизацијом.

Пример бр. 50: стр. 167 и 168

The image displays a musical score for Example No. 50, spanning pages 167 and 168. The score is written in F major and 3/4 time. It includes a vocal line (Vocal) with lyrics in Cyrillic, and instrumental parts for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Violin I (Vln I), Violin II (Vln II), Viola (Vla.), Cello (Vcl.), Double Bass (Kontrab.), Piano (Piano), and Double Bass (Kontrab.). The score is divided into two systems, one for page 167 and one for page 168. A dynamic marking of 'f' (forte) is present in several places. A fermata is marked over the vocal line on page 168. The score shows a complex harmonic structure with various intervals and dynamics.

Цео инструментални корпус се редукује у регистарском и динамичком смислу, као и смањењем броја инструмената који учествују у музичком току. Остаје челеста (такт бр. 157) са варираним мотивом резидјске песме, педал у флажолетима гудачких инструмената и кротали.

Пример бр. 51: стр. 172

The musical score is presented in two systems. The first system contains the vocal parts (Tenor and Bass), Flute, Bassoon, and the string section (Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello). The vocal parts have lyrics: "c al - bo tu - eliz Bu - ci - co". The Flute and Bassoon parts are marked with *pp*. The string parts are marked with *pppp*. A rehearsal mark is placed above measure 170. The second system continues the vocal parts and the Bassoon part, with dynamics *ppp* and *pppp* indicated. A double bar line with a repeat sign is located between the two systems. The page number "172" is printed at the bottom right of the second system.

У звучном пољу остаје на крају само електроника, која се утишава и претвара у шапат и шум.

4. АНАЛИТИЧКИ ПРИКАЗ ЈУРИЈЕВОГ КРУГА

Након дефинисања певача и инструменталног ансамбла, постојећа скица композиције је постављена у оквире вишеставачне композиције. Скица је постојала у основним цртама (као и инструментација), али је довршена у односу на изабране гласове. Гласовни амбитуси су прилагођени хармонским нацртима и електроници.

Јуријев круг је композиција од пет ставова који се изводе интегрално. Приликом означавања формалних образаца коришћена је терминологија која је уобичајена у стручним књигама које се баве музичким облицима, као и терминологија која је произашла из логике музичког тока композиције *Јуријев круг*. Хармонска анализа овог дела обухвата утврђивање састава коришћених лествица, акордске грађе и промене тоналних центара. Анализа је презентована у крупнијим цртама.

4.1 Орбитализација /Орбитализација / 08:34

Први став садржи три већа одсека. Први одсек траје од почетка до 61.ог такта, односно, до партитурне ознаке В. Други одсек је од 61. до 103. такта (партитурна ознака D), а трећи одсек од 103. такта до краја става. Сваки одсек садржи у себи пододсеке.

Први одсек става се састоји из две целине, а цео је замишљен као велики алеаторички *crescendo* у поетском и дословном смислу, који је постигнут усложњавањем хармонске основе.

Први пододсек (до партитурне ознаке А) је цео презентован у електроници и има функцију увода. У хармонском смислу је *in G*. Над лежећим (електронским) басовим тоновима се формирају други слојеви од мушких и женских гласова, који изговарају речи (*ум; заум; вакуум; ой̄абражсе̄й̄; ой̄образий̄; ой̄ображаю себя в вакуум*), које антиципирају атмосферу целог става (као и композиције у целини). Речи нису увек јасне, јер су електронским путем у мањој или већој мери модификоване у шапат, нејасан говор или узвик. Поред гласова, чују се и звуци који подсећају на куцкање, лупкање, звук препарираног клавира, звоно... Од партитурне ознаке А, другог пододсека првог одсека става, укључује се и инструментални део ансамбла. Он такође почиње да свира од тона ге, гудачки инструменти подсећајући на куцкање

свирајући дрвеним делом гудала (*col legno* или *pizzicato*), а дувачки уз употребу језика.

Пример бр. 52: стр. 5

The musical score for Example No. 52, page 5, is presented in two systems. The first system includes parts for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Violin I (Vno 1), Violin II (Vno 2), Viola (Vla), Violoncello (Vc), and Contrabass (Cb). The tempo is marked 'A' with a quarter note equal to 80 (♩ = 80). The score shows a rhythmic pattern of eighth notes with dynamic markings such as 'p' (piano), 'pp' (pianissimo), and 'col legno' (with the wood of the bow). There are also markings for 'stap' (staccato) and 'arco' (with the bow). A rehearsal mark '10' is present in the Flute and Violin I parts. The score is divided into two systems, with a double bar line and repeat sign at the end of the first system.

Ритмичко понављање тона, појединачно или груписано (по две или три ноте), са постепеним померањем на тон *ас* (касније и *а*, *фис*..и тако даље) у врло далеким знацима може зазвучати и као посећање на познати мотив првог става Бетовенове Пете симфоније, нарочито ако су груписане на сличан начин.

Пример бр. 53: стр. 6, кларинет, прва и друга виолина (видети и пр.52, тактови 10 и 11)

Судбина Јурија ће се променити, те је поменута асоцијација (која вероватно није приметна у првом слушању) можда уочљива само тек погледом у сам нотни текст, али асоцијативност покренута „лажним узором“⁴⁵ – постоји. Мотив се даље развија и открива своје право порекло, које је потекло из фолклора. Звук гусала је потенциран регистром виоле, као и покретима мале секунде.

Пример бр. 54: стр. 6, виола, кларинет и виолончело

Надаље се мотив развија додавањем једног по једног тона, почевши од тона *ge*, до низа од десет тонова, који стреме исходишту (разрешењу) сазвучја мале секунде, *дис-е* у 61. такту, где је тон *e* *tonus finalis* (тако да је посматрајући их по висини тонова, у питању велика септима, обртај мале секунде). Звучно растућа ситуација се односи подједнако на аудио траку (електронику) и инструментацију.

Пример бр. 55: стр. 17 и 18

Други одсек се такође састоји од два пододсека, који су настали као последица текстуалних фраза, транспонованих у музичке целине. Први пододсек (од такта бр. 61 до бр. 83) почиње *in e*, краћим инструменталним уводом у ксилофону, харфи и клавијатури (видети претходни пример, такт бр. 61).

Уводи се први пут у чујност јасан женски глас сопрана – Опсерваторије.

Мелодијска линија Опсерваторије се базира на октавним и велико-септимним скоковима, а проширује мелодијски амбитус од мале секунде (односно велике септима у обртају) ка малој терци кроз мелодијски низу: *цис, дис, е, гис, а, аис (бе), х, це*.⁴⁶

⁴⁶ Низ је постављен од најнижег, последњег тона, на коме завршава фраза. Тако посматран тон *це* постаје нови, „модулирајући“ тонус финалис.

Пример бр. 56: тактови од бр.66 – 79, „обраћање“ Опсерваторије

Прис-ту - па - ст к_де - ле - пор - та - ци - и, за - да - ст рит - ми - за - ци - ю,
Ней - рон - ну - ю сепь за - пус - ка - ст, и всё су - ще - с о - то - бра - жа - ст
сквозь за - умь и ум в_ва куум.

Други пододсек, везан за појаву Лабораторије (партитурна ознака С, 84. такт), је *in f*. Мотивски мелодијско-ритмички образац којим Лабораторија почиње мелодијску линију је налик Опсерваторијином, уз употребу сличних интервалских скокова, али сада „обојених“ глисандирајућим покретима.

Пример бр. 57: тактови од бр.84 до 104, „обраћање“ Лабораторије

По - тре - бу - ют - ся эн - ник - ло - пе - дий го - ры, чтоб ви - зу - аль - ный ох - ват был ско - рым, чтоб глу - би - ны сви - зать не - ска - зип - ных слов е_по - верх - поет - ной пле - нкой су - е - сло - ви - я и всё
о - то - бра - зить, о - то - бра - зить, В_я_зы - ки! Во все я - зы - ки!
Сквозь за - умь и ум в_ва куум!

Тематски материјал који излаже инструментални део ансамбла је у другом пододсеку сличан претходном, тако да цео други одсек става добија форму проширеног квази-периода, који завршава међусобним преплитањем материјала како у гласовима у електронском звуку, тако и у инструментацији.

Трећи одсек става почиње од партитурне ознаке D, (такт бр. 103), у моменту када се са звучника чују мушки гласови у четворогласном ставу. Они граде музичко ткиво новог пододсека певајући и истовремено узвикујући: *заумь и ум в вакуум*. И сада постоје два пододсека. Први је означен постепеним хармонским и инструменталним усложњавањем и појачавањем снаге звучности. Он се манифестује кроз хорско полифоно хармонско надограђивајуће певање, почевши од кластера *цис-де-ес*, затим ширећи се на *ха-цис-де-ес*, а непрекидним додавањем тонова и ширењем регистра, завршава на сазвучју *еф-ге-ас*.

Пример бр. 58: први наступ мушког хора, од такта бр.103

D
♩ = 80

106

110

poco a poco cresc.

Последњи пододсек (од такта бр. 138 до краја става) има улогу епилога. У тексту мушког ансамбла (који је сведен само на деонице у басу четворогласно) су из постојећег текста изостављени сугласници. Од речи: *ум*, *заум* и *вакуум* – су остали слогови А-У-М. АУМ је реч која се понавља приликом медитације и поседује својеврсно симболично значење.

Пример бр. 59: басови, од 138. такта

poco a poco decresc.

Динамички распон пододсека се кретао од **ff** до **ppp** кроз мантричко понављање слогова са звучника, уз соло у контрабасу и делимичну реминисценцију на почетак става у улози коде.

У хармонском смислу, цео став завршава *in e*, с тим што последњи пододсек почиње кластером: *еф*, *фис*, *г*, *ас*, коме се додаје накнадно тон *е* (такт бр. 142 – клавир, контрабас и тамтам). У ширем и слободнијем смислу се може тумачити као модулација из кластера у кластер. Сазвучје се „сужава“ толико да остаје само тон *е*

(са звучника), док у инструменталном делу ансамбла још увек повремено зазвучи секунда $e-ef$, која је реципрочна секундном интервалу са почетка става.

Пример бр. 60: стр. 37

The musical score for Example No. 60, page 37, is presented in two systems. The first system includes parts for A.T., B1, B2, Pflc e tast., Batt., Vc., and Cb. The second system includes parts for A.T., OBC., JAB., B1, B2, AP., Pflc e tast., Vno 1, Vno 2, Vla., Vc., Cb., and T.L. The score contains various musical notations, including dynamics like 'pp', 'mf', 'ppp', and 'col legno', and articulation marks like 'poco a poco decresc.' and 'col legno'. There are also performance instructions like 'STOP AUDIO' and a measure number '150' in a box.

4.2. Супраорганизм/Надорганизам/ 08:29

Други став има форму која у назнакама подсећа на облик ронда⁴⁷ (или песме са рефреном), мада нема карактер и друге особине ронда. Садржи карактеристични материјал који се, уз различите измене, понавља више пута након делова који стоје између понављања. Први одсек, до 29. такта, је енергетски набијеног и моторичног

⁴⁷ Поменуто са намером да се брже сагледа формални образац.

карактера. Краћи пододсеци се односе један према другом као низ реченица. Хармонску основу чине две мале секунде, једна у мелодијском покрету навише, друга наниже, у размаку од мале терце, тако да заједно творе акорд *ха-це-дис-е*. Ова хармонска, ритмичка и мелодијска основа бива варирана и транспонована током одсека.

Пример бр. 61: стр. 38 (такт бр.1) и стр. 41 (такт бр.13)

The image shows a musical score for Example 61, spanning two pages. The left page shows measures 1-12, and the right page shows measure 13. The score includes staves for Violino 1 (Vno 1), Violino 2 (Vno 2), Viola (Vla), Violoncello (Vc), and Contrabasso (Cb). The tempo is marked as 100. The key signature has one sharp (F#). The score includes various articulations such as *gliss.*, *pizz.*, and *arco*.

Разрешење ситуације је се у 29. такту (партитурна ознака А) у акорд квинтног склопа, када почиње други одсек који се цео базира на истим или сличним хармонским основама акорада. Мелодија, коју доноси глас Јурија је мотивски везана за претходни одсек, са делимично измењеном интерваликом: *фис-гис-ха-аис*⁴⁸, али је знатно другачијег карактера и темпа.

Пример бр. 62: стр. 46

The image shows a musical score for Example 62, spanning two pages. The left page shows measures 1-12, and the right page shows measure 13. The score includes staves for Юриј (Soprano), Flauto (Fl), Clarinet (Cl), Chitarra (Chit.), Arpa (Ap.), and Pфорте e last. (Pfe e last.). The tempo is marked as 60. The key signature has one sharp (F#). The score includes a section marked 'A' and includes lyrics 'Ви - жу впа - ту'.

⁴⁸ за разлику од *ха-це-е-дис*

Јуријева фраза је модална, у миксолидијском модусу, *in Fis*.

Пример бр. 63: прво Јуријево „обраћање“



33 Ви - жу вла - гу Ви - жу вла - гу в_тво-их гла - зах, 40 Ви - жу вла - гу в_тво-их гла - зах,

сле - зин - ки сле - зин - ки сли - лись в_о - ке - ан! сле - зин - ки сле - зин - ки сли - лись в_о - ке - ан!

50 ан! Ви - жу вла - гу в_тво-их гла - зах, сле - зин - ки сли - лись в_о - ке - ан!

Мелодија на крају модулира *in Es* (преко *in F* и *in E*), праћена сазвучјима квартно постављених акорада. Облик овог одсека је моделиран на основу текста и вођен је искључиво њиме.

Пример бр. 64: стр. 54 и 55



ЮРИЈА И в_дем рас - тво - рил - ся твој везелъ твој везелъ.

60 И в_дем рас - тво - рил - ся твој везелъ.

61 И в_дем рас - тво - рил - ся твој везелъ.

Трећи одсек има три пододсека. Први је од 69. до 83. такта (партитурна ознака В), чији музички материјал највећим делом потиче од гласова мушког ансамбла који говоре и узвикују. Истовремено наступа певање и говорење лика Она, која пева једну мелодијску линију, а затим јој се додаје други глас унисоно. Потом наставља звучање у интервалу велике секунде, да би продужила до краја фразе у малим, паралелним терцама. Мелодика највећим делом припада умањеној лествици.

Пример бр. 65: стр. 56, први пододсек

The musical score consists of three systems. The first system includes parts for A.T. (Yuri), ОНА (She), Cora, and T.L. The lyrics for the first system are: "Ты отставишь, медленно отобразится! Ты погружен в модели высшего порядка! Размерность состояний их несчетна, и ты структурно неустойчив потому! Ты от-ста-вишь, Ты от-ста-вишь, мед-лен-но о-то-бра-жа-ет!"

The second system continues the lyrics: "Распределяешь биты информации и множишь их! В них пульсируют миры, что ты же и призвал на свет! В твоей плоти переклещены словарных тысяч! Ты по-гру-жен в мо-де-ли выс-ше-го по-ря-да-ка! В тво-ей пло-ти пе-ре-кле-че-ны сло-вар-ных тысяч от-ста-вишь, мед-лен-но о-то-бра-жа-ет! Он от-ста-вишь."

The third system includes lyrics: "тонкую твою сенсорнику, заточенную с р о н з о м, вгоняют грубо в нужный ритм! тон-кую тво-ю сен-со-ри-ку, за-то-чен-ную с р о н з о м, вго-ня-ют гру-бо в нуж-ный ри-тм! мед-лен-но Он мед-лен-но о-то-бра-жа-ет!"

The score also includes parts for Bass (Batt.) and Percussion (a perc.) with dynamics markings like *sfz* and *sfz*. A "STOP AUDIO" marker is present at the end of the third system.

Следећи пододсек, обележен партитурном знаком С, има нов тематски материјал, који је делимично назначен у склопу првог одсека (од 20. до 22. такта) у маримби, електричној гитари и контрабасу (видети пример бр. 22).

Трећи пододсек (партитурна ознака D) садржи у себи тематске материјале из претходних одсека. Ови материјали међусобно контрастирају, али и егзистирају као целина. Постављени су полиметрично, мада је запис у девет-осминском такту (погледати пример бр. 23).

Тако цео трећи одсек добија форму сличну облику мале песме а б а1. Хармонски је углавном ослоњен на квартну основу акорада, али и на терцну (умањена лествица презентована паралелним умањеним септакордима у гудачким инструментима у трећем пододсеку). Лик Она пева у паралелном трогласу

состављеном од велике терце и прекомерне кварте, а сама мелодијска линија и овде највећим делом припада подручју умањене лествице. У деоници лика Она се, поред певања, чује и говор.

Пример бр. 66: „обраћање“ лика Она у трогласју

D

Но ты теряешь пол! Теряешь форму! Теряешь форму! При этих темпах ты - всего лишь внутренний язык без языка в устах.
Но ты тер - я - ешь пол! Тер - я - ешь фор - му! Но ты тер - я - ешь пол!

масса, умноженная на коэффициент чувствительности, поделенная на сущности,
Тер - я - ешь фор - му! Но ты тер - я - ешь пол! Тер - я - ешь

слагаемая качествами шестеи жизни, сотворённая, но незавершённая.
фор - му! Тер - я - ешь фор - му! фор - му! тер - я - ешь пол!

Четврти одсек, од 105. до 131. такта, чине два пододсека (партитурне ознаке E и F) постављена као два платоа од којих је други јачи и стабилнији у тематском и динамичком смислу. Пододсеци се настављају један на други, а ослањају се у потпуности на материјал са почетка става.

Пример бр. 67: стр. 63, први пододсек, почетак

E

Allegro

f

p

tom *b. di legno*

E

Други пододсек (од 121. до 131. такта, партитурна ознака F) тематски антиципира кулминаторни део петог става и кулминацију целе композиције.

Пример бр. 68: стр. 67

The image displays a page of a musical score for Example No. 68, page 67. The score is written in common time (C) and features a variety of instruments and voices. A vertical dashed line is drawn through the score at measure 121, marking the beginning of section F. The instruments and parts shown are: Flute (Fl), Clarinet (Cl), Chorus (Chit), Piano (Ap), Percussion (Pfte e tast.), Bass (Batt. a perc.), Violin 1 (Vno 1), Violin 2 (Vno 2), Viola (Vla), Violoncello (Vc), and Double Bass (Cb). The score includes various dynamics such as *ff*, *sfz*, and *sf*, and performance instructions like "with octave down" and "pito sosp. 1". The notation includes notes, rests, and articulation marks.

Пети одсек (од 132. до 177. такта, партитурне ознаке G и H) се такође састоји од два пододсека. Први (од 132. до 146. такта) је базиран на силабичном и речитативном певању Јурија, коме кореспондира Она (овај пут једногласно, да би наставила у паралелним великим секундама), на хармонској основи састављеној од акорада терцне и терцно-секундне грађе.

Пример бр. 69: стр. 69

A.T.
 ЮРИЙ *С* - ба - вые - ба - во и де - ре - ши - те со - ба - тий не - то - би - и,
 ОЛЯ *Р*ы - мер - ность сме - то - я - тий их нес - че - ст - на,
 Fl. *p*
 Cl. *p*
 Pffe. *celesta mp*
 e. *tast.*
 Vno 1 *mp*
 Vno 2 *p*
 Vla. *cantabile mp*
 Vc. *p*
 Tl. *p*
 0'28"

A.T.
 ЮРИЙ *О*-на на - ша про - ступ - ре - ка на се и пре - ста - бра - ша
 ОЛЯ и ты ступ - ступ - но не - у - стой - ши по - то - бу! *Р*ыс - пры - де - ли - смь бы - ты ли - фер - ма - ши и я зло - жить не!
 Chit. *clean p*
 Pffe. *mf*
 e. *tast.*
 Vno 2 *cantabile pp*
 Vc. *cantabile p*
 Cb. *pp*
 Tl. *pp*

Други пододсек (од партитурне ознаке Н) се разликује од претходног по темпу, фактури, мелодијском третману гласова и акордском фонду. У потпуности је обојен полимодалношћу. Мелодијска линија Јурија је највећим делом у дорском модусу *in a*.

Пример бр. 70: Јуриј, други пододсек

H
 100
 То - ну во мно - жес - тве ис - кус - ных кор - не - сло - вий, что я - вят
 мне гря - ду - ще - с мо - е пре - о - бра - же - ни - е! пре - о - бра -
 же - ни - е!
 150
 Под - чи - ня - юсь врож - ден - ным инс - тинк - там! И -

Чује се и Она, која пева у сазвучјима велике секунде захватајући подручја целостепене лествице. За то време у гудачком делу ансамбла преовладавају сазвучја две мале секунде истовремено, постављене на исти начин као и почетни мотив става, само транспоноване (покрет навише *гис-а* наспрам *це-ха* наниже). По наступу и регистру асоцијативна је везаност за фолклорни звук, будући да након покрета остају на лежећем сазвучјима мале и велике секунде и мале терце.

Пример бр. 71: стр. 71 и 72, гудачки корпус

The image shows a musical score for a string ensemble, specifically measures 100 and 101. The score is written for Violin 1, Violin 2, Viola, Violoncello (Cello), and Contrabasso (Double Bass). The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. A dynamic marking of *p* (piano) is present at the start of measure 100, and *mf* (mezzo-forte) appears in measure 101. A large 'Н' (N) is written above the first violin staff in measure 100. A box containing the number '100' is located above the first violin staff in measure 101. The notation includes various rhythmic values, slurs, and articulation marks.

Други одсек је у кулминативном току до партитурног слова I.

Тада почиње и последњи, шести одсек става (од 168. такта до краја), који је недословна реприза првог пододсека четвртог дела композиције (партитурна ознака E). У репризи се дешавају мање хармонске, мелодијске и метричке измене. Међутим, уз донекле различиту инструментацију (у ударалкама и електроници), овај финални део става је добио снагу и значај јаче кулминације (као што је био случај код партитурне ознаке F).

4.3.Вакуум заумь / Вакуум заум / 07:10

Трећи став је петоделан, са акцентованим првим, трећим и петим делом, јер у њима доминира звучност руског православног певања мушког ансамбла који се чује са звучника.

Први одсек почиње уводом (од почетка до 14. такта) и траје до 47. такта (до партитурне ознаке B). Увод антиципира атмосферу одсека кроз инструментални део ансамбла педалним тоновима (гудачки инструменти и харфа), уз истовремено звучање електронски модификованог звука мушких гласова. Прве две текстуалне целине (*обраћања*), које по либрету припадају само Опсерваторији и Лабораторији, доноси истовремено и мушки ансамбл (мушки хор). Музика у хору је модална. Почиње у дорском модусу *in cis*, затим *in e* (медијатно померање), *in fis*...

Пример бр. 72: мушки хор

А

Е-го бы - ти - е
Е-го бы - ти - е

од - на мо - гу - щес - твен - на - я фор - ма, но ис - за - пер - шен - на - я! Е - го ис - тин - кт
од - на мо - гу - щес - твен - на - я фор - ма, но ис - за - пер - шен - на - я! Е - го ис - тин - кт

од - но ис - пре - хо - дя - ще - е же - ла - ни - е про - ник - нуть в - су щ - ность смер -
од - но ис - пре - хо - дя - ще - е же - ла - ни - е про - ник - нуть в - су щ - ность смер -

ти, и о - шу - тить е - ё как под - лин - ный ис - точ - ник жиз - ни.
ти, и о - шу - тить е - ё как под - лин - ный ис - точ - ник жиз - ни.

Трогласна акордска грађа је терцне структуре. Преовлађују молски, дурски и прекомерни акорди. Над слојем мушког хора певају Опсерваторија и Лабораторија (почињу у 18. такту, односно у 24. такту) у маниру који је био карактеристичан и за њихово прво појављивање у првом ставу, то јест са карактеристичним скоковима од октаве и септима (или у обртају – секунде). Одабир њихових мелодијских тонова (и поред привидне атоналности – уколико се гледају или слушају засебно) је усклађен са општим модалним хармонским током.

Пример бр. 73: Опсерваторија и Лабораторија, од 18.ог такта, одломак

ОБС. Е-го бы - ти - е Е-го бы - ти - е

ОБС. Е-го бы - ти - е

ЛАБ. Е - го ис - тин - кт од - но ис - пре - хо - дя - ще - е

ОБС. од - на мо - гу - щес - твен - на - я мо - гу - щес - твен - на - я

ЛАБ. же - ла - ни - е же - ла - ни - е

У исто време се у инструменталном ансамблу, уз пролазне ванакордске тонове, наставља и педализација. Као ванакордски тонови се чују и електронски обрађени звуци хора, који су у секундном односу у односу на првобитно снимљену деоницу,

тако да је цела модална основа „замагљена“ дајући резултат привидне полимодалности.

Други одсек (од партитурне ознаке В до С) је представљен кроз акустичке инструменте (клавир, контрабас, потом флаута, кларинет и остали гудачки инструменти) и електронику која доноси певање Јурија. У формалном смислу је то једна фраза настала на основу текста. Хармонски је представљена акордима терцно-секундне грађе

Пример бр. 74: стр. 90 и 91

Трећи одсек (од 68. до 85. такта, партитурне ознаке од С до D) се базира на истим елементима као и први одсек. Мушки хор, који пева у дорском модусу, је *in es*, са померањима терчних трогласних акордских сазвучја. Лабораторија и Опсерваторија певају исти текст у различито време у односу на хор, на идентичан начин као у првом одсеку. Инструментација је педалног типа у измењеном виду, али, наравно, хармонски промењена у односу на први одсек.

Четврти одсек садржи два пододсека. Први пододсек (од 85. до 108. такта) се уланчава на претходни и базира се новом материјалу који је у хармонском смислу представљен целостепеном лествицом, делом у акордима (клавир и харфа), пицикатором у виолинама и виоли. Након уводног звучања лика Она, почиње певање Јурија на истој хармонској основи.

Пример бр. 75: Она, партитурна ознака D

D

вздымається в_тебя мрак. вздымається в_тебя мрак. вздымається в_тебя мрак. мрак.

Пример бр. 76: Јуриј, такт бр. 91, од стране бр. 99 у партитури

Не по мне, Но в_ис-то - ри-и! Ис - то - ри - я-бит - на с_ко - мом под гор-лом! По - э - то - му, вой - на ри - то - ри - ке, мир син - так - си - су!

Она пева једну мелодијску линију, али у два гласа, који су минимално контрапунктски осамостаљени.

Пример бр. 77: Она, такт бр.97, стране 101 -104 (у партитури)

Инстинкт - твоя ось вращения - ввергает тебя в нескончаемое общение с клокочущим пугром!
Инс - тинкт - тво-я ось вра-ще-ни-я - ввер-га-ет те-бя в_нес-кон-ча - е-мо - с об - ще - ни - с с_кло-ко - чу - щим пуг-ром!

Героизм задает тебе вектор! Но разве он сближение ускоряет?
Ге - ро - изм за - да - ет те - бе век - тор! Но раз-ве оп - з - сбли-же-ние ус - ко - ря - ет? Нет, но - нит те -

Нет, гонит тебя страх!
Ты мчишь, р - бу - ре - ва - е - мый вос - тор гом, взры - ва - ю - щим, по - вновь и вновь тво - ря - щим

Ты мчишь, обуреваемый восторгом, взрывающим, по вновь и вновь творящим и умножающим тебя!
и ум - но - жа - ю - щим те - бя!

Из овог пододсека, кога је дефинисао наведени дијалог⁴⁹ говора и певања водећи га на виши степен чујности и промену карактера, произашао је, као резултат хармонског и мелодијског усложњавања, нови пододсек (партитурна ознака E, 109. такт). Иако је цео трећи став у истом темпу, стиче се утисак промене, захваљујући новом карактеру и артикулацији.

⁴⁹ или „тријалог“ ако се узме у обзир двострука чујност гласа Она.

Пример бр. 78: стр. 104

Словами не охватить мой внутренний мир. Я - зеро всех статей энциклопедий: слово фокусирует событие. Но слово же событие открывает.
 развивающим, но вновь и вновь творщим и удивляющим тебя!

E
barbarico

mf

Даљим наслојавањем инструмената настаје гушћа фактура. Томе доприноси и певање, које уноси додатни фактор усложњавања, како у карактеру, тако и у динамици и артикулацији. Хармонска база овог пододсека је битонална. Акорди су терцне основе, а остинатни покрет је у сфери умањених лествица.

Пример бр. 79: стр. 106

ру - ст, и я об - ра - зок - сит сло - ви - сун - нос - ти и ли -

120

no more

mp *mf*

120

mf *mf*

Својеврсно преклапање одсека се налази код партитурне ознаке Ф. Наиме, пети, последњи одсек става почиње у *forte* динамици гласовима четворогласног мушког хора у дорском модусу *ин цис*. Хор је „прочишћен“ од свих додатих електронских модификација, тако да је модалност врло јасна. За то време, инструментални део ансамбла завршава у различито време претходни одсек. Намера је стварање утисака „рашчишћавања“, тако што сваки инструмент (или група) који се „залетео“, одједном стаје и прикључује се свеопштој модалности и каденци на прекомерном трозвуку (138. такт).

Пример бр. 80: стр. 111

The image shows a page of a musical score for Example No. 80, page 111. The score is for a vocal ensemble and an instrumental ensemble. The vocal parts are Tenor (T), Bass (B), and Bass 2 (B 2). The instrumental parts include Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Cello (Celt.), Double Bass (Дубл. бас.), Bass Drum (1 and 2), Violin I (Vino 1), Violin II (Vino 2), Viola (Vla.), Violoncello (Vcl.), and Double Bass (Дб.). The score is in Russian and includes lyrics for the vocal parts. The score is marked with 'STOP AUDIO' at the top right. The score shows a transition at measure 138, indicated by a vertical dashed line and a downward arrow. The time signature is 6/8. The score is marked with '6'56'' and '7'08'' at the bottom.

4.4. Методологи /Методолози/ 06:32

Четврти став има четири одсека.

Први одсек (од почетка до 21. такта) је изграђен од две музичке целине, текстуално условљене, које доноси женски глас Она. Цео одсек почива на педалној

хармонској основи у електроници и инструментима. Електроника је заснована на изабраним самогласницима из отпеваног женског гласа, спојених у непрекинути фон. Инструменти доносе кратке тонове, који, такође, у непрекидној звучности доносе пунктуалистичку звучну слику .

Пример бр. 81: стр. 112 и 113

The image displays a musical score for Example 81, spanning pages 112 and 113. On the left, there is a section labeled 'Audio Tracks' with a 'START AUDIO' button and a 'Timeline' showing markers at 0:00:00 and 0:00:07. The main score is arranged in a standard orchestral format with vocal parts (Soprano, Alto, Tenor 1, Tenor 2, Bass) and instrumental parts (Flute, Clarinet, Cello, Double Bass). The vocal line is in Russian, with lyrics such as 'Склоненный тяготением...' and 'Она говорит текст либретто...'. The score includes various musical notations like dynamics (pp, p, mf, f), articulation (acc, stacc), and performance instructions (col legno, scordatura).

Лик Она говори текст либрета и пева у еолском модусу *in fis* са двоструком (малом и великом) терцом.

Пример бр. 82: Она (издвојена мелодијска линија) од такта бр.4

The image shows a musical score for Example 82, featuring a vocal line with lyrics in Russian and English. The lyrics are: 'Скло-нен-ный тя-го-те-ни-ем - ве-сом че-ла, бре-ме-нем ду-ха, тя-го-та-ми ми-ра - в-сего тела, тяготами мира - ты и-пешь по-ле-та! Ты есть мно-же-ство! По-э-то-му бы-стро и час-то у-ми-ра-ешь.' The score includes a circled number '10' above the vocal line. Below the main score, there is a section labeled 'А' with the text 'Твоё тело - материя, трансформируемая в чувственность безболезненно. Ведь боль - в осознании, что невозможно наблюдать себя или оценивать! что невозможно наблюдать себя или оценивать!' and a circled number '20' above the vocal line.

Две музичке целине првог одсека (два пододсека) се односе једна према другој као музичке реченице, које су оивичене (цитатом) из Албинонијевог *Adagio*-а. Цитат је измењен у односу на оригинал тако што је прилагођен тоналној основи овог става. Наглашена политоналност је презентована у лежећим тоновима у виолинама (трогласни терцни акорди) и електроници (слично, као у виолинама, али на другим тонским висинама).

Пример бр. 83: стр. 114

The musical score for Example No. 83, page 114, consists of the following parts and markings:

- Fl.**: Flute part with triplets.
- Cl.**: Clarinet part with triplets.
- Chiu.**: Chiu part with a dynamic marking of *mp*.
- Pfte e tast.**: Piano and Keyboard part with a dynamic marking of *mp* and a *cembalo* marking.
- Bass.**: Bassoon part with triplets.
- Vno 1** and **Vno 2**: Violin parts with a dynamic marking of *p* and *ord.* markings.
- Vla**: Viola part with *col legno pizz.* and *col legno* markings.
- Vc**: Cello part with *pizz.* and *col legno* markings.

Други, централни одсек, је најдужи и краси га стално повећање тензије. Траје од 21. такта, (партитурна ознака В) до 76. такта (партитурна ознака F). Њега карактерише дужи монолог Јурија и троделност која је настала услед музичке интерпретације либрета. Први пододсек (од 21. до 46. такта) је на основи еолског модуса *in cis*. Чује се певање Јурија потекло из традиције православног појања и симулација *исона* у инструменталном ансамблу (контрабас, харфа, клавир и кротали) и у електроници.

Пример бр. 84: стр. 116

Музички нотни списак за Пример бр. 84, стр. 116. Списак укључује вокалне делове (Тенор и Сопрано), Пјано, Харп, Перкусију и Бубњеве. У почетку постоји велики знак 'B' са темпом од 64. Пјано делови имају динамичке ознаке 'pffce' и 'p'. Харп делови имају 'pffce'. Бубњеви имају 'cristalli'.

Акорди у овом одсеку су квинтне грађе. Хармонско померање се дешава од партитурне ознаке Ц (35. такт) *in h* (еолски модус), то јест *in Es* (лидијски модус, 41. такт). Други пододсек (од 46. до 60. такта, партитурне ознаке D и E) има улогу друге реченице. Карактеришу га квинтно-секстна сазвучја (клавир), промена темпа и инструментације, те убрзање хармонског ритма. Тоналне промене су, наиме, у њему чешће него у претходном пододсеку. Почиње *in c*, са паралелним акордима квинтне грађе у основи (клавир), али у обрајају (гудачки инструменти), затим је *in cis*, *in dis*...и тако даље.

Пример бр. 85: стр. 118

Музички нотни списак за Пример бр. 85, стр. 118. Списак укључује вокалне делове (Тенор и Сопрано), Пјано, Харп, Перкусију, Бубњеве, Виолине 1 и 2, Виолу, Виолончело и Контрабас. У почетку постоји велики знак 'C'. Пјано делови имају динамичку ознаку 'p'. Харп делови имају '(8va)'. Виолине 1 и 2 имају 'pizz' и 'arco' ознаке. Виолончело и контрабас имају 'pizz' и 'arco' ознаке.

Стални *crescendo* води у трећи пододсек, који је исходиште Јуријевог певања у овом ставу. Почиње од 61. такта, дорским модусом *in d* (потом *in a*), а у константној је мелодијској, динамичкој и хармонској прогресији.

Пример бр. 86: Јуријево „обраћање“, од 62.ог такта (стр.126 у партитури)

Мо - с - му те - лу ну - жен на - вык из - бав - ле - ни - я

из - бав - ле - ни - я от пут ге - ро - ич - нос - ти, *poco a poco cresc.*

ге - ро - ич - нос - ти, от пут ме - то - дич - нос - ти.

Трећи одсек четвртог става (од партитурне ознаке F, такт бр. 77) је кулминаторни плато којим доминира звучање Опсерваторије и Лабораторије, које певају у високом регистру, финализирајући дугим тоновима на *бeз* и *цe4* (сазвучје велике секунде).

Пример бр. 87: Опсерваторија и Лабораторија, партитурна ознака F

В_до-вуш-ке ги - бель-ной сле-те-ни-я следе - твий он соз-на-ёт, что лишь од-но из них слу-чит - ся.

Е - го стрем - ле - ни - е най - ти при - чи - ну

В_до-вуш-ке ги - бель-ной сле-те-ни-я следе - твий он соз-на-ёт, что лишь од-но из них слу-чит - ся. В_до-

тщет - но. Е - го стрем-ле - ни - е най - ти при - чи - ну

вуш-ке ги - бель-ной сле-те-ни-я следе - твий он соз-на-ёт, что лишь од-но из них слу-чит-ся. из них слу-

чит - ся. О - че - вид - но, тшет - но. О - че - вид - но, что сам он -

чит - ся. из них слу-чит - ся. слу - чит - ся. слу - чит - ся.

часть при - чи - ны. часть при - чи - ны.

Електроника и целокупни инструментални ансамбл су у *f* или *ff* динамици, која и даље расте све до 88. такта, када композициона ситуација нагло динамички опада, иако и даље чујемо велику секунду у највишим регистрима гласова, флауте, кларинета и гитаре, до 91. такта.

Пример бр. 88: стр. 136 и 137, гласови, дувачи и гитара

The image shows a musical score for Example 88, spanning pages 136 and 137. It features five staves: OBC (Oboe Clarinet Bassoon), JAK (Jugoslavians), FI (Flute), CI (Clarinet), and Chit (Guitar). The vocal parts (OBC and JAK) have lyrics in Cyrillic. The instrumental parts include a flute part with a tempo marking of 56, a clarinet part, and a guitar part. The score is in a key with one flat and a 4/4 time signature.

Последњи одсек четвртог става (од партитурне ознаке G, 91. такт), почиње кратким тоновима у гудачким инструментима, маримби и дувачким инструментима, и (већ коришћеним) цитатом Албинонијевог *Adagio*-а у чембалу. Одсек се базира на материјалу и тематици првог одсека, али се сад уместо Ње (чији глас је доминирао првим одсеком), чују женски гласови Опсерваторије и Лабораторије. То је, уједно, и њихово последње појављивање у композицији. Фактура је слична почетној (мисли се на почетак става). Електрична *clean* гитара од 99. до 101. такта излаже делимично вариран почетак цитата резидејске песме, антиципирајући њен наступ у другом одсеку петог става.

Пример бр. 89: стр. 139 и 140, гитара

The image shows a musical score for Example 89, spanning pages 139 and 140. It features two staves for Chit (Guitar). The first staff shows a clean electric guitar part with a tempo marking of 56. The second staff shows a distorted guitar part with a tempo marking of 56. The score is in a key with one flat and a 4/4 time signature.

4.5.C_Витанје /C_Витање/ 08:50

Пети став је велики дводел, са унутрашњом поделом.

Први одсек траје до 96. такта и има два пододсека који су изграђени од сличног материјала и тоналне основе, али су знатно различитог карактера. Први пододсек

траје до 47. такта. Означава га педална фактура *in cis* (челеста, виолине, виола и електроника са мушким хором који говори текст: *пулсирају светови*⁵⁰), наспрам одлучног певања Јурија.

Пример бр. 90: стр. 114 и 142

The image displays a musical score for Example 90, spanning two pages (114 and 142). The score includes vocal parts (Tenor and Bass) and instrumental parts (Piano, Violin 1, Violin 2, Viola, and Cello/Double Bass). The tempo is marked as $\text{♩} = 140$. The score features a complex rhythmic structure with various dynamics and articulations. A 'START AUDIO' button is visible at the top left of the first page.

Она шапуће и говори, а потом њен глас постепено прераста у певани тон (од партитурне ознаке А).

Пример бр. 91: Она, од такта бр.18

The image shows a vocal score for Example 91, starting at measure 18. The lyrics are in Russian and Serbian. The score includes a section marked 'А' starting at measure 70, where the tempo changes to $\text{♩} = 70$. The lyrics are:

18. Трёхмерный мрак Трёхмерный мрак Трёхмерный мрак Трёхмерный мрак Трёхмерный мрак

Трёх - мер - ный мрак

30. Трёхмерный мрак Легко тебе потрогать. Легко тебе потрогать. Но, чтоб увидеть черноту,

Трёх - мер - ный мрак Лёг - ко те - бе по - тро - гать. Но,

тебе потребуется кто-то,

чтоб у - ви - деть чер - но - ту. те - бе по - тре - бу - ет - ся кто -

40. тебе потребуется кто-то. кто видел бы тебя.

то, кто ви - дел бы те - бя.

⁵⁰ пульсируют миры

Други пододсек (од партитурне ознаке В, то јест од 48. до 96. такта) је у *f* динамици, на сличној тоналној основи, почевши од *in cis*, али битно различитог карактера, динамике и фактуре.

Пример бр. 92: стр. 149 и 150

Овај пододсек је у константном тензионом расту постигнутом усложњавањем инструментације и хармонским померањем. Кулминаторни плато става и композиције у целини наступа од 83. до 96. такта (партитурна ознака С), и доноси материјал из другог става, сад уз певање Јурија. Хармонски је обојена модално (*in b*, *in a*, *in as*, *in fis*), са акордима насталим од интервала секунде, терце и кварте.

Пример бр. 93: стр. 160 и 161

Други велики одсек (од партитурне ознаке D до краја става) је цео *in C*, у јонском модусу, са изразитом плагалношћу хармонског тока Основни градивни материјал чини модално хармонизована мелодија песме из Резије. Одсек фактурно и динамички „расте“ до хорског наступа певања на резижском језику (партитурна ознака F).

Пример бр. 94: стр. Хор, песма из Резије

F

Da li - pa mo - ja ro - zi - ca Da li - pa mo - ja

ro - zi - ca!

До тог момента су Јуриј и хор певали исту мелодију, на руском језику. Четири строфе песме из Резије су дате у постепеном *decrescendu*, уз смањивање инструменталног ансамбла и преласка у електронски звук (шапат), који је настао од гласова мушког хора и гласа Јурија.

5. ЗАКЉУЧАК

Кроз ову студију приказани су композициони поступци поникли и утемељени како на општем музичком наслеђу, тако и на личним музичким афинитетима и интересовањима према различитим стиловима и жанровима. Њихове међусобне условљености и преплитања, у судару са либретом, стварају непрекинути круг са прошлошћу, али кроз поглед усмерен ка будућности. Тако *ЈУРИЈЕВ КРУГ* кроз специфичан третман устаљених поступака представља својеврстан „повратак у будућност“.

Аналитички приказ *ЈУРИЈЕВОГ КРУГА* показује ауторкин специфичан однос према жанру вокално-инструменталне, инструменталне и електронске музике, настао као последица утицаја либрета на музички садржај дела.

Тонални центар почетка композиције је *in G*, краја *in C*, те је круг тако симболично и отворен и затворен, у зависности од смера и циља телепортације.

Дело *ЈУРИЈЕВ КРУГ* доживело је своју светску премијеру 10. априла 2013. године, у Великој сали Дома омладине Београд. Трајање композиције је 40 минута.

ТВ премијера је била 21. јуна 2013. године на РТС Дигитал и од тада *ЈУРИЈЕВ КРУГ* је уврштен у редовни телевизијски програм.



© PHOTO: el gvojos

Детаљ са премијере *ЈУРИЈЕВОГ КРУГА*

ПРИЛОГ

1. Либрето на руском језику	2. Либрето на словеначком језику	3. Либрето на српском језику
<p>Драган Живадинов/ Юриј Батурин - превод на рускиј језик</p>	<p>Dragan Živadinov</p>	<p>Драган Живадинов/ Юриј Батурин/ Наталија Младеновић - превод на српски језик</p>
<p><u>ГРАД ЗВЕЗДНИЙ</u></p>	<p><u>ZVEZDNO MESTO</u></p>	<p><u>ЗВЕЗДАНИ ГРАД</u></p>
<p><i>ЮРИЕВ КРУГ</i></p>	<p><i>JURINOV KROG</i></p>	<p><i>ЈУРИЈЕВ КРУГ</i></p>
<p>ОБСЕРВАТОРИЈА: Приступае к телепортацији, задаје ритмизацију, Нейронну сету запусае, и све суче о т о б р а ж а е т сквозе заум и ум в вакуум.</p>	<p>OBSERVATORIJ: Vstopa v translacijo, da sproži ritmizacijo. Da izzove kardinalne nevrone, in vse kar obstaja p r e v a j a v um in zaum! in v vakuum!</p>	<p>ОПСЕРВАТОРИЈА: Започине телепортацију, задаје ритмизацију. Покреће кардиналне неуроне и све постојеће о д р а ж а в а кроз ум и заум у вакуум!</p>
<p>ЛАБОРАТОРИЈА: Потребују се енциклопедије горе, чтоб визуални охват был скорим. чтоб глубине связать несказанных слов</p>	<p>LABORATORIJ : Potrebuje enciklopedični aparat, da sproži optični obrat. Da združi globine odsotnih besed, s površino prisotnih ter jih</p>	<p>ЛАБОРАТОРИЈА: Требаће му енциклопедиски апарат, да би убрзао оптички преокрет, да споји дубине неизговореног</p>

<p>с поверхностной пленкой суесловия и всё о т о б р а з и т ь. В языки! Во все языки! Сквозь заумь и ум в вакуум!</p>	<p>p r e v a j a. V jezike! V vse jezike! V um in zaum. In v vakuum!</p>	<p>са површинским слојем празних речи и све о д р а з и. У језике! У све језике! Кроз ум и заум у вакуум!</p>
<p>КОСМОНАВТ ЮРИЙ: Вижу влагу в твоих глазах, слезинки слились в океан! И в нем растворился твой взгляд.</p>	<p>KOZMONAVT JURI : Gledam vodo v očeh povečano v ocean! Enostavne oči ne obstajajo več.</p>	<p>КОСМОНАУТ ЈУРИЈ: Видим влагу у твојим очима, сузе створише Океан! У њему се растворио твој поглед.</p>
<p>ОНА: Ты отстаёшь, медленно отображаешь! Ты погружен в модели низшего порядка! Размерность состояний их несчетна, и ты структурно неустойчив потому! Распределяешь биты информации и множишь их! В них пульсируют миры, что ты же и призвал на свет! В твоей плоти переплетения словарных гнезд тонкую твою сенсорику,</p>	<p>ОНА : Zaostajaš, preočasi prevajaš! Posvečaš se vzorcu nižjega reda! Stanja te utrujajo in dosegaš nestabilen rezultat! Informacije razporejaš in jih množiš! V njih se zibajo svetovi, ki si jih sam izval! V tvojem telesu se prepletajo gesla, ki občutljivost izostreno in podaljšano pod pritskom h e r o i z m a, sunkovito poženejo v odločujočo hitrost!</p>	<p>ОНА: Заостајеш, споро се преводиш! Посвећујеш се узорцима нижег реда! Безбројност стања те умара и стога си структурно нестабилан! Распоређујеш бајтове информација и умножаваш их! У њима пулсирају светови које си сам призвао! У твоју плот испреплетани гроздови речи твоју танану осећајност</p>

<p>заточенную героизмом, вгоняют грубо в нужный ритм! Но ты теряешь пол! Теряешь форму! При этих темпах ты – всего лишь внутренний язык без языка в устах, масса, умноженная на коэффициент чувств ительности, поделенная на сущности, слагаемая качествами в сплетенье жизни, сотворённая, но незавершенная.</p>	<p>Izgubljaš spol! Izgubljaš obliko! Pri tej hitrosti si samo notranji jezik brez jezika v ustih, gmota pomnožena v občutljivost razdeljena v bitja sestavljena v lastnosti, prepletена v življenje, ustvarjena, a nedokončana.</p>	<p>заточену героизмом, грубо утерују у неопходни ритам! Али ти губиш пол! Губиш облик! У тој брзини си само унутарњи језик без језика у устима, маса, увећана до коефицијента осетљивости раздељена у суштини, сабрана квалитетима, преплетених у живот, створена, али недовршена.</p>
<p>КОСМОНАВТ ЮРИЙ: Себя вверяю я веренице событий истории, Она меня предупреждает и преображает – форма за формой – в чувственность! И воздействует! Тону во множестве искусных корнесловий, что явят мне грядущее мое преображение!</p>	<p>KOZMONAVT JURI : Prepuščam se zaporedju zgodovine, ki me opozarja in pospešuje iz oblike v obliko – v občutljivost! In deluje! Potapljam se v zbiralnik etimoloških veščin, ki mi bodo pokazale tisto v kar me hočejo izoblikovati!</p>	<p>КОСМОНАВТ ЈУРИЈ: Препуштам се следе историје. Она ме упозорава и преобраћа - из облика у облик – у осетљивост! И делује! Зараћам у мноштво етимолошких вештина, које ми најављују долазећи преображај! Препуштам се урођеним</p>

<p>Подчиняюсь врожденным инстинктам! И – м о л и т в о с л о в у! Отображаю себя в вакуум!</p>	<p>Prepuščam se zaukazanim veščinam! In molitvenem s l o v a r j u! Ter se prevajam v vacuum!</p>	<p>инстинктами! И молитвенном б у к в а р у! И одражавам се у вакуум!</p>
<p>ОБСЕРВАТОРИЯ: Его бытие – одна могущественная форма, но незавершенная!</p>	<p>OBSERVATORIJ: Njegov obstoj je ena sama mogočna oblika: Nedokončana!</p>	<p>ОПСЕРВАТОРИЈА: Његово постојање је моћна форма, али недовршена!</p>
<p>ЛАБОРАТОРИЯ: Его инстинкт – одно непреходящее желание проникнуть в сущность смерти, и ощутить её как подлинный источник жизни.</p>	<p>LABORATORIJ : Njegov nagon je ena sama nepresahljiva želja, da bi prodril v smrt in jo začutil kot resnični vir življenja.</p>	<p>ЛАБОРАТОРИЈА: Његов инстинкт је једна непресушна жеља, да продре у суштину смрти, и осети је као истинити извор живота.</p>
<p>КОСМОНАВТ ЮРИЙ: Вокруг меня бушует Океан моделей высшего и низшего порядка. Их ловит нейронная сеть. И жертву за жертвой, столетье за столетьем, у меня на глазах Океан приносит как дань за мира красоту.</p>	<p>KOZMONAVT JURI : Na robovih mene divjajo vzorci višjega in nižjega reda. In kardinalni nevroni. Ti, telo za telesom stoletje za stoletjem na mojih očeh darujejo Ocean za lepoto sveta.</p>	<p>КОСМОНАУТ ЈУРИЈ: Око мене дивља Океан узорака вишег и нижег реда. Њих лови мрежа неурона. И жртву за жртвом, сталеће за сталећем преда мном дарују Океан за лепоту света.</p>

<p>ОБСЕРВАТОРИЯ: Просветленность предстаёт в нём чувством, отображающим целостность мира.</p>	<p>OBSERVATORIJ: Svetlo se v njem objavlja kot čutilo s katerim preva ja celoto sveta.</p>	<p>ОПСЕРВАТОРИЈА: Просветљеност се у њему представља осећајем којим преводи целовитост света.</p>
<p>ЛАБОРАТОРИЯ: Когда его устремленность, чей смысл – в нескончаемой шири, укрошают, вздывается в нём мрак.</p>	<p>LABORATORIJ : Ko se njegova težnja katere smisel je, da se neskončno širi, omeji, v njem nastopi mračno!</p>	<p>ЛАБОРАТОРИЈА: Кад се његова тежња чији смисао је да се бесконачно шири - ограничи, у њему се подиже мрак.</p>
<p>КОСМОНАВТ ЮРИЙ: Не во мне, Но – в истории! История – битва с комом под горлом! Поэтому – война риторике, мир синтаксису! Мой центр тяжести – вне истории. В чем смысл ограниченный на степени свободы для того, кто рухнул в неподвижность?!</p>	<p>KOZMONAVT JURI : Ne v meni, v zgodovini! Zgodovina je bojišče s težiščem v grlu Zato – vojna retortiki, mir sintaksi! Moj teža je zunaj zgodovine. S čim naj zamejim doživetje telesa, ki je padlo v nepremičnost!</p>	<p>КОСМОНАУТ ЈУРИЈ: Не у мени - у историји! Историја је ратиште са кнедлом у грлу! И зато – рат реторици, мир синтакси! Мој центар теже је ван историје. У чему је смисао ограничења степенa слободe за оног, ко се срушио у непокретљивост!</p>

<p>ОНА:</p> <p>Инстинкт – твоя ось вращения – ввергает тебя в нескончаемое общение с клопочущим нутром! Героизм задает тебе вектор! Но разве он сближение ускоряет? Нет, гонит тебя страх! Ты мчишь, обуреваемый восторгом, взрывающим, но вновь и вновь творящим и умножающим тебя!</p>	<p>ONA :</p> <p>Nagon te ovija okrog sebe in te goni v neskončen odnos z razbesnelim središčem! Heroizem ti določa smer! Ali ti večja tudi hitrost? Strah ti jo večja! Bežiš pred zanosom, ki te razbija a te znova in znova pomnoženega ustvarja!</p>	<p>ОНА:</p> <p>Инстинкт – твоја оса окретања - убацује те у бесконачну комуникацију са узбурканим средиштем! Хероизам ти одређује вектор! Али, да ли убрзава приближавање? Не! Убрзава те страх! Ти јуриш, обузет усхићењем, које те подрива, али те изнова и изнова умноженог остварује!</p>
<p>КОСМОНАВТ ЮРИЙ:</p> <p>Словами не охватишь мой внутренний мир. Я – мера всех статей энциклопедий: слово фокусирует событие. Но слово же событие вскрывает. Буква – кирпичик всего! Г как горизонт. Горизонт надо вычертить заново. Тело мое левитирует, и я обращаюсь из своей сущности</p>	<p>KOZMONAVT JURI :</p> <p>Z besedami ne boš zaobsegla mojega središča! Sem seštevek vseh enciklopedičnih gesel: Beseda doživetje izostri. Ampak beseda doživetje tudi raztelesi. Črka vse zgradi! H kot horizont. Horizont je treba zgraditi znova. Z levitacijo mojega telesa, prehajam iz mojega bitja,</p>	<p>КОСМОНАУТ ЈУРИЈ:</p> <p>Речима не можеш обухватити мој унутрашњи свет! Ја сам мерило свих енциклопедијских шифри: Реч фокусира догађај. Али реч догађај и отвара. Слово - циглица свега! Х као хоризонт. Хоризонт треба исцртати изнова. Моје тело левитира</p>

<p>в иную суть, в другое „Я“! Но стою, несовершенным все же существом, на ступенях грядущего.</p>	<p>v bitje, ki je drugačno od mene! Še vedno sem le nepopolno telo na stopnji bodočega časa.</p>	<p>и прелазим из свог бића, у другу суштину, у друго ЈА! Али стојим спреман, несавршеног бића, на степеницама долазећег.</p>
<p>ОБСЕРВАТОРИЈА: Он оборачивается сушностью, большей и совершеннее самого себя.</p>	<p>OBSERVATORIJ: Postaja bitje, ki je večje in popolnejše od samega sebe.</p>	<p>ОБСЕРВАТОРИЈА: Он постаје биће, које је веће и савршеније од самога себе.</p>
<p>ЛАБОРАТОРИЈА: Его мечта – белый шум энциклопедий, заглушающий смерть.</p>	<p>LABORATORIJ : Njegova vizija je enciklopedični hrup, ki bo preglasil smrt.</p>	<p>ЛАБОРАТОРИЈА: Његова машта је бели шум енциклопедија, који надгласава смрт.</p>
<p>КОСМОНАВТ ЮРИЈ: Кровоточащей спайкой я страстно жажду проникнуть в тайны судеб. Пусть законы будущего откроются во мне!</p>	<p>KOZMONAVT JURI : Sem krvavi spoj, ki hrepeni, po tem, da bi prodril v lebdenje. Naj se bodoči zakoni objavijo v meni!</p>	<p>КОСМОНАВТ ЈУРИЈ: Крварећом споном, ја страствено желим да продрем у тајне судбина. Нека се закони будућности отворе у мени!</p>
<p>ОНА: Склоненный тяготением – весом тела, бременем духа,</p>	<p>ОНА : Prevzet si od teže teže telesa teže duha</p>	<p>ОНА: Преузет си од теже тежином тела, оптерећењем духа,</p>

<p>тяготами мира – ты ищешь полета! Ты есть множество! Поэтому быстро и часто умираешь. Твое тело – материя, трансформируемая в чувственность безболезненно. Ведь боль – в осознании, что невозможно наблюдать себя или оценивать!</p>	<p>teže sveta iščeš vzgon! V tebi je množica! Zato pogosto in hitro umiraš. Tvoje telo je materija ki se spreminja iz oblike v obliko in v občutljivo, brez bolečin. Ker bolečina je v zavesti, ki ne more sebe opazovati ili niti ocenjevati!</p>	<p>тешкоћама света - тражиш лет! У теби је мноштво! Зато често и брзо умиреш. Твоје тело је трансформишућа материја у осетљиво без болова. Јер бол је у свесности да је немогуће посматрати себе или оцењивати.</p>
<p>КОСМОНАВТ ЮРИЙ: Я не ищу иного! Иное мне не нужно! Я изучаю только чувственность, и формулу, что так решительно вбивает меня в пол! Ставит пределы! Раздвигает расстояния! И горизонт отсутствующего превращает в цель! Моё тело – Г как горизонт! моё тело – Т как транспортиция! Моё тело – скованное</p>	<p>KOZMONAVT JURI : Ne iščem drugega! Ne potrebujem drugega! Raziskujem samo občutljivo, in tisto, ki me tako odločno vabi. K tlom! Postavlja meje! Veča razdalje! In horizont odsotnega spreminja v cilj! Moje telo je H kot horizont! Moje telo je T kot Translacija! Moje telo je uklenjeno čutilo.</p>	<p>КОСМОНАУТ ЈУРИЈ: Ја не тражим друго! Друго ми не треба! Ја проучавам само осећајност, и формулу, која ме тако одлучно закуцава у тле! Поставља међе! Помера растојања! И хоризонт непостојећег претвара у циљ! Моје тело је Х као хоризонт! Моје тело је Т као транспортиција! Моје тело је оковани</p>

<p>чувство. Моему телу нужен навык избавления от пут героичности, от пут методичности.</p>	<p>Moje telo poterbuje veščino, ki ga bo osvobodila, težeheroičnosti, težemetodičnosti.</p>	<p>осећај. Мом телу је потребно избављење од окова хероичности, окова методичности</p>
<p>ОБСЕРВАТОРИЈА: В ловушке гибельной сплетения следствий он сознаёт, что лишь одно из них случится.</p>	<p>OBSERVATORIJ: Ujet je v gibljivi splet posledic. Spoznava, da je samo ena od njih.</p>	<p>ОПСЕРВАТОРИЈА: У безизлазној клопци испрепетаних последица, свестан је да ће се само једна од њих десити.</p>
<p>ЛАБОРАТОРИЈА: Его стремление найти причину тщетно. Очевидно, что сам он – часть причины.</p>	<p>LABORATORIJ : Njegov napor, da bi spoznal vzrok je omejen z resnico, da je sam del vzroka.</p>	<p>ЛАБОРАТОРИЈА: Његово стремљење да нађе разлог је узалудно. Очигледно је да је и он само део разлога.</p>
<p>КОСМОНАВТ ЮРИЙ: Высшая моя реальность – ритмы, коими пульсируют миры, ещё не возникшие. Трёхмерный мрак скрывает совесть и трансформирует её.</p>	<p>KOZMONAVT JURI : Moja najvišja stvarnost so ritmi, po katereih se gibljejo svetovi, ki jih še ni. Tridimenzionalna črna, napolni zavest in jo zgradi.</p>	<p>КОСМОНАУТ ЈУРИЈ: Виша моја реалност су ритмови, којима пулсирају светови, још нестворени. Тродимензионални мрак сакрива савест и трансформише је.</p>
<p>ОНА: Трёхмерный мрак Легко тебе потрогать.</p>	<p>ОНА : Tridimenzionalno črno lahko celo dotakneš.</p>	<p>ОНА: Тродимензионални мрак лако је додирнути.</p>

<p>Но, чтоб увидеть черноту, тебе потребуется кто-то, кто видел бы тебя.</p>	<p>Toda, da bi jo gledal potrebuješ drugega, ki te bo gledal.</p>	<p>Али, да би увидео црнило, потребан ти је неко, ко би могао да види тебе.</p>
<p>КОСМОНАВТ ЮРИЙ: Мой полёт – безудержный прорыв моего естества в иную сущность, в другое „Я“! Нестерпимая бесповоротность планет, обращающихся кругом своей оси, возвращает мне тяжесть. Невыносимо чувство принуждения – закон! А выше только жажда! Моё тело несовершенно, оно обрекает меня быть тем, кто я есть, но кем быть не хочу! Без акта веры Вселенная не существует! Пусть торжество ученых там, на Земле, летит к чертям! Лаборатории, обсерватории, попробуйте, измерьте мой экстаз!</p>	<p>KOZMONAVT JURI : Moj polet je nezustavljiv prodor mojega bitja v bitje, ki je drugačno od mene! Neznosna dokončnost planetov, ki se vrtijo okoli svoje osi me vrača v težo. Nevzdržen občutek prisile je zakon! Nad njim je le še hrepenenje! Moje telo je nepopolno, obsoja me na to kar sem pa vendar nočem biti! Brez akta vere univerzum ne obstaja! Naj se zmagoslavje odsotnih inženirjev razleti v vse! Laboratorij, observatorij, izmerita mojo ekstazo!</p>	<p>КОСМОНАВТ ЈУРИЈ: Мој лет је незауостављив продор мојега бића у другу суштину, у друго ЈА! Несносна неумитност планета, које се окрећу око своје осе, враћају ме у тежу. Неиздржив осећај принудног – је закон! Над њим је само жудња! Моје тело је несавршено, осуђује ме на то што јесам, али не желим да будем! Без акта вере Универзум не постоји! Нека се тријумф научника тамо, на Земљи разлети дођавола! Лабораторијо, Опсерваторијо, пробајте да измерите моју екстазу!</p>

СПИСАК ЛИТЕРАТУРЕ

Теоријска литература:

Адорно, Теодор: *Estetička teorija*, Beograd, Nolit, 1979.

Adamenko, Victoria: *Neo-Mytologism in Music, From Scriabin and Schoenberg to Schnittke and Crumb*, Pendragon Press, 2002.

Busoni, Feruccio: *Nacrt nove estetike glazbe*, I deo, *Zvuk*, 1986, II deo, *Zvuk*, 1990.

Батурић, Јуриј, (Батурић, Јуриј): *Повседневная жизнь Российских космонавтов*, Молодая гвардия, Москва, 2011

Courtenay, J.Baudoin: *Sudslavischen Dialektologie und Ethnographie*, Sanktpetersburg, 1895.

Focht, Ivan: *Savremena estetika muzike*, Beograd, Nolit, 1980.

Гостушки, Драгућин: *Време уметности*, Београд, Просвета, 1968.

Хофман, Срђан: *Особености електронске музике*, Књажевац, Нота, 1995.

Клос, Хајнрих: *Umetnost u XX veku, Moderna – postmoderna – druga moderna*, Novi Sad, Svetovi, 1995.

Lawrence, Mark, „Arvo Part's Credo and the Battle of Ideas in the Twentieth Century”, <http://voices.yahoo.com/arvo-parts-credo-battle-ideas-twentieth-1409535.html>

Lissa, Zofia: *Estetika glazbe*, Zagreb, Naprijed, 1977.

Медић, Ивана: *THE DRAMATURGICAL FUNCTION OF THE IMPROVISATORY SEGMENTS OF FORM IN ALFRED SCHNITTKE'S FIRST SYMPHONY*, New Sound 32, Beograd, 2008

Медић, Ивана: *ALFRED SCHNITTKE'S SYMPHONIES 1-3 IN THE CONTEXT OF LATE SOVIET MUSIC*, A thesis submitted to the University of Manchester for the degree of Doctor of Philosophy (PhD) in the Faculty of Humanities, 2010

Медић, Ивана: I Believe. . . in What? Arvo Pärt's and Alfred Schnittke's Polystylistic Credos, *Slavonica*, Vol. 16 No. 2, November, W. S. Maney & Son Ltd, 2010

Новак, Јелена: *Опера у доба медија*, Сремски Карловци – Нови Сад, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 2007.

Новак, Јелена: *Трениране разлике*, интервју са Стивом Рајшом, *Интернационални часопис за музику Нови звук*, бр.22, Београд, 2003

Odam, George, (compiled): *Seeking the Soul the music of Alfred Schnittke*, Antony Rowe Ltd, Chippenham, Wiltshire, 2004

Rosen, Charls: *The Classical Style*, New York, The Viking Press, 1971 (prevod na srpski: *Klasični stil*, Beograd, Nolit, 1979.)

Schnittke, Alfred: *Polystylistic Tendencies in Modern Music*, 1971

Schnittke, Alfred, Ivashkin, Aleksander, Goodliffe, John Derek: *A Schnittke reader*, Biography & Autobiography, Indiana University Press, 2002

- Stravinski, Igor: Craft, Robert: *Memoari i razgovori*, I, II, Zagreb, Zora, 1972
- Васиљевић, М. А.: „Тоналне основе нашег музичког фолклора“, „Структура тонских низова у нашој народној музици“, *Народне мелодија са Косова и Метохије*, ‘Нота’ Књажевац, Београдска књига, Београд, 2003.
- Веселиновић, Мирјана: *Фрагменти о музичкој модерни*, Нови Сад, Матица српска, 1997.
- Веселиновић, Мирјана: Фолклор у музици постмодерне, у: *Фолклор и његова уметничка транспозиција*, Београд, Факултет музичке уметности, 1989, пп. 261 – 270.
- Веселиновић, Мирјана: Фолклорни узорак пред изазовима електронског медијума у музици постмодерне, у: *Фолклор и његова уметничка транспозиција*, Београд, Факултет музичке уметности, 1991, пп. 443 – 489.
- Микић, Весна: Лица српске музике: *НЕОКЛАСИЦИЗАМ*, ФМУ Београд, Музиколошке студије – монографије, свеска 1/2009
- ŠEKLI, Matej. Rézije, Rezijáni a rezijánština. *Čes.-luž. věstn.*, 2006, roč. 1, č. 1, str. 3-5. [COBISS.SI-ID 32020066]
- ŠEKLI, Matej. Rezija, Rezijani, reziјansko narečje, reziјanski pokrajinski/krajevni knjižni jezik. *Trinkov koledar za Beneške Slovence za leto ...*, 2009, str. 202-205. [COBISS.SI-ID 38380642]
- ŠEKLI, Matej. Reziska, Rezičenjo a reziščina. *Sorapis*, 2002, zešiwk 3, str. 26-33. [COBISS.SI-ID 29702498]

Партитуре:

- Албиниони, Томасо, (Albinoni, Tomaso): *Adagio in G minor*, Ricordi, 2010
- Берг, Албан, (Berg, Alban): *Concerto for Violin and Orchestra*, Vienna, Universal Edition, 1936. Plate U.E. 12195
- Берио, Лућано, (Berio, Luciano): *Sinfonia*, Universal Edition, Ltd., London, 1969/1972/1999
- Берио, Лућано, (Berio, Luciano): *LABORINTUS II*, Universal Edition, S.p.A Milano, 1976/1994
- Бетовен, Лудвиг, (Beethoven, Ludvig): *Simphonia No.5*, CCARH Edition, 2008
- Бетовен, Лудвиг, (Beethoven, Ludvig): *Simphonia No.6*, CCARH Edition, 2008
- Бернштајн, Леонард, (Bernstein, Leonard): *Symphonic Dances from West Side Story*, Hawkes Pocket Scores, Boosey&Hawkes, HP1178
- Веберн, Антон, (Webern, Anton): *Fuga-Ricercata*, Universal Edition, Wien – London, 1963
- Горецки, Хенрик, (Górecki, Henryk): *The Symphony No.3, Op. 36, Symphony of Sorrowful Songs*, Chester Music edition, 2000 (Polskie Wydawnictwo Muzyczne)
- Малер, Густав, (Mahler, Gustav): *Simphonia No.1*, Wien, Universal, 1967.
- Малер, Густав, (Mahler, Gustav): *Simphonia No.2*, Universal Edition, Vienna 1970.

- Малер, Густав, (Mahler, Gustav): *Simphonia No.3*, Wien, Universal, 1941.
- Малер, Густав, (Mahler, Gustav): *Simphonia No.4*, Mineola, Dover Publications, 1989.
- Малер, Густав, (Mahler, Gustav): *Piano quartet a minor*, Musicverlag, Hans Sikorski, Hamburg, 1973.
- Парт, Арво, (Pärt, Arvo): *Credo*, Universal Edition, 2004.
- Парт, Арво, (Pärt, Arvo): *Fur Alline*, Universal Edition, Wien, 1990.
- Парт, Арво, (Pärt, Arvo): *Spiegel im Spiegel*, Universal Edition, 1978.
- Парт, Арво, (Pärt, Arvo): *Pro et contra, Concerto for Cello and Orchestra*, Musikverlag Hans Sikorski, Hamburg, 2000.
- Пендерецки, Криштоф, (Penderecki, Krzystof): *Stabat Mater*, Alfred Publishing Co., Inc., 1985.
- Прокофјев, Сергеј, (Prokofiev, Sergei): *Romeo and Juliet (1st suite)*, Op.64, Edwin F.Kalmus, New York, 1970.
- Прокофјев, Сергеј, (Prokofiev, Sergei): *Romeo and Juliet (2st suite)*, Op.64, Edwin F.Kalmus, New York, 1970.
- Прокофјев, Сергеј, (Prokofiev, Sergei): *Symphonic Suite from the opera "Love for Three Oranges"*, State publishers "Music", Moscow, 1971.
- Равел, Морис, (Maurice, Ravel): *Daphnis et Cloé*, Dover Publications, Mineola, 1980.
- Равел, Морис, (Maurice, Ravel): *La valse*, Durand&Cie., Plate D&F, 10080, 1921.
- Стравински, Игор, (Stravinsky, Igor): *Pulcinella Suite*, J&W. Chester, London, Plate J.W.C 9707, 1920.
- Стравински, Игор, (Stravinsky, Igor): *Canticum Sacrum*, Boosey&Hawkes, 1955.
- Стравински, Игор, (Stravinsky, Igor): *The Firebird - Ballet Suite for Orchestra*, Eulenburg, 1945.
- Шнитке, Алфред, (Schnittke, Alfred): *Concerto grosso no.1*, Universal Edition A.G. Wien, 1978/2009.
- Шнитке, Алфред, (Schnittke, Alfred): *Piano quartet*, Musicverlag, Hans Sikorski, Hamburg, 1991.
- Шнитке, Алфред, (Schnittke, Alfred): *Das Leben mit dem Idioten*, Hans Sikorski, Hamburg, 1992.
- Шостакович, Дмитри, (Шостакович, Дмитрий, Дмитриевич): *Trio No.2, Op.67, e minor*, Musicverlag, Hans Sikorski, 1962.
- Штраус, Рихард, (Strauss, Richard): *Der Rosenkavalier, suite*, London, Boosey&Hawkes, Plate B&H 9070, 1945.
- Штраус, Рихард, (Strauss, Richard): *Eine Alpensinfonie, Op. 64*, Edition Eulenburg, 1973.

Остали извори:

Батурин, Јуриј, (Батурин, Юрий): ТВ документарни филм „*Лестница в небо*“, 2000.

Johnston, Carl: *The Story of Bohemian Rhapsody* [Television Production] BBC, 2004.

<http://www.lucianoberio.org/>

<http://www.postgravityart.org/>

<http://www.mehatron.com/>

<http://www.umbot.com/>

<http://www.ksevt.eu/>

<http://www.secondhanders.net/>

<http://en.wikipedia.org/wiki/Suite>

<http://sl.wikipedia.org/wiki/Rezija>

https://en.wikipedia.org/wiki/Herman_Poto%C4%8Dnik