



Милорад Маринковић

НОВА ПРАВОСЛАВНА ДУХОВНА МУЗИКА

Теоријска студија

БЕОГРАД
2016.

Република Србија

Универзитет уметности у Београду
Факултет музичке уметности
Катедра за композицију

Мр Милорад Маринковић, докторски уметнички пројекат:

Божјињи кондак

за а капела комбиновани вокални ансамбл, солисте и групу ударалјки

Аутор текста:

Свети Роман Мелод (6. Век).

Српски превод са старогрчког:

Ванредни професор, др Ненад Ристовић¹.

¹ Овај драгоцени превод са старогрчког језика настао је у поводу обележавања два миленијума хришћанства. Први пут је објављен у годишњаку „Црква“ 2000. године. Као предговор преводу, Ристовић је написао кратку научну студију под насловом: „Понос византијске књижевности“, а са поднасловом: „О најстаријој химни Божићне службе Данас Дјева рађа надсуитнога, Романа Мелода“ /годишњак „Црква“ стр 44-56, Београд 2000/.

На основу овог првобитног текста, а за потребе објављивања у програмској књижици штампаној о премијери мог музичког дела, Др Ненад Ристовић је сачинио посебан ауторски текст. Преводилац је незнатно дорадио превод 2014 године, те сам ја на текст тако дорађене верзије превода и компоновао музичко дело.

Теоријска студија

НОВА ПРАВОСЛАВНА ДУХОВНА МУЗИКА

*Милорад Маринковић,
искуства и закључци уметничког истраживања
у хорским делима нове православне духовне музике (од 1998. до 2016.)*

ментор: академик Властимир Трајковић, редовни професор

Београд, 2016.

Предговор

Воспојте Господеви пјесањ нову

(Пс.149, 1 стих)

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

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

Црквена музика јесте веома сложен систем, који се знатно спорије мења од стилова и праваца светске уметности¹, пре свега зато што је саставни део верског култа. Као таква, црквена музика је изнад уметничких праваца и стилова, и њено практиковање јесте жива црквено-народна баштина.

Човек је полемичко биће. И управо услед свог несавршенства, он до знања и сазнања долази на више различитих начина. Најпре открочењем и надахнућем. Потом образлагањем и градацијом аргумената. И напоследку апофатичким поступком одрицања, негације, а да би се дошло до афирмације. Но, култура полемике и долажења до знања је можда најосетљивија дисциплина којој је човек вичан. Услед недостатка основне емпатије према ближњем, ова култура најпре бива напуштана и разарена, замењивана „једноставнијим“ а заправо по људски род далеко опаснијим облицима полемике и расправе. На исти начин као што исповедништво одваја истину од неистине, посебно у случају вере, на исти тај начин и човек исповедник доживљава да буде одвојен од оних који истину не прихватају или сматрају да је она релативна. Управо, ту у помоћ прискачу поезија и музика. Заоденуте у рухо поезије и музике, исповедничке силе не

¹ Силови, правци, школе, смењују се једни друге афирмишући и укидајући, градећи притом једну чврсто испреплетану мрежу, у којој бива очувано значење које остаје њихов живи садржај. Развој светске уметности мора нужно утицати на црквену уметност из најмање два разлога. Најпре, дубина подстицаја за стварање коју видимо у делима многих светских уметника, граничи се са Јеванђељском дубином. Други разлог лежи у томе што у многим случајевима можемо рећи да стварање црквене уметности у неким периодима не ретко поприма техницистички, копиистички карактер, који је својственији облицима изразито примењене уметности (иако и даље у себи, црквена уметност носи живу иконичност Јеванђељске стварности). У исто време се може десити да нека дела светске уметности успеју да отворе дубоке проблеме и теме на непоновљив начин, и самим тим себе поставе као референцу према којој би могла да се односи и црквена уметност, ако би пронашла начин и снагу да то и учини. Ових разлога за међусобне утицаје светске и црквене уметности, има у основи веома много. Ипак, критеријуми и захтеви којима се морају покоравати ова два облика уметности остају међу собом изразито удаљени, са малим бројем додирних тачака.

слабе, а моћ продирања у душу слушаоца се значајно повећава. Пишући поетско дело, аутор и не мора да каже са којим се јересима и са којим се духовним праксама обрачунава његова филозофска и теолошка мисао, а које теолошке истине, догмате и праксе његова поезија утврђује и афирмише. Управо, тај моћни аргумент да уметност ником не полаже рачуне, означава простор највише слободе која је дата човеку. Уједно, уметност се обраћа свима и може да дотакне све. И управо се тако кроз тајну уметности, поезије и музике, пројављује Божија заповест о љубави према свима, па и према непријатељима.

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

Један од циљева мог уметничког пројекта је откривање снаге, значења, сведочења, исповедништва акумулираних у црквеном појању и употреба те снаге у компоновању нових дела духовне музике. Све са нескривеном намером да се ја као аутор и као индивидуа прикључим том необичном свету, том свету који је на први поглед једноставан и чист, а који у себи носи сав обим драматизма човекове егзистенције на овом свету и његове комуникације са Богом.

За успешну реализацију мог уметничког пројекта морам да изразим дужну захвалност Министарству културе и информисања Републике Србије, Секретаријату за културу града Београда, СОКОЈ-у, Факултету музичке уметности Београд, ФИЛУМ-у Крагујевац (институцији на којој радим), Удружењу композитора Србије, Дому војске Србије, Српској православној цркви и Храму Св мученика Трифуна у Малом Мокром Лугу, те свима другима који су помогли да се мој уметнички пројекат реализује. Пројекат не бих успео да реализујем без подршке и помоћи мог сада већ покојног оца Трифуна, мајке Верице, супруге Мирјане, таста протојереја-ставрофора хаџи Илије Ђурића, таште Босилке и других рођака, пријатеља и колега који су ми материјално и морално помагали. Такође желим посебну захвалност да упутим проф др Ненаду Ристовићу који ми је као аутор превода «Божићне химне» помогао са много значајних сугестија и одговарајући на мноштво мојих питања. Захваљан сам и Драгану Млађеновићу – Шекспиру, који ми је дао своје транскрипте грчког напева «Дјева днес», као и Урошу Лаличком, графичком дизајнеру и аутору дизајна плаката и прелома програмске књижице. Посебну захвалност дугујем свом ментору, академику и редовном професору Властимиру Трајковићу. Уједно, захваљујем се и катедри за композицију и свим професорима који је чине за сталну и искрену подршку. Желим да се захвалим и свим извођачима који су са пуно ентузијазма радили на припреми извођења овог дела, а посебно сопранисткињи Мини Марковић која је тумачила улогу Богородице, диригентима Невени Ивановић и Ђорђу Перовићу. На крају, захвалио бих се и Митрополији Црногорско приморској, која је омогућила да се ово дело изведе и чује у Подгорици.

Садржај | Contents

Први део: *Божјићи кондак* за а капела комбиновани вокални ансамбл и групу ударалки

1. Уводне напомене	/ 9
1.1. Разлози, побуде, стремљења	/ 9
1.2. Циљеви	/ 11
2. Либрето	/ 14
2.1. Подела улога у оквиру сложеног ансамбла	/ 14
2.2. Расподела текста: наратив, монолози, дијалози, хорске нумере	/ 17
2.3. Текст либрета са објашњењима сценске поставке	/ 17
2.4. Организација форме музичко сценског дела	/ 29
2.5. О преводу <i>кондака светом и свечистом рођењу Христа и Бога нашега....</i> Светог Романа Мелода (Слаткопојца) са старогрчког Др Ненада Ристовића	/ 31
2.6. Употреба српског језика у <i>Божјићном кондаку</i>	/ 33
2.7. Употреба црквенословенског и грчког у <i>Божјићном кондаку</i>	/ 34
3. Композиционо техничка решења	/ 34
3.1. Први део	/ 34
3.2. Други део	/ 38
4. Методологија уметничког истраживања при компоновању дела <i>Божјићи кондак</i>	/ 41
4.1. Употреба цитата, избор и рад са оригиналним напевима	/ 41
4.2. Однос и улога ансамбала (мешовити хор, солисти, дечји хор, група ударалки)	/ 41
5. Сценска реализација дела	/ 42
5.1. О концепту дела као потенцијално и концертантног и сценског	/ 42
5.2. Динамика сценске радње, подела и организација комбинованог вокалног ансамбла; од замисли до реализације	/ 43
5.3. Могућа употреба сценско-костимографских елемената народних обичаја о Божићу (Вертеп и Звезда) и икониичност у сценској поставци <i>Божјићног кондака</i>	/ 43
6. Закључак	/ 44
6.1. Оригинални допринос уметничкој музици (форма, композициона техника, естетика, стилско и жанровско позиционирање).	/ 44
6.2. Веза <i>Божјићног кондака</i> са остатком мог опуса духовне музике, и са глобални контекстом савремене Православне музике	/ 46

Други део: Нова православна духовна музика

7. Општа разматрања	/ 48
7.1. Историјско-музички и културолошки контекст настанка српског народног, тзв. Карловачког појања	/ 48
7.2. Музика Православне Цркве	/ 49
7.3. Жанр: опсег, особености	/ 50
7.4. Даљи развој жанра	/ 55
8. Обрада напева	/ 56
8.1. Једноглас и најранији облици вишегласја и народна обрада напева	/ 56
8.2. Обрада напева код аутора 19. Века	/ 57
8.3. Обрада напева код аутора 20. Века	/ 58
8.4. Нова решења и даљи правци развоја	/ 59
9. Проблем новог и старог у контексту литургијске и ванлитургијске музике	/ 59
10. Савремена црквена музика	/ 63
10.1. Литургијске (богослужбене) форме и проблеми компоновања богослужбене музике	/ 63
10.1.1. Уобичајено трајање напева	/ 63
10.1.2. Препознатљивост и молитвеност	/ 64
10.1.3. Искуство појања на богослужењима и добро познавање српског и уопште православног црквеног појања	/ 64
10.2. Нова музика у богослужењу	/ 65
10.2.1. Богослужбена музика по напеву	/ 65
10.2.2. Ауторска богослужбена музика	/ 66
10.3. Употреба старих и нових језика у духовној музици	/ 67
11. Завршна разматрања: дефинисање сопственог закључка, становишта, уметничког резултата као могућег правца развоја жанра духовне музике пре свега ван богослужбеног контекста, а у контексту концертног и сценског извођења	/ 68
11.1. Божанствена Литургија као принцип формалног обликовања у новим делима концертантне духовне музике; Литургија као јеванђељска алегоричка и драма	/ 68
11.2. Наслеђе западне културе; жанрови и форме и њихова веза са новом православном музиком	/ 69
11.3. Концерт и музичко сценски догађај и његово могуће место у животу Цркве данас	/ 71
11.4. Нове форме концертантне и концертно-сценске православне музике. Могућности даљег развоја (са анализом дела)	/ 72
12. Закључак	/ 74
12.1. Композиционо технички аспекти нових перспектива у вокалној, вокално инструменталној и инструменталној музици (ка интегрисању композиционо техничких поступака)	/ 74
12.2. Ка новим просторима Духа	/ 75
13. Литература	/ 77

Први део

Божјињи кондак за а капела комбиновани вокални ансамбл и групу удараљки

1. Уводне напомене

1.1. Разлози, побуде, стремљења

Приступајући избору теме, формулисао сам неколико замисли које су добро оцртавале неке од мојих главних уметничких тежњи и интересовања. У избор су ушле оне идеје које су истовремено биле (мање или више) погодне за реализацију. Као главни разлог уписивања докторских студија, у пријави за упис, навео сам жељу да радим велики уметнички пројекат. Моја првобитна процена и истраживање личних жанровских афинитета (или чак приоритета) говорила је у прилог идеји да то буде музичко-сценско дело. У првом тренутку, чинило ми се да би то требало да буде опера. Рад на избору теме завршног рада помогао ми је да дефинишем своја најужа интересовања. Оперско дело сам замишљао са значајним захтевима у свим аспектима реализације (ансамбл, сцена, продукција), те сам из техничких разлога од таквог (првобитног) идејног пројекта одустао, страхујући да нећу бити у могућности да га реализујем. У другој фази свог размишљања закључио сам да је приоритет мог садашњег уметничког развоја фокус на савладавању композиционо техничких проблема у изузетно „неповољним“, односно захтевним условима формалним, жанровским и стилским, ка којима моје стваралаштво инклинира. Такође, ту је и изазов решавања проблема извођачког медија у контексту нове музике.

Ипак, коначни избор теме није у потпуности био руковођен рационалним разлозима, већ управо жељом да се обратим древном тексту Св Романа Мелода, који ме је снажно привукао и надахнуо (тај аргумент је „превагнуо“ у коначном избору теме, која је ипак далеко од једноставног када је у питању реализација). Знајући своју склоност ка великим трајањима и извођачким саставима, ка начелној вези са традиционалним (у смислу активног односа према претходницима, узорима и другима који су се обраћали овом жанру), одлучио сам да прибегнем извођачкој концепцији која композитору намеће извесна ограничења, а све са циљем да остварим што је могуће квалитетнији фокус на сам стилски и композиционо – технички аспект. Изабравши Романов текст, самим тим и препознавши вокални медиј као свој приоритетни интерес у једном композиторско-истраживачком смислу, одлучио сам се за **хор а капела**, који у оквиру жанра који желим да следим и развијам представља репрезентативни извођачки медиј. Разлози, побуде и стремљења која су ме руководила при избору хорског медија и Романовог текста су:

- Жеља да наставим традицију великих српских композитора, развијајући жанр и медијум у коме су они створили своја најзначајнија дела.
- Жеља да у данашњем времену реактуелизујем компоновање духовне музике за хор *а капела*, на начин који ми се чини као најсвеобухватнији, способан да активира и реформулише старе основе на којима ова уметност почива, и да је можда по први пут до сада, постави и у глобални контекст².

² Иако несумњиво представља глобалну вредност, музика Стевана Мокрањца на пример, настајала је превасходно са циљем да постави темеље домаћој музичкој култури. До дан данас српска уметничка музика се није у потпуности интегрисала у глобалне музичке токове из много разлога. Када је у питању нова православна духовна музика, поменути глобални контекст постоји, односно створен је радом извесног броја светски признатих композитора. *Божјињи кондак* пледира да буде препознат и признат у том кругу, на глобалном нивоу.

- Жеља да остварим даље продоре³ у развоју употребе вокалног медија и то у виду хорског, солистичког и камерног звука, надовезујући се на дела претходника и на свој ранији опус, увиђајући да ме је музичка средина већ препознала као композитора који у свом стваралаштву негује хорски а капела звук.
- Жеља да паралелно водим две „приче“ – развој разноврсних композиционих техника а капела хорске музике са једне стране и употреба осмогласничког црквеног појања у овом медијуму са друге стране (ова два смера развоја један другоме намећу извесна ограничења, и изазов се састојао у томе да се пронађе избалансиран пут синтезе њихове заједничке егзистенције у једном музичком делу). Реактуелизација (српског) осмогласника као генератора музичког мишљења кроз ово дело има за циљ да покаже његов капацитет, монументалност и незаобилазност у пракси савремене уметничке духовне музике.
- Избор текста Светог Романа Мелода због његових књижевних и теолошких квалитета одредио је доста важних елемената око којих ће се кретати музичка структура овог дела. Веза музичког, литургијског, теолошког (мистичког)⁴ и сценског, коју текст ставља у функцију, успостављена је, и требало би да резултира архетипском иконичношћу која егзистира у музичкој и сценској (обредној, литургијској) димензији. Ова димензија управо ре-креира координате времена и простора на сличан начин на који то чини Хришћанско богослужење, доводећи их на границу „вечности“ односно непомућене (неоспориве) трајности бивства у којој и музичко време и сценски простор квалитативно мењају своју супстанцијалност (узнесени као принос Богомладенцу Христу), односно бивају преображени тј обожени.
- Све до осмог века *Кондак* је био богослужбена форма⁵. Ми данас немамо ни приближан податак о томе како је изгледала његова богослужбена реализација. По свему судећи, *Кондак* има формалне блискости са данашњим акатистом па можемо само претпоставити да је начин богослужбене употребе био сличан⁶. Управо таква

³ На жалост, у нашој средини не постоји довољно квалитетан хорски ансамбл који би могао уопште да изведе нека најзначајнија, данас већ класична хорска дела композитора послератне авангарде. Ако узмемо чињеницу да су баш та дела означила максимални домет техничке захтевности хорске партитуре, тешко је након тога замислити неке озбиљне и радикалне продоре на том пољу, а да они уопште могу да буду извођачки реализовани у Србији. Дакле, када говорим о својим продорима, првенствено мислим на низ фактурних и музичко стилских новина које моја музика уноси у жанр (српске) православне духовне музике. Надам се да ће то означити једну нову фазу у њеном развоју. Дакле, моји «продори» се пре свега односе на тежњу да се српска духовна музика приближи разноврсности која је достигнута у а капела хорском компоновању, а да притом управо њене посебности буду унутрашњи носилац композиционо техничких новина, које би биле препознате као неки њен оригинални допринос. Међутим, и упркос томе, моја музика је по мишљењу многих извођача ванредно захтевна за наше услове, што ме додатно онеспокојава, а говори у прилог томе колико је компоновање за хорски састав данас у Србији деликатан задатак који се пред композитора поставља, и који га не ретко принуђује на одређене не мале уступке.

⁴ Теологија и мистика су у дубљем сагледавању ствари повезани појмови који суштински имају једнако значење. Мистика представља примењену теологију, а теологија изложена и објашњену мистику. Сваки сусрет са Богом дешава се у духовном простору који можемо означити као мистички простор. Мистика и духовност су такође повезани, скоро синонимни појмови.

⁵ О структури и начину извођења Кондака као богослужбене форме, Ристовић пише: «Начин настајања и изгредње кондака не знамо, познајемо само његов изграђен облик. То је дужа песма од десетак и више метрички једнаких строфа које се називају икоси које се завршавају истим припевом, рефреном. На почетку се налази једна до три уводне строфе са истим рефреном, али са различитом метричком структуром. Почетна слова свих строфа граде акростих у коме се налази или име песника или наслов химне, односно назив празника или светитеља коме је химна посвећена, или пак слова грчког алфабета. Верује се да је богослужбена пракса предвиђала да строфе пева солиста а да рефрен одговара народ односно хор. Мелодија је била према одговарајућем, пред химном означеном гласу осмогласног [тако] појања.»; Ненад Ристовић, *Понос византијске књижевности*, годишњак Црква, Београд 2000, стр 49

⁶ Акатист се састоји из 12 кондака и 12 икоса који се наизменично нижу. Кондак са икосом је једна мала целина. Кондак (који је текстуално краћи) и последњи стих икоса поје хор и они могу бити певани силабично или мелизматично, а целокупан текст икоса (који је текстуално дужи) изговара свештеник равном молитвеном прозодијом.

ситуација, са становишта мојих критеријума за избор текста је била скоро идеална, јер ми је омогућила да моје дело буде једна слободна, а ипак «могућа» транспозиција некадашњег богослужења. Она не пледира да буде богослужење у формалном смислу, али не односи се према њему ни у релацији «псеудо». *Божјињи кондак* је на теолошкој (мистичкој) равни безмало богослужење само, и оно пледира на унутрашњу, мистичку везу са Литургијом. Стога су и неки елементи музичког израза: језик, реторичност, микро и макро форма у тесној вези са Божанственом Литургијом. О томе ће бити више речено у поглављима 6 и 11, али и на другим местима у овом раду.

- Компоновање дела које суштински не поседује подршку инструмената био је изазов упућен самоме себи. Сматрао сам да је компоновање таквог дела драгоцен и можда незаменљива студија мелодике (тако потребна композитору данас), хорске фактуре, али и композиционих техника у њиховом базичном облику.

До сусрета са бриљантним, вишеструко надахњујућим преводом *Божјињог кондака* Св Романа Мелода из пера Др Ненада Ристовића⁷, дошло је нешто пре почетка докторских студија. Ишчитавање ме је довело пред идеју да га музички оживим⁸. Схватио сам да овај текст више него задовољава моје тежње за реализацијом мојих вишеслојних уметничких циљева, а пре свега да поседује највиши могући квалитет траженог текстуалног предлошка, и да ми омогућава и да у делу спроведем своја уметничка истраживања на пољу компоновања. Напослетку, појавио се и изазов и жеља да овај изузетно вредан текст, кога преводилац назива „трајним добром Православља⁹“, поставим у њему достојну, помало грандиозну и капиталну музичку реализацију.

1.2. Циљеви

Након учињеног избора теме, пред себе сам поставио оне претпостављене (и очекиване¹⁰) особине које докторски уметнички пројекат из композиције може и треба да има, а који поред тога кореспондирају са постављеним жељама и амбицијама. То су следећи квалитети:

- Да дело у свом фокусу има неке од композиторових (мојих у овом случају) ужих жанровских или композиционо техничких интересовања. Гледано жанровски, ја већ имам иза себе остварен низ дела у области модерне¹¹ православне духовне музике

⁷ На овај изванредан превод скренуо ми је пажњу пријатељ и теолог Марко Јовановић, након чега сам се и сам уверио у његову вредност и употребљивост.

⁸ О извођењу и поштовању Кондака и након његовог повлачења из богослужбене употребе Ристовић каже: „Но и када је услед реформе у богослужењу потиснута химна-кондак, углед ове Романове химне је био и даље толико велики да је до 12. века певана на Божић приликом ручка у царском двору од дуплог хора храмова Св Софије и Св апостола.“ Сама помисао на жељу да се девет векова након престанка певања кондака на двору византијског цара, он поново постави, идеја је водиља која доноси наду и надахњује.

⁹ Ненад Ристовић, *Понос византијске књижевности...*, стр 44.

¹⁰ Будући да код нас нема још увек јасне спецификације захтева који се постављају пред докторске уметничке пројекте из композиције, био сам слободан да осмислим неке битне тезе којима сам се сам руководио. Ове тезе представљају скицу захтева који би по неком мом садашњем виђењу, могли да представљају окосницу појашњења питања **шта** треба да буде докторски уметнички пројекат из композиције. Без претензије да тај став намећем као некакав императив. То су само моја гледишта и тезе.

¹¹ О одредници «модерно» може да се расправља на више нивоа (нпр. у контексту већ минуле епохе модерне и још увек актуелне епохе постмодерне), али је чини ми се најближа ономе што моја музика јесте. Она је православни израз дат средствима најближим модернистичком музичком мишљењу, које ипак покушава да успостави јасан континуитет са прошлим али и да буде приступачно како извођачима тако и слушаоцима у Србији. То захтева од композитора да «стандарде» савремене уметничке хорске музике «прилагоди» ограничењима наше средине. Мишљења сам да таква ограничења у крајњем исходу не би требало да се одразе на уметнички ниво. Можда могу да делују стимулативно на

(види поглавље 6.2), па сматрам да интересовање за тај жанр може да представља једну од ужих одредница мог укупног стваралаштва, те да је самим тим потребно да је даље продубљујем. Избор ове теме, дакле, не испуњава укупан опсег мојих композиторских тежњи, већ има у фокусу један њихов значајан сегмент.

- Да поседује значајне елементе уметничког истраживања (докторски уметнички пројекат је управо једна изванредна и јединствена прилика да се обави једно сложено уметничко истраживање на пољу жанра, форме, композиционе технике, музичког материјала, стила, и т д...)
- Да пледира на оригинални уметнички допринос (ако можемо на овај начин дефинисати слободну паралелу према захтеву за оригинални научни допринос који се поставља пред научне докторате – PhD), што значи да претендује да буде корак напред у истраживању, надоградњи, редефинисању старог жанровско-стилског модела и инстаурацији нове стилске етапе у развоју ове уметности.
- Да у односу на предходна дела из композиторовог (у овом случају мог) опуса показује елементе суштинског континуитета али и елементе формалних и композиционо техничких новина, продора, или даљег развоја и заокружења већ започетих идеја, а све то са циљем остваривања што вишег нивоа индивидуалне стилске диференцијације.
- Да пледира на неки ниво систематизације, која може бити добар основ да уметност изведе „скок“ из квантитативно-систематизованог у квалитативно-иновативно. Да се остварено дело налази са „ове“ или „оне“ стране претпостављеног скока, чија је битна пред-одредница систематизација. У случају *Божјињог кондака*, може се слободно рећи да он представља и својеврсни каталог постојећих и нових а могућих, композиционо техничких поступака употребљивих у музици овога жанра.

Опсег мог музичког подухвата се чинио као више него довољан да кроз њега остварим фактичке композиционо техничке циљеве које сам себи поставио оног тренутка када сам донео одлуку да мој докторски уметнички пројекат буде у жанру православне духовне (концертантне или сценске, али не богослужбене) музике, писане за комбиновани *а капела* вокални састав. Ти циљеви се односе пре свега на што разноврсније и богатије уметничко истраживање на пољу:

- 1) Композиционих техника у *а капела* вокалној музици¹²
- 2) фактуре сложених вокалних ансамбала и међусобног односа солиста, камерних певачких група, дечјег и великог хора (који може бити компонован са различитим бројем деоница)¹³
- 3) односа према музичком наслеђу православног појања (а посебно српског осмогласника) и њихове савремене уметничке транспозиције у оквиру вокалног (а

композитора у правцу идеје да он креира универзалније и пријемчивије моделе свог музичког говора, али све у оквиру његове властите поетике и експресивних тежњи.

¹² Велики број ставова *Кондака* били су идеалан «полигон» за истраживање и овладавање најразличитијим композиционим техникама које се користе у вокалној музици *а капела*, старих и нових, западних и источних. Посебно оних које су изнедрене као хибридни спој постојећих решења и нових решења базираних на основама источне појачке традиције (нпр спој хетерофоније и полифоније). У начелу, дајући ову «ретроспективу» композиционих техника и фактурних решења, жеља ми је била да рекапитулирам старо и покренем ново у правцу који би био плононосан за даљи развој православне музике.

¹³ Ради остваривања динамизма форме и драматуршких контраста, намерно је потенцирана фактурна разноврсност. Стварана је партитура где се фактурна решења не понављају, осим када се заједно са фактурним решењима понављају и елементи тематског плана.

не инструменталног¹⁴) медија, музичко формалне драматургије и напослетку жанра¹⁵.

Обим Романовог текста¹⁶ изузетно је велик. Та околност није била компатибилна са мојом намером да у овом делу примарни фокус буде на композиционо технички аспект. Одлучио сам да текст делимично скратим. И скраћен текст довољно је обиман да је резултирао проширивањем моје првобитне амбиције и замисли са још једним битним циљем: дело које ћу компоновати требало би да представља синтезу Литургије и Дrame. У њему ће видно једноставнији музички сегменти имати смисао „општег“ и „јавног“¹⁷, а сложенији сегменти смисао „унутрашњег“ и „мистичког“. Управо у овим другим, применићу сложеније композиционе поступке и истраживања, а у овим првим ћу тежити типизиранијим, стандарднијим формама фактуре и обраде напева, од којих многе већ постоје у духовној музици. На тај начин ћу се и приближити изворном жанру, са којим ће ново дело бити дубље и слојевитије повезано.

Кондак има 24 песме, уводну песму, акростих¹⁸. Поред текста *Кондака* коришћени су још неки, додуше кратки по опсегу, текстови¹⁹. Као што је већ појашњено у претходној фусноти, обим текста условио је то да морају постојати ставови у којима се он изузетно брзо троши. Ова чињеница условила је то да су неки од ставова написани много више „за сцену“²⁰. У скоро свим нумерама постоје фрагменти, углавном поверени Литургу, који имају искључиво наративну функцију и који омогућавају праћење радње. Целина је прожета сложеним комплексом тематских веза и односа (који је посебно занимљив на нивоу симетрије на растојању, и међусобног тематског односа суседних ставова и група ставова) чија је улога да потенцијално заморан ефекат сталне новине умањи, и дело великог трајања интегрише²¹ (о томе више у поглављу 3).

¹⁴ Употребу напева осмогласника у инструменталној музици прва је успешно и свеобухватно у своме опусу реализовала Љубица Марић. Ипак, друга половина 20. века није донела обиље нових дела вокалне музике насталих на темељу напева осмогласника. Могло би се рећи да је последњи такав подвиг у свом опусу остварио Коста Манојловић (1890-1949). Савремени композитори духовне музике углавном пишу ауторска дела од којих нека по духу следе српско црквено појање. Наравно, има појединих случајева компоновања по напеву, али они по мојој слободној оцени, ретко достижу ниво уметничке вредности који су имала дела композитора у 19. и првој половини 20. века.

¹⁵ Овде желим да посведочим своје уверење да је српска црквена музика основ за развој српске уметничке музике. Самим тим, жанр хорске црквене музике можда је и најтемељнији и најзначајнији жанр српске уметничке музике уопште. Српска црквена музика, би у мом виђењу ствари требала да буде својеврсна *prima pratica* српске уметничке музике.

¹⁶ То је резултирало појединим ограничењима. Најпре, брзина „трошења“ текста је морала бити велика, са минималном употребом понављања и са много мање мелизматике. Тиме су композитору везане руке да се посвети минуциозним, филигранским композиционим поступцима. Тиме сам био принуђен да у музици тражим снажни моменат сценског, драматског, да би се музички ток стално држао активним, напетим. Та чињеница ме је приморала да истражујем могућности споја литургијског и сценског, што је на крају крајева резултирало тиме да тај спој буде једна од поенти овог дела, која га удаљава од концертне музике и приближава опери (ораторијуму). А формално-метричка статичност излагања текста *Кондака* можда више инклинира томе да буде обрађена као концертна музика. На овај начин, тексту је удахнут нови живот, што сам текст на нивоу садржаја изразито подржава, иако је његов формално-метрички аспект статичан.

¹⁷ Што јесте основна одлика Литургије као јавне службе, и некада античке трагедије као специфичне синтезе ритуала и драме, где оба имају космогонијске експликације.

¹⁸ Уводну песму и акростих такође нисам желео да занемарим и пренебрегнем, већ сам им доделио значајно место. Акростих је увек у унутрашњем гласу и само последњи пут када се појављује, он се појављује у спољашњем гласу. Неки делови текста су изостављени, тако да у компонованој музици има укупно 18 целих икоса. Из оригиналног текста изостављени су икоси бр 2,15,16,19,23 и највећи део икоса 24. Завршни стихови икоса 24 су употребљени у завршној апотеози.

¹⁹ Види поглавље 2: либрето

²⁰ Овакви ставови „брзо троше“ текст и доприносе динамичности тока. Пре свега то су ставови где три мудраца излажу своју приповест: од 13. до 18. икоса и још неки ставови (икос 1, икос 5, икос 21).

²¹ За интеграцију целине дела, посебно је значајан третман главне тематске мисли, напева трећег гласа *Кондак Рождеству*. Она се издиже изнад осталих тематских материјала и делује као главна музичка мисао дела.

У току компоновања, постало је јасно да ће у будућем животу дела диригенти чинити скраћења. Стога, дело је и компоновано намерно тако да разноврсна скраћења буду могућа. Један број нумера је тако писан да се може изводити самостално, као посебни комади на концерту хорске музике.²²

2. Либрето

Са малим додацима, либрето се држи Романовог текста. У овој верзији, у нотном тексту се не налазе упутства за сценску поставку дела, зато што су она изложена у овој теоријској студији. У даљем животу дела, та ће се упутства налазити и у партитури. Можда је потребно сачекати пуно сценско праизвођење, па онда унети све идеје у објашњење сценске поставке.

2.1. Подела улога у оквиру сложеног ансамбла

Извођачки ансамбл у *Божјином кондаку* чине следећи учесници:

Солисти:

Пресвета Богородица – соло сопран

Маг Гаспар – соло тенор

Маг Валтазар – соло баритон

Маг Мелхиор – соло бас

Литург²³ - соло баритон (спинто)

Јосиф²⁴ – соло тенор

²² Да је овакав концепт остварив сведочи и друго извођење дела, које се десило у Подгорици 20. Фебруара 2015 године, у крипти храма Христовог Васкрсења у оквиру *Светосимеоновске академије* (у организацији Митрополије Црногорско приморске). Тада је дело скраћено на половину трајања, приликом чега су изостављене све нумере у којима фигурирају тројица мага, а акценат је стављен на Богородицу. Заправо, дело се свело на Богородичин доживљај целог догађаја Рождества, што се показало као одржив концепт. Преимућство *Кондака* је чини ми се баш у томе што партитура подржава разноврсна различита комбиновања нумера, скраћења и прекрајања по неком конкретном концепту.

²³ Литургом сам назвао протагонисту чија је функција двојака: прва и основна је да води наративни ток, а друга да подражава музичко-експресивни архитип свештенослужитеља, чиме се непрестано ток радње доводи у контекст (и прожима) са (имагинарном) црквеном службом. Његова улога је донекле слична са једне стране **евангелисти** (протестантска традиција-Пасије) и са друге стране **канонарху** (појац-солиста у православном појању који у неким случајевима произноси возглас шта ће се певати и у ком гласу и(ли) који пева прву строфу песме, после чега појање преузима (наставља) хор). Улога Литурга би требало да у себи обједини и појање налик на (свештениково) прозодијско произношење јектенија у току службе. Стога се он назива «Литург». Први пут тај назив и тај тип «улоге» сам употребио у делу *Завештање Светог Симеона Мироточивог* из 1998. У *Божјином кондаку* значај Литурга је велики и вишеслојан са становишта значења. Он представља и симболичку везу догађаја Рождества Христовог које дело описује са потоњом новозаветном Црквом и новозаветним богослужењима.

²⁴ Јосиф има деоницу само у икосу број 11. Иначе, његова главна функција је да буде сценски статиста уз Богородицу, у сценском извођењу дела. Он би требало да има посебан костим. Због те своје «статичне» улоге се и није нашао на списку солиста у пријави докторског уметничког пројекта. Ипак, у икосу 11 који говори о његовом сну, одлучио сам да га укључим у појање, најпре на неутралном слогу, а потом кроз појање припева *млађано дете*

Хорски ансамбл:

Дечји хор

Велики хор

Инструменти:

Четири перкусиониста (Цеваста звона, звончићи, ксилофон, вудблок, там там) и пети извођач на челести.

У пријави тезе нема спецификације инструмената већ се говори о претежно металозвучним ударалкама и броју од 3-4 перкусиониста. На крају, ипак је инструментаријум проширен челестом, тако да је укупан број инструменталних извођача пет. Заједно са цевастим звонима и глокеншпилом, челеста употпуњује инструментаријум „звонастих“ ударалки, које својим звуком евоцирају Божићну, празничну атмосферу²⁵.

Велики хор сачињавају следеће групе:

Хор анђела – камерни хор - *coro da camera* (4+4+4+4²⁶)

Четири соло анђела (C1, C2, A1, A2)²⁷

Хор монаха - исонски хор – сачињен искључиво од баса и контра-баса (бас 6 певача, контра-бас 4 певача)²⁸

Хор пастира²⁹ – додатни мешовити хор 6+6+4+4 који наступа само у одсецима означеним као *coro grande* и има функцију стварања великог хора грандиозног звука.³⁰

Називи „хор анђела“, „исонски хор“ (својеврсни хор монаха) и „хор пастира“ треба да укажу на различито костимирање ова три ансамбла. Такође ова су три ансамбла међусобно различите функционалности. Партитура *Божићног кондака* у свом предговору садржи упутство за састављање

што је од пре века Бог. Ова сам учинио са циљем постизање симболике Јосифове пуне преданости служењу Марији и Исусу, до те мере да не изговара никакав текст изузев припева којим исповеда Христово Божанство.

²⁵ Треба рећи да *Божићни кондак* преузима моделе и праксе како са истока, тако и са запада. Звончићи као симбол Божића јесу пре свега западна традиција, а и Божић је празник примарно настао на западу. *Божићни кондак* се не одриче свих ових елемената и пледира на један универзално хришћански контекст који Божић има, желећи да многе елементе обједини у органску целину. Наравно, са значајнијим акцентом на ромејско - српску, односно православну традицију.

²⁶ Од укупног броја 4 басовска гласа, у камерном хору сва четворица треба да буду баритони, пошто басове и контрабасове већ имамо у исонском хору. На «хору анђела» је највеће оптерећење и највиши ниво техничких захтева, те он мора бити састављен од врхунских професионалаца. Број чланова хора није стриктан.

²⁷ Ова четири женска гласа треба другачије костимирати од осталих. Они имају своју соло нумеру у икосу 10 и икосу 12. У осталим одсецима оне певају увек заједно са «хором анђела», тако да је пун састав овог ансамбла 6+6+4+4. Ова четири гласа су уједно и «вође» женских гласова у «хору анђела»

²⁸ «исонски хор» може бити сачињен делимично од професионалаца и високих аматера, мада је у партитури наведено да треба да има професионални ниво. У пракси, довољно је да половина певача буду професионалци.

²⁹ Ниво техничких захтева који се поставља пред «хор пастира» је такав да је довољно да у сваком гласу буде по један професионалац. Остало могу бити аматери, са добрим вокалним способностима.

³⁰ Ови ансамбли наступају одвојено или заједно, што је у партитури означено са „*coro da camera*“ и са „*coro grande*“ (*tutti*). Исонски хор није означен специјално и подразумева се да он пева у свим одсецима где имамо дуги лежећи тон у басу и у одсецима означеним као „*coro grande*“ (*tutti*). Хор пастира има искључиву функцију стварања велике хорске масе и пева само онда када у партитури стоји ознака „*coro grande*“.

ансамбла, и објашњење функције свих његових делова. Важно је подвући да је комбиновани вокални ансамбл намерно сачињен из делова између осталог и зато, да би са ансамблима и појединцима који делују на домаћој музичкој сцени било могуће саставити га, и то од професионалаца и високих аматера.

2.2. Расподела текста: наратив, монолози, дијалози, хорске нумере

Из „чистог текста“ превода изведена је подела улога³¹ која је у највећем броју случајева јасно и недвосмислено произилазила из текста. Либрето је релативно лако склопљен, а задатак композитора је пре свега у томе да му удахне унутрашњи живот и задовољавајући ниво контраста, динамизма, који су неопходни да би дело великог трајања опстало као целовита форма. Разноврсност књижевних поступака у либрету предуслов је за стварање разноврсне поделе улога између различитих протагониста и вокалних група. Делове текста који представљају управни говор самог Исуса, поверени су дејем хору. Остали наративно-медитативни делови који исказују теолошку суштину додељени су хорским ансамблима. Снажна симболика текста која за позадину има теолошки дискурс могла је да има веће музичке експликације, али би то произвело преовлађујући концертантни карактер дела и знатно спорије „трошење“ текста³². Дакле, због обима текста, предност је дата динамичнијој, бржој смени ситуација и протагониста, па самим тим и музичких нумера. Музичким средствима додатно су подцртавани и наглашавани контрасти и динамичност збивања, свугде где је то било могуће, па чак и у ситуацијама где их Романов текст не имплицира. Све због тога што постоји латентна опасност од наглашене спољашње статичности која је иманента духовној поезији, химнографији уопште, али и жанру духовне (црквене)музике и ораторијумском жанру такође.

Динамизам о коме говорим требало би дакле, да произведе задовољавајуће сценске експликације. Од великог је значаја следеће:

- У сваком икосу и у сваком приказу мења се структура и број протагониста на сцени што отвара простор за измену одређених елемената сцене.
- Кретње (уласци, изласци), позиција на сцени солиста, група певача и целог ансамбла (које се између осталог могу креирати и према моделима са иконографских и фрескописних представа Божића или пак потпуно слободно) треба да буду интуитивни тумач радње и поспешитељ њеног богатства, а посебно симболичког и обредног значења. Присуство већег броја ансамбала, тј. различитих врста хорова жели да инспирише редитеља на креативну поставку која би требало да подсећа на антички мистериј и у још већој мери на Хришћански обред.

³¹ Романов текст је између осталог и зато изабран, што у себи садржи дијалогске, монолошке етапе, поред оних наративних и рефлексивних.

³² Ипак, поједине нумере су компоноване управо овако. Оне су уједно и композиције које се самостално могу изводити као концертна музика.

2.3. Текст либрета са објашњењима сценске поставке

Свети Роман Мелод

Божјињи Кондак

Превод на савремени српски језик ван.проф. Др Ненад Ристовић

Двадесетпетог дана месеца децембра кондак светом и свечистом рођењу Христа и Бога нашега са акростихом „Понизног Романа химна“³³, глас трећи

Сцена је у целини поставке аскетска, минималистична. Радња се одвија у и око Витлејемске пећине и то ноћу, те је стога сцена стално у позадинском мраку. Изнад сцене се налази Витлејемска звезда која стално сија. Протагонисти се осветљавају рефлекторима различите снаге и боје (по потреби) и налазе се у различитим деловима сцене. Литург се не налази у средишту радње. Он мора бити заједно са исонским хором, тако позициониран да буде издвојен од осталих протагониста (начин ове издвојености треба да буде препуштен креацији режисера и могућностима сцене). Литург може да мења место али суштински не силази са сцене за сво време извођења. Након сваког свог наступа он мора обавезно да утоне у мрак. Исонски хор је или у мраку или благо осветљен, али такође не силази са сцене³⁴. Остали хорски ансамбли по потреби улазе и излазе. Ради попуњавања одсека који су статични, могуће је креирати адекватан видео материјал који би се пројектовао у позадини.

Увод (Пролог)

Приказање прво

Интерлудиј: удараљке

У току свирања удараљки у углу сцене, уз минимално осветљење се појављује дечак-голубради младић у стихару ђакона – то је Св Роман. Он клечи пред иконом Богородице и моли се са сузама. Из мрака излази Богородица и пружа му свитак³⁵ (кондак) који он одмах поједе. У том тренутку он доживљава озарење и почиње да пише. Расвета се усмерава ка литургу и исонском хору а Св. Роман пада у полумрак. Испред њега светли још само свећа. Цело предстојеће збивање он посматра и записује га. Остаје на том месту, записујући све до завршетка првог дела композиције (до краја икоса 8).

Литург, исонски хор:

И Партенос³⁶ симерон тон Иперусион тикти
ке и ги то спилеон то Апросито просаги,

³³ Акростих се провлачи скоро кроз сваку песму. Акростих је некад присутан као декламација на поновљеном тону, а негде као мелодијски мотив.

³⁴ Дакле, упутства за улазак и силазак са сцене се не односе на Литурга и исонски хор. Њихово трајно присуство на сцени је ту и да покаже да је *Кондак* уједно и богослужење (јер су појци на богослужењу присутни непрекидно)

³⁵ «Кондак» на грчком значи «свитац».

³⁶ Болдовани су самогласници који повлаче акценат

ангели мета пименон доксологуси,
маги де мета астерос одипоруси;
ди имас гар егеннити
Педион неон о про еонон Теос.

Док литург поје последње ноте своје фразе, расвета открива дечји хор и камерни хор, који лагано, достојанствено, попут обредног корака ступа на сцену појући:

Дечји хор, камерни хор, исонски хор:
Дјева днес Пресушчественаго раждајет
и земља вертеп Неприступному приносит,
ангели со пастирми славословјат,
волсви же со звјездоју путешествујут;
нас бо ради родисја
Отроча младо, превјечни Бог.

Дечји хор се повлачи са сцене. Без прекида, одлучно, наступа велики хор са динамичнијом сценском кретњом и са већим нивоом расвете.

Велики хор:
Данас Дјева рађа Онога који је изнад бивства,
а земља пећину нуди Неприступном.
Анђели и пастири заједно славе,
а маги су сапутници звезде.
Ради нас се роди
млађано Дете што је од пре века Бог.

Наредни Икос 1 наступа без прекида. Расвета је на најјачем нивоу. Хор објављује радост рођења Богомладенца и позива слушаоце да дођу у нови Едемски врт – Витлејемску пећину. Ово је апотеоза пре комплетне радње.

I

Велики хор:
Башту Едемску отвори Витлејем - ходите да видимо!
Сладост у скровишту нађосмо –
ходите да до рајских дивота унутар пећине дођемо!
Онде се јави корен ненапајан што опроштајем цвета,
онде се нађе студенац неископани
са кога некад Давид зажеле да пије,
онде Дјева родивши дете,
одмах утоли жеђ Адамову и Давидову.
Ради тога хитајмо тамо где роди се
млађано Дете што је од пре века Бог.

Интерлудиј ударалки. Хор пастира се повлачи са сцене. На сцени остају само Богородица и камерни хор. Светло је пригушено, избалансирано са сијањем Витлејемске звезде.

Први део

Приказање друго – тужбалица Богородице

III

Литурџ са исонским хором:

О вишњи Царе, шта са сиротнима имаш?
Творче небеса, што земнима дође?
Зар заволе пећину? Зар се обрадова јаслама?

Пресв. Богородица (наставља)

Тужбалица

Гле, нема места у гостионици слушкињи Твојој,
нема, велим, места, али нема ни пећине,
јер и она туђа је.

Камерни хор:

О вишњи Царе, шта са сиротнима имаш?
Творче небеса, што земнима дође?
Зар заволе пећину? Зар се обрадова јаслама?

Богородица са камерним и исонским хором:

Кад је Сара дете родила
повелики део земље јој се додели, а мени
ни јазбина чак.

Богородица и велики хор:

Послужих се пештером коју хтеде да настаниш Ти
- млађано Дете што је од пре века Бог.

Велики хор: понавља припев

прелаз ка трећем приказању:

Три мага: **- млађано Дете што је од пре века Бог.**

Богородица: **- млађано Дете што је од пре века Бог.**

Из даљине се појављују маги. Пратећи звезду траже Христа. Преузимају од хора припев **- млађано Дете што је од пре века Бог** - и виšekратно га понављају тражећи Христа и осећајући радосно да је Богомладенац близу. Звезда их доводи пред Богородицу. Угледавши Богородицу задивљени су појавом младе скромне девојке која је Бога – творца свих – родила у пећини. То још више појачава њихово изненађење. Са друге стране, Богородица их најпре дочекује узнемирена, будући у неверици око повода њиховог доласка. На крају се споразумевају и она увиђа да су дошли да се поклоне Богомладенцу са најчистијим намерама. Понављање припева **- млађано Дете што је од пре века Бог.**

треба да произведе сценичну ситуацију. Они га траже, гледају у разним правцима, стављају руке на очи, као да боље виде, прате звезду, све док га на крају не угледају. Када угледају Богородицу и дете (иза ње у пећини), показују чуђење и дивљење. Треће приказање заправо почиње овим прелазом. Даљи се ток само надовезује.

Приказање треће

IV

Литург са исонским хором:
Речи ове у себи говорећи
и Њему, Зналцу невидљивог, се обраћајући,
Девица чу маге како младенца траже.
(Маги и даље «траже» Христа)

Пресв. Богородица:

„Ко сте ви»,

Литург:

(Марија) сместа повика,
а они ће њој³⁷ (јој одговорише):

Маги (терцет)

„А ко си ти
да такво (Дете)³⁸ роди?“

Са великим хором – настављају:

Ко ти је отац, ко родитељка
кад Сину без оца и мајке хранитељка поста?
Ко ти је отац?

Богородица:

Јоаким³⁹

Маги:

Ко ти је родитељка?

Богородица:

Ана

Велики хор:

Алилуја

Ми звезду његову спазисмо и схватисмо да јави се
млађано Дете што је од пре века Бог.

Интерлудиј удараљки, који наговештава свечану Алилују хора, на фону које маги у хомофоном терцету певају објаву радосне вести.

V

Маги са камерним хором; Хор - Алилуја:

„Валаам⁴⁰ нам тачно изложи смисао
пророчанства које објављиваше,
Рекавши да ће се родити звезда,

³⁷ Оригинални превод гласи: «а они ће њој». Речи у загради у овом конкретном случају сам додао ја, по узору на поступак преводиоца, ради бољег разумевања дешавања. Чинило ми се да склоп речи у преводу код поделе улога може да произведе неразумевање код слушалаца око самог дешавања (**ко** «сместа повика» и **шта** «а они ће њој.» - док је то књижевни наратив, лако се разуме, али када се подели на појединачне улоге, овај текст може да се покаже као нејасан). Чинило ми се да ће бити јасније уколико Литург отпева: «Марија сместа повика», и : «а они јој одговорише». То је мало статичније, али разумљивије. Ову интервенцију сам ја унео у току компоновања. Преводилац Н.Р. се сложио како са овим случајем, тако и са случајевима када сам из сличних разлога замењивао редослед речи у његовом преводу.

³⁸ У овом случају, на пример, преводилац је додао реч у загради да би указао на кога се односи оригинални текст, у коме дотична реч не фигурира. У свим тим случајевима, ја сам компоновао и реч која је у загради.

³⁹ Имена Богородичиних родитеља сам ја самоиницијативно додао. Смисао тога је да се покаже да је и Богородица човек, те да је рођена као и сви остали људи. Њен син, Христос је пак, натприродно зачет и натприродно рођен.

⁴⁰ Валаам је четврти маг који је пророчанство објавио тројици, а који са њима није пошао на далеку пут.

звезда која гаси сва пророштва и нагађања,
звезда која решава пословице,
изреке и загонетке мудраца,
звезда много блиставија од звезде
која оком се може видети – јер она је творац свих звезда.

Велики хор:

Алилуја,

Литург:

За њу је записано оно

Велики хор:

од Јакова изаћи ће`

млађано Дете што је од пре века Бог.“

Приказање четврто

У овом приказу опет се пажња преусмерава на Богородицу. У центру збивања су њена унутрашња преживљавања и размишљања кроз њен мајчински дијалог са новорођеним Богомладенцем. На крају приказања, као одговор на њене речи и размишљања проговара и Христос, и то кроз дечји хор, упућујући Богородицу да уведе тројицу мага у његове одаје. Цело приказање је једно удаљење од радње у правцу мистичног, филозофско-теолошког развоја текста и музике који имају за циљ приказивање несхватљиве тајне рођења неприступне Речи Божије.

VI

Литург са исонским хором:

Кад речи ове несхватљиве чу Марија,
сагну се и поклони [Породу] своје утробе
и кроз плач рече:

Пресв. Богородица са исонским и камерним хором:

„Велико је, о Дете моје,
велико је све што ми учини у убогости мојој,
јер, гле, напољу маги траже Те,
владари са Истока
желе Твоје лице,
богаташи народа Твога моле да Те виде.
Јер, уистину, народ су Твој они којима постаде познат Ти
- *млађано Дете што је од пре века Бог.“*

Хор поје «терирем»⁴¹

VII

Пресв. Богородица са исонским и камерним хором:

„Кад су, дакле, народ Твој, нареди им, Чедо,
да уђу под кров Твој и виде
сиромаштво а богатство, убогост а честитост,
јер Ти си слава и понос мој; стога се не стидим.
Ти си лепота и отменост
пребивалишта мог и мене саме. Дај им знак да уђу.

Дечји хор са челестом:

⁴¹ Тзв. Териризми (распевавања на слоге те-ри-рем) су били јако популарни у једном периоду позновизантијске музике. Сматра се да текст те-ри-рем представља успаванку коју је Богородица певала Христу.

(Входноје о Божићу)
Из чрева прежде Деници родих тја,
кљатја Господ и не раскајетсја
Ти Јереј во вјек по чину Мелхиседекову⁴²
Пресв. Богородица (наставља)
Не брине ме беда,
јер ко ризницу држим Тебе кога цареви дођоше да виде,
пошто цареви и маги сазнаше да јавио си се Ти
- *млађано Дете што је од пре века Бог.*“

Хор: «Алилуја» пева вишекратно у току певања Богородице.
На крају понавља припев.

VIII

Литург са исонским хором:
Исус, уистину Христос и Бог наш,
невидљиво додирну душу своје Мајке речима:
Дечји хор са литургом и исонским хором:
„Уведи оне које ја доведох,
јер моја реч је та која засја онима који ме траже,
звезда за вид,
а снага за ум.
Дође с магима да ми служи
и још увек своју извршава службу стојећи
и зрацима својим показујући место где роди се
млађано Дете што је од пре века Бог.“

Дечији хор:
Педион неон о про неон Теос

Кратак закључак удараљки; Св Роман оставља на тренутак перо и пергамент и прилази дечјем хору појући са њима завршни припев и као да их подучава појању.... Док удараљке свирају Роман наставља да пише и полако се враћа на своје место. Сцена замире у мраку, само звезда светли изнад сцене.

⁴² Овај текст је опет уметнут са циљем да се начини директно повезивање са обредом Литургије. Входноје је песма која се пева о малом входу. Мали вход означава Христово доношење радосне вести (Јеванђеља) у свет. Носећи Јеванђеље, свештеник по малом входу улази кроз отворене двери у олтар, чиме се постиже симболика почетка Христове проповеди. Мали вход претходи читању јеванђеља, где се објављује Реч Божија. Овде, дечји хор пева напев другог гласа, входног о Рождеству, према запису Стевана Стојановића Мокрањца, а из зборника «Опште појање»; редакција Косте П Манојловића, страна 187. Превод: «Пре Данице родила Те утроба моја, заклео се Господ и неће се покајати, Ти си свештеник до века по чину Мелхиседековом». (Превод наведен из «Српски Божић», нотни зборник, сакупила и приредила Тамара Адамов Петичевић, Нови Сад ММХIV, стр 152.) Улога овог напева на овом месту је четвороструко важна: 1) прави се мали застанак у излагању текста Кондака и отклон од тока радње пре завршнице првог дела, 2) дечји хор улази на сцену и креће се, што доприноси појачавању обредног сценског момента 3) успоставља се паралела са новозаветном Литургијом, што је концепт који следим – у икосу 8, Роман даје део текста самом новорођеном Христу. Овај део текста је, будући да је дат као говор у првом лицу, може слободно да се схвати као пандан Јеванђељском тексту, па је и икос 8 пандан читању Јеванђеља у Литургији. Тако је и икос 9 својим мистичким набојем пандан Херувимској песми, итд. Управо пре читања Јеванђеља, на Литургији се дешава мали вход, када се пева Входноје. То је симболичка позадина овакве драматургије, 4) овај текст јасно показује да је Христос прво превечно рођен од Бога Оца па тек потом рођен као Богочовек од Дјеве. То је битно за теолошко употпуњење приче о Рождеству.

Приказање пето

Светлост пада на икону Христову као Богомладенца. Иза ње, носећи је наступају деца (излазећи из мрака) идући ка Богородици која је у другом делу сцене и поју:

IX

Дечји хор са исонским хором:

„Прими сад, Часна, прими оне који примише мене,
јер у њима ја сам као што сам у наручју твоме
и с њима дођох а од тебе се не удаљих.“

деца ову песму поју поређана у дуги ред са лева на десно. Када заврше појање једни се разилазе лево други десно. Иза њих одмах наступа група солиста или камерни хор, који опет у полумраку, држећи свеће, са костимима који имају капуљаче поју наредну песму:

Камерни хор (наставља исти напев)⁴³:

Она отвара врата и прима поворку мага,
отвара врата она која непроходна двер је,
кроз коју Христос једино прође.
Отвара врата отваратељица,
не сакрив благо чистоте своје.

Велики хор:

Отвори врата она од које се родише врата-
млађано Дете што је од пре века Бог.

Када се ово појање заврши, чланови хора се разилазе. У краткој паузи Богородица прилази и отвара врата пећине. Хитро долазе четири анђела и поју; маги полако прилазе вратима и отворивши их поју такође.

X

Четири анђела:

Маги сместа у одају похиташе
и угледавши Христа задрхташе, јер видеше
Мајку Његову и вереника њеног,
па са страхом рекоше:

Маги (терцет):

„Зар је ово тај Син без родослова?
Како, Дјево, у дому твоме
вереника твога још гледамо?
Не беше за осуду трудноћа твоја.
Не дозволи да покуде твоје заједничко становање са Јосифом.
Завиде ти многи од оних који испитују где роди се
млађано Дете што је од пре века Бог.“

Велики хор: понавља припев

⁴³ Због нивоа захтевности ове нумере, овде опционо могу певати солисти.

XI

Литург са исонским хором:
рече Марија магима,
Пресвета Богородица са Јосифом и мушким хором:
„Подсетићу вас“,
„зашто Јосифу у дому свом милост указујем:
да осрамотим оне који ме клевећу.
Он сам, наиме, рећи ће шта је чуо о Детету моме:
у сну он виде анђела светог
који му рече откуда зачех, / женски хор, четири анђела: Алилуја /
а у току ноћи блиставо виђење
разјасни му неспокојном оно што га је жалостило.
Због тога је Јосиф са мном – да обелодањује да Ово је
млађано Дете што је од пре века Бог.“

Велики хор: понавља припев

XII

Пресвета Богородица, исонски хор, женски хор шапатов:
Он беседи вам јасно о свему што је чуо,
објављује тачно оно што је видео,
на небесима и на земљи:
о пастирима – како су пламени (духови)
заједно са земним (створовима) химне појали, / четири анђела: Алилуја /
о вама магима – да звезда пред вама је ишла
да светлом вас води и пут показује
Пресвета Богородица (са хором и четири анђела – који поју алилуја):
Стога, остављајући на страну већ речено,
приповедајте нам шта се сада са вама збива,
одакле дођосте и како схватисте да се јавило
млађано Дете што је од пре века Бог.“

Велики хор: понавља припев

Ово се приказанье завршава учешћем свих актера на сцени. Ова сцена антиципира завршетак целог Кондака и уједно представља завршетак првог, „мистичног“ дела. Следи други део, који је више наративан, у коме тројица мага приповедају свој доживљај и приносе дарове Христу. Други део се завршава апотеозом која је тематски слична завршетку првог дела.

Други део

Приказање шесто

XIII

Затамњење па лагано посветљење. Удараљке интерлудиј.
Светлост се окреће ка магима и ка Литургу; остатак сцене пада у таму.

Литург са исонским хором и звонима:

Кад Марија просветљена ово им каза,
Светлоносци са Истока јој рекоше:

Маги:

„Желиш ли да знаш одакле овде дођосмо?
Из земље Халдејске ми дођосмо,
где не говоре Господ је Бог над боговима,
из Вавилона, где не знају
ко је Творац свега што поштују.
Тамо дође искра Детета твога
И нас избави из персијског огња.
Огањ свегутајући оставивши, гледамо огањ орошавајући
-млађано Дете што је од пре века Бог.

Велики хор, који у 13. Икосу није био на сцени, опет улази на сцену, или излази из затамљеног дела сцене.

XIV

Велики хор:

„Све над таштином је таштина,
али то међу нама ниједан не може схватити,
јер једни заводе а други су заведени.

Маги са исонским хором:

Стога, Дјево, захвалност исказујемо твоме Породу

Велики хор:

јер нас ослободи не само заблуде, већ и погибли

Маги са великим хором:

у крајевима свим кроз које прођосмо,
народа незнатних и језика неразумљивих,
док уз звезде светло земљу обилазисмо
и прегледасмо је тражећи место где се роди
млађано Дете што је од пре века Бог.“

Приказање седмо

XVII

Литург:

Кад то од њих Богородица чу,
рече им:

Пресвета Богородица (кратко):

„Шта су вас питали

господар Ирод и фарисеји?“

Маги:

„Најпре нас Ирод, а затим како рече, прваци народа твог
испиташе за тачно време
појављивања ове зведе
и дознавши, будући неувидљиви,
немаху жељу да виде Онога кога су тражили да спознају.
Јер они који трагају треба да уоче
млађано Дете што је од пре века Бог.“

XVIII

Маги (настављају):

„Неразборитим нас сматраху они безумни
и испитујући нас рекоше:

Велики хор:

Одакле и када дођосте?“

Како незнатим стазама путовасте?

Маги (настављају):

Ми им, пак као питањем, оним што знадоше узвратисмо:

„А како ви путовасте

кад пустињом великом прођосте?“

Јер Онај исти који вас изведе из Египта

сада нас води к Себи из Халдеје;

Велики хор:

Дјева днес пресушчественаго раждајет!

тада пламеним стубом, сада, пак звездом која указује на

млађано Дете што је од пре века Бог.“

Приказање осмо

XX

Литург (произноси текст 20. Икоса, док камерни хор поје акростих, само овог пута на грчком језику - ΤΟΥ ΤΑΠΕΙΝΟΥ ῬΩΜΑΝΟΥ Ὁ ὙΜΝΟΣ):

Тако говораху маги незаблудели,

а Часна све то одобри.

Дете, пак, речи и њене и њихове потврди,

с једне стране утробу (Мајке) чинећи неоскврњеном и након зачећа,

а с друге, откривајући мага неуморне мисли,

као и кораке, након пута.

Ниједан од њих, наиме, умор не осети,

као што ни Авакум не беше уморан кад дође Данилу.

Јер Онај који се јавио пророцима, тај исти се јавио и магима

- ***млађано Дете што је од пре века Бог.***“

XXI

Велики хор и звона (хорално – закључујући свету приповест):

После све приповести своје

маги узеше дарове у руке и поклонеше се

Дару над дарима, Мирису над мирисима,
па злато, смирну и тамјан Христу принесоше,
узвикујући:
Маги са исонским хором (поклањају се пред Христом):
„Прими ове дарове
као трисвету песму серафима,
не одбаци их као принос Каинов,
већ их унедри као Авељево,
ради оне која Те је родила и од које нам се роди (као)
млађано Дете што је од пре века Бог.“

Маги остају на коленима неко време или до самог краја

Почиње светковина Божића – окупљање на сцени...излазе и деца са зооморфним маскама и дискретно почиње њихова паралелна игра на сцени, налик на пантомиму. Они су са стране..и чекају тренутак да наступи заједничко појање тропара «Рождество твоје....»

Приказање девето

Цело девето приказање се изводи пре свега на сценској поставци дела, где има пуну функционалност. Уколико се дело изводи концертно, без икаквих сценских елемената, девето приказање може (али и не мора) да се изостави.

Литург поје божићни прокимен (всја земља да поклонитсја тебје....) Велики хор одговара два и по пута⁴⁴

Литург:

Всја земља да поклонитсја тебје и појет тебје, да појет же имени твојему вишњиј.

Велики хор:

Всја земља да поклонитсја тебје и појет тебје, да појет же имени твојему вишњиј.

Литург:

Воскликните Господеве всја земља, појте же имени јего, дадите славу хвале јего.

Велики хор:

Всја земља да поклонитсја тебје и појет тебје, да појет же имени твојему вишњиј.

Литург:

Всја земља да поклонитсја тебје и појет тебје

Велики хор:

Да појет же имени твојему вишњиј!

Велики хор поје тропар Рождества (глас четврти), уз свирање удараљки:

Рождество Твоје, Христе Боже наш, возсија мирови свјет разума. В њем бо звјездам служашчи звјездоју учасуја Тебје клањатисја, солнцу Правди. И Тебје вједјети с висоти востока, Господи слава Тебје!

Дечји хор:

Свети Роман у сред службе

појави се на амвону

па запева песму нову

у ангелском слатком тону:

„Дјева данас рађа Њега

⁴⁴ у питању је уобичајена респонзоријална пракса појања прокимена на Литургији

Који беше прежеде свега;
земља вертеп—худи свој дом нуди Њему неприступном,
а мудраци трагом звезде
у посету Њему језде.
нас ради се Бог превечни
роди као отрок млечни!"

(Свети Владика Николај, из „Охридског пролога“, за 1. Октобар)⁴⁵

Приказање десето

XXII

Литург са исонским хором и удараљкама:
Гледајући како маги нове и сјајне дарове
у рукама држе и на колена падају,
и како звезда знак даје, и како пастири певају,
Непорочна упути молбу Њему, Створитељу и Господу свега тога:
Пресвета Богородица:
„Кад си, Чедо, примио ово тројство дарова,
услиши три мољења и мени која сам те родила:
молим Те за лепо време
/велики хор поред текста икоса поје и: «Пресвјатаја Богородице спаси нас»/
за плодове земље и оне који је настањују.
Измири се са свима преко мене, јер се роди као
млађано Дете што је од пре века Бог.

Велики хор: понавља припев.

XXIV⁴⁶

Богородица соло, уз пратњу целог ансамбла:
Путовођо мој, Сине мој, Обогатитељу мој, Ти који си
млађано Дете што је од пре века Бог.

Дечји хор:

Понизног Романа химна (акростих)

Овај се акростих на самом крају композиције **први пут** појављује у горњем, мелодијски експонираном гласу на српском језику. То има своју симболику.

На почетку, Богородица је предала Роману мистични свитак који је он појео и добио дар песмописања. На крају, док дечји хор поје последњи пут текст акростиха, Роман Богородици на симболичан начин предаје нови свитак који симболизује новонаписан Кондак Рождества. Роман и Богородица се крећу ка центру сцене заједно са децом, хватају се за руке и групишу у центру, док одзвањају последњи тактови музике.

⁴⁵ Навести референцу према одговарајућем издању «Пролога»

⁴⁶ Од икоса 24, употребљена су само завршна два стиха.

Завршетак: удараљке, мотив звона

Икоси 2, 15,16,19, 23 и већи део икоса 24 нису добили своју музичку обраду у овој партитури. Сматрао сам да је ефекат који је био потребан постигнут постојећим ставовима и да би додавање ових икоса само додатно повећавало обим партитуре, без неког кључног ефекта новине. Заправо ови икоси су компоновани, али су избачени из ове верзије јер доносе углавном само понављање тематског материјала. Као такво, дело би било знатно обимније и морало би да се реализује искључиво као сценска поставка, јер би у концертној варијанти дело било предуго. Желео сам да останем веран првобитној идеји – да се дело може изводити и концертно и сценски, па сам се определио за ову, скраћену варијанту партитуре, јер она испуњава оба критеријума⁴⁷.

2.4. Организација форме музичко сценског дела

Као што је из либрета могуће видети, музичко сценска реализација захтева једну паузу у току извођења. Композиција има два дела. У првом делу има једанаест икоса, а у другом делу осам икоса. Први и други део се разликују по општој атмосфери. Елементи математичке правилности, симетрије, су у овом делу на појединим местима подцртани из следећег разлога: знамо да је (још) у античкој Грчкој постојао високи склад између математичких сазнања и песничких, ликовних, архитектонских и музичких форми. Сматрам да није случајно што овај Кондак има 24 икоса⁴⁸ (иако немају сви Романови кондаци исти тај број икоса). Ради се наиме, о броју који се може разложити на 8+8+8 или на 12+12. Бројеви 8 и 12 означавају савршенство и пуноћу у Хришћанској симболици. Након шест дана стварања света, Бог је седмог дана починуо. Осми дан представља Есхатон, реалност која ће наступити након свеопштег васкрсења мртвих и страшног суда Христовог. Осим даном се Божије дело заокружује. Стога и број 8 представља савршенство симболизујући спасење. Дванаест је апостола Христових који ће судити над дванаест племена Израилевих. Дванаест хиљада стадија јесте дужина, ширина и висина Небеског Јерусалима, а његов зид је широк 144 лакта (12x12) за које се у Откровењу Јовановом каже да су « по мери човечијој која је и анђелова⁴⁹». Овај небески град имаће 12 капија. На много места и у Старом и у Новом Завету имамо симболику бројева и управо стога верујем да је у рановизантијском периоду веза симболике бројева и поезије итекако била на снази.

Дело је подељено на две неједнаке (у текстуалном смислу) целине које указују на могућност извођења са паузом. Унутар тих целина не постоји нека посебна правилност у драматуршком току, али постоје елементи симетрије и еквиваленције између неких делова, као што смо већ казали. Елементи симетрије су спонтано осмишљени, али управо зато што они латентно постоје у самом тексту. У музичком делу то су следећи елементи који читавају везу броја икоса са посебним поступцима у изградњи форме:

⁴⁷ Уколико се појави интересовање неке институције да реализује дело на сцени, могуће је да би и ови икоси тада били уврштени у партитуру. У сваком случају, ради се о музици која већ постоји у делу а не о неком новом музичком материјалу. Ипак, превелики ризик огромног трајања у искључиво а капела медијуму ме је овај пут навео на закључак да би увршћивање прескочених икоса у дело можда изазвало замор чисто вокалног медија. Такав проблем би изискивао сложено решење, које би могло да утиче на целину већ написане партитуре. Речју, захтевало би друге измене. Стога, таква варијанта ми се учинила не као довољно извесна. Та могућност може да остане отворена за неке будуће евентуалне наручиоце сценске поставке дела. За ту будућу прилику, могуће је да ће настати нова верзија дела, уколико се будемо одлучили за компоновање интегралног текста. Али да би таква, још већа целина функционисала, питање је које би све измене било потребно унети.

⁴⁸ Као што сигурно није случајно то што нпр «На Дрини ћуприја» Иве Андрића има 24 поглавља.

⁴⁹ Откр.21.17

- 1) Између 12. И 24. икоса. Дванаести икос на свом крају заправо доноси највећу кулминацију у целом делу, која заправо означава прекретницу од првог, мистичког дела композиције, где доминира Богородица, ка другом, наративном делу у коме доминирају тројица мага. Ова кулминација се на сличан начин понавља на завршетку целог дела, али са још израженијим елементом антиклимакса након ње, који поетички има смисао указивања на тајинство, тј на мистички елемент значења и израза.
- 2) Такође, управо због симетрије бројева, икоси 10 и 20 су такође посебни, тј на њима се дешава извесна прекретница. Посебно «уникатан» је 20 икос где Литург доминира од почетка до краја (што се дешава само на том месту), док хор поје иначе инструментални мотив звона⁵⁰ и то са **грчким** текстом акростиха. У 10. Икосу тројица мага улазе први пут у одају где је Христос - Богомладенац, а у 20. Икосу се њихова приповест завршава и Литург даје резиме свих догађаја, након чега се у 21. Икосу дешава приношење дарова Христу, праобраз будуће Литургије и прво његово прослављање као Бога-Богочовека од стране људи⁵¹.
- 3) Први јачи, значајнији застанак, заокружење у делу се дешава у икосу 8, што је опет везано за симболику броја 8. Не случајно, баш ту је употребљен дечји хор. Следеће заокружење доноси икос 12, па икос 20, па на крају икос 24. Ово је идеја својеврсних формалних «концентричних кругова», јер цела форма извире из материјала увода, односно пролога.

Са циљем остваривања симетрије, посебно су ангажовани и специфични спојеви ансамбала, који фигурирају у парним икосима 8, 10, 12, 20, 24 и који имају за циљ да необичном фактуром, бојом, скрену пажњу на моменат битан за формални аспект. У икосу 8 то је дечји хор, у икосу 10 то је смењивање две мале групе најпре женских, па онда мушких солиста, у икосу 12 то је комбинација речитатива Богородице (завршавајући своју приповест, Богородица преузима начин певања од Литурга) и исонске хорске пратње са коришћеним шапатам женског хора. У икосу 20 то је соло Литург уз пратњу хора (соло тачке кроз целину икоса Литург има у икосу 8 и најизразитије у икосу 20), икос 24 доноси понављање поставке завршетка икоса 12.

Постоји још много отворених и скривених тематских веза (већи број њих немају никакве везе са неким односом бројева икоса, а неки имају), и о њима ћемо говорити местимично. Овде смо поменули само оне које производе ефекат симетрије између одређених делова форме који су повезани са идејом савршеног, математичког односа бројева и њихове појединачне симболике.

Веома су важни поступци тематског повезивања ставова који сукцесивно следе један за другим. Као да се у сваком наредном ставу развија оно што је у претходном зачето, али не до краја развијено. Тако се ствара специфична формална структура, у којој ставови као да се рађају један из другог или као да проистичу један из другог. Наиме, сваки икос се завршава припевом, а управо тема која се појављује у припеву не ретко (али не и увек) се даље на неки начин развија или појављује у наредном икосу. Или је то неки мотив из корпуса музичког материјала претходног икоса. Тако свака нумера

⁵⁰ Овај мотив се само на том месту појављује у партитури хора. Иначе, увек је поверен ударалкама и има снагу лајтмотива.

⁵¹ Црква верује да су тројица мага били заправо представници свих људских раса, односно потомци тројице Нојевих синова – Сема, Хама и Јафета. Тако се кроз њих тројицу, тајанствено, цело човечанство поклонило Спаситељу. Овај сегмент такође има још један снажан симболички елемент. Наиме, песму приношења дарова «Прими ове дарове као трисвету песму серафима.....» тројица мага поју према дословно цитираном напеву «Величаније Рождеству» српског народног црквеног појања, по запису проте Ненада Барачког, чиме се постиже звук (намерно) сличан појању српских свештеника приликом свечаног постављања иконе Рождества на централно место у Храму, у току јутарње службе Празника. Овај цитат има смисао преношења конкретног прослављања Спаситеља на начин на који то чини православно српски народ на ниво општечовечанског контекста. Симболика је јасна: док се кроз тројицу мага цело човечанство мистички поклања Спаситељу и приноси му дарове, у том поклањању учествује и српски народ приносећи Спаситељу дар свог аутентичног црквеног појања (које уједно има и општеправославну и општечовечанску културолошку вредност). То је моменат где се жели одати посебна почиташтво нашој Цркви, нашем појању и нашој традицији, јер она има ту част да буде у апостолској служби Господу, па самим тим и свим људским нараштајима.

израста не само из претходне, већ и из целог претходног тока, и њен припев представља и њен завршетак, и завршетак целог дотадашњег тока а и почетак новог става. На тај начин музичке идеје доживљавају своју трансформацију и својеврсно «прочишћавање», профилисање.

Након поклоњења мудраца Христу (које се дешава у другом делу икоса 21) уметнута је «Сцена прославе Божића⁵²» која је сачињена из три дела: из Божићног прокимена, тропара⁵³ и песме посвећене св Роману. Мелодије прокимена и тропара преузете су из српског црквеног појања. Песма о Св. Роману је ту из два разлога. Први разлог је «излазак на видело» елемента «паралелне радње» која се тиче Светог Романа и настанка Кондака, а која нема упориште у музичком току, већ представља спољашњи, сценски додатак који има смисла само у оквиру сценске поставке дела. Други разлог је тај што песма Св. владике Николаја у себи садржи на «српски народски» начин препевану песму проимиона «Дјева днес», чиме се фино подцртава у звучању дечјег хора учешће наивних и чистих народних душа у прослављању Богомладенца.

Призивање архитипа српског народног богомољачког певања које се везује за богомољачки покрет и Светог владика Николаја Велимировића⁵⁴, је дакле ту опет са циљем да у виду квази жанр-сцене прикаже разноврсност наше народне традиције. Уједно, појавом ове песме о Светом Роману, отвара се могућност режисеру да лик св Романа, који статира у углу сцене, пишући свој *Кондак*, активира уколико жели.

Последњи став, икос 22, и завршна апотеоза, издвојени су уметнутом «сценом прославе Божића», те суштински представљају епилог који гледа ка будућности у којој ће се развити моћан култ Богородице – молитвене заступнице свих људи.

2.5. О преводу *кондака светом и свечистом рођењу Христа и Бога нашега....* Светог Романа Мелода (Слаткопојца) са старогрчког Др Ненада Ристовића

Моје прво упознавање са целином неког Романовог кондака било је преко овог превода. Сасвим интимно, мене се древни текстови веома дотичу⁵⁵, зато што у њима налазим другачији концепт песничке уметности од оног који је данас актуелан. Компонување древних текстова је процес и искуство неупоредиво другачије од компоновања

⁵² «Сцена прославе Божића» представља извесну «еподу» или удаљавање од правог поетског тока, са циљем да се завршетак још снажније интегрише и унесе потребно сценско освежење.

⁵³ Кондак је по настанку старији од текста тропара Рождеству. Међутим, данас је празник Рождества у нас највише препознатљив по мелодији и тексту тропара «Рождество твоје Христе Боже наш....» који није део Романовог *Кондака*. Сматрао сам да је приказивање Божића без цитирања тропара Празника некомплетно. Без цитирања тропара није могуће у потпуности и до краја евоцирати божићну радост. Желео сам да у мојој композицији постоји сегмент који ће имати референцу ка савременом прослављању Божића. Прокимен и тропар (и наравно кондак, тј његов Проимион – «Дјева днес») су део Божићне службе и као такви одиграли су своју функцију представљања данашњег богослужбеног контекста Рождества. Баш зато што је широко популаран, тропар сам навео у унисону певању без икаквих елемената сложене фактуре. Баш зато да бих дочарао популаран, општи карактер овог Празника у чијој радости учествују сви, а у мом делу – цео ансамбл – укључујући и удараљке. Док певачи поју тропар, у удараљкама се провлачи и тема кондака.

⁵⁴ Владика Николај је аутор великог броја песама, написаних у «народском» стилу за потребе духовног појања чланова богомољачког покрета. Ове песме су се изводиле једногласно, двогласно (у терцама или са исоном) на молитвеним окупљањима богомољаца.

⁵⁵ Када сам 1998. године добио поруџбину од ТАСПЦ „Доброчинство“ да компонујем дело за Светосимеоновску академију 1999. године, упућен ми је предлог да компонујем дело на стихове једне угледне савремене песникиње. То ме у том тренутку никако није задовољило, и за мој првенац у овом жанру одабрао сам ни мање ни више но текстове из Житија и службе Св Симеону и то у српскословесном читању, онако како су објављени у сабраним делима Св Саве и Србљаку. Тако је настао најпре либрето, а потом дело „Завештање Св Симеона Мироточивог“ за солисте, мешовити хор и групу удараљки, дело чији ће настанак оставити дубоког трага у мом потоњем стваралаштву, дело које до данас није доживело своје интегрално извођење. На концерту 26.02.1999. изведен је трећи и најобимнији део (од укупно пет).

савремених. Мој субјективни доживљај је да стари текстови много брже отварају симболичку равн од модерних⁵⁶. Текст Ристовићевог превода Романовог Кондака „Данас Дјева“ није китњаст, улепшан, препеван, већ најпре богословски тачан, следује слободном стиху, што је како се мени чини боље за један модернији музички израз. Он не призива експлицитно у живот стилски старије слојеве евентуалне музичке интерпретације чињеницама да није начињен «из друге руке», тј. са Црквенословенског језика и да је на савременом српском.

У уводном делу научног текста који је писао за потребу објављивања у програмској књижици⁵⁷, преводилац најпре опсежно анализира елементе који могу да расветле најприближније биографске податке о Роману (пошто изворно житије Романово из тог времена није сачувано) али и политички и духовно историјски контекст у коме његово стваралаштво настаје. Изразито важна, по Ристовићу, је полемика коју Роман у свом поетском тексту води са тада актуелним јеретичким учењима, чиме је (поред свог огромног песничког дара) завредио и покровитељство цара Јустинијана првог, и постао бранилац ортодоксне догме у држави где су се управо око догматских уверења текли чести и исцрпљујући спорови.

Ристовић у свом преводу управо даје очуваним ове форме песничког говора и обраћања о којима у тексту говори, што је јако погодновало компоновању. Као што је већ речено, одсуство тежње ка препевавању и слободна версификација (каква је и изворно код Романа) управо је била идеална за дело савременијег музичког језика. Ристовићев превод је веран оригиналу, песнички дотеран у оквирима једног узнесеног и усхићеног наратива, изоштрен према снази значења речи, у извесној мери аскетичан, усмерен на дејство једноставних а теолошки дубоких спрегова речи (синтагми, антиномија и т д). Активно учешће протагониста у дијалозима, упечатљиви монолози, јасна сценска импликација радње, теолошка продубљеност, бескомпромисност у заступању ортодоксне догме⁵⁸, лепота исказивања најнепојмљивијих и људском разуму најнедоступнијих догматских истина, једноставан а надахнут наратив који говори о правом тријумфу хришћанске вере; све су то квалитети који зраче из овог превода у коме имамо чини ми се, пуни доживљај изворног Романовог текста. Романова химнографија је образац чистог и дорађеног стила, суштинске богословске смелости и јасноће, који у данашњем времену добија још светлији изглед, као уметност и теологија која отвара могућности.

⁵⁶ Можда овај квалитет текстови добијају сталним препевавањем, тј поступком прављења нових текстова на основу старих. Тако је на пример, на основу акатиста Богородици (чије ауторство Др Ненад Ристовић приписује Роману) испевано је мноштво других акатиста. Тако, идући утабаним стазама, кроз сталне прераде, текстови су и добијали и губили на снази, али свакако задржавали слојевитост симболичке равни. На сличан начин се и испевавају нове и нове мелодије на бази напева осмогласника, и на сличан начин и ја као композитор развијам музички материјал на основу постављеног, и на основу црквеног напева. Код древних текстова погодује ми и надахњује ме њихова слобода да буду и философија и теологија и приповест уједно.

⁵⁷ Ненад Ристовић, *Божјића химна Романа Мелода*, поводом њене музичке обраде у композицији Милорада Маринковића..., Београд, 2014. [програмска књижица, налази се у прилогу тезе, текст на стр. 29]

⁵⁸ У равни теолошког проматрања, проблеми које апострофира, елаборира и чије решење нуди Свети Роман Мелод у свом тексту *Божјићног кондака* јесу између осталог расправа са тада актуелним неправославним учењима, заоденута у поетско рухо. Овај исповеднички моменат, који стоји између редова текста *Кондака*, доследно се и ритмизовано излаже, те достиже врхунац своје апологетске силе у последње две песме, у којима Свети Роман приказује зачињање култа Пресвете Богородице. Култ Пресвете Богородице јесте круна одбране православља од јеретичких учења. Разлоге за то наводили су многи свети оци, а за нас као црквене уметнике од значаја је да разумемо богослужбени контекст и значај тог култа. Свако веће богослужење у православној цркви, свака велика богослужбена химна или целина завршава се молитвеним обраћањем Богородици. Након канона евхаристије у Светој Литургији, пева се ирмос (химна Богородици), чиме се заокружује Света Тајна која се обавља у току Канона Евхаристије.

Из разговора са Др Ристовићем о метричким структурама оригинала и превода, навео бих следеће занимљиве тврдње које је преводилац изнео: древни преводи богослужбене поезије (са старогрчког на црквенословенски) као и његов савремени превод јесу прозни (или модерном терминологијом у „слободном стиху“). Стари преводи се у односу на данашњи превод разликују у томе што су рађени према „конзервативном“ приступу преводилачком поступку, *ad literam* (дословце), или *verbum pro verbo* (реч за реч) а не *sensus pro sensu* (смисао за смисао) као што је рађен најновији превод *Божјићног кондака*. Ристовић тврди да је разлика између два језика (грчког и словенског) таква да је немогуће да превод буде метрички веран оригиналу, па чак и то да древни словенски преводиоци уопште нису размишљали о метричкој форми, већ им је тежиште било на што вернијем преношењу вербалних карактеристика оригинала. Како савремена версификација као вештина прављења стихова и строфа настаје у нас тек у 18. веку под западним утицајем, Ристовић сматра да оно што називамо старим српским песништвом јесте ништа друго до ритмизована проза⁵⁹. Све ово детерминише и савремени приступ превођењу, који је дакле, исто тако прозни и без тежње ка метричком дотеривању преведеног текста према оригиналу.

Ова чињеница има значаја за само појање, јер у сваком новом икосу пружа различите метричке структуре стиха и тиме позива на разноврснију музичку обраду. Управо зато, ја сам имао простора да у сваком икосу применим сасвим или донекле другачији композициони поступак не будући условљен римама. Снага самог припева (рефрена⁶⁰), била је довољна да се целина једног икоса заокружи. Стална појава рефрена уједно сегментира и ритмизује макроформу и уједињује је.

2.6. Употреба српског језика у *Божјићном кондаку*

Поступак „кројења“ мелодије по већ постојећем напеву (српског или грчког појања) у *Божјићном кондаку* је примењиван веома често, али с обзиром на моју сталну интенцију да напеве сместим у модерни тонски контекст, заједно са „кројењем“ примењивано је варирање уз честе модулације и скретања ка другим лествичним моделима⁶¹ или тоналним центрима. Тај поступак је у знатној мери изменио оно што углавном очекујемо од црквеног напева, те је захваљујући томе српски језик деловао у највећој мери природно и срасло за напев. Ипак, нефлексибилност језика није могла свуда да се сакрије. Тврдоћа изговора помогла је код извођења дисонантнијих сазвучја, а деловала мало круто у мелизматичним одсецима. Када би дошло до изразито израђеног извођења (на вокалном плану), сигурно би све евентуалне претеране оштрине и крутости савременог српског језика могле да буду превазиђене. Што се тиче одлика мелодије, хармоније и ритма, они су првенствено произлазили из звучања језика, тако да се вероватно до свих употребљених решења не би ни дошло да је био изабран нпр. црквенословенски језик. Будући да сам у највећем делу своје композиције *Завештање...* користио српскословенски језик који је знатно тврђег звучања од црквенословенског, садашња употреба српског, може се рећи, чини некакав континуитет са овим делом. Српски сам користио такође и у вокалним циклусима „Стослови о љубави“ писаним за аматерски хор. Начин на који сам испевавао српски језик је исти онај којим се испевава и црквенословенски језик, тако да је српски свакако попримио финесе звучања, а понегде и акцентуације налик на црквенословенски⁶².

⁵⁹ Наведено из стручне конверзације са Др Ненадом Ристовићем, уз одобрење (прим. ММ)

⁶⁰ „Млађано дете што је од пре века Бог“

⁶¹ И ка другим лествицама и ка другим гласовима осмогласника, односно ка њиховим мелодијским формулама

⁶² Акцентуација црквенословенског сачувана је у записаним напевима црквеног појања. Она је у нечему ближа разним локалним дијалектима и уопште старинском изговору српског језика него ли савременом говору.

2.7. Употреба црквенословенског и грчког језика у *Божјићном кондаку*

Употреба грчког и црквенословенског јесте у контексту излагања главних тематских мисли дела, односно теме „Дјева днес“ у варијанти грчког и црквенословенског напева. Први велики застој у току форме дешава се на крају 8 икоса и тада се користи реминисценција на грчки текст «παίδιον νέον, ὁ πρὸ αἰώνων θεός.» («Педион неон о про еонон Теос»). Такође, у 22. Икосу имамо припев „пресвјатаја Богородице спаси нас“ на црквенословенском, а у 20. Икосу хор прати солисту певајући на грчком текст акростиха дела (ΤΟΥ ΤΑΠΕΙΝΟΥ ῬΩΜΑΝΟΥ Ὁ ὙΜΝΟΣ - ТУ ТАПИНУ РОМАНУ О ИМНОС (акцентовани су вокали у болду)). Сви ови елементи би требало да делују као обогаћење лингвистичког простора „архитипским“ звучањем освештаних језика, и да буду битан чинилац преко којег дело успоставља континуитет са својом извориштима и самим тим симболично и са Романом.

3. Композиционо техничка решења

Композиционо технички поступци бирани су са интенцијом да подвуку и индивидуализују функционалност појединачних ставова у овиру целокупне форме и да подрже експресивни набој који је сваком ставу одредило композиторово промишљање укупне драматургије дела.

3.1. Први део

3.1.1. **Увод – Проимион;** увод доноси инструментални прелудиј а потом излагање проимиона на три језика: на старогрчком, на црквенословенском и на савременом српском. Инструментални прелудиј доноси неке битне мотиве који ће се касније појавити у току дела. То је најпре напев кондака (почетак), затим мотив звона (т 11-12 глокеншпил и цеваста звона) и мотив који ће ксилофон даље разрађивати у „Сцени прославе Божића“ (т 10-11, ксилофон). Трилери поверени челести често ће се касније појављивати такође у истом инструменту. Увод нема неку посебну сложеност, то је кратка уводна музика без претензија. Након инструменталног увода, напев кондака излаже се на три језика. Грчки напев решен је исонским поступком, са мушким хором и соло Литургом, где се формира двогласна фактура по узору на оно што претпостављамо да је било средњовековно и византијско појање. Српски напев, наведен по Ненаду Барачком⁶³, уз неке мелизме и измене које сам ја унео, доноси дечји хор. Фактурна новина се састоји у имитационим упадима појединих гласова камерног хора са иницијалним мотивом „Дјева днес“. Јасно је да је издвајање ове „чеоне теме“ и у функцији подцртавања главне музичке и текстуалне мисли дела: „Дјева данас...“. Ово имитационо дијалогизирање обогаћује уобичајену певничку трогласну фактуру, којом је аранжиран овај напев. Последњи наступ на савременом српском већ доноси дубљу ауторску обраду напева, са модулаторним осциловањем између тоналних центара Бе и Де. У овом ставу по први пут се пред крај појављује текст *акростиха* који гласи *Понизног Романа химна*. У међуодносу гласова појављују се елементи хетерофоног мишљења, тј две сличне мелодије се крећу око унисона, али са различитим орнаментима. Једна је сложенија а друга једноставнија. Овај поступак

⁶³ Барачки, М. Ненад, *Српско народно црквено појање – Божић - Велики Петак – Ускрс*, нотни зборник, ново издање (оригинал штампан 1926) приредила Даница Петровић, Каленић, Крагујевац 2000; Кондак, стр 110-111

преузет је из данашњег грчког појања и он у себи садржи елементе варијационог поступка.

- 3.1.2. **Икос први;** музика овог икоса је у потпуности ослоњена на ирмолошки напев 8 гласа српског народног црквеног појања. Доноси радосну и раздрагано-кликтаву визију отварања новог раја кроз рођење Богомладенца. Поступак је излагање напева у сваком од гласова, али без идеје полифоне фактуре. Уз главни текст, појављује се и усклик „Алилуја“ који каткад имитира звук звона. Пред крај (т 34-35) опет се појављује мелодијски фрагмент мотива кондака трећег гласа. Дурски тонски род (тонални центар Бе) проширује се снижењем шестог и седмог ступња, чиме добијамо тзв мелодијски дур, лествицу која се често појављује у црквеној музици. Након завршетка првог икоса имамо интерлудиј ударалки који је првенствено у функцији затварања првог приказања.
- 3.1.3. **Икос трећи;** У икосу трећем упознајемо се са Богородицом и њеним унутрашњим преживљавањима. То је тужбалица која описује пластично ситуацију у којој се Спаситељ родио, одбачен далеко од сваке људске сујете и најосновнијег комфора, у пештери окружен анђелима и пастирима. Ова тужбалица носи у себи пророчанство о будућој аскези и страдању које је имао поднети Спаситељ. У трећем икосу, форма је сложена јер се смењују различите фактурне ситуације. Најпре ту је Литург, исонски хор и Богородица. Потом, ту је мали камерни хор са Богородицом и на крају се дешава кулминација у којој учествује велики хор. Музички материјал је разноврстан. Најпре, ту је интервалски широка, модерна, скоро атонална мелодија тужбалице, која је тонално стабилизована хорским исоном. Овај мелодијски стил представља покушај да се модерним средствима прошири основни образац исонског појања. Након тога следи одсек са опоријим четворогласним хармонијама, који је стилски близак мојој „Литургији“. Напослетку, успоставља се мелодијски ток близак обрацима српског црквеног појања, и са музичким материјалом шестог самогласног гласа се завршава музика овог икоса, снажним успоном који нас доводи до ситуације сусрета Богородице и тројице мага. Кроз музику овог икоса прелази се пут ка успостављању конкретне радње дела, која фактички започиње појавом тројице мага у четвртом икосу. Трећим икосом се завршава друго приказање. Између другог и трећег приказања налази се интерлудиј који их повезује.
- 3.1.4. **Интерлудиј и икос четврти** – Првих тринаест тактова икоса 4 јесу заправо интерлудиј између трећег и четвртог икоса који има чисто сценско-театралну функцију. Вишекратно понављајући припев „млађано дете што је од пре века Бог“ тројица мага се полако приближавају из даљине тражећи Спаситеља. Прво излагање Литурга у четвртом икосу се односи на Богородицу и стога она последња испевава фразу „што је од пре века Бог“. Опис њиховог сусрета дат је у слободно имитационом преплитању деоница које се завршава сложним питањем тројице мага: „а ко си ти да такво дете роди“...итд. Мотив од кога је изграђен интерлудиј пред четврти икос изведен је из мотива чеоне теме поступком варирања мелодијског и ритмичког. У четвртом икосу, интервенцијом самог композитора ствара се драмска ситуација коју сам Романов текст не имплицира. То је ситуација страха од непознатих придошлица створена музичким појачавањем згранутог питања тројице мага, „а ко си ти...?“. Иако се брзо разрешава, ова ситуација би требало да доприноси извођењу музичко-сценског заплета и појачавањем димензије театралног, афектираног, наравно не исувише ван граница духовног. Овде је јасан утицај (нео)барокних стилских премиса на ово дело. Интерлудиј након четвртог икоса ту је да заокружи до тада изложени музички ток и припреми појаву петог икоса као првог великог „платоа“

у макроформи дела. Четврти икос је понајвише рађен као сценски дијалог у коме учествују примарно Богородица и маги а секундарно и хор.

- 3.1.5. **Икос пети**; први већи врхунац дела и заокружење једне целине коју чине прва три приказања. Виртуозно третиране јубилације хора спајају се са хомофоно-изоритмичним паралелизмима у којима певају тројица мага, тиме исказујући своје једнодушно одушевљење Ониме којег објављују. Паралелно кретање у чистим квинтама (не сасвим доследно) између соло тенора и соло баса може да се схвати као евокација средњовековног органума и употребе тог древног звука у модерном контексту. Улога средњег гласа јесте да, крећући се углавном по тоновима истарске лествице ствара неочекивано и нетипично тонално дејство укупне хармоније. Фактура која се примењује има мотивски значај, јер ће се понављањем ове фактуре у икосу 15 успоставити тематске везе на растојању између делова форме. Подељеност гласова који учествују у јубилацијама доприноси прозачности фактуре и ту је да олакша доминацију солистима у укупном звуку. Додавање инструмената (цеваста звона, глокеншпил, там там) указује на јак утицај инструменталне музике на ову нумеру и тежњу ка скоро инструменталној грандиозности на завршетку. Припев, који је тематски везан за главну тему кондака трећег гласа урађен је имитационом техником, што је релативно ретко у *Кондаку*⁶⁴. На сличан начин ће бити урађен и први део икоса 21.
- 3.1.6. **Шести и седми икос**; четврто приказање почиње са два веома слична икоса⁶⁵, у којима доминира соло сопран (Богородица). Фактура је минуциозна и углавном захтева камерни хор. Иако постоји висок ниво хоризонталне развијености гласова, нема велике „вертикалне“ полифоније. Начин на који тематске мисли извиру из главне теме кондака трећег гласа говори у прилог широко развијеној варијационој техници, која се у сваком наредном икосу упосебљује и мотивски формира на другачији начин. Икос 6 је формално целовит, док је икос 7 веома разуђен и састављен из четири различита одсека (слично као у односу другог и трећег икоса) који тешко стварају утисак једне целине. Ова унутрашња неповезаност унутар неких икоса, добро делује пак на међусобно повезивање између икоса. На тај начин, неки икоси играју улогу везивног ткива у макроформи. Музички материјал који се појављује у другом одсеку икоса 7 (од т.9) касније ће бити широко разрађиван у икосима 9 и 11. Након уметнутог одсека „входноје“, на завршетку седмог икоса се појављује велика хорска алилуја на фону које Богородица доноси свој текст. Ова алилуја је својеврсна апотеоза мешовитог хорског ансамбла пред икос 8, у којем не учествује мешовити хор, а којим се завршава први део композиције.
- 3.1.7. **Икос осми**; овај икос је по много чему посебан у целини дела. У њему дечји хор има своју најзахтевнију деоницу у целој композицији и најзначајнију улогу. Он заокружује уједно и четврто приказање и први део композиције. Након њега имамо прву паузу у извођењу. Тонски језик овог икоса креће се ка минималистичком дискурсу чистог дура. Развојност се дешава на мелодијско-ритмичком плану, где свој пуни развој доживљава мелодијски материјал који је фигурирао у шестом и седмом икосу. Дечји хор је изабран да донесе речи самог Спаситеља. Литург, као симбол будућег новозаветног свештенства, такође је жива икона Христова. Зато Литург са дечјим хором доноси музику овог икоса.

⁶⁴ Дакле, у *Кондаку* има нешто од барокног манира монументалности. Таман толико, надам се, да га не буде превише.

⁶⁵ На сличан начин груписани су и икоси 11,12, затим 22, 24. Дакле, икоси у којима доминира Богородица, на сродан се начин групишу у целом делу.

Значајна улога звона, звончића, челесте, је ту да појача утисак тајанствене чистоте који звук дечјег хора даје овој нумери. Стално је присутан исон који овде има задатак да да нову димензију музичком току и да га „успори“ и доведе ка завршетку који представља први изразитији завршетак у току композиције. Управо завршетак осмог икоса касније даје музички модел за сам крај завршетка 24. икоса и дела у целини. Суштински елемент израза овог икоса јесте једноставност, чистота, које треба да делују као звучна икона Христова у овом икосу.

- 3.1.8. **Икос девети;** овај икос наставља серију изразито мистички обојених икоса, која почиње са шестим икосом. Врхунац мистичког доживљаја доноси управо текст деветога икоса, те је он као најапстрактнији, поверен хорском ансамблу. У овом случају, хор је организован као шестогласни, где се и женски и мушки гласови деле на по три гласа (ниски, средњи и високи). Таквом поделом гласови значајно мењају функцију и боју у односу на уобичајену парну поделу гласова. Регистри најдубљег женског и највишег мушког гласа се озбиљно додирују и преклапају. Због већег броја сталних гласова, мелодије морају бити нешто ограниченијег амбитуса. Техника компоновања је прожимање полифоније, хетерофоније, изоритмије и исонског појања. Тоналност описује пут од рађања тонског простора (који је на почетку скоро атоналан) кроз мотив ограниченог амбитуса до све јасније тоналне централизације, која се на завршетку претвара у велики изоритмични унисоно са исонском пратњом. У овом икосу мелодија се у свом развоју највише удаљава од мотивских изворишта из шестог и седмог икоса, а примарно из напева трећег гласа кондака. Ова песма је мистички центар дела, мистичка врата кроз која се улази у тајну Божију којој ће се напоследку тројица мага поклонити и принети јој дарове. Представља пандан песми „иже херувими“ из Литургије. У икосу 9 се дешава и један од композиционо техничких врхунаца и можда најзначајнијих тактова написаних у целом *Божјићном Кондаку*.
- 3.1.9. **Икос десети;** динамичан и виртуозан са вокалног аспекта. Писан у потпуности за солисте. У првом делу то су четири женска соло гласа (четири анђела), а у другом делу то су тројица мага. На крају хор прихвата припев који се скоро уобичајено изводи са великим ансамблом. Ова четири соло гласа у функцији су обогаћења вокалног ансамбла и повећања разноврсности у третирању ансамбала. Управо због ове фактурне разуђености дело носи у наслову садржи одредницу „за комбиновани а капела вокални ансамбл“. Ова четири анђела понеће посебне костиме и имати своју улогу још у икосима 11 и 12. На тај начин се њихово појављивање локализује у само пето приказане. Музички елементи које користи десети икос јесу слободно комбиновани елементи напева трећег и петог гласа, дати у доста китњастој варијацији, са присутном препознатљивом каденцом шестог гласа. Углавном изоритмична фактура, текстуална хомофонија и изразито развијен хоризонтални аспект одлике су композиционог поступка који је присутан у икосу 10. У сегменту где певају три мага, средњи глас користи опет препознатљиву истарску лествицу, која значајно мења боју дурско молској тоналној основи главних мелодијских линија. Мелодијски основ је већ познати фонд напева са својим иницијалним, медијалним и каденцијалним формулама које се слободно комбинују. Опет, употреба солиста треба да освежи звучну слику, сценско дешавање и да обезбеди квалитетно одмориште великом хору пред икосе 14, 15 и 16 где велики хор управо доминира.
- 3.1.10. **Једанаести и дванаести икос;** појањем дечјег хора у деветом икосу започиње као што смо рекли, изразито мистично пето приказане, које као свој врхунац има Маријино сведочење о истинитости безмужног зачећа Богомладенца Христа, као

и о сведочанству Јосифово о том догађају, који му је откривен од стране анђела. Мистични тонски вео се разоткрива у икосу 12, једноставним тоналним језиком. Деоница Богородице из 11 икоса постепено поприма одлике чисте речитативности и у икосу 12 по свему подсећа на уобичајне наративне деонице Литурга. То је учињено намерно са циљем да се оваквим употребом донекле измени значењски ниво речитативне прозодије у изразито наглашен, подвучен исказ, који треба да буде објава саме Истине. Овде, у 12. икосу дакле, дешава се прелом поетског али и музичког тока дела са мистично-алегоријски на наративно-исповедни ниво који доноси приповест тројице мага. Ту јасну границу ништа није боље и једноставније могло да омеђи него ли прозодична исповедна деоница Богородице, која се завршава припевом где се достиже максимални звук и лага целог ансамбла. Кристално јасна на значењском нивоу, 12 икос је таквих музичко-синтаксичких квалитета да завршава и омеђује претходни ток јасном границом након које се дешава пауза. Ова граница на оси симетрије (12 икос), остаће упамћена као тренутак најјачег звука у току целог дела и као најјава завршетка 24 икоса на нивоу тематског плана.

3.2. Други део (изводи се након паузе)

3.2.1. **Тринаести и четрнаести икос;** након снажне границе коју исцртава 12 икос, шесто приказане почиње неутрално, кратким сигнаlima звона којима се уводи у приповест. Тринаести икос протиче у знаку солистичког појања тројице мага, где је опет на снази хомофона фактура уз покушај да се деонице хоризонтално обогате и учине донекле самосталнијима. Тек при певању припева користи се имитациони поступак. Први врхунац и кулминаторни плато се појављује у 14. икосу, који почиње снажним надовезивањем великог хора на завршетак 13. икоса. Он протиче у дијалогизирању тројице мага и великог хора, приликом чега тензија остаје на високом нивоу. Фактура је хомофона, изоритмична и подсећа на једноставне облике певничког појања. Доминира комбинација унисона са елементима хетерофоније и трогласне хармоније (наступ тројице мага). Ту су и снажни акценти и брз темпо. Мелодија припада шестом гласу српског црквеног појања, са увек присутним елементима главне теме кондака (трећи глас), који се као и увек провлаче кроз све мелодијске структуре.

3.2.2. **Икос седамнаести;** након драматског врхунца излагања у 14. икосу, следи седмо приказане. Оно доноси остатак излагања тројице мага, које се тиче њиховог разговора са Иродом. Запањени Иродовом незаинтересованошћу (односно лажном заинтересованошћу) да се поклони Спаситељу и Месији, они праве низ паралела свог чудесног путовања са старозаветним чудима у која су развращени фарисеји тобоже веровали. Њихово суштинско неверје се показује управо кроз изражавање неверице у подухват тројице мага, који су вођени једним пророчанством и једном звездом превалили толики пут да се поклоне Христу. Тројица мага, будући у необичној прилици да неверујућим Јеврејима објашњавају тајни смисао великих старозаветних догађаја као најаву и пророчанство великих новозаветних догађаја, постају проповедници новозаветне радосне вести, исповедајући је пред Иродом. Ту своју исповест они препричавају Богородици. Роман користи наводе да би пластично донео сам догађај разговора мага са Иродом и фарисејима. Подељеност текста на обраћање Богородици и на наводе из разговора са Иродом, искористио сам да остварим динамичнију поделу улога између тројице мага. У 17. икосу ток излагања је миран, можда једини пут у композицији близак коралном начину певања. Фактура је хомофона. Пратњу

чини смењивање мушког и женског исона, а трогласну хармонију стварају тројица солиста. Хармонски језик инклинира проширеној тоналности својственој неокласицизму 20. века, као што је и случај на још неколико места у партитури(икос 3). Музички контраст који доноси икос 17 био је неопходан као предах, одмориште у иначе дугом излагању тројице мага.

3.2.3. **Икос осамнаест;** у овом икосу музички ток се опет динамизује. Појављује се бржи темпо и форте динамика. Доминира наизменично појединачно и групно певање тројице мага. Хор најпре доноси питање фарисеја упућено магима „одакле и када дођосте...“. То питање тематски реферира на икос 4 и на тамошње питање „ко ти је отац, ко ти је родитељка...“. Ова тематска веза је ту само ради тематског обједињавања велике форме кроз употребу већ постојећег музичког материјала (овај се лајтмотив, да тако кажемо, користи у оба случаја када се поставља питање пуно чуђења, згранутости, па бисмо ово могли назвати „мотив чуђења, згранутости“ или пак можда „мотив ултимативног питања“), а не због покушаја повлачења било какве значењске паралеле између 4. и 18 икоса. Више је у питању сличан гест, који у 4 икосу треба да има тон пуног чуђења, несхватања, док у 18 треба да има тон злурадог, ироничног питања, демонски обојеног, попут претње. Уједно, свака могућност тематског повезивања и употреба већ постојећег материјала уместо стварања новог, била је добродошла због великог обима дела. На завршетку 18. икоса понављање црквенословенског текста „Дјева днес пресушчественаго раждајет“ у снажном исповедном тону и брзом темпу, управо је ту да поткрепи пламено исповедање Христа које краси тројицу мага и њихово једнодушно казивање. Одмах након, хор пева маестетично два последња стиха: „тада пламеним стубом, сада пак звездом која указује на млађано Дете што је од пре века Бог“.

3.2.4. **Икос двадесети;** будући да се налази на округлом броју, овај икос (као да) је био предодређен да постане завршни, рекапитулациони и преломни моменат дела. У овом икосу и код Романа се радња дела зауставља (говор у неутралном лицу, дакле говор самог приповедача) и најављује принос дарова, који представља исход збивања и први новозаветни принос Христу као истинском Цару, Пророку и Првосвештенику, односно као Сину Божијем, Спаситељу света. Сав у наративу који прелама и рекапитулира дотле речено, овај икос зауставља музичко време уводећи статичност која се постиже спојем прозодије Литурга и мотивом звона (из увода, икоса 7, 8 и т д) који доноси хор, појући на старогрчком језику текст акростиха. Акростих, као потпуни излаз из тока радње(опет као нека „епода“), а опет интегрални и неодвојиви део текста, био је идеалан избор за крајње неутралну, симболички богату, апстрактну музику овог икоса. Овај икос се такође одликује минимализмом средстава. Хармонска сазвучја базирана су на квинтама, квартама, септимама и секундама, а фактура садржи сталну имитацију између хорских гласова који доносе поменути мотив звона (иначе овај мотив је само на овом месту поверен вокалима, увек га доносе инструменти). Мушки гласови су подељени а женски нису. Ово је уједно покушај евоцирања „античког“ звука, за који претпостављамо да је био модално обојен, „хладније“ експресивне димензије, и са преовладавањем чистих интервала квинте и кварте. Наравно, ово је само претпоставка коју су тумачећи антику углавном сложено износили многи композитори (Дебиси, Стравински, Хонегер итд). Уједно и покушај освежавања музичког језика *Кондака* и стварања преломне, уникатне атмосфере у икосу 20, што треба да поткрепи његову специфичну улогу у целокупној форми дела.

3.2.5. **Икос двадесет први;** овај икос подељен је на два потпуно различита дела, те функционише као две одвојене целине. Овим се негде компензује мањи број

икоса који чине други део композиције. **Први део** икоса 21 јесте фанфарно-имитациона хорска најава поклоњења тројице мудраца Христу. Овакав (наративно-дескриптивни) текст је углавном био повераван Литургу, али због чињенице да Литург потпуно доминира у целом икосу 20 (први и једини пут), у целом икосу 21 није заступљен. Тематски и композиционо технички, први део икоса 21, као што је већ речено, реферира на припев икоса 5, с разликом што у икосу 21 имамо активну улогу цевастих звона, чији сигнали покрећу сваку нову фразу. У првом делу икоса 21 до крајњих граница је развијен композициони поступак започет у припеву икоса 5. Тај химнични моменат такође има, као и сви ставови након икоса 20, и рекапитулациону, репризну функцију заокружења великог музичко сценског дела. У **другом делу** икоса 21, учињен је велики цитат српског црквеног напева *Величаније Рождеству*, на који је компонован овај пут Романов текст уместо текста *Величанија*. Мелодија је наведена према запису Ненада Барачког⁶⁶, петог гласа српског црквеног појања, који је делимично вариран и „обогаћен“ елементима трећег гласа (ја сам начинио те измене). Уподобљавање аутентичном звуку српског црквеног појања је и у функцији најављивања деветог приказања – сцене прославе Божића, која реферира на начин на који се Божић прославља у Српској православној цркви.

3.2.6. **Сцена прославе Божића**; ова сцена се значењски надовезује на чин поклоњења мудраца Христу ускликом из прокимена: „Сва земља да се поклони теби и да пева теби.....“. Директно надовезивање на икос 21 омогућује ову везу, својеврсну „копчу“ са фрагментом сцене прославе Божића у новозаветној цркви (у овом случају у српској традицији). У овој сцени искористио сам прилику да дам донекле ново хармонско виђење прокимена⁶⁷ и необичан вокално-инструментални аранжман тропара Рождеству (о овоме постоји детаљно појашњење на страни 27). Ова сцена музички „релаксира“ целокупан ток, представља својеврсну жанр-сцену, својеврсно одмориште. Композиционо технички, занимљива је улога удараљки у току појања тропара Рождеству где је употребљен етидно-репетитивни поступак, који уз исон басова служи као метроритмичка подлога за музички ток. Ово је моменат када слушалац може да освежи свој звучни доживљај звуком удараљки, чије је присуство пажљиво дозирано на нивоу целине дела.

3.2.7. **Икос двадесет други и финална Апотеоза** последње, десето приказање има финално-рекапитулациони карактер. Конвенционална потреба за тематским заокружењем, која је овом делу потребна пре свега због дужине и велике количине разноврсних материјала који се у њему користе, нашла је своју реализацију пре свега у Апотеози. Сам завршетак доноси мелодијско нарастање у деоници соло сопрана, базирано на већ познатом материјалу. Завршни припев урађен је по мотиву којим се завршавају 11 и 12 икос, а који представља ауторску обраду цитата валламског руског појања, који се појављује у икосима 11, 12 и 24. Завршни мотив удараљки преузет је са краја икоса 8. На тај начин, свеобухватном синтезом, завршава се ово музичко дело. Последњи напев у највишљем гласу је доношење акростиха „понизног Романа химна“ у дечјем хору, чиме се опет врши реминисценција на значајно учешће овог хора у целини дела, и симболичка раван кроз децу преноси на духовну чистоту, младост, радост будућег века која је најављена дугим исоном хора у великом *smorzando* ефекту, праћеном звуцима звона, чиме се дело завршава.

⁶⁶ Барачки, М. Ненад, *Српско народно.....*, Величаније, стр. 69-70 (глас пети)

⁶⁷ Исто, прокимен апостола, глас 8, стр 112.

Композиционо техничке аспекте није могуће до танчина описати, као ни систематизовати. Они су разноврсни, о чему сведочи разуђена фактура ансамбла у целини дела. Опште запажање односи се на доминацију једног тематског језгра напева кондака трећег гласа (који каткад посеже за својом грчком а каткад за својом српском варијантом), сталну присутност акростиха као другог свепрожимајућег (текстуално тематског) елемента, и на велику разноврсност варијационих поступака, тј на чињеницу да се из претходног материјала рађа наредни, уз потпуну или делимичну промену карактера и богату орнаментизацију и ритмичку разуђеност. Све ово није сасвим типично за западну музичку праксу, те је сам процес генезе композиционих поступака и тематизма изразит и уникатан (орјентисан ка „источним“ поступцима) у *Божјићном кондаку*, те би можда завређивао посебну студију.

4. Методологија уметничког истраживања при компоновању дела „Божјићни кондак“

Фокус мог интересовања у овом истраживању био је на две области: 1) на слој референтне црквене традиције (избор напева који су преузети, мелодијских формула разних гласова који се користе као мелодијски материјал, богослужбени и други текстови о Празнику, све што је у вези са Празником и Романовим текстом; 2) на пољу композиционе технике (узори, , на разраду идеја формалне организације, тематске заокружености, композиционо техничке разноврсности и других елемената.

4.1. Употреба цитата, избор и рад са оригиналним напевима

Кројење новог богослужбеног текста на већ постојећу мелодију је као што смо већ говорили уобичајена и утврђена пракса на богослужењима. Стога је и компоновање по изабраним тематским ентитетима поступак најближи изворној употреби напева у Цркви. Желећи да нову етапу у развоју духовне музике у нас кроз дело *Божјићни кондак* поставим на јаке темеље, ја сам у овом делу афирмисао оне композиционе принципе за које сматрам да треба да буду присутни и у новим делима, која ће у будућности бити писана. Да бих постигао снажну форму у делу изразито великог трајања, сав тематизам сам засновао на употреби неколико већ постојећих напева, извесном броју мојих, оригиналних мелодијских мисли, као и на спровођењу мелодијских формула преузетих из осмогласног појања. У музици кондака своје место су нашли напеви првог, другог, трећег, петог, шестог и осмог гласа. Напев тропара Рождества четвртог гласа је једини напев из тог гласа, док се напеви седмог гласа нису појавили у делу. Грчки напев «И Партенос симерон» наведен је према запису Драгана Млађеновића Шекспира, као једна од могућих мелодијских варијанти овог напева. У икосима 11,12 и 24 појављује се цитат напева руског валаамског појања (у оригиналу јектенија «Господи помилуј»), који је наведен без извора, по слуху, са носача звука. Овај цитат привукао је моју пажњу давно због архаичног звучања секундних хармонија. Први пут сам га употребио у свом делу «Завештање Светог Симеона Мироточивог» из 1998. године.

4.2. Однос и улога ансамбала (мешовити хор, солисти, дечји хор, група удараљки)

Велики количина текста „Божјићне химне“ Св Романа повлачио је и нужно велико трајање музике. Самим тим, наметнула се потреба да се терет извођења ове партитуре расподели различитим групама извођача са циљем да се са једне стране постигне

разуђеност, разноврсност а са друге стране да се извођачи на моменте растерете да би цео ансамбл могао да издржи трајање извођења (које износи око 80 минута).

Из нумере у нумеру смењују се различити вокални састави, а све је прожето краћим и дужим интерлудијима удараљки. Велики хор учествује у целини свега у неколико нумера. Исонски хор углавном има деонице на почецима икоса. У икосу 10, 11 и 12 појављује се група од четири соло женска гласа која растеређује камерни хор анђела сталног певања. Такође, наступи дечјег хора у комбинацији са исонским хором ту су да одморе најоптерећенији камерни хор (хор анђела). Удараљке су ту како због давања интонације, тако и због уношења контраста. Сигнали удараљки могу да се схвате и као ритуални, обредни сигнали.

Трудио сам се дакле максимално да у редоследу наступања вокалних група, хорова, солиста, удараљки све групе буду избалансирано заступљене, те да не дође до замора услед слушања хорске партитуре великог трајања.

Смењивање ансамбала повезано је и са формом како музичком тако песничком. У највећем броју случајева, припев изводи велики хор, док први део сваког икоса изводе солисти са камерним или исонским хором.

5. Сценска реализација дела

5.1. О концепту дела као потенцијално и концертантног и сценског

Управо је интенција стварања музичког дела које би имало формални праузор у литургији онај разлог који генерише дуалност могућности реализације дела, и то зато што литургија у себи поседује оба елемента:

– објаву садржаја вере, праксу молитве, и укупан доживљај духовности кроз музику, што до изражаја долази код концертног представљања дела, и са друге стране

- обредне кретње, чиндејствовање које је нераздвојно од простора који се може условно назвати и сценом (мада је он више од тога, и поседује веома прецизну и разрађену теолошку симболику⁶⁸) и које додаје смисао и динамизам музичком дешавању попут извесне надоградње, а делује и добро на музички ток, који кроз сценску реализацију губи своју статичност.

Грандиозност Романовог текста, његов експресивни распон и разина (раван) комплексног доживљаја које он пружа, дали су довољно материјала да се у великом и сложеном музичком остварењу подцртају и потенцијално концертантни и потенцијално сценски капацитети. Заправо, сама извесност могућности (због велике заступљености дијалога и говора у првом лицу у току великог дела текста) да се овакав сиже сценски реализује поставила је пред мене сценску реализацију као незаобилазни захтев коме моја партитура треба да одговори. Са друге стране, жеља да у овом делу „освојим“ сложене и виртуозне композиционе поступке рада са изабраним музичким материјалом, (у оним сегментима текста који су писани у трећем лицу, који су нарација а не збивање) чини

⁶⁸ Сваки део ентеријера цркве поседује теолошки разлог због присуства и објашњење због чега изгледа тако како изгледа и т.д...ове елементе је донекле могуће пренети на сцену, што би био слободнији, строгим канонима неспутан простор који даје оквир уметничком изражавању.

ово дело занимљивим и значајним за концертно извођење. Употреба солиста и разноврсних комбинованих поставки ансамбла, дечјег хора и удараљки позитивно делује и на сцени и у концертној реализацији.

5.2. Динамика сценске радње, подела и организација комбинованог вокалног ансамбла; од замисли до реализације

Код реализације сценске поставке, чини ми се да редитељ треба да нађе баланс између разноврсности сценског дешавања и доминантно аскетско-иконичког изгледа сцене и дешавања на њој. Дело је писано да се у скоро сваком новом икосу фокус помера на различите солисте, групе певача, хор, удараљке. Сценски простор треба у себи да носи теолошке симболике хришћанског храма. Улазак и излазак свих актера колико год да могу и треба да створе ефекат ритуалног хода, кретње, толико могу и да преоптерете сцену непотребним и за посматрање напорним померањима. Надам се да дело пружа довољно простора да се изнађу сценска и кореографска решења која уз употребу светла могу да дају не преоптерећену сценску радњу, која неће угушити музичко збивање. Потребно је да режисер трага за богословским смислом литургијског у овом делу и да га појачава сценским покретом а не да га наруши. Важно је да се има на уму да сценска транспозиција овог дела треба да представља нешто што би се могло назвати имагинарни обред. Обред у суштинском смислу без формалних оквира које би му постављао неки прописани црквени ритуал. У обред, као и у постмодернистичку инсталацију, публика мора бити активно укључена. Мора да осети простор где се он дешава и да скоро додирне протагонисте. Стога је могуће ово дело поставити у веома различитим сценским просторима. Од цркве до трга. А могуће је и следити утабану оперско-ораторијумску концепцију извођења.

Да би извођење добило на сценској драматургији, потребно је да различите вокалне групе буду на неки начин одвојене и костимографским решењима и позицијом на сцени у различитим ситуацијама. Такође, постоје и оне ситуације када се цео хорски ансамбл, са свим шароликим костимима уједињује. Проблем код сценског извођења може да представља и читање нота. Стога је могућ и полусценски, статичнији третман хора, са евентуалним решењима сценске кретње тек мање групе певача. Део хора који не учествује у пуном сценском дешавању може држати ноте и певати из њих.

5.3. Могућа употреба сценско-костимографских елемената народних обичаја о Божићу (Вертеп и Звезда) и иконичност у сценској поставци *Божићног кондака*

Код писања овакве теме, штета би била како ми се чини не позвати се на елементе народне традиције. Утемељење у традицији прославе Божића и самим тим оправдање пред евентуалним критичарима сценске поставке овог текста нашао сам у народним обичајима о Божићу. Присуство дечјег хора у партитури отвара могућност употребе дечјег «архитипа» уа оплемењивање укупног доживљаја сценске радње и садржајно обогаћење које помаже слушаоцу (гледаоцу) да издржи трајање дела. Костимирање деце која глуме «три краља», Богородицу, Јосифа, као и присуство зооморфних маски на њиховим лицима један је од (додуше споредних) елемената који могу бити употребљени у сценској поставци «Божићног кондака». Такође, присуство Витлејемске звезде у току целог приказања приближава нас фрескописним и иконографским представама Божића. Њен симболичко - иконични семиотички капацитет значајан је за сценску поставку.

Референца ка народним обичајима је ту да употпуни слику на следећи начин: сагледавање исте ствари из мноштва различитих углова. Ово је уопште узев средњовековна (доренесансна) филозофија поставке естетског предмета посматрања, чију музичку транспозицију имамо у идеји померања теме у односу на тему (канон, мотет) или у идеји варирања и мелизматичног украшавања (светогорско калофонијско појање). У сликарству то би била обрнута перспектива византијске фреске која омогућава други доживљај зависно од угла гледања, или пак витражи западних цркава који зависно од угла падања светлости сунца и места посматрача стварају увек различит ефекат.

6. Закључак

6.1. Оригинални допринос уметничкој музици (форма, композициона техника, естетика, стилско и жанровско позиционирање).

Након што је дело настало, могуће је укратко проговорити на тему оригиналног уметничког доприноса у различим елементима дела. Иако ово излагање „из прве руке“, тј од самог композитора има уједно и ексклузивност и одсуство потребне критичке дистанце. Ипак, излажем га као материјал за истраживаче и критичаре који ће се у будућности бавити овим делом, али и као део одбране домета дела које представља докторски уметнички пројекат.

Најпре, морам рећи да је линија стилског развоја која је довела до мојих остварења духовне музике одвојена од линије развоја западноевропске уметничке музике. Она са њом има додирних тачака, али не и истоветна полазишта, бар не у истом историјско-стилском слоју. Неопходност надовезивања на дела претходника у ситуацији када имамо оскудно мало дела на том пољу ставља нас од самог почетка у ситуацију „кашњења“ за стилским токовима. Тај проблем колико има наша музичка култура, има га и руска и уопште музичке културе православних народа. Последњи снажни и довршени стилски модел у духовној и црквеној музици након руских позноромантичара и модерниста⁶⁹ на прелому епоха дали су српски композитори до краја другог светског рата. То је био стилски распон од романтичарског преко импресионистичког, експресионистичког и неокласичног стилског усмерења која су се на дела духовне музике донекле рефлектовала. Дела духовне музике су опет остала верна молитвеном тону српске богослужбене музике али и инкорпорирала у себе елементе стилских и хармонско-фактурних иновација. Можемо рећи да смо имали среће да су се последњи модерни продори у православној духовној музици пре појаве композитора касније генерације у другој половини двадесетог века попут Арва Парта, Џона Тавенера, Алфреда Шниткеа, Георгија Свиридова, десили заправо у окриљу српске музичке сцене.

Но, трагајући за фундаментима који могу бити довољно снажни да послуже као основа за изградњу новог музичког стила у православној духовној музици, било је неопходно окренути се самом појању а стилски наставити тамо где су претходници стали, без нужне обавезе да се следи неки стилски модел, већ са поривом да се трага за извориштима надахнућа која су кадра да актуелизују овај жанр. А та изворишта опет јесу литургијска пре свега. Иако је друга половина двадесетог века у светској уметничкој музици направила огромне кораке, нова православна духовна музика мора да апсорбује у себе оне стилске комплексе који су били последњи изданци на благородном дрвету православне духовне музике 20 века, па тек одатле да крене даље, пре свега кроз враћање

⁶⁹ Рахмањин, Чесноков, Кастаљски, Штајнберг

сопственим духовним и музичким фундаментима. Од нове православне музике се не може очекивати скок у потпуно ново, јер најпре ни једна духовна музика осим ретких појединачних дела аутора није склона да чини такав скок. Такође, мора се уважити чињеница да се развој православне духовне музике базира на много друкчијим музичким, стилским, филозофским, богословским основама од оних на којима се базира развој савремене европске уметничке музике, која се већ одавно удаљила и од основа сопствене духовне музике. А једна од главних њених основа јесте и древно појање. Најјача сила која треба да оживи моје стваралаштво у овом случају, поред музичког јесте и верско надахнуће. Без њега оваква уметност потпада под шаблоне тзв. традиције, али не бива способна да их надиђе, већ се креће заробљена у њиховим оквирима. Наставити оно што је деценијама бивало запретено, чији се развој негде нашао на пола пута, није ни мало једноставно. Мој подухват стварања опуса духовне музике ће у својој наредној етапи трагати ка учвршћивању сопственог пута, пута који има мисију да за собом попуни велики празан простор недостајућих стилских елемената и фаза и да напослетку оствари какву такву пуноћу и перспективу за себе и за оне који ће одлучити можда да га следе. То је можда једно од објашњења нечега што може да се доживи као полистилистичко композиторско одређење на нивоу целине једног опуса. Заправо то је опет оно Монтевердијевско ранобарокно мноштво стилова и пракси које је данас актуелно код композитора који истовремено компонују и инструменталну и духовну, вокалну музику, а које је још додатно појачано дејством којим постмодернистичке стилске премисе улазе у традиционалне токове музике. У мом случају, ако постоји нека интеракција са постмодернистичким уметничким светом, она је случајна и спонтана. На нивоу намере, моја стилска орјентација се креће аутохтоним али традиционалним путем асимилације музичких елемената, који је негде пред својим испуњењем, тј заокружењем, чиме би требало да се делимично попуни празнина онога што недостаје у српској и уопште православној духовној музици. Након тог заокружења, вероватно је да ће доћи до отварања нових путева и до нових, далеко слободнијих стилско техничких открића или синтеза, ако буде времена за њих.

Сматрам да евентуални оригинални доприноси овог дела у односу на слична дела овог жанра и медијума могу бити следећи⁷⁰:

- Иновација у форми која спаја литургију са музичко сценским или концертантним делом. Форма својеврснох хорског мистерија, која делује као имагинарни обред а не као низање нумера.
- Покушај рекапитулације свих (или многих) могућих композиционих техника и фактурних решења, углавном из до сада већ постојеће музичке литературе, које су применљиве на жанр православне духовне музике
- Покушај синтезе ради постављања претпоставки за скок квантитативног у квалитативно, који се можда десио већ негде у *Божјићном кондаку*, а можда ће се десити у неком наредном делу; свеједно, ова синтеза је неопходна православној музици ради очувања њене истинске виталности и ради претпоставки даљег развоја
- Повратак (или актуелизација) православне богословске мисли као генератора поетике и форме дела
- Естетизација православног напева и ритуала у оквиру музичко сценског дела (у чему се надовезујем на претходнике)

⁷⁰ О овоме ја не желим да имам свој суд, већ износим претпоставку на основу властитих промишљања и тежњи. О томе да ли су тежње макар и делимично остварене, о томе ће суд дати будуће време и они који у њему буду проучавали ово дело.

- Могућност да музичка дела овога типа користе пребогато књижевно наслеђе православља и Хришћанства уопште на један нови, иновативни начин, а све са циљем спровођења идеје продужене литургије, тј. слављења Бога у свим својим делима на сваки начин
- Отварање перспективе православним музичко сценским делима као могућности друкчијег и новог развоја ораторијумског и оперског жанра у будућности, лишеног преке потребе за комуникацијом са актуелним светским темама.

6.2. Веза *Божјићног кондака* са остатком мог опуса духовне музике, и са глобални контекстом савремене Православне музике

„Божјићни кондак“ има своје значајно место у мом опусу, а претендује и на место у контексту глобалне продукције уметничких дела сродне стилске орјентације и изабраног медијума. Може се рећи да изванредне димензије дела и висока вредност текста омогућавају да дело буде примећено а могућност сценске реализације отвара нове и нове могућности код извођења.

Од духовне музике, мој опус садржи:

1998 – „Завештање Светог Симеона Мироточивог“ за солисте, мешовити хор и групу ударалки; трајање 60 минута. Наруџбина ТАСПЦ Доброчинство

2001 – „Литургија Светог Јована Златоустог“, за мешовити хор а капела и двојицу солиста (60 мин)

2002-2005 – „Стослови о љубави 1“ (60 мин), „Стослови о љубави 2 (60 мин), за мешовити хор а капела, текст на српском језику

2005 – „Свјати Боже“ – први став опела

Остале мање духовне композиције, ауторски аранжмани црквених напева (углавном тропари)

2014 - „Божјићни кондак“ за комбиновани а капела вокални ансамбл и групу ударалки (80 мин)

2015 - „Вечери твојеја тајнија“ – из *Страсне седмице*, по запису напева шестог гласа Ст.Ст.Мокрањца (10 мин). За мешовити хор а капела.

Иако нехомоген по свом усмерењу и стилу, мој опус духовне музике је обиман и разноврстан. У њему су заступљена дела за богослужење писана по напеву, дела која представљају уметничку транспозицију богослужења, а претпоставка је да ћемо их пре свега чути на концерту и напослетку (најзаступљенија) небогослужбена дела која представљају жанровску иновацију и покушај отварања неких нових путева за православну хорску музику. Између свих других мојих композиција, *Божјићни кондак* је свакако круна мог досадашњег рада на пољу духовне музике.

Када је светски контекст у питању, ово дело претендује да се нађе раме уз раме са сличним делима Арва Перта, Сер Џона Тавенера, Ајвана Мудија, и других савремених композитора који компонују за а капела хорске ансамбле дела великог трајања, која у неким случајевима имају и инструменталну пратњу. Може се чак рећи да је стваралаштво ових композитора по први пут у историји музике изнедрило дела која

имају и до 120 минута музике, међу којима трајање Божићног кондака не делује као изузетно велико, већ се управо следи тај тренд. Чини ми се да су та велика трајања последица православног мистичког, теолошког искуства и доказ његове снаге. Управо је познато да богослужења у православној цркви трају најдуже од свих служби данашњих хришћанских конфесија. Такође, ово дело жели да буде контекстуализовано и са делима великих претходника, пре свега композитора православне духовне музике, али и других. На неки начин, ово дело успоставља континуитет и са западном *a capella* духовном музиком ренесансе на сличан начин као што то у својим делима чине управо поменути композитори.

Цео мој опус реферира ка фундаментима из традиције (претежно српског) црквеног појања и његове касније хорске транспозиције. Неки комади достижу заштравање изразито модерничког израза⁷¹, док неки представљају надовезивање на српску или руску уметничку традицију обраде црквеног напева. Све ове елементе имамо у *Божићном кондаку* мање-више на једном месту. *Божићни кондак* је покушај да се на српском црквеном напеву подигне грандиозан музички храм, помало барокних претензија, налик фрушкогорским манастирима, управо такав да буде способан да дочара велики мистериј Рождества Господњег по овом богонадахнутом тексту. Он је покушај обнове ромејског темеља и корена српске кутуре, са жељом да се цивилизацијски принципи настали из плодног споја антике и Хришћанства у некадашњем Ромејском царству реактуелизују на истински квалитетан и модеран начин. Он је и жеља да се покаже и суштинска а не формална грандиозност саме српске аутохтоне културе, базиране на византијским и касније барокним темељима⁷².

⁷¹ У «Литургији св Јована Златоустог» из 2001. године

⁷² У свом тексту у поводу настанка мог дела, Др Ненад Ристовић пише и следеће редове: «С обзиром да све ове квалитете чудно је да нико од савремених композитора који стварају музику на текстове из православне традиције није посегао за Романовом Божићном химном. Отуда подухват композитора Милорада Маринковића да "озвучи« химну «Данас Дјева рађа» завређује похвалу, штавише, овај музички допринос промовисању православне баштине на модеран начин чини част српској култури јер је достојан много већих култура. Маринковић је уочио потенцијале које ово дело нуди својом изазовном формом и узбудљивом садржином (несвојственом стандардним богослужбеним текстовима). Ово његово прегнуће пример је како композитор студиозног приступа у делу једне древне књижевности које носи Божију поруку а кореспондира са сензибилитетом данашњег човека препознаје захвалан текстуални предложак за музичку обраду.» (Ристовић, Ненад, *Божићна химна Романа Мелода...* публикација уз премијерно извођење дела, Београд 2014, стр. 34)

Други део

Нова Православна духовна музика

7. Општа разматрања

7.1. Историјско-музички и културолошки контекст настанка српског народног, тзв. Карловачког⁷³ појања

Европска култура у целини узев има заједнички, грчко-римски корен. Њена колевка је Медитеран, у коме егзистира изузетно сложен комплекс културолошких утицаја, који је кроз векове градио многоструко различите али и међусобно повезане цивилизацијске моделе. Од античке Грчке, Персије, Феникије, древног Израила, Египта, Сирије, Италске културе, нове Картагинске културе, Римског царства и напослетку Хришћанског Ромејског царства – Византије, медитеранске културе су се међусобно прожимале и надопуњавале. Као и све до краја 17. века у Европи, и тада, у античко доба, извориште културе је био култ, који је примарно био религијски, а потом и филозофски, математички, музички, и т.д.

Благодарећи историјским збивањима у току целог средњег века, европски културни простор је подељен на две велике културолошке сфере утицаја, на два основна начина мишљења. То су западна, романо-германска култура, настала на развалинама западног римског царства, у хришћанским државама новообраћених европских народа (Франака, Германа, Англосаксонаца, и многих других) и источна, ромејско - словенска култура настала у ромејском царству, а потом настављена у националним културама православних народа (Грка, Руса, Срба, Бугара, Румуна).

О историјском току развоја Европског културолошког идентитета и диверзитета, можемо рећи и то да је целина коју називамо европска култура вишекратно „амалгамисана“ покретима који су имали за циљ да успоставе превласт универзалних (углавном античких) вредности у њој, али и да је она ипак нераскидиво интегрисана вишекратним преносом утицаја са истока на запад и обратно⁷⁴.

⁷³ Неки сматрају да постоји и тзв „Београдско“ појање. Ради се о суштински истој појачкој традицији и пракси, која се само развијала у Србији 19. века под нешто другачијим околностима и у другачијем амбијенту. Може се рећи да је „Београдски напев“ такође део корпуса „карловачког“ појања, али специфичан по следећим карактеристикама: мање китњаст напев, јасније и нешто једноставније мелодијске формуле, склоност ка већем тонском опсегу једног напева (чак и преко октаве). О разлици појања онако како је оно записано у Карловцима и уопште у пречанским крајевима и појања у Београду и у целој тадашњој Србији може се писати одвојен научни рад и ми у те разлике овде нећемо улазити. Овде само желимо да напоменемо да под синтагмом „Карловачко појање“ подразумевамо свеобухватност српског појања, иако оно када се узме у целини, тј. када се посматрају сви крајеви где Срби живе има унутар себе доста међусобних разлика. Такође, разликују се и записи различитих мелографа, који су у свом записивању и „кројењу“ на неким стварима више а на некима мање инсистирали. Тако, свако понаособ мелографско дело носи своје специфичне одлике и својеврсне карактеристике које би се могле подвести под појам „стил“.

⁷⁴ Неколико векова након велике шизме (1054 г.) размена утицаја између запада и истока текла је несметано. Тако Ромејско царство утиче интензивно на културне токове у целом средоземљу, што би се могло рећи и за арапску културу; првим освајањем Цариграда поверење између запада и истока неповратно је уништено, али су однете (покрадене) уметнице извршиле огроман утицај на западну културу, уметност, занатство, економију; други велики утицај Византије на западну културу поклапа се са пропашћу хиљадугодишње империје, када мноштво уметника, учених људи, богатих људи одлази на запад и врши снажан утицај у свим сферама људске делатности. У 18. Веку Русија кроз реформе императора Петра великог преузима западни културни модел и отвара своја врата за западне утицаје који ће непрекинуто трајати до данашњег дана. У току 19. века покрети за ослобођење балканских земаља

Може се рећи за барокну епоху да је она са једне стране прва у којој су унутрашње противречности које живе у европском човеку експлицитно постале генератор уметничког исказа, а са друге стране, може се рећи да се радило о последњој епохи у којој универзални културни модел био диктиран од стране аристократије и где су национални спецификуми живели кроз верску културу сваке националне групе. Управо у тој плодној и великој, последњој стабилној и трајној епохи европске културе настало је и српско црквено народно, тзв. „карловачко“ појање, као плод укрштања најмање четири битна утицаја: српског старог, средњовековног појања, које се у траговима очувало, и преносило кроз векове мењајући свој првобитни облик, затим утицаји појања светогорских даскала (калофонијског, китњастог и мелизматичног појања које су они донели у 18. веку на простор Карловачке митрополије⁷⁵ пре реформе појања у Грчкој с почетка 19. века), затим утицаја самог барокног (музичког) стила и напослетку, утицај српског музичког фолклора, који је деловао као сила која је давала коначну форму свим утицајима који су на појање деловали.

Тако је настало српско црквено-народно, тзв. „Карловачко“ појање, као једно од најузвишенијих српских културних домета и постигнућа, које је у себи носило снажан печат светогорске, постромејске епохе, окренуте мистичким созерцањима Божанства (под снажним утицајем теологије Светог Григорија Паламе из 14. века), а са друге стране одавало блискост ка китњастом језику барока, ритмички богатом хоризонталним полиметријама, мелизматиком и украсима⁷⁶.

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

7.2. Музика Православне Цркве;

Православна Црква је аутентична Апостолска Црква. Принцип континуитета догматског исповедања и духовног искуства у њој су живи и активни и дан данас. Као и свака институција коју чине људи, она није имуна на промене трендова, својеврсну смену

наилазе на разумевање европских културних и интелектуалних кругова, а након ослобођења слободни народи прихватају европски културни модел и интегришу га у своје дотадашње традиције. Међутим, стварање националних држава резултира уништењем јединственог културног простора на Балкану, те се међусобице балканских народа претварају у стални извор потенцијалних сукоба.

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

⁷⁵ На позив митрополита Мојсија Петровића. Види: Попмихајлов, Никола, Водич за појце кроз савремену неумску нотацију, Јасен, Београд 2007; стр: 25-29

⁷⁶ Управо је мој циљ у делу *Божјињи кондак* и био да се вратим „уназад“ до основних једногласних облика карловачког појања, које представља заједно са појањем других хришћанских народа, музичку основу за ово дело. Са друге стране, дело је осмишљено као „нови корак“ у развоју наше Православне духовне музике. Поставке које оно „износи“ су уједно и архаичне и нове, али само онолико архаичне колико је потребно да буду препознате као „дрвени културолошки узорак“ и само онолико нове, колико имају у себи јасан континуитет са претходницима, у односу на које га ипак дели значајна дистанца од бар пола века (ако не и више). Ову дистанцу је било потребно савладати и успоставити континуитет у српској Православној духовној музици.

духовне моде, али ипак главнина њеног деловања пребива у животу по Светом предању. У њеној историји нема ни један тренутак када је она у свом узрастању напустила неко од својих старих освештаних предања и неко од својих догматских становишта. Црква верује да је очување Предања и догматских истина, залог обитавања Светога Духа у њој. Но, много тога било је подложно позитивним и негативним развојним токовима.

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

Богослужење се развијало, и свој коначан облик добило још у 5. Веку, радом Светог Василија Великог, Светог Јована Златоустог, Светог Григорија Двојеслова⁷⁷ и других Отаца Цркве. На основу већ постојећих литургија уобличио су текстове служби. Тако данас имамо Литургију Св Василија Великог, Литургију Св Јована Златоустог и Литургију пређеосвећених часних дарова (чији је творца Свети Григорије двојеслов, папа Римски) које се до данас служе у Православној Цркви⁷⁸. Предање Цркве познаје такође и друге литургије⁷⁹, али оне се данас јако ретко служе.

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

7.3. Жанр: опсег, особености

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

- 1) Исповедно обраћање – где верници исповедају своју веру, њене догматске истине и своју спремност да следе Господа
- 2) Захвална молитва – узношење захвалности Богу за све нпр: „Хвалите Господа с небес“ или молитва благодарења након Св Причешћа

⁷⁷ Светог Григорија Двојеслова Римокатоличка црква назива Гргуром 1. Григорије је био папа римски и познат по томе што је сачинио зборник црквених напева познат као „Грегоријански корал“

⁷⁸ Литургија Св Јована Златоустог се служи у току целе године, Литургија Св Василија Великог се служи 10 пута годишње (На Бадњи дан, на Крстовдан уочи Богојављења, на дан Св Василија Великог, у пет седмица Васкршњег поста, на Велики Четвртак и на Велику Суботу), Литургија пређеосвећених часних дарова се служи у току Часног поста, искључиво средом и петком.

⁷⁹ Литургија св апостола Јакова, брата Господњег, Литургија из апостолских установа, сиријска литургија св Апостола Јакова, сиријска литургија св Василија Великог. Од неправославних ту су Литургија Јерменске цркве(Литургија светог Григорија, просветитеља Јерменске), коптска литургија светог Кирила Јерусалимског, општа етиопска литургија, Литургија светих апостола Тадеја и Марија (која иако православна по догматском исповедању, данас се користи међу несторијанцима у месопотамији), несторијева литургија. Од древних западних литургија ту су: Литургија Галска и Шпанско-Готска, Галиканска литургија, Мозарабска литургија, Литургија св Апостола Петра. Све ове литургије побројане су и наведене у зборнику «Древне хришћанске литургије», који је приредио и превео са руског и црквенословенског Протојереј-ставрофор Матеје Матејић /Матејић, Матеја, *Древне хришћанске литургије*, пета међународна хиландарска конференција, Центар за културу «Градац», Рашка 2002.

- 3) Славословље – прослављање Бога нпр: „Велико славословље“ из јутарњег Богослужења, Благосиљање Господа
- 4) Прозбена молитва – молитва у којој тражимо од Бога да нас услиши, помилује и т д (Господи помилуј, подај Господи и т д)

Поред ова четири типа, познајемо и псалмодирање⁸⁰ – појање псалама, свештеничку прозодију и т д.

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

Не ретко се у црквеној химнографији (од Дамаскина па до данас) уједињују неки од ових «начина» обраћања Богу, па у једној молитви имамо у исто време и исповедање вере и захвалност и прозбу. Сви овде поменути елементи у једном химнографском тексту не ретко показују тенденцију ка ступању у међуодносе⁸¹. Оваква «градација» или «прогресија» који веома подсећају на структуру музичке реченице природно привлаче к себи употребу музичких средстава којима се једна химнографска микроцелина претаче у музичку целину, базирану на мелодијским формулама неког од напева (гласова). Тако формирана текстуално-музичка целина има јасну драматургију (која прати текст) која доноси избалансиран однос елемената који је чине.

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

О Романовом песничком поступку, Ристовић каже: « Романове химне имају сложен уметнички облик у коме се преплићу наративни и драмски, дијалогизовани одсеци. Након почетне медитације у уводу он почиње динамичну причу о смислу слављеног светог догађаја у којој приповедање сликовито оживљава драмским сценама у којима јунаци измењују реплике, патетичним монолозима изражавају своје душевно стање, улазе у расправу или спор. Осим што свети догађај у кондаку има своју емоционалну атмосферу изражену говором јунака, и усклици «од аутора» појачавају димензију сценичности. Највеће уметничко мајсторство Романово је управо у томе како библијски одломак који му је тематска основа изванредно развија најопробанијим књижевним средствима реторике (узвицима, реторским питањима, апострофима). Драматизовање радње путем дијалога Роман је преузео из киничко-стоичке дијатрибе, мада је у сиријској химнографији постојала пракса извођења библијских и хагиографских сижера «у лицима». Поред дијалога, из дијатрибе је преузео технику монолога, која је често имала педагошке циљеве, што су користили и други хришћански писци»; такође каже: «Али сва уметничка средства остала би бесплодна да није Романове снажне и до усхићења понесене вере. Дубока доживљеност историје спасења и драме људске душе основ је Романове поетике и тајна њене лепоте која није потамнела до данас. Романова снажна лирика почива на мајсторском умећу да озбиљно и заносно, узвишено а блиско презентује хришћанску «философију парадокса» - истину о Богу који је постао човек. Та карактеристика је у овој химни присутна у

⁸⁰ псаламски начин молитве може у себе да укључује сва четири претходно поменута вида обраћања Богу. Одликује се израженом наративношћу која доноси описе, тврдње, усклике, а све са утврђеном песничком ритмиком. По правилу користи припеве који могу бити општег типа (Алилуја) или бити понављање неког од главних стихова из прве строфе псалма.

⁸¹ «Типови» молитвеног обраћања Богу (овде слободно формулисани) се дакле у химнографским текстовима преплићу са специфичном нарацијом која углавном евоцира библијске догађаје или моменте из живота светих чијем прослављању је химнографски текст намењен. У једном химнографском тексту налазе се сви ови «типови» молитвене контекстуализације конкретне приче или догађаја о коме се пева. Зависно од стила који химнограф негује и односа према поуци као битном елементу химнографске проповеди, поетски текст ће добити специфичне акценте. Дакле, начин на који химнограф поетски реализује своје молитвено обраћање Богу суштински утиче и на сам карактер тог обраћања.

потпуности већ у уводној строфи. Речи су једноставне и изоштрене до неизрецивости Христовог богочовештва. У недостижној сажетости, с радосним чуђењем пред оним што надилази људски разум, Роман догму о оваплоћењу изражава таквом песничком вештином да се подједнако осећа узвишеност Божијег Логоса и присност витлејемског Детета. Притом свој омиљени уметнички поступак – смеле антитезе, у различитим формалним односима, најчешће као контраст строфе и рефрена-овде, веома ефектно, примењује у оквиру самог рефрена, једне готово лаконски формулисане антиномије «млађано Дете што је од пре века Бог»⁸².

Данас, молитве на богослужењу произносе свештеник са једне и окупљени народ са друге стране. Већ у најранијем периоду постојања Хришћанске Цркве, знамо да су молитве које је произносио верни народ биле певане. Оно што знамо је да у Романово време још није било осмогласног појања, али и то да је Роман највероватније и сам аутор мелодија за своје химне (отуда и његова титула «Мелод»). Свакако, древност напева кондака трећег гласа одударе од целине данашњег трећег гласа, дајући нам наду да у напеву кондака имамо сачуван, кроз време вероватно нешто измењен и Романов музички рукопис. Посебно хроматска колебљивост почетног секундног корака можда може да укаже на сиријске корене ове мелодије, а с обзиром на претпоставку да је Роман пореклом и сам био Сиријац⁸³.

Два основна система напева изнедрило је рано хришћанство. У Риму, зборник под називом „Грегоријански корал“ који је сакупио и објавио папа Гргур I (Свети Григорије Двојеслов), и на истоку, осмогласно⁸⁴ појање, које се ослањало на напеве четири аутентична (1-4) и четири плагална (5-8) гласа. Овај систем јасно показује исти корен са логиком западних модуса који имају своје плагалне варијанте, односно лествице аналогне аутентичним, где се мелодија креће у другачијем амбитусу, захватајући другачији део основне скале, са заједничким финалисом и различитом доминантом. Данас, систем појања по осам гласова јесте систем примарно базиран на мелодијским формулама, али можемо претпоставити да су некада гласови били аналогни лествицама. У вези са овим питањем – да ли је права древна, изворна, природа „гласа“ била заправо његова основна лествица или је ипак глас од почетка био збир мелодијских формула од којих се граде напеви, до данашњег дана постоје различита гледишта.

Дакле, дуги низ векова, појање у Хришћанској цркви било је ствар предања, а привилегију ауторства над црквеном поезијом и напевима, имали су они химнографи и мелоди који су читав живот посветили томе и показали се својим житијима као изабраници Божији који у с више добили и дар и надахнуће и Благослов за свој рад. Дела која су они створили преносила су се као Свето Предање Православне цркве, у које је свака генерација појаца уградила свој труд и залагање да Богонадахнуто појање светих химни живи као темељна Богослужбена традиција Источне цркве. Сваки глас добио је своју теолошко-богослужбену димензију, односно одређени напеви одређених гласова су били коришћени за тачно одређене текстове, зависно од њиховог садржаја. Сваки глас поседовао је своју посебну духовну димензију која је била добро позната посвећеним појцима.

Појање је дуго било једногласно, уз пратњу тзв. „исона“, односно лежећег, педалног тона који се певао на неутралан слог, попут бруја. Овакво појање има своје теолошко објашњење. Наиме, Бог (Света Тројица) је открио људима своје Божанство кроз Стари

⁸² Ненад Ристовић, *Божийна химна Романа Мелода.....*, програмска књижица, стр 29-34.

⁸³ Исто

⁸⁴ Појам «осмогласно певање» се често провлачи у литератури, али се не може рећи да је сасвим правилан. Наиме, може да доведе у забуну да се ради о осмогласној хорској фактури, где у вертикалном скору имамо осам деоница. Но, у највећем броју случајева ова синтагма не ствара забуну, јер је јасно на шта се односи. Овде је употребљена намерно, да илуструје присуство овакве синтагме у литератури која се бави овом темом. [Прим М.М.]

и Нови Завет, а најпотпуније у личности Богочовека, Господа Исуса Христа. Човек је на овај начин примио знања о Богу, која усваја вером и која се затим потврђују кроз исту ту веру као таква, односно као истинита, тиме што Бог на своје праве следбенике излива видљиво и невидљиво спасоносно Благодат Светога Духа.

Оно што ми знамо о Богу, то исповедамо речима појући свете химне, покретном мелодијом неког од гласова. У таквом појању (које садржи музичко текстуалну фразу) се види лепота Божија и лепота његових истина и тајни, које ми **можемо** речима исказати и исповедити. Са друге стране, у тону исона, који нема текста и нема мелодије оваплоћује се музички Божије тајанствено присуство у ономе што ми радимо, у самом чину слављења Њега, што ми као ограничена бића **не можемо** исказати, осим кроз апстрактни исонски тон лишен претензије ка сазнајном и изрецивом. Такође, тај глас који нема ни мелодију ни текст симболизује неизрециву и за нас несазнајну природу Божанства, уводећи нас у стање учествовања у нествореним Божанским енергијама и созерцавања⁸⁵ самог Бога кроз то. Ове две компоненте - мелодија са текстом и исон, уједињење дају пуноћу звучне проповеди Божанства, које се открива као Биће које је уједно и сазнатљиво-изрециво и несазнатљиво-неизрециво, али у чијим нествореним енергијама ми можемо учествовати, што је и смисао заједнице са Богом.

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

⁸⁵ Созерцавати – духовно сагледавати уз садејство ума и срца, приликом дубоког погружења у молитву. Созерцавање Божанства јесте специфичан вид безмолвног [термин *безмолвије* је црквенословенског порекла и означава стање у којем подвижник-монах без изговорених речи молитве, у потпуној тишини срца, пребива у сагледавању унутрашњих Божанских тајни] пребивања у заједници са Богом, и настаје као продужетак интензивне умно-срдачне молитве. У таквом стању, према учењу Светих Отаца, ум се узноси и сагледава Божанство и разуме јасно његове тајне. Неки су ово стање назвали „православном медитацијом“, а практикују га монаси – исихасти. Управо је развој овакве молитвене праксе на Светој Гори (у вековима османлијског ропства) био у директној вези са развојем китњастог, тзв. калофонијског појања на дугим богослужењима, у коме је мелизматичност (на ивици мелодијске апстракције) достигла онај степен где се граница разумевања текста полако губила и само појање прелазило границу «сазнајног» улазећи у оно што је «несазнајно», тј чистим музичким изразом, са употребом слогова без значења (териризми) постизавало ефекат пребивања у дубоком сагледавању Божанства. Унутрашњим усхићењем, у стању духовне узнесености (која би се могла именовати и као словесни, разумни, свесни транс изазван дејством Благодати привучене умно-срдачном молитвом), где тренуци постају део вечности која се сада и овде објављује као жива и присутна, појци су сведочили нове путеве практиковања вере у оним временима када Црква изгубила своје овоземаљске привилегије. Може се рећи чак да црквена уметност у временима прогона Цркве под посебним условима може да достигне највише домете свог развоја, управо кроз тежњу ка ослобађању божанске, нетварне лепоте као основу своје естетике. Музика као уметност која има мањи ниво захтева за своју материјалну реализацију, и која поседује највиши ниво апстрактног и мисаоног у себи управо је идеална за потребе уметничког изражавања тог специфичног духовног искуства које се на Светој Гори развило у вековима након пада Византије. Зато можемо сматрати привилегијом чињеницу да се из појања светогорских даскала који су у 17. и 18. веку долазили у Србију да обнове традицију црквеног појања развило и наше црквено појање.

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

Након прихватања западног културног модела, у царској Русији врло брзо развиле су се нове аутохтоне форме руске духовне музике, које су у себе интегрисали утицаје барока и класицизма, али и руског осмогласника, и текстова који су се користили у богослужењу православне цркве, и то на црквенословенском језику. То је пре свега форма названа „Духовни концерт“, која стилски представља занимљив спој барокне концертантности (у вокалном а капела медију!!), православне литургијске „програмности“ (избор текстова одређен је темом – одређеним празником) и наравно барокног ораторијумско-кантатског стила. Ови концерти су могли бити извођени у току литургије, док су се верници причешћивали, што се називало „причасни концерт“, али вероватно и ван ње (посебно с обзиром на то да су ови концерти тематски често посвећени празницима, када и постоје разне пригоде за њихово извођење). Управо зато, у овим концертима су највише коришћени текстови псалама, одломци из Новог и Старог завета и богослужбена поезија, што су иначе извори за текстове песама познатих као „причasten“ у црквеној химнографији⁸⁶. Значај и обим стваралаштва духовне музике руских барокних и класичарских композитора апсолутно је потцењен и неправилно вреднован. У Русији тога доба, духовна музика је била апсолутно владајући жанр, а музика и хорско певање били су део образовног система.

Негде у то време (17 и 18 век), настаје и формира се и Карловачко појање, које је било познато и на територији данашње Украјине. Утицај руског појања на српско и обратно био је присутан⁸⁷. Скоро сви наши напеви носе у поднаслову место свог порекла. Тако имамо „Сентаandreјску“ херувик у и т д. Многи напеви тако носе поднаслов „руски“, а у стваралаштву руских (украјинских) композитора 18 и 19 века могу се наћи композиције писане по „српском карловачком напеву“. У данашње време, „обим размене“ са руским појањем није ни изблиза довољан да бисмо говорили о озбиљнијем културном утицају савремене руске духовне музике на нас и обратно. Још пуно мањег обима је присуство српског појања у Богослужењу код Руса. Може се претпоставити да руска култура показује извесне елементе самодовољности, док се пак код нас очитује проблем малог

⁸⁶ Причasten је песма која се поје за време причешћивања свештеника у олтару и касније за време причешћивања лаика. Код нас у цркви постоји неки обичај, који није «по типичу», да се увек поје «гјело Христово примите» (то је иначе причасни стих који би по типичу требало да се поје само на Васкрс) док се лаици причешћују. Уколико су литургије свечане, архијерејске, дешава се да сам процес причешћивања свештеника у олтару са свим читањима молитви које су прописане, траје јако дуго. За то време, могуће је извести и дела нешто дужег трајања. Уобичајено је да се изводи напев који доноси причасни стих прописан за тај дан, или уобичајени недељни причасни стих («хвалите Господа с небес»). Ове композиције, настале на текст причасног стиха, називају се «причastени». Касније, док се верници причешћују, поју се исти прописани причасни стихови. Али, не ретко, када су велики постови и када има пуно причасника, изводи се велики број разноврсних композиција уместо причастена. То су углавном псалми а могу бити и духовне композиције писане за концертну намену.

⁸⁷ Било би занимљиво истражити какав утицај су извршили Срби који су се доселили на простор Нове Србије и Славјаносрбије у 17 веку (данашња централна и источна Украјина) са својим појањем на Русе и њихово појање у том делу данашње Украјине.

броја уметника инволвираних у развој црквене музике. Са друге стране, сам развој нашег појања је у значајној кризи јер нема адекватну подршку ни друштвену препознатост, а о њему се углавном и недовољно зна.

Започињањем израда хармонизација Карловачког појања, Корнелије Станковић (1831-1865), уводи српску духовну музику у простор жанра хорске духовне музике, остварујући тако везу са западноевропском и руском музичком праксом, чиме је српска музика стекла шансу да се еманципује и избори своје место у европском културном простору. Радом низа његових наследника на пољу мелографског рада и компоновања, српска црквена музика је за веома кратко време израсла у озбиљан стилски и уметнички феномен, непоновљив и незаобилазан по својим дометима у историји европске уметности са краја 19 и почетка 20 века. Српски композитори (Мокрањац, Маринковић, Христић, Милојевић, Манојловић) су у најрепрезентативнијим својим делима духовне музике достигли уметнички и композиционо технички ниво најозбиљнијих руских композитора тога доба (Архангелски, Чајковски, Чесноков, Рахмањин, Касталски,) што говори понајвише о вредности српског црквеног појања и његовом унутрашњем мелодијском и потенцијално хармонском богатству, где леже црте које формирају његову посебност, заокруженост. Оно има способност преношења културолошке матрице, а поврх свега, живо је у практичном Богослужбеном животу српске цркве. Стога сматрамо да је српско појање једно од главних фундамената српске музичке културе и њеног идентитета⁸⁸.

7.4. Даљи развој жанра

Жанр православне духовне музике, као што видимо из претходно реченог, испрва је био везан искључиво за црквену музику, за једногласне напеве осмогласника и остале напеве који су се користили Богослужењу. Ова везаност остала је на снази до данас. Међутим, са развојем хорова, односно вишегласне музике, овај жанр је проширио своје композиционо техничко поље. Данас можемо рећи да тренутно постојећи корпус дела која граде широко жанровско поље православне духовне музике, обухвата у себе једногласне напеве, исонско појање, народно певничко појање (са терцом и басом)⁸⁹ и хорско вишегласно појање. У оквиру хорског вишегласног појања, као потпуно различите категорије фигурирају композиције писане по већ постојећем црквеном напеву са једне стране и ауторске композиције са друге стране, које могу да имају знатно већи степен слободе у озвучавању духовног текста, у изгледу напева-мелодије, фактуре и хармонских решења.

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

У ретким случајевима имамо и вокално-инструментална дела, која не можемо сматрати довољно еманципованим да би била део жанровског специфика. Напротив, управо је

⁸⁸ Група ентузијаста предвођена академиком Димитријем Стефановићем и диригентом Тамаром Петивићем покренула је иницијативу да се Карловачко појање прогласи за баштину УНЕСКО-а, попут неких ремек дела црквене архитектуре и живописа као што су Сопоћани, Студеница, Дечани.....

⁸⁹ Које је део новије црквено - народне традиције (од 18 века па до данас)

а капела певање темељна дистинктивна одредница која дефинише овај жанр кроз његов извођачки медиј⁹⁰. То не значи да музичка дела која у себи имају инструменте нису део овог жанра, већ значи да су она изузетак, специфичан случај, или жанровска подврста у перспективи свог развоја⁹¹. Такође, као једну савремену нуспојаву у оквиру овог жанра имамо и својеврсну популарну богомољачку песму. Традиционалне богомољачке песме припадају корпусу народног наслеђа, али ове модерне могу бити и ауторска дела и представљају „хибридни“ спој жанра популарне и жанра духовне музике⁹².

8. Обрада напева

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

8.1. Једноглас и најранији облици вишегласја и народна обрада напева

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

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

⁹⁰ То је и разлог што сам изабрао овај медиј за дело *Божјићни кондак*. Додате удараљке у њему су ту много више због давања интонације, формирања одморашта и подвлачења божићне радосне атмосфере.

⁹¹ Оправданост употребе инструмената у православној музици веома је важно и сложено питање. Овде ћемо се само дотаћи тог разматрања, а и сопственим примером показати ШТА сматрамо могућим и прихватљивим. Свакако, за извођење у цркви, инструменти су неприхватљиви, а и реално нису потребни. Употреба инструмената у римокатоличкој цркви, по мом мишљењу више је ствар традиције него ли реалне потребе за њима.

⁹² Песме овога жанра прате актуелне догађаје и људе који фигурирају као битни за спрску православну духовност, те се тако долази до тематике ових песама. Данас постоје народне богомољачке песме о патријарху Павлу, о св мученику Харитону (монаху страдалом од терористичке ОВК), а постоје и уметничке обраде оваквих текстова. Пример М.Аранђеловић Расински – «Будимо људи», песма о патријарху Павлу. Може се рећи да популарне песме типа «Молитва» (група Легенде) инклинирају ка овом жанровском спецификуму.

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

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

8.2. Обрада напева код аутора 19. Века

Као што видимо, у варијантама најранијих вишегласа немамо ни помена озбиљне полифоније са експликацијом текстуалне полифоније. Но, у 19. Веку, након увођења хармонског мишљења западноевропског типа у српску духовну музику, полако почињу да се појављују и први замци полифоног мишљења. Наиме, већ Корнелије користи врло занимљиву технику: други мелодијски глас у хору (глас који је у односу октаве са водећом мелодијом - дакле тенор, ређе алт и бас) изводи мелодију у паралелним децимама, секстама или у супротном покрету у односу на водећу мелодију, чиме се добија ефекат истовременог звучања главне мелодије и њене „хипо“ или „хипер“ варијанте, док остали гласови држе исонске тонове. На овај начин, каткад долазимо у ситуацију да не распознајемо која је мелодија од ове две више експонирана, важнија. Корнелије је остварио значајне домете у хоризонталном распевавању гласова, мелодизацији остала четири гласа, који су веома значајни и који су еманциповали и оправдали употребу четворогласног ансамбла за појање црквене музике⁹³. Они су могли бити искључиво плод артистичког умећа, изврсног владања медијом хора и доброг укуса, који се одликује одмереношћу. Фразе се завршавају лепим каденцама чиме се „полифонија“ њиховог истовременог излагања прикрива и гласови обједињују. Већ

⁹³ Противници хорског начина појања у Корнелијевском хорском слогу добијају јасан „одговор“. У оваквом хорском слогу, свако ко жели да поје на богослужењу, може да поје „својим гласом“ тј. у лаги која му одговара, и да том приликом, зависно од аранжмана поје или водећу мелодију, њену варијану у горњој односно доњој терци (дакле у хору имамо јасно два мелодијска гласа) или пратњу, која опет може имати два „начина“ (дакле и пратња има два своја гласа). Насупрот томе, код једногласног појања није могуће да сви појци учествују подједнако интензивно и квалитетно, јер имају различите гласове. Може се рећи да у Корнелијевском слогу у потпуности живи певнички идиом, тј сачуване су улоге гласова онакве какве су у певничком појању. Код композитора који долазе после њега, гласови се полако „разилазе“, тражећи виши степен своје самосталности у оквиру очекиване фактуре хармонске полифоније. Управо стога, хорска духовна музика је почела да се удаљава од свог првобитног, појачког идиома и све више тежила ауторској, уметничкој разини обраде напева. Као практичар црквеног појања, увидео сам тај јаз који се временом стварио и желео сам да се у *Божјином кондаку* вратим певничком идиому, управо да бих показао његову виталност и капацитет да се хоризонталним испредањем, мелодијском развојношћу, оствари музика која може имати и модерну звучност. Напросто, желео сам да донекле изменим досадашњи правац развоја (који је текао много више у знаку хармонског мишљења), и да вратим ствари на њихове полазне премисе.

Корнелије је поставио јасан стандард лепо испеваних гласова у четворогласу као основ за будући развој овог жанра. У хармонизацијама стихира чија мелодијска структура излази из очекиваног опсега уобичајеног модуларног плана тадашње европске музике, Корнелије прибегава за то време неочекиваним модулацијама које резултирају сложеним тоналним планом. Јосиф Маринковић је унапредио развијеност деоница, хармонски ток и акордски фонд, проширио регистарски амбитус гласова и започео дељења деоница. Мокрањац је чини се, нашао идеалан баланс између силабичног и мелизматичног, успевајући да мелизматичне напеве испуни довољно богатим хармонским и мелодијским садржајима у пратећим гласовима. Такође, Мокрањац уводи у напевима који то допуштају модернију акордику, која експресивно подцртава посебности мелодије, као и кратке имитационе сегменте који доприносе рељефности партитуре. Можемо рећи да је са Мокрањцем суштински окончан процес развоја стилског модела српске црквене хорске музике, као и да су нека дела ове тројице великих композитора оно што називамо репрезентативном стилском формом.

8.3. Обрада напева код аутора 20. Века

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

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

Компонујући своју *Литургију Св Јована Златоустог* давне 2001. Године, и сам сам користио управо овакав начин мишљења у најважнијим нумерама. Музика је у потпуности ауторска, са пар цитата оригиналног напева, хармонски изразито модерна, али у свим ставовима следује већ претпостављеној логици музичког мишљења коју од сваког става понаособ унапред очекујемо.

8.4. Нова решења и даљи правци развоја

Божјићи кондак је своје новине тражио кроз повратак основним облицима у којима је појање функционисало вековима. То су исонско појање, хетерофони двоглас и терцно појање, и они су непрестано заступљени. Користио сам и елементе западне духовне музике као што су органум⁹⁴, рана мотетска техника (изоритмичност и једноставни облици мелодијске распеваности гласова односно хоризонталног осамостаљења гласова, уз текстуалну хомофонију), имитациона полифонија (која се ређе појављује, и коју сам у начелу избегавао, управо руковођен оном мером⁹⁵ у којој је ову технику користио Мокрањац). Музички ток је базиран на развоју мелодијских формула, односно напева. Укупан број основних музичких мисли на којима почива сав музички материјал је невелик. Стога, у изградњи форме важну улогу има варијациони поступак. Исте мелодије се изнова и изнова испевавају, увек добијајући мање или више другачију физиономију. Овакав тип мелодијског варирања може да подсети издалека на поступак из варијационог ричеркара, где тема пролази кроз разне метричке и ритмичке облике али задржава своју основну мелодијску физиономију⁹⁶.

На плану форме *Божјићи кондак* развија моју основну идеју коју сам поставио још у делу *Завештање Светог Симеона Мироточивог* и која гласи: Света Литургија као узор не само формалној структури дела, већ и његовом унутрашњем драматуршком плану, где се врши тајанствени принос Богу, мистичка служба, обред. Због тога је концертантност коју дело има „протежна“ и на његову (обредно) сценску реализацију. Западне концертантне форме као што су ораторијум и кантата такође у себи поседују нешто од тока Мисе односно Литургије. Овде је на делу покушај да се обредни принцип (који значи: реч=дело=жртвени принос Богу=света тајна) реализује као она снага која ће изнутра покренути динамизам дела и разбити статичност која је уобичајена нуспојава код дела духовне тематике.

9. Проблем новог и старог у контексту литургијске и ванлитургијске музике

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

Чак штавише, духовна и црквена музика западне Европе у 20. веку, као и уметничка музика која има духовну тему, истражује старе композиционе технике⁹⁷ (што је управо

⁹⁴ Вођење двогласа упаралелним квинтама присутно је у икосу 5

⁹⁵ Имитациона полифонија неумитно води ка стилским моделима из чије се препознатљивости касније није могуће избавити. Поред тога, ова техника је потпуно несвојствена словенској музици и начину на који углавном музички мисле словенски композитори.

⁹⁶ Уопште узев, у избору узора на које ћу се ослонити, када је упитању западна музика радије сам бирао модалну традицију и прокомпоновану структуру напева него каснију, по својој суштини много више инструменталну мотивско-метричку структурност тоналне музике. У мотету и ричеркару „умире“ један свет који је напуштен на путу развоја западне музике, а који је својом мелодијском отвореношћу привукао моју пажњу као аутентичан музички продукт праве западне духовности.

⁹⁷ технике из пребарокног периода

карактеристика појединих модернистичких праваца)⁹⁸ те можемо рећи да се ради о својеврсном конзервативном модернизму у оквиру жанра духовне музике. Усвајање модернистичких естетских начела, код композитора се више манифестовало кроз напуштање романтичарске естетике и кроз прибегавање неокласичном или небарокном концепту (правцу) у оквиру којих делују лични естетски и формално-технички приоритети појединачних аутора, него ли кроз екстремне иновације на пољу хармоније, ритма, фактуре. Можемо да запазимо да је тежња ка модерности нове духовне музике често значила и повратак изворној химничној једноставности духовне музике, што је као приступ и данас актуелно. Стилске новине, које су на сцену ступиле у другој половини 20. Века, изнедриле су мањи број великих дела, која само формално припадају жанру духовне (вокалне и вокално-инструменталне) музике. Овим стилским новинама није било могуће потиснути дубоко укоренење моделе, тако да су се ове новине само донекле задржале у жанру духовне музике. Зато можемо рећи, да поред еклектичког или квазипостмодернистичког, слободног приступа овоме жанру, елементи које је донео модернистички стил, па чак и заостаци позног романтичарског стила, још увек нису превазиђени у овоме жанру ни замењени «бољим» у пуној мери.

У православном свету, 20. век је донео значајна страдања хришћанским верницима, када су политички режими борбено атеистичке оријентације буквално зауставили сваки озбиљнији рад на развоју црквене уметности па самим тим и музике. Еминентни композитори који су остали у Совјетском Савезу, попут Чеснокова, били су принуђени да са својих предавања на конзерваторијумима повуку црквену музику и да живе у уметничком егзилу. Максимилијан Штајнберг⁹⁹ је у потпуној тајности компоновао „Страсну седмицу“ 1922-23 године, дело које је тек недавно откривено и премијерно изведено.

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

Код нас, црквена и духовна музика су се развијале неометано¹⁰⁰ све до 1945, када са једне стране умиру наши велики композитори Др Милоје Милојевић и Коста Манојловић, а са друге стране, стасава генерација композитора окренута другим темама, а нова

⁹⁸ На пример, у оквиру тзв. «паганског експресионизма» Стравинског или Бартока, видно је да ова два аутора у оквир своје модернистичке и вишеслојне фактуре, као основну «јединицу» појединачних слојева узимају аранжманско-фактурни или тонални или мелодијско-формални идентитет древних слојева музичког фолклора, од којих многи управо представљају окосницу «традиционалистичког» културолошког концепта. Зато не треба да изненађује изјава Стравинског у којој он себе именује као «конзервативца». Чак и Шенбергу (који је потпуно стилски и идејно опречна струја Стравинском) приписује изјава сличне садржине: «ја сам традиционалиста који је био принуђен да постане модеран (револуционаран)»

⁹⁹ Професор Д.Д Шостаковича и зет Н.А.Римског Корсакова, композитор (1883-1946)

¹⁰⁰ И пре рата тенденција секуларизације је постојала. Наводимо као пример укидање црквеног појања као обавезног предмета у гимназијама које се дешавало лагано након првог светског рата. О томе, видно разочаран, прота Ненад Барачки, наш можда најзаслужнији мелограф и појац почиње свој предговор Зборнику из 1926 године под називом «Рождество Христово или Божић...» следећим речима:

«Ову сам књижицу наменио цркви, школи и дому православних Срба. Па предајући овај скромни рад свој јавности баш у оно доба, када се истовремено црквена песма сасвим уклања и избацује из основних и учитељских школа наших као предмет нарочитог изучавања, сматрам, да је и умесно и потребно, да се овом приликом овде прозбори која реч о томе питању». / Барачки, М, Ненад, Српско народно црквено појање....., друго издање, приредила Даница Петровић, Крагујевац 2000.

владајућа елита промовише уметност надахнуту комунистичком револуцијом. На линији компоновања духовне музике остаје прилично усамљен Марко Тајчевић. Занимљиво је рећи и то да је Јосип Славенски компоновао 52. Псалом „На водама Вавилонским“ и то на црквенословенском језику.

У Србији није било ни изблиза такве репресије као у СССР-у, али је сигурно да овај жанр у периоду од 1945 па до почетка деведесетих година није могао да доживи адекватан развој. Процват који се на кратко десио крајем 20. века¹⁰¹ није био довољно великог даха да би новонастала дела достигла домете српске духовне музике до 1945 године. Ипак, обновљено је интересовање најпре за православну духовност, а следствено томе и за жанр духовне музике, чији се развој на жалост одвија скоро искључиво кроз делатност аматерских хорских ансамбала, и уз ретке примере покровитељства за настанак нових дела¹⁰².

Такве околности додатно су успориле иначе природно веома спор развој богослужбене музичке праксе. Данас само ретки парохијски хорови могу да певају класичан хорски репертоар на бденијима и празничним богослужењима. Иначе, тај класични репертоар, композиције и аранжмани који су настали у 19. И почетком 20. века до дан данас у нашој средини нису на квалитетан начин публиковани. Богослужбена пракса се и даље у највећој мери ослања на усмено предање појања, а број музички писмених појаца (иначе углавном образованих теолога) је и даље релативно мали. Образовани музичари (они који данас раде као хоровање црквених хорова) пак углавном слабо познају литургику, типик (богослужбени устав, правило), теолошки су слабо «потковани» и не поседују адекватно знање црквенословенског језика, а не познају довољно добро систем осмогласног појања и не владају вештином тзв „кројења“ стихира, тропара, кондака и других црквених химни¹⁰³.

¹⁰¹ Деловање композитора Слободана Атанацковића, Дејана Деспића, Димитрија Големовића, Миодрага Говедарице, Рајка Максимовића, Светислава Божића, Зорана Христића, Александра Вујића, Ивана Јевтића, Владимира Милосављевића, Георгија Максимовића, Властимира Перичића, Милорада Маринковића и њихова најрепрезентативнија остварења, успоставила су какав - такав континуитет са стваралаштвом великих предходника и у нешто мањој мери континуитет са укупним европским стваралаштвом духовне музике и музике која је њој жанровски и тематски блиска. Ипак, стиче се утисак да ни квантитативно ни квалитативно новија продукција духовне музике не успева да оствари домет који смо имали у првој половини двадесетог века. Сличан утисак оставља на нас и савремена сцена духовне музике у Русији, што нас учвршћује у уверењу да су домети у овој области данас, у секуларизовано доба пре свега резервисани за напор појединца-композитора, као и то да на жалост данас не можемо говорити о ауторитету овог жанра на нивоу националне уметничке сцене. Неочекивано, свој процват православна музика доживљава на западу, међу композиторима који су пришли православној цркви или су пак били надахнути православним богослужењем (Раутавара). На тај начин настају грандиозни опуси сер Џона Тавенера и Арва Парта, који су нашавши упориште у минималистичкој техници као последњем стилском деривату модерне, пригрлили наслеђе православне традиције и духовности као извор сопственог надахнућа. Након њих на западу стасава читава плејада млађих композитора који стварају нова дела у оквиру овог жанра, користећи грчки, црквенословенски, латински и енглески језик за компоновање.

¹⁰² Леп пример нам даје прегалаштво ТАСПЦ „Добročинство“, која организује сваке године Светосимеоновску академију, 26.02. на Коларцу, и за потребе премијерног извођења на њој, наручује једно ново дело духовне музике од домаћих композитора.

¹⁰³ Као хвале вредне изузетке навео бих колеге Александра Брујића, Јелену Анастасију Тонић, Тамару Адамов Петријевић (и друге, мени мање познате црквене диригенте), који не само да владају и кројењем по осмогласнику и типиком, већ су и аутори великог броја веома квалитетних аранжмана српске црквене музике за различите хорске ансамбле, и то у нижем, средњем и високом аматерском нивоу. Музичари и аматери-ентузијасте које окупља проф. Димитрије Стефановић интензивно раде на промоцији појања у храмовима са ширим репертоаром како на литургији, тако и на бденијима. Међу њима вреди поменути Милицу Тишму, Мр Милицу Андрејевић, Ма Наташу Марјановић, Војислава Деспотовића, Уроша Лалицког. Такође, најмлађа генерација диригената показује интересовање за црквену музику, а ту је и група већ остварених, признатих црквених диригената, који радећи са најзначајнијим нашим црквеним хорским ансамблима углавном показују склоност да поред наступа на литургијама са „класичним“ репертоаром, негују концертантну делатност, која се каткад прихвата и извођења захтевних дела православне али и других традиција, као и дела уметничке (световне) хорске музике (Јелена Жеж, Светлана Вилић, Александар-Саша Спасић, Катарина Станковић, Бисерка Васић, Братислав Прокић, Ђорђе Перовић, Дивна Љубојевић, Сара Цинцаревић, Урош Степановић, Невена Ивановић и други). Посебно интересантна фигура је Др Богдан Ђаковић, који у свом раду спаја дириговање црквеним хором на богослужењима и на концертима, активност музиколога - истраживача, универзитетског професора, а посебно интересовање показује за модерну духовну музику и има добру сарадњу са интернационалним кругом композитора, диригената и музиколога заинтересованих за савремену

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

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

Из свега реченог, видимо да је ниво развијености и разноврсности богослужбене музике у нас релативно низак, те да постоји реалан проблем код евентуалног извођења нових музичких остварења на богослужењу. Тај проблем је двојако генерисан. Са једне стране, великим и стилски неадекватним одступањем ауторске духовне музике од освећене богослужбене традиције црквеног појања¹⁰⁴, а са друге стране немогућношћу да се у контекст данашње, стилски прилично једноличне и једнозначне, музичко-литургијске праксе и извођачких капацитета парохијских хора поставе савремене музичке обраде црквених химни.

То нас наводи на закључак да је простор ванлитургијске православне духовне музике потенцијално најперспективнији за компоновање нових дела и за употребу целе палете звучних, композиционо техничких, формално конструктивних и свих других средстава која стоје на располагању савременом (хорском) композитору. Уз то, пребогата баштина црквених напева, црквене књижевности, старозаветних и новозаветних текстова, житија светих, светоотачке аскетске литературе или духовне поезије, православна теологија, отварају простор за разнородно текстуално заснивање музичких форми (малих и великих) и стварање споја између православне духовности и савремене музике. Као

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

¹⁰⁴ Овакво становиште аутора се види и у приступу који је имао код компоновања *Божјићног кондака*. Непрестана везаност за певнички идиом и препознатљиве напеве јесте начин да се пронађе сопствени пут ка оригиналности, да се полазећи од постојећег знађе аутентично и ново. Управо та велика везаност за једногласне напеве осмогласника и јесте ту ради изналажења новог – кроз старо, а такође и ради тога да би се избегло несувисло удаљавање од карактера црквеног појања, чиме би се изгубио темељ на који се ослањамо.

успели пример такве употребе светог текста за писање небогослужбених дела наводим „Четири духовна стиха“ Марка Тајчевића. У том правцу ја сам усмерио један значајан део својих стваралачких интересовања и посветио свој композиторски рад истраживању могућности настанка нових, небогослужбених форми духовне музике.

10. Савремена црквена музика

10.1. Литургијске (богослужбене) форме и проблеми компоновања богослужбене музике

У току недељног круга богослужења, од утврђених служби имамо вечерње, јутрење и Св Литургију. Бденије представља повезано служење вечерњег и јутрења¹⁰⁵. Посебне службе у оквиру редовних богослужења јесу празничне службе и службе светима, чији се сегменти умећу у оквире поретка редовних¹⁰⁶ служби.

За све службе постоје тачно одређени напеви и химнографија, као и периоди када се поједине црквене песме изводе. У нас се уобичајило да се хор користи на Литургијама, бденијима, венчањима и опелима, док на јутрењима, вечерњима и осталим мањим службама и обредима, хор поје ређе¹⁰⁷.

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

10.1.1. Уобичајено трајање напева

Богослужење је динамичан обред у коме учествују свештенослужитељи и народ, који је представљен хором. Веома често у току Литургије, док хор (народ) пева, свештеник произноси тихо тачно одређене молитве или обавља тачно одређена свештенослужбена дела. За то му је потребно извесно време, и црквени напев не треба да траје краће а ни много дуже од тог времена (потребног да свештеник обави све прописане радње). Обично на литургијама и бденијима те радње краће трају, а на празничним и посебно на архијерејским¹⁰⁸ службама та сва свештенослужбена дела могу да се продуже. Из тог разлога, аутор аранжмана или ауторске композиције духовне музике мора да има тачну процену могућих трајања свих певаних нумера. Зависно од количине текста у нумери коју изводи

¹⁰⁵ Поред ових основних служби за које се углавном компонују музичка дела, постоје и друге службе као што су: мало повечерје, велико повечерје, полуноћница, венчање, крштење, опело, парастос, помен, освећење храма, хиротонија, монашење, јелеосвећење, молебан, акатист, резање славског колача и т д

¹⁰⁶ Постоје покретни и непокретни празници. Покретни празници са својим службама се пресецају са непокретним, те се структура свакодневних богослужења стално мења. Уопште, богослужбено правило тзв Типик је изузетно сложен систем у коме су изложена многа правила о празновању црквених празника. Понекада се деси да се уксте два празновања, па постоје посебна правила и за те случајеве.

¹⁰⁷ Са жељом да се и оваква пракса мења, удружење грађана «пројекат Мокрањац» је ове, 2016. Године издало први хорски зборник за бденије који је штампан досад у нашој помесној цркви. На преко 400 страна, зборник доноси све утврђене химне које се изводе на бденијима, углавном из пера наших најзначајнијих композитора. У зборнику су заступљене и дела руске црквене музике које су у нашој цркви употребљавале.

¹⁰⁸ Богослужења којима началствује Архијереј (епископ, митрополит, архиепископ, патријарх). Ако има више архијереја, богослужења могу да трају изузетно дуго.

хор, прилагођава се и темпо извођења, док је карактер нешто што је углавном детерминисано атмосфером текста али вишегодишњом праксом извођења.

10.1.2. Препознатљивост и молитвеност

Да би се уклопила у богослужење, нова ауторска композиција или аранжман мора поседовати извештан степен саобразности темпа, карактера и мелодијског решења са већ постојећим напевима, аранжманима и ауторским композицијама, односно са традицијом појања у најширем смислу те речи. Јако је важно да музика подцртава молитвени карактер текста и даље развија специфичности музичког геста сваке појединачне нумере у богослужењу¹⁰⁹. Субјективност која је присутна у ауторским делима уколико је изразито наглашена, па чак и у потпуности оправдана и музички и текстуално, теже ће наћи пут до сталног репертоара на богослужењима. Ово се посебно односи на композиције са изразито модерним хармонским или композиционо техничким решењима. Пут који сматрам могућим јесте продубљавање и модернизација оних композиционих и музичких поступака који већ постоје у традицији црквене музике, и оних који су латентни и иманентни самом црквеном напеву. Моје је мишљење да је потребно развијати типично „православне“ композиционо техничке поступке. Имплементација западних техника, посебно оних имитационо-полифоних, чини ми се да тешко може да оствари успех и резултира прихваћеношћу нових дела од стране Цркве и самих верника¹¹⁰.

10.1.3. Искуство појања на богослужењима и добро познавање српског и уопште православног црквеног појања

Композитор који нема искуства певничког¹¹¹ и хорског појања у цркви, који не познаје из практичне употребе осмогласник и структуру напева, не може успешно компоновати богослужбену музику. И за професионалног музичара процес упознавања и овладавања црквеним појањем не може да траје кратко. У 19 веку и почетком 20 века, црквено појање било је део образовног система, тако да су се сви са њиме упознавали још од младости, те су лако користили његове мелодијске идиоме касније као школовани музичари. Сви наши велики композитори духовне музике или су сами били појци, или су записивали појање као мелографи, речју, познавали су и владали црквеним појањем на високом

¹⁰⁹ (Као што је на сличан начин објашњено у поглављу 9.3.) На пример: „Иже херувими“ и „Тебе појем“ су увек по правилу молитвено - мистичне нумере, које носе унутрашње озарење, експресију, мелизматични напев. Са друге стране „Слава Тебје Господи“ (пред читање јеванђеља), „Свјат Господ Саваот“ (у канону евхаристије, централном делу Св Литургије) као и завршни „Буди Имја Господње“ поју се торжествено, светло и сугестивно у смислу снаге. Напев је силабичан, а могуће је и достизање великих звучних климакса, на које нас призива сам садржај текста. Такође, различите јектеније се поју са различитим изразом („мирне“ почетне јектеније, касније „прозбене“ или „проситељне“ у којима се моли Господ да излије своју Благодат, па затим „молбане“ јектеније (јектеније појачаног мољења), као и јектеније за оглашене и јектеније за упокојене) што изискује и различит аранжман и хармонска решења.

¹¹⁰ У православној цркви уврежено је схватање да се црквена музика треба произности „једним устима и једним срцем“. Управо стога, појава текстуалне и музичке полифоније могућа је само као узредни, посебан ефекат, који треба само да појача дејство текста и напева, али као системска, уобичајена појава нема перспективу да буде препозната и призната као део православне (хорске) традиције. Но, ипак, постоје случајеви где је она успешно реализована, који, чини ми се представљају управо „изузетак који потврђује правило“ (Коста Манојловић, „Стихира српским светитељима“, кантата, по напеву петог гласа).

¹¹¹ Група певача која поје на богослужењима по народном напеву, користећи при том традиционалне аранжманске поставке, које се изводе без нота, по слуху (појање на исон, појање са терцом и на бас) добила је у нашој Цркви колоквијални назив „певница“. Тако се уврежио и термин „певничко појање“, који се односи на једногласно и у једноставном вишегласју појање црквених напева на богослужењима.

нивоу. Без асимилације традиционалног напева није могуће продрети у сензибилитет ове музике, па самим тим ни остварити квалитетна дела.

10.2. Нова музика у богослужењу

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

10.2.1. Богослужбена музика по напеву

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

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

Ипак, код компоновања музике по напеву, а за потребе богослужења, постоји неки простор који композитор може да испуни својом индивидуалношћу. То је поред развоја свог особеног композиционо техничког решења и музичког језика и тумачење текста. Наиме, не ретко су текстови изразито евокативни и експресивни и буде веома рановрсну палету осећања и доживљаја. Управо композитор кроз вишегласну фактуру јесте у могућности да обоји и подвуче значење текста, његов емотивни набој, експресију, значење. Ту је простор за изразиту индивидуализацију свог односа према сваком богослужбеном тексту. Наравно, велики број успешних композиција црквене музике чак и не узимају у обзир ову могућност, али то и јесте једини простор где композитор може да спроведе сопствену експресивну замисао, хармонизујући утврђени напев који му даје упориште и сигурност.

Наравно, у оваквим хармонизацијама може да превлада оно индивидуално, па композитор може да успори темпо, развуче време, усложни фактуру до те мере да таква композиција више неће бити погодна за извођење на богослужењу, али ће зато моћи да буде репрезентативни пример концертантне духовне музике. Тој тврдњи у прилог иде и чињеница да се све овакве композиције чији су интерпретативни захтеви високи заправо живе само на концертима а јако ретко на богослужењима.

У данашње време, употреба црквеног напева је много шира од самог компоновања уско црквене музике по напеву. Ипак, поједини композитори и на том пољу остварују добре резултате и данас, а за навођење најрепрезентативнијих примера била би потребна посебна научна студија¹¹².

10.2.2. Ауторска богослужбена музика

Велики је број композиција насталих на литургијски текст које су потпуно ауторска дела. За многе композиторе, ово је привлачан текст. Подједнако често настају појединачна дела и целе службе. Велико је мноштво стилских и естетских поставки из којих оваква дела настају. Она најчешће реферирају на неку од црквених традиција (западних или источних), али се и одликују личном ауторском оригиналношћу. Оваква музика теже стиче своје место на редовним богослужењима, бар када је православна црква у питању. Углавном композитори који заступају неопходност компоновања нове музике за богослужења користе напев, а ређе прибегавају писању потпуно оригиналне музике. Композиције писане примарно као концертна црквена музика, улазе у употребу на богослужењу евентуално услед своје популарности. То се дешава сразмерно малом броју композиција. Овакве композиције углавном имају једноставан и јасан хармонски језик, симплификован слог и довољно препознатљиву мелодију. Са нешто модернијим музичким језиком, мишљења сам да је неопходан својеврсни минимализам средстава да би композиција ауторске музике могла да буде прихваћена од верника. Ако ствари гледамо из тога угла, није за чуђење што управо композитори блиски минимализму не ретко компонују успешна ауторска дела духовне музике у последњих 5 до 6 деценија.

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

Поставља се питање да ли имамо право да прекинемо везу са сопственим доживљајем текста а да останемо уметници у правом смислу те речи. Доживљај духовног текста и његовог литургијско-драматуршког контекста може бити веома јарко обојен. Баш тај случај је у мојој «Литургији» из 2001. године. Сви ставови су компоновани по очекиваним фактурно-мелодијским моделима типичним за православну музичку традицију. Али, са друге стране, снажан доживљај духовне и текстуалне снаге тих ставова пронет је кроз хармонски језик и градиције у оквиру свих регистара хора. На тај начин настала је веома субјективна и искрена партитура, разноврсног и донекле хетерогеног музичког језика, која подсећа на неки стандардизован жанр инструменталне музике попут симфоније или гудачког квартета по јасноћи свог формалног оквира (у нас, света Литургија је уједно и репрезентативна жанровска форма) и по претпостављеним опсезима градиције која се у њима може очекивати. Ова партитура поставља питање шта духовна музика све може бити и шта треба да буде. Ако није искрени вапај ка Богу, изражен кроз потпун доживљај дубине и набоја текста, онда је питање да ли треба да буде само обред лишен индивидуалног доживљаја. Ово питање за мене остаје отворено

¹¹² Композитори попут Цона Тавенера, Ајвана Мудија, Арва Парта, Владимира Мартинова и других новијих руских, европских, америчких аутора, имају у свом опусу репрезентативна дела овог типа.

када је у питању ауторска духовна музика. И као што у Христићевом Опелу из 1915. године осећамо плач за погинулима у рату, тако чини ми се, у сваком ауторском делу црквене музике треба да се осећа специфична и искрена емоција аутора. Таква поставка ствари се у црквеним круговима нити разматра нити негира, али свакако да се у овом тренутку, у нашој средини, иде ка томе да се од црквене уметности не очекује да поседује дубоки субјективни печат. Па све и да га поседује, он не треба да буде нешто најважније и истакнуто у њој. Сада су најважнија питања чистоте (нео)византијског стила (који је тренутно јако популаран) и примене канона, и богословске исправности црквене уметности. На том пољу нема правих помака и правих одговора још увек. Резервисан став цркве је разумљив због негативне појаве сентиментализације или театрализације верских осећања. И због тога што се црквеном уметношћу не ретко баве људи који не живе црквеним животом и не разумеју дух цркве. Али, уколико аутор живи црквеним животом, проживљава све истине вере које се излажу у литургијским текстовима, онда, чини ми се постоје предуслови и за његов индивидуални доживљај, кроз који тек тај садржај оживљава. Чини ми се да су уметници у златном добу црквене уметности не ретко баш на тај начин стварали за шта нам је доказ и сам Свети Роман Мелод. Данас постоји уврежена бојазан да се не може бити достојан да се унесе нешто своје у црквену уметност из страха од ширења богословски неправилних ставова. А то се управо дешава из разлога што је мали број људи истински данас упућен у духовни живот и у познавање духовне реалности, па самим тим и мали број људи има ту слободу да о тој реалности сведочи кроз уметност.

10.3. Употреба старих и нових језика у духовној музици

Можемо рећи да је основна црта жанра духовне музике (у Србији, Бугарској, Русији) употреба црквенословенског језика¹¹³. У небогослужбеним музичким делима, употреба неког другог језика може да делује веома позитивно, у смислу да заједно са њом иде и извесан степен иновативности у компоновању. Велике су разлике у звучању свих данас актуелних језика на којима има смисла компоновати дела нове православне духовне музике. Српски језик, као један од најчистијих, али и не исувише богат фондом теолошки адекватних речи, тек треба да се еманципује као језик нове духовне музике. Може се рећи да српски језик и није исувише „референтан“ и „перспективан“, и то због тога што мали број људи њега користи, те да су на свим меридијанима прихваћени искључиво црквенословенски, старогрчки¹¹⁴, енглески и каткад руски. Но, ипак, писањем на српском језику враћамо дуг својој нацији и градимо будући углед свог језика. Да ли ће бити довољно збиља великих дела написаних на српском језику, остаје да се види. Треба да знамо и то да је црквенословенски подједнако наш језик као и српски и да је управо чињеница да има огромну употребу у богослужењу словенских народа оно што нас све заједно обогаћује, хомогенизује православни свет а и чини нашу културу разумљивом другима.

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

¹¹³ Грчког, латинског и других „освештаних“ језика шире гледано.

¹¹⁴ Ради се о старогрчком из византијског периода, који у Грка има и даље употребну вредност пре свега у богослужењу. То је такозвани „катареуси“.

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

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

Изузетак чини, као што смо рекли, енглески језик и то из следећег разлога: они који користе свој енглески као матерњи не припадају традицији и култури која поје на грчком, црквенословенском. Можда им евентуално буде близак латински или грчки као класични језици који јесу у темељу европске културе. Ти верници припадају народима претежно римокатоличке или протестантске традиције, те они примивши православље имају снажнију потребу да разумеју оно што певају, као и то да певају на свом језику. Иако немају сопствену, православну мелодијску традицију (осмогласно појање), ови верници користе српске, руске, грчке, бугарске, грузијске напеве и углавном их прилагођавају енглеским преводима богослужбених текстова. Ова појава се дешава и са члановима дијаспоре православних народа који већ више генерација не користе свој језик као матерњи. Својом честом употребом и свеприсутности у токовима данашње цивилизације, енглески језик се нужно афирмисао и као језик духовне музике. Кроз стваралаштво савремених композитора којима је енглески матерњи језик, он полако стиче своје све значајније место међу језицима на којима се пева православна духовна музика.

11. Завршна разматрања: дефинисање сопственог закључка, становишта, уметничког резултата као могућег правца развоја жанра духовне музике пре свега ван богослужбеног контекста, а у контексту концертног и сценског извођења

11.1. Божанствена Литургија као принцип формалног обликовања у новим делима концертантне духовне музике; Литургија као јеванђељска алегорија и драма

Драматургија Свете Литургије садржи следеће битне елементе, који сами за себе могу, сваки појединачно да представљају тему за стварање великог низа монументалних дела. То су најпре елементи из библијских приповести, који имају и своју приповедачко-

драматуршки слој и свој песнички део. Даље, то је живот Господа Исуса Христа и његова тајанствена мисија спасења рода људског, која се кроз сваку литургију симболички и алегоријски понавља и поново дешава као обред. Даље, то је мистичко дело и уједно јавна служба у којем саучествује Бог и Бестелесне силе, тј анђели, те самим тим Литургија постаје место деловања снажне енергије која извире из невидљивог света, а има за циљ спасење људи. Литургија је обред, свештенодејство, принос, дакле не ради се само о алегоријској драми исказаној песничким средствима, симболима и покретима, већ се ради о јавној служби, заједничком делу која се врши „о всјех и за свја“ и чији је крајњи смисао преображај све твари искупителском крвљу и телом Христовим, односно Евхаристијом¹¹⁵.

Оправдано се сматра да је драматски костур Св. Литургије преузет из античке драме (трагедије), те да је накнадно испуњен хришћанским садржајем. Такође, јасно је да су прве литургије, настале међу Јеврејима¹¹⁶, пре него ли су Грци примили Хришћанство носиле обележја старозаветних обреда. У првим литургијама видан је и сиријски утицај.

Ови слојеви, који већ живо постоје у данашњој Литургији не могу а да не буду извор унутрашњег развоја форме у делима нове духовне музике. Напросто, схоластички¹¹⁷ поглед на верски обред који минимизира значај мистичког, есхатолошког, и чија филозофија егзистира у ренесансним и барокним формама западне (углавном небогослужбене) музике (мотет, ораторијум и кантата¹¹⁸) дефинитивно је исцрпен. Он није у стању да пружи одговоре које пред уметност 21. века поставља време у којем живимо. Чини се да је дошао тренутак да се обелодани ризница православне мистике и да она постане извориште новог надахнућа за хришћанску духовну музику 21. века.

11.2. Наслеђе западне културе; жанрови и форме и њихова веза са новом православном музиком

О развоју жанра православне музике већ смо говорили у поглављу 8 и 9. Цела европска музичка сцена је била под снажним утицајем жанрова створених у епохама ренесансе,

¹¹⁵ Света тајна причешћа установљена на тајној вечери на велики четвртак, уочи страдања Христовог „И Исус узевши хлеб преломи га и заблагодари...» Стога се и ова тајна назива „Евхаристија“ или „благодарење“, и представља срце Свете Литургије (канон Евхаристије у оквиру Литургије верних).

¹¹⁶ Литургија Светог апостола Јакова, брата Господњег

¹¹⁷ Прихватајући схоластичизам као своје доминантно теолошко усмерење, Римокатоличка теологија је полако почела да губи пуноћу мистичког искуства, претходно већ изгубивши чистоту апостолског вероисповедања. У даљем развоју оваквог теолошког дискурса развило се потпуно ново, (неправославно) учење о „тварној благодати“. Римокатолички теолози су тврдили да човек не може да буде сапричастан нествореним енергијама Божанства, већ да за њега постоји „тварна благодат“. Ово учење жестоко је критиковао Свети Григорије Палама, и након неуспелог покушаја стварања фирентинске уније у 15. Веку и касније након пада Цариграда, дошло је до коначног разлаза два учења и дефинитивног одступања Римокатоличке цркве од некадашње заједничке традиције, тј од онога што данас називамо Православљем. Након периода доминације схоластичког учења Томе Аквинског, у римокатолицизму су се појавила нова и необична екстремно мистичка искуства, такође далека православљу (учење светог Фрање Асишког и свете Терезије од Авиле), подстакнута „откровењима“ која су била праћена необичним реакцијама тела аскета који су се подвргавали оваквом аскетизму и мистицизму. На рукама и ногама су се отварале ране за које се веровало да су ране Исусове, а код Терезије од Авиле говори се о „мистичком“ искуству у којем копље архангела пробада срце подвижника и из њега истиче „крв Исусова“. Сва ова учења и мистичка искуства, далека православљу, у чију се анализу не бих упуштао, даље су продубила духовне разлике између западне и источне Цркве. Из овог цивилизацијског јаза, који је изразито дубок али не и потпун, следствено излази да и музичке форме које настају под окриљем западне духовности не могу и не треба да се примењују као такве на православну духовну музику. У најбољем случају треба да буду модификоване. Ипак, из ризнице духовне музике хришћанског запада могу се пронаћи небројена надахнута дела која и данас могу да врше утицај.

¹¹⁸ У протестантској традицији, кантата јесте дело писано за богослужење. Али само протестантско богослужење је наупоредиво сиромашније мистичким набојем него римокатоличко, а римокатоличко опет сиромашније од православног.

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

Латинска миса и реквијем, протестантска пасија и кантата, те ораторијум више као жанр сценске музике (сродан опери) која се бави духовном тематиком, јасно су профилисали своје формалне моделе, стилске одлике, естетске норме, драматуршки опсег и доминантне композиционе поступке. Ове форме показују способност да задрже неке своје трајне одлике, без обзира на промене различитих стилских епоха. Тиме доказују већ поменути чињеницу да су код дела духовне музике базични елементи мање склони изменама него у другим жанровима. Тај феномен објашњава и увек присутно стилско кашњење дела духовне музике за актуелним променама стилских тенденција. Виталност ових форми лежи у свагда актуелном садржају али и у чињеници да оне имају древни корен у грчкој трагедији¹¹⁹, речју у темељима европске цивилизације.

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

На овом пољу у 20 веку настају занимљиви хибридни спојеви. На пример, страдање Христово код протестаната генерише форму *Пасије*, која у римокатолицизму има пројекцију на често компоновани текст *Стабат матер*. Међутим, у 20 веку се и један католик одлучује да пише Пасију по римокатоличким текстовима – то је Пендерецки, чија *Пасија по Луки* садржи став *Стабат матер*. Одмах након *Пасије по Луки*, Пендерецки компонује по православном предању дело *Утрења*, које кроз текстове православног богослужења доноси страдање Христово (велики четвртак, петак и субота) и Васкрсење (Васкрс). За разлику од класичне пасије, која се бави само страдањем, дело *Утрења* у себи садржи и службу Васкрсењу, што добро оцртава сам приступ у православној цркви, која страдање и васкрсење не раздваја, већ посматра као јединствен догађај. Писање православне пасије и то на црквенословенском језику, је након Пендерецког постало сасвим очекивана ствар. Наредно велико дело овог типа написала је Софија Губајдулина (*Пасија по Јовану*). У ранијој православној традицији је остало да композитори компонују нумере из страсне седмице, па тако имамо Мокрањчеву, Гречањинову, Штајнбергову *Страсну седмицу* које су писане за хор а капела¹²⁰. Занимљива су и дела која се не баве Христовим страдањем а носе назив *Пасија*, то је на пример *Пасија Светог Кнеза Лазара* српског композитора Рајка Максимовића, која концепцијски има јасне везе према Баховим пасијама, а суштински припада жанру драмског ораторијума.

¹¹⁹ Литургија има директан корен у богослужењу старих јевреја и грчкој трагедији, а опера и ораторијум настају као покушај постренесансног човека да обнови грчку трагедију. Све ове форме имају некакву везу са антиком, а та се веза у модерним делима може доста лако успоставити. Пример је ораторијум „Орестија“ Јаниса Ксенакиса.

¹²⁰ У случају Мокрањца постоје појединачна дела – нумере из страсне седмице, који могу да се изводе интегрално, иако је вероватно да Мокрањац није имао намеру да прави концертни циклус. Ипак, веома је популарно интегрално концертно извођење оваквих нумера, која су по правилу изворно писана за потребе богослужења.

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

Сматрам дакле да су све везе са западним жанровима и формама могуће и да могу бити многоструке, али да би дело зрачило истински православним духом, потребно је да се у њему непрестано подцртава обредно-литургијска димензија, слојевитост теолошке симболике, алегоричност и могућност разноврсних тумачења. Као резултат свега тога треба да се генерише унутрашњи динамизам једног имагинарног обреда, који на таквом нивоу апстракције не постоји ни као идеја у ораторијуму, кантати и пасији, који су пре свега проткани нарацијом и драмом. Наравно, све велике форме морају имати нарацију и драму, али је моја поента да их је потребно продубити и уздићи на ниво универзалног симбола. Такође, теолошка равна из које је промишљан либрето кантате или ораторијума је углавном експлицитно везана за библијску радњу и нема сувише сложен систем теолошке многозначности, нити сувише сложен симболичко – алегоријски однос либрета и музике. Уколико се не генерише форма заснована на православном теолошком (литургијском) дискурсу, дела нове православне музике могу лако да остану у сенци грандиозних дела западне музичке традиције и да не остваривши у довољној мери своју посебност и препознатљивост¹²¹, остану на маргинама савремене европске уметности.

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

Ако живот верујућих посматрамо као живот Цркве у најширем смислу, онда је јасно да хришћанске теме коегзистирају са свим другима у свим сегментима друштва. У савременој православној литератури помиње се често идеја „продужене литургије“. Наиме, након што верници изађу из храма, они настављају, свако у свом домену служење Богу. Идеја је да читав живот верујућег буде осмишљен и прожет духом Литургије, односно да се тај дух преноси на комплетну његову активност у току радне недеље. Дакле, и концертна сала и театар могу бити места на којима дух Свете Литургије може

¹²¹ Као што су остварила дела Рахмањинова, Мокрањца, Чеснокова, Чајковског

наставити да живи. Концерт као облик промоције „духовног“ звука а сценска поставка имплицира продужетак бављења хришћанским темама, текстовима у медију театра односно музичког театра.

Театар не може бити супституција за Литургију, а не може бити ни обратно. Иако оба имају елементе који се додирују, значење и усмерење им је фундаментално другачије. Док театар егзистира на идеји да се инсценира живот да би се друштво хомогенизовало и исправљало своје слабости¹²², дотле Литургија осмишљава комплетан живот Христом и јеванђељем, надилази време и простор, дотиче се стварања, искупљења и есхатолошке димензије, градећи заједницу Бога и човека као виши облик постојања свега. Моменат уласка Литургије у театар означава моменат преображаја театра у позорницу литургијске драме, драме која се тиче спасења свих нараштаја. Исто се дешава и са концертом – он бива преображен доживљајем вере. На тај начин и позорница и подијум постају место одвијања једног имагинарног обреда у коме егзистира праслика Литургије, уједно имплицирајући другачију, преображену реалност оваквог догађаја.

Иако у данашње време можемо срести ставове који оспоравају могућност да дух цркве зрачи кроз секуларне облике уметничких догађаја, морамо рећи да иако у малом делу, поједина црквена поезија¹²³ и светоотачка литература¹²⁴ садрже отворену или латентну референцу на театар. Концертантна, виртуозно писана духовна музика слободније форме и снажнијег личног ауторског печата, јесте настала на западу, али је у одређеној (мањој) мери као таква прихваћена у Русији, код нас и у још неким православним срединама. Способност ове и овакве музике да преноси Хришћанску поруку је несумњива, а њен укупан опсег није ограничен везаношћу за богослужење¹²⁵. Интересовање за богослужбене форме никада неће престати, али је изазов код њиховог компоновања данас изузетно велик. Стога сматрам да су нове небогослужбене форме у значајном делу будућност овог жанра.

11.4. Нове форме концертантне и концертно-сценске православне музике. Могућности даљег развоја (са анализом)

Проблем непотпуности који се јавља прилоком извођења литургијске музике на концерту поставио је пред мене горе описани задатак: створити нелитургијску, концертантну или концертно сценску форму која ће у себи задржати све битне одлике богослужења. Ту је пре свега дијалогски однос свештеника (солиста) и народа (хор), као и тон обраћања Богу и окупљеним ближњима. Тек у ретким случајевима (псалми) у оваквим текстовима се могу појавити већи наративни делови. Основна структура богослужења јесте спој алегоричке духовне драме, молитве и конкретног (жртвеног) приноса. Алегија Св Литургије односи се превасходно на земаљски живот Господа Исуса Христа¹²⁶. Како је у Цркви све обједињено у заједници Његове крви и тела, то су

¹²² Да би се сви, хтели то или не нашли у заједничком животном контексту.

¹²³ Управо се поезија Светог Романа Мелода одликује том сценичношћу и драматизацијом радње, што је био и разлог зашто сам га изабрао за компоновање дела. О томе говори и Др Ненад Ристовић у стручном тексту који је настао у поводу наше сарадње око компоновања „Кондака“.

¹²⁴ Мени није познато довољно таквих примера, али верујем да их је местимично морало бити. Код нас, склоност ка драмској форми показао је Свети Симеон Дајбабски, црногорски старац из 19. Века, строги подвижник и велики духовник, који је писао поучна приказања у дијалогским формама о духовном животу, која је могуће у потпуности пренети на сцену. Такође, поједина дела Св Владике Николаја Велимировића указују на могућу сценску реализацију, и наравно дела нашег великог песника Петра Петровића Његоша, која, иако не припадају жанру црквене поезије имају снажно упориште у хришћанској филозофији, теологији, а могу се и постављати као драмски комади.

¹²⁵ Аутор овог текста сматра да и оваква музика не треба никада да се превише „удаљи“ од Богослужења, јер ће тако сасвим сигурно изгубити нешто од своје изворности.

¹²⁶ У св. Литургији, историја спасења рода људског, као и поједини конкретни догађаји из Новог Завета директно су представљени литургијским текстовима, било оним које тајно говори свештеник, било оним које произноси хор.

је Црква само тело Христово, а верници удови Христови. Светитељи Божији, који су на мноштво различитих начина просијали су људи који су пуној мери у себи остварили пуноћу заједнице са Христом, следујући речима апостола Павла „не живим ја него живи Христос у мени“. Управо стога, и њихова житија (хагиографије) могу постати праобраз сваке наредне алегоријске драме, која опет у свом центру има Христа, који се прославља кроз личност светитеља или кроз догађај Празника. То индиректно значи да ће либрето овакве небогослужбене форме, следујући логику Литургије, алегоријско-тајински приказати било живот светитеља¹²⁷, било неки од важних догађаја из библијске историје или неки од Празника¹²⁸ јер се тиме индиректно приказује и прославља Христос Богочовек. И то без потребе да објашњава и тумачи тај сложени и можда неразумљиви алегоријски след текстова и радње, већ да га препусти доживљају слушалаца. Канон Евхаристије је врхунац Св Литургије и у њему се сећамо Тајне вечере (централно свештенодејство понавља Свету тајну Евхаристије¹²⁹ коју је први обавио сам Христос), Христовог страдања и Васкрсења, односно главног момента Новозаветне вере. Тако исто, текстуални врхунац оваквог, небогослужбеног дела би требало да се тиче оног момента у животу светитеља када његова светост доживљава испуњење, а то је углавном моменат смрти или посмртног прослављења. Исти приступ би било могуће реализовати ако је тема дела Празник или догађај из старозаветне или новозаветне историје. Вођен оваквом замисли, креирао сам либрето за дело „Завештање Светог Симеона Мироточивога“ из 1998. и касније ову логику применио на музичку обраду Романовог текста Кондака Рождеству.

Називи попут: „Литургијска кантата“, „Литургијски ораторијум“, „Хагиографска поема“, „Духовна опера“ или „Литургијско приказанье“ могли би да одговарају овако замишљеној форми, али морам рећи да још увек нисам спреман да „прогласим“ статус жанра ове нове форме, јер ми се чини да ни један од ових назива још увек у потпуности не прати моје интенције¹³⁰. Зато и дела имају наслове без жанровских одредница. Жеља ми је да створим још изванредан број дела која следе овај концепт, па можда и да препустим да се о жанровском идентитету мојих остварења изразе други. Овај концепт ће наравно, од дела до дела варирати, и нужно увек имати заједничке карактеристике са већ познатим овде поменутиим жанровима. Сва је његова новина у томе да је конкретна радња или веома успорена и развучена теолошко песничким наративом (као у „Божјином кондаку“) или дата у алегорији текстова који симболички указују на ток евентуалних догађаја (као у „Завештању Светог Симеона Мироточивога“). У начелу, текстуални део може бити и сасвим конкретан али и сасвим апстрактан у смислу радње, зато што је суштински акценат на „литургијском“ току дела, које као свој врхунац има моменат у коме се пројављује присуство самог Бога¹³¹.

Сваки део свештеничке одежде, светих сасуда којима се врши Евхаристија, сваки покрет свештеника и сваки појединачни текст који се изговара има своје тачно значење односно симболику. О томе детаљно пишу (.....навести ауторе и књиге.....) и сви ти подаци неће бити предмет овог рада иако је њихово значење од суштинске важности за православне догмате, устројство Цркве па самим тим и за значењски слој текста у духовној музици. Зато је управо потребно да се композитори упознају са комплетном Св Литургијом и са комплетним годишњим богослужењем, са свим елементима који чине обред у целини, да би схватили пуноћу значења појединих делова текста који се компонују и њихову улогу.

¹²⁷ Овај концепт примењен је први пут у делу „Завештање Св Симеона Мироточивога“ из 1998.

¹²⁸ На пример: Рождество и на пример: Кондак Св Романа Мелода о Божићу (Рождеству)

¹²⁹ Претворивши вино у Крв своју и хлеб у Тело своје.

¹³⁰ О овоме је посебно осетљиво говорити обзиром на то да ја као аутор поседујем тежњу да у формама које компонујем вршим укрштање жанрова.

¹³¹ Последњи врхунац „Божјиног кондака“ је у икосу 21 када тројица мага приносе дарове Христу, чинећи тако праобраз будуће Евхаристије, стварајући као пагански првосвештеници прву Хришћанску службу Богомладенцу. У „Завештању“ пак, врхунац је у тренутку смрти Св Симеона, који умире са небеским виђењем / Св.Сава, *Житије Св Симеона, Сабрана дела*, Београд 1998/ «Владику Светога» који долази по његову душу. Оба тренутка имплицирају снажно присуство духовног света у конкретном догађају, а управо је садејство духовног и материјалног суштина Литургије.

12. Закључак

12.1. Композиционо технички аспекти нових перспектива у вокалној, вокално инструменталној и инструменталној музици (ка интегрисању композиционо техничких поступака)

Композитори који компонују православну духовну музику у 20. и 21. Веку развијају своју музичку мисао у два (међусобно компатибилна) правца. Први правац јесте тежња за интегрисањем православне духовне музике у јединствен корпус европске уметничке и (хришћанске) духовне музике. Други правац је следовање специфичним стилским и композиционо техничким одликама православног појања и хорске музике и развој сопственог писма са приоритетом континуитета у оквиру уже гледано жанровског поља православне духовне музике. Сматрамо да су оба правца легитимна и добродошла. Лично покушавам у свом стваралаштву да интегрисањем оба ова приступа. Првој групи припада већи број композитора, чије се интересовање углавном не исцрпљује само жанром православне духовне музике. Другој групи припадају они композитори који су се усмерили скоро искључиво на жанр православне духовне музике.

До сада најпотпунију студију од односу православља и модерне музике, дату кроз обједињено излагање о свим композиторима 20. века који су примали утицаје кроз православље и православну традицију дао је свештеник и композитор Ајван Муди у својој књизи *Modernism and orthodox spirituality in contemporary music*¹³², штампану уз сарадњу Музиколошког института Српске Академије наука и уметности и Међународног друштва за православну црквену музику (ISOCM). Значајно место у књизи додељено је српским композиторима.

Крајем 19 века у Русији, која је дуго била под «италијанским»¹³³ утицајем отвара се интересовање за другачије, древније црквене напеве. Рахмањинов је један од првих који се окренуо **знаменом распеву**, најдревнијем облику руског црквеног појања. Након Рахмањинова ова истраживања су настављена, па Штајнберг компонује комплетно дело «Страсна седмица» по знаменом распеву. Неки музиколози¹³⁴ тврде и да у музици совјетских композитора постоји утицај ових древних црквених напева, нпр. у музици Шостаковича, ученика Максимилијана Штајнберга. Ово окретање ка древнијим слојевима традиције постаће обележје уметничких истраживања у току 20. Века, што утиче и на композиционо техничке поступке. Изузетно занимљив опус духовне музике (музике са духовним темама) са перспективом далекосежног утицаја створио је Игор Стравински. Међу послератним композиторима има и оних који у модерном контексту оживљавају старе форме (средњовековне, ренесансне) и облике певања или надахнуће проналазе у писању духовне музике. Ту треба поменути Луј Андресена¹³⁵, Јаниса Ксенакиса, Ђерђа Лигетија, Алфреда Шниткеа, Љубицу Марић, Кшиштофа Пендерецког, Софију Губајдулину, Арва Парта, Џона Тавенера, Хенрика Горецког,

¹³² ISOCM, Institute of musicology of SASA, Joensuu, 2014

¹³³ Италијански уметници су дали значајан тон руској уметности од Петра великог па на даље. Утицај италијанског оперског певања и духовне музике видан је у духовној музици руског барока и класицизма. Све до позног романтизма, овај утицај је изразито снажан. Морамо ипак рећи да оно што је настало у руској уметности кроз тај утицај јесте аутентичан и аутохтон део руске музичке баштине.

¹³⁴ Из разговора са композитором Ајваном Мудијем, сазнао сам да постоје научни радови који се баве питањем постојања знаменог распева у делима Шостаковича. Могуће је наћи поменуте ауторе и радове, али то сада није ужи приоритет овог текста.

¹³⁵ Који се бави истраживањима хокетуса

Михаела Адамиса, Еинојухани Раутавару, Јурија Буцка, Владимира Мартинова, Александра Раскатова, Ајвана Мудија.

Ипак, основа највећег броја духовних композиција насталих у 20 веку јесте неокласични музички језик и слог. Наредни правац који је изразито добро интераговао са духовном тематиком јесте минимализам. Ту постоји читава плејада европских композитора предвођена Арвом Партом и Сер Џоном Тавенером¹³⁶. Међу српским композиторима увек је постојала присутна тенденција да се надахнуће православном духовношћу споји са неким минималистичким поступцима. Ту као пример имамо дела Љубице Марић, Вука Куленовића, Милоша Раичковића као и импровизовану музику Милоша Петровића.

Авангарда пољске школе нашла је своја репрезентативна остварења у делима «Пасија по Луки» и «Утрења», «Стабат матер» Пендерецког. Међу авангардним композиторима незаобилазан је и Лигети са својим «Реквијемом» и хорovima на духовни текст, попут чувеног «Лукс етерна».

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

Од кластерских звучања преко минимализма и употребе аликвотних структура, па све до реактуелизацији тоналности, употребе древних напева, повратку на средњовековне, ренесансне, барокне, чак романтичарске поступке, све ово дакле спада у могући опсег композиционо техничких и стилских решења која се могу наћи у духовној музици данас.

12.2. Ка новим просторима Духа

Савремена музика, неки кажу, налази се у кризи. Неки кажу да се и духовност налази у кризи. Све док слобода није у кризи, ни једна област људског деловања не може бити у кризи. Тачно је да многи данас немају слободу, или да се под видом лажне слободе заправо налазе у ропству. Зато, све док осећамо да имамо слободу или макар нешто од слободе, имамо и могућност да нечему стремимо, тежимо и да нешто градим. Иако слободном вољом човек бира своје путеве, многи од тих путева га у своје исходу поробљавају а не ослобађају. Зато, откривши истину хришћанства, поклонили смо се Христу Богочовеку и његовој поруци да нас само истина може ослободити. Многе појаве у савременој или (данас актуелној) уметности могу да засене или до те мере да привуку пажњу да их многи могу видети као незаобилазне, такве да их ни једна уметност која нова настаје не може и не сме не запазити и њихов утицај не уважити. Међутим, уметност која настаје под окриљем Богочовека Христа и његове Цркве, само Њему полаже рачун своје оправданости, а тек секундарно тражи своје признање од света. Ипак, свака уметност се обраћа свима па самим тим и од свих може и треба да буде

¹³⁶ У овој студији нисам улазио у расправу о делима Парта и Тавенера, као и других савремених композитора сродних мени у области православне духовне музике. Иако би било добро да та расправа овде постоји, она би значајно повећала обим рада. Пошто је моја музика првенствено никла из српске традиције и носи доста својих аутохтоних специфичности, и на неки начин се не угледа (још увек) у великој мери на опусе поменутих композитора (иако им је блиска, сродна), ту расправу сам оставио за неку другу прилику. Свакако да ми је циљ и жеља да се моја музика контекстуализује заједно са делима најзначајнијих аутора који су компоновали сличан жанр и медијум. О томе се више може прочитати у изванредној научној студији свештеника и композитора Ајвана Мудија /Ivan Moody/ са насловом *Modernism and orthodox spiritualitz in contemporary music*.

оцењивана. Бездан слободе који извире из поменуто Истине, колико год да је захтеван за свакога од нас, најбоље учи свакога којим путем треба да крене. У том смислу, права оригиналност, неочекиване синтезе и уметнички рад ван клишеа било традиционалних било авангардних, могу да добију неочекиване акценте у сваком новом остварењу. Све док не постоји ни једна ствар мимо (уметничке) истине која поробљава уметника. Христос је својим апостолима поручио: „Идите на дубину“....“и где уловише мноштво риба да су се мреже цепале...“. Ова алегија учи и нас уметнике куда треба ићи; треба ићи тамо где постоји ризик, где постоји слобода али и где постоји извесна усамљеност, а то је простор дубоке воде, да би уметнички рад као мрежа пуна риба био пун надахнућа, слојевитих значења и снаге духа која извире из напора стварања.

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

13. Литература

Ристовић, Ненад, *Понос византијске књижевности*, Црква (годишњак), Београд 2000.

Ристовић, Ненад, *Божјићна химна Романа Мелода*, програмска књижица за премијеру дела *Божјићни кондак*, Милорад Маринковић, Београд 2014

Епископ Сава Вуковић, *Богослужбена употреба Романових кондака данас*, званичан сајт СПЦ

Спомен преподобног Романа Слаткопојца, Житија Светих, превод са грчког архимандрит др. Јустин Поповић, Београд 1977, Октобар.

Др Драгутин Атанасијевић, *Роман `Слаткопевац`*, Зборник православног богословског факултета I, Универзитет у Београду 1950, стр. 14).

Ненад М. Барачки, *Српско народно црквено појање: Божјић-Велики Петак-Ускрс*, Крагујевац 2000.

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

Владимир Димитријевић, *Дођи и види* (Иконостас и светиња олтара у православном Предању), Лио 2008.

С.С.Аверинцев, *Поетика рановизантијске књижевности* (превод Д. Недељковић-М. Момчиловић, ред. Превода Д. Богдановић), Београд 1982, (СКЗ-Књижевна мисао 13)

Јевгениј Херцман, *Византијска наука о музици*, КЛИО, Београд 2004. Наслов оригинала: Е. Герцман, *Византијско музыкознание*, 1988.

Никола Попмихајлов, *Водич за појце кроз савремену неумску нотацију*, Јасен, Београд 2007.

Мокрањац, Стеван Стојановић, *Духовна музика IV Осмогласник* (Стеван Стојановић Мокрањац, Сабрана дела) Завод за уџбенике и наставна средства – Нота, Београд – Књажевац, 1996.

Миодраг, Предраг, *Огледи о српској црквеној музици*, Висока школа – Академија Српске Православне Цркве за уметности и конзервацију

Sachs, C., *Die Musik der Antike*, Wildpark-Potsdam, 1928.

Stephen Georges Hatherly, *A Treatise On Byzantine Music*, Alexander Gardner, London 1892.

Властимир Перичић, *Развој тоналног система*, Уметничка академија у Београду, 1968.

Маринковић, Соња, *Методологија научноистраживачког рада у музикологији*, ФМУ Београд, Матица Српска, Нови Сад, 2008.

Матејић, Матеја, *Древне хришћанске литургије*, пета међународна хиландарска конференција, Центар за културу „Градац“, Рашка 2002.

Перковић-Радак, Ивана, *Музика српског осмогласника између 1850. и 1914. године*, Факултет музичке уметности, Београд, 2004.

Свети Сава, *Сабрана дела*, приредио и превео Томислав Јовановић, СКЗ, Београд 1998.

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