

Бројаница Светислава Божића

зборник радова



Златна књига БМС * 2018



Светислав Божић је композитор, музички теоретичар и педагог, редовни професор Факултета музичке уметности Универзитета у Београду и дописни члан Српске академије наука и уметности. Рођен је у Лозници, 1954. године.

Водећи је српски савремени композитор духовне музике чија је основа православна – византијска и светосавска.

У опусу Светислава Божића је преко две стотине композиција различитих жанрова – од солистичких, камерних, хорских, оркестарских до вокално-инструменталних. Створио је јединствено дело, које поштује некадашње музичке облике, а истовремено их освежава модерним уметничким изразом. Написао је четрнаест књига из области музичке теорије. Светислав Божић је саставио и јединствену поетску озвучену библиографију која има више од хиљаду јединица.

Аутор је композиција на стихове Црњанског, Венцловића, Павића, Настасијевића, Дучића, Попе, Медаковића, Рајка Петрова Нога и других српских писаца. У Божићевом опусу посебно место припада његовој опери *Меланхолични снови грофа Саве Владиславића*.

Дела Светислава Божића изводе бројни врхунски домаћи и инострани оркестри, хорови и солисти, а његова музика извођена је у седамнаест земаља.

Добитник је бројних награда и признања, између осталих Награде Вукове задужбине, Октобарске награде Града Београда, Повеље „Стефан Првовенчани“, Рачанске повеље, Вукове награде, и других.

За дописног члана Српске академије наука и уметности изабран је 2015. године.

БРОЈАНИЦА СВЕТИСЛАВА БОЖИЋА

зборник радова

Едиција
Златна књига Библиотеке Матице српске
Књига 3

Главни и одговорни уредник
Селимир Радуловић

Уредник
Драгана Д. Јовановић

БРОЈАНИЦА СВЕТИСЛАВА БОЖИЋА

зборник радова



Нови Сад 2018

Зборник радова *Бројаница Светислава Божића* трећа је књига у Едицији *Златна књига Библиотеке Матице српске*. Окупља радове са Округлог стола који је део Награде *Златна књига Библиотеке Матице српске*, а чији је добитник за 2018. годину Светислав Божић. Награда је уручена приликом прославе Дана Библиотеке Матице српске, 27. априла 2018, а Округли сто је одржан 15. новембра 2018. године.

ДАН БИБЛИОТЕКЕ
МАТИЦЕ СРПСКЕ

Нови Сад, 27. април 2018.



Дан Библиотеке Матице српске, 27. април 2018.



Дан Библиотеке Матице српске, 27. април 2018.
(Владан Вукосављевић, Душица Грбић, Селимир Радуловић)

Селимир Радуловић

ПОВРАТАК КЊИЗИ

Ево подсећања на причу коју добар део вас зна – о старцу који је, у послушању, сејао, садио и обрађивао свој посед, сад вредан, сад тих. Па, кад је дошао трен да се из времена пресели у невреме, код њега дође младић, и стаде, редом, уништавати брижљиво неговане засаде. Старац му се није, наравно, опирао, али је, када је овај прегнуо да почупа и последњи корен, изустио – ако желиш, сине, остави га да те угостим, показујући да је *блага имао као да га није имао*. Сетио сам се ове приче, и старца који је осмишљава, у времену душа са шумном буком, ка којима хитају *варљиве сенке*, у свету у којем нам се, уместо призора *бербе смокава и грозђа*, указују призори *бербе трња и чкаља*. И колико сам пута завапио, гледајући савремене ријалити-инсекте, који вире из сваке телевизијске кутије, преклањајући коленима, да не почупају последњу жилицу смисла, да би наставили, како-тако, да дишу, омогућујући да се, увекприсутни и свепобедни светилник, у нама, изнова, разбуди и засветли. Јер, колико јуче, бело шуштеће-трепераво лишће, нагарављано црним прахом, под пазухом или у руци, које се чувало, једнако, у античким, средњовековним и модерним ризницама, усмеравало нас је ка свету, ка реалном свету, систематизујући га и тумачећи. Из њега је израстала веродостојна снага света. А писац, који је био не само један од најзнаковитијих феномена модерног доба, већ и надахнути библиотекар-библиограф, *метафора књиге*, како су га називали, посредник између читаоца и безграничног света књиге, тврдио је да између културе и васељене нема разлике. Стога је васељену посматрао као књигу, као реч, као библиотеку – у књизи је налазио меру универзума. Хорхе Луис Борхес, који је видљиви свет заменио светом књиге, имао је страх пред *чудовишном бесконачношћу*, али је, упркос томе, маштао о *биографији бесконачности*, што је и кључ његове *философије културе*. У књизи је препознавао лавиринт, врт, слику света, слику времена, покушавајући, у континуитету, да изваја јединствени торзо светске културе. Светлео је, али и опомињао, једнако као и његови велики претходници. Фјодор Михајлович, *сетни пророк Европе*, писао је о људима *без икаквог мисаоног обележја*, који сеју само *немир и нестрпљење*. Његови јунаци, Шигаљев и Верховенски, маштали су о свету без слободе, јер је то пут обнављања *стања првобитне невиности*, о свету у којему је битна само

послушност – *паметне ћемо прихватити, а глупане узјахати!* Урлих, Музилов човек без својстава, који је имао оца са својствима, наслућивао је почетак једног огромног, новог, колективног, мраволиког херојства, свагда под опсесијом питања од највеће важности, која су лебдела у ваздуху, горела под ногама, док се време кретало брзо као јахаћа камила. Код Франца Кафке, чији су јунаци имали рђави стид због себе, то подло негирање себе, суочавајући се с имагинативним преображајем, летом Грегора Самсе, од пода ка плафону, наслућивали смо слике и призоре, у којима се, као актери, појављују савремени препородитељи и усрећитељи.

Једном речју – напуштајући свет књиге препустили смо се свету земаљског бесмисла и празнине. Из постеље, где се све присним чини, и к небу се пружа, преселили смо се у уску и слепу улицу, боље рећи – у мрачни буцак. Док смо били с књигом, подсећали смо на биће, данас, без књиге, понашамо се као небиће. И сав наш труд је *труд у ветар*. Није без разлога песник завапио – *како је мрачно у свету, Господе!* И није, без разлога, овде присутни министар културе Владан Вукосављевић нагласио да је свет књиге, свет библиотека и библиотекара, најздравији и најбољи део српске културе. Али, да бисмо обновили државу, народ, ослободили властиту свест, сачували душу своју, неопходно је отићи даље – обнародовати, сада и овде, манифест о *повратку књизи*, односно, позив да смисао књиге претпоставимо бесмислу савременог света, бесмислу ријалитија и друштвених мрежа. Да би уредили државу, народ, породицу, сваког појединца, да би се суочили с прозорима светоспасоносним, морамо се вратити вековечитом огњишту књиге. Није без разлога речено – *између књиге писања и књиге стварања може се повући знак једнакости*.

Госпође и господо, уважени гости,

Обележавајући, данас, Дан Библиотеке Матице српске, сећамо се 1838. године, када је донета одлука да се библиотека отвори за јавност. Вест о томе објавиле су *Српске народне новине* Теодора Павловића 27. августа 1938. године. Али, сећамо се и Саве Текелије, који је оставио велики траг у културном и политичком животу Срба у Угарској, великог нашег добротвора, Јована Суботића, Јована Ђорђевића, Јована Радонића, и свих вредних српских културних посленика, који су осмислили концепцију Библиотеке Матице српске као националне библиотеке Срба у Угарској. Наша захвалност је бескрајна. Реч хвале упућујем и свима вама, који сте дошли да увеличате нашу прославу, нашем драгоценом читалачком братству, јер је наша кућа и њихова кућа. Хтео бих, као и прошле године, да искрену реч захвалности упутим и најнепосреднијим сарадницима, и свим запосленима у Библиотеци Матице српске.

Венци славе припадају њима. Ако сам им, макар на трен, узвратио истом мером посвећености поверовању да сам сејао с мером. Хвала председнику Матице српске, Председништву и Управном одбору Матице српске, председнику и члановима Управног одбора Библиотеке Матице српске. Велику реч захвалности упућујем Министарству културе и информисања, министру Владану Вукосављевићу (и његовим сарадницима), на разумевању и истинском вредновању нашег рада. Особита захвалност иде на адресу министра, на подршци при обнављању каталога и атријума Библиотеке Матице српске, али, пре свега, на отменом и одговорном приступу свету књиге. Хвала, дакле, свима.

Криллати Таршанин, који је *сabrao премудрост пре векова скривену у Господу*, сведочио је да је неопходно за *најузвишенији смисао* наћи *најузвишеније речи*. Ако сам, изговарајући ову пригодну беседу, засенчио тек једно истинско слово, које је регистровала ваша душа, у којем се сабира трајно и неизмењиво, иако сићушан, недостојан и неук, без врлине и знања, сматраћу да нисам (простирући пред вас сва своја блага) сведочио из окова који су ме вукли надоле. На самом крају – ако у нама има још здравих зрна из којих може израсти нови живот морамо знати да ништа од оног што се догађа није случајно. Будућност се, истински, открива само ономе ко гледа из дубине.

БИБЛИОТЕКА МАТИЦЕ СРПСКЕ
НОВИ САД



MATICA SRPSKA LIBRARY
NOVI SAD

Матице српске 1, 21000 Нови Сад, Република Србија

WWW.BMS.RS
e-mail: bms@eunet.rs
☎ (+381) (021) 420 199

Matice srpske 1, 21000 Novi Sad, Serbia

Број: 0109-164
Датум: 5. април 2018.

ЗАПИСНИК

У складу с одлукама Управног одбора и одговарајућим Правилником, након јавног позива који је 18. фебруара 2018. године објављен у листовима *Политика* и *Дневник*, Жири за Награду *Златна књига Библиотеке Матице српске* једногласно је прихватио образложени предлог и донео одлуку да добитник Награде *Златна књига Библиотеке Матице српске* за 2018. годину буде

СВЕТИСЛАВ БОЖИЋ,
дописни члан САНУ, професор универзитета,
познати српски композитор и аутор поетске озвучене библиографије

Професор универзитета и члан САНУ Светислав Божић (рођен у Лозници 1954) водећи је српски савремени композитор духовне музике чија је основа православна – византијска и светосавска. У две стотине својих композиција различитог жанра створио је јединствено дело које поштује некадашње музичке облике, а истовремено их освежава модерним уметничким изразом.

Посебно су запажене композиције Светислава Божића написане на стихове Венцловића, Црњанског, Дучића, Настасијевића, Попе, свих досадашњих добитника Дучићеве награде и других српских писаца. Истовремено саставља и јединствену поетску озвучену библиографију која има више од хиљаду јединица. То су писци и дела чији попис није објављен, јер није довршен, а припрема се уз помоћ библиотекара САНУ.

На истој седници, у понедељак, 2. априла 2018. године, Жири се сагласио да на свечаној академији поводом Дана Библиотеке Матице српске о Светиславу Божићу говори академик Миро Вуксановић, председник Управног одбора Библиотеке Матице српске који је на седници 29. децембра 2015. установио да 28. април буде Дан Библиотеке Матице српске када се Награда уручује.

Награду чини повеља, округли сто о уметничком делу и библиографском раду добитника и зборник радова са округлог стола.

Чланови Жирија



академик Миро Вуксановић, председник

проф. емеритус др Славко Гордић

мр Душица Грбић, археограф саветник

Миро Вуксановић

БРОЈАНИЦА СВЕТИСЛАВА БОЖИЋА

После читања података о животном делу овогодишњег добитника Награде *Златна књига Библиотеке Матице српске*, а реч је о дугачким списковима композиција, диригентата, музичких мајстора, оркестара, земаља, градова, писаца, песама, светитеља и светих места, сам је дошао, природно, као да је проврела вода за пиће, изворска, тако је дошао наслов – *Бројаница Светислава Божића*.

Требало би, одмах и с пажњом, да се загледамо у име Светислав, у двосложну именицу где се речи *свет, свето, светиња, светост, светлост, славље* и *слава* дозивају и споразумевају у истим и сродним значењима, сазвучјима и одјецима. Исто тако, још отвореније и јасније, презиме Божић сваким својим гласом и пуним обликом бива исто што и назив за најсвечанији, рождествени, хришћански дан. Као да је Рука која управља, дарује и распоређује, која успоставља равнотежу, онамо, у завичају Вука и Цвијића, године 1954, на крштењу, подесила да Светислав Божић мора бити, као што јесте, водећи српски савремени композитор духовне музике, чија је основа светосавска – православна и немањићка.

Тако су, и зато су, јер није могло друкчије да буде, срећној руци све иде од руке, баш у задужбини Стефана Немање, у Студеници, на студенцу задужбинарства у Срба, на Летњој духовној академији, у десет година, у низу, изведена дела Светислава Божића: *Литургија Светог Јована Златоустог, Опело, Свеноћно бденије, Светосимеоновска духовна плетеница, Празнично вечерње, Духовна лира* и друга хорска дела. У Београду, у Народном позоришту, Коларцу, Саборној цркви и другим местима, премијерно су изведени: *Лета патријарха Павла*, епитаф за мешовити хор, *Ноћ у Хиландару*, концерт за клавир и оркестар, *Смарагдна песма*, духовни концерт за хор и наратора, *Духовна лирика за клавир*, а на концертима *Молитва Рачана* (у Петрограду, у Русији), *Духовна лирика за мешовити хор* (у извођењу „Глинке”), промоција ауторског компактнoг диска *Византијски мозаик* (у Паризу). Све то, и оно што није набројено, осветљавају *Јутрења из Херцеговачке Грачанице* и друга дела написана на стихове српских песника, о чему треба посебно.

Музика Светислава Божића извођена је у Јапану, Украјини, Кипру, Грчкој, Бугарској, Мађарској, Италији, Швајцарској, Шпанији, Белгији, Немачкој, САД, Русији и другде, на средишним концертним местима, у дворанама с познатим именима.

Музику Светислава Божића изводили су врхунски инострани и домаћи оркестри, хорови и солисти: Симфонијски оркестар Капеле Санкт Петербурга, Оксфордска „Филомузика”, „Чајковски” из Москве, Државна филхармонија Запорожја, „Мадригал” из Румуније, Београдска филхармонија, Симфонијски оркестар РТС, Оркестар Војске Србије, Филхармонија „Борислав Пашћан”, Оркестар „Душан Сковран”, Гудачи Светог Ђорђа, Гудачки квартет „Мокрањац”, ансамбли универзитетских професора музичких академија Србије..., диригенти Владислав Александрович Чернушенко, Мариос Пападопулос, Владимир Федосејев, Вјечеслав Васиљевич Ређа, Младен Јагушт, Даринка Матић Маровић, Милован Панчић, Ђорђе Павловић, Бојан Суђић..., хорови: РТС, „Абрашевић”, „Лола”, „Обилић”, „Колегијум музикум”, „Барили”, „66 девојака”..., солисти: Жаклин Кол, Андреј Иванович, Александар Синчук, Џулијан Галант, Владимир Милер, Петар Мигунов, Дарја Либова, Владимир Рисин и десетине српских уметника од имена и угледа.

Толико, а није ни пола круга састављено у бројаници Светислава Божића о коме су музички критичари, док их је било, док су радили свој посао који сада стоји као и у другим уметностима, раније као трајне оцене написали, уз бележење да су се аплаузи и овације јављали у слаповима, да Божићева музика „плени топлином, скривеношћу и једноставношћу хармонија”, „да дозива неке далеке свевремене зорњаче изнад Студенице, Рибнице и Ибра у земљи наших предака, спајајући барокну моторичност и кликтавост наших народних мотива”, да то „значи слушати Тишину – Мир порођен тајном његове узвишене духовности”, да „Смењивањем заноса и страсти, композитор вешто и дискретно указује част старијим облицима, структурама, бојама и звуцима, док истовремено задржава свој савремени, јединствени аутономни израз”, да „дело директно делује на слушаоца топлином, искреношћу и поруком Црњанског и Божића која погађа слушаоца и директно асоцира и на садашња и на тешка прошла времена нације”, да спаја „неосредњовековну српску традицију и модеран литерарни сензибилитет у оригинално музичко дело које је у савршено акустичној дворани ’Глинке’ у Петербургу звучало као прави музички драгуљ”, да је Божић „јединствена појава у нашем музичком стваралаштву”, да су његова „*Метохијска појања* – симбол заједничке радости”, да су византијски и сваки мозаик састављени „у корист великог музичког смисла”, за који је Етјен Миле рекао да је то „усхићен, духовни успон, музичко ходочашће у необичној пуноћи”.

Тако, у малом избору, српски и страни музички критичари, а недовршена бројаница признања Светиславу Божићу бележи: Студентску Октобарску награду

Београда, Вукову награду, Беловодску розету, Рачанску повељу, Повељу „Стефан Првовенчани”, Октобарску награду Београда, две златне плакете Мокрањчевих дана, Награду Вукове задужбине за уметност, шест првих награда на Југословенским хорским свечаностима у Нишу, две награде Удружења композитора Србије... Ретки су примери да су овако изједначени називи награда и наслови награђених дела. Где год кренемо – ето хармоније.

А на Факултету музичке уметности у Београду, Светислав Божић предаје Хармонију и одавно је редовни професор. Написао је и објавио двадесетак наслова стручне литературе, од *Модалне хармоније у делима композитора XIX и XX века* из 1979, од *Дарова и трагова времена прошлог* и *Меланхоличних сенки друмова јужних до Звука и музике у медијима* и осталих скорашњих издања. Као уметнички директор Београдских музичких свечаности (БЕМУС), члан међународних и националних жирија, уредник часописа, гостујући професор на страним универзитетима Светислав Божић свој просветитељски посао развија у концентричним круговима. На тај начин делује и као професор универзитета и као члан Српске академије наука и уметности (САНУ). За Дан Библиотеке САНУ компоновао је две музичке фантазије, а за легат Милоша Црњанског у Народној библиотеци Србије композицију *Лутам, још, витак, са сребрним луком*.

И ево нас, при завршетку бројаничког казивања о Светиславу Божићу, о аутору две стотине композиција различитих жанрова, пред још једним његовим бројчаником који доследно откуцава. Божић је писац и састављач јединствене поетске озвучене библиографије. Он има срећен именик српских писаца и наслове њихових дела, у хиљаду и више библиографских јединица. То су писци и дела у поретку који није објављен, јер није завршен, а ради се уз подршку библиотекара САНУ. У тој озвученој библиографији су: *Србија* на стихове Милоша Црњанског, *Плава гробница* Милутина Божића, *Врата спаса* и *Србијо, иже јеси* Рајка Петрова Нога, композиције на стихове свих досадашњих добитника Дучићеве награде, а пре тога на стихове Гаврила Стефановића Венцловића, Момчила Настасијевића, Васка Попе, Јована Дучића, Милорада Павића и осталих, ранијих и савремених српских писаца.

И овако, на прескок састављена, с неправдом која је редовна док говоримо о људима који су постигли много и који још стварају, у покушају да мале бројанице саставе једну, завршава се беседа написана да наговести каква би могла да буде целовита беседа с насловом *Бројаница Светислава Божића*.

(Дан Библиотеке Матице српске, 27. април 2018)

БРОЈАНИЦА СВЕТИСЛАВА БОЖИЋА

Округли сто о добитнику Награде *Златна књига*
Библиотеке Матице српске, 15. новембар 2018.



Додела Награде *Златна књига Библиотеке Матице српске*, 27. април 2018.
(Миро Вуксановић, Светислав Божић, Селимир Радуловић)



Округли сто посвећен делу Светислава Божића, 15. новембар 2018.

Миро Вуксановић

ИМЕ СВЕТИСЛАВА БОЖИЋА

Са задовољством се обраћам, свима, у име људи који су својом једногласном одлуком учинили да *Златну књигу Библиотеке Матице српске* добије Светислав Божић, композитор, професор универзитета, члан САНУ. Награда је уручена 27. априла ове године. Њен део је данашњи скуп, зборник који ће објавити беседе са уручења и радове са округлог стола који је управо почео. Тамо ће, у зборнику, бити реч коју сам на свечаном скупу казао као образложење награде. Тамо су нанизани основни подаци о раду добитника. Због таквог низања је у наслову реч *бројаница*. Иста именица је у наслову овог састанка на којем свако од нас треба да ради свој посао, да говори оно што му је у знању и разумевању. Овај писац ће о речима, ви ћете о музици.

Најпре ћу да саопштим како сам видео и како сада гледам именицу Светислав. То је природно двосложно српско име које дозива словенски корен. Али, писац не отвара реч као што раде лексиколози и етимолози. Књижевни доживљај је друкчији, слободнији, све бољи ако је обухватнији. Овде су, у имену Светислав, срасле две речи – *свети* и *слава*. У првој је и *свет*, а из њега *светлост*, *светост*, *светиња*, *светионик*. Велики је родослов речи које почињу овако. И свака је свечана. Буде у нама нешто много важније од редовних свакодневних изговарања. Други део имена Светислав има у себи *славу*. У додиру са претходницом то не може да буде слава која дигне пламен и брзо се угаси. Није то она слава што мери колико је ко познат, где се о њему пише и говори, колико је славан. Од тога има нешто узвишеније и само српско. То је крсна слава. Реч *свети* дозива само такву *славу*, крсну, породичну, једну.

Замислимо сада – за тренутак, не више, довољно је – да је неко испред нас исписао презиме Божић и да су уместо нас људи који не знају да је то презиме. Сви би, у то не може да буде сумње, реч прочитали као име најсвечанијег, рождственог, хришћанског празника. Рекли би да је то: Божић. А у овој српској кући може да буде само православни и светосавски. Овде није потребно дуљити. Све је очигледно.

И замислимо сада – такође за часак, само толико – какве бисмо и које бисмо речи најчешће чули ако би неко јасним гласом казивао наслове композиција Светислава Божића. Зар вам одмах не долазе називи у којима су: *литургија*, *опело*, *бденије*, *духовна*

плетеница, вечерње, духовна лира, патријарх Павле, Хиландар, духовна лирика, јутрење, Грачаница, молитва, Рачани, и даље, у ретко таквој музичкој бројаници?

Зар сада није заправо речено да је тачно веровање да име човеку није само први знак који добија на крштењу – а притом се мисли, разуме се, на српска имена, народна, изворна, чиста од туђица и помодности – да такво име није само кумовски дар, да је то оно што се свакочасно урезује у свест, у вијуге, у буђење даровитости, да тако и постаје суштина човека који име носи?

На крају само још ово, што очекујете и знате да је истина, сажета у питању које носи и одговор: зар је могао Светислав Божић да постане ико други осим оно што јесте – водећи савремени српски композитор духовне музике чија је основа православна, светосавска, немањићка, наша, али и свих који воле уметност вишег реда и важења! Оваквој истини припадају одобравања, награде, захвалност и аплауз.

(Беседа на почетку Округлог стола *Бројаница Светислава Божића*, 15. новембар 2018. године)

Јован Делић

ОПЕЛО КАО МУЛТИМЕДИЈАЛНИ ПАЛИМПСЕСТ – ИНСПИРАТИВНОСТ ПЈЕСАМА РАЈКА ПЕТРОВА НОГА ЗА КОМПОЗИТОРА СВЕТИСЛАВА БОЖИЋА

Под насловом *Србијо, иже јеси* штампана је 2000. године у београдском Заводу за уџбенике музичко-поетска руковет са поднасловом *хиландарски палимпсест* мултимедијално дјело композитора Светислава Божића и пјесника Рајка Петрова Нога. Ово необично и у свом жанру веома ријетко остварење прештампано је у *Делима Рајка Петрова Нога* у Заводу за уџбенике и наставна средства у Српском Сарајеву 2002. године у књизи под насловом *Песме и ноте – Песме за децу*.

На ово дјело – *Србијо, иже јеси* – и његове ауторе излила се велика милост: изведено је у Коларчевом народном универзитету на Ваведње, 4. децембра 1999. године као средишњи музичко-сценски програм у част и славу осам вјекова манастира Хиландара. Рекао сам те вечери обојици умјетника да су добили највећу могућу награду коју два Србина и српска умјетника могу за живота доживјети и добити. При томе суду остајем и данас.

Моје компетенције нијесу такве ни толике да бих могао квалификовано расправљати и судити о композицијама Светислава Божића, осим на нивоу утиска једног аматера. Али племенита ријеч *аматер* (која долази од глагола *ато, amare*, што значи *вољети*, односно *љубав*) данас је прилично оклеветана и углавном означава незналицу. Ја се те ријечи не стидим, већ сам је пригрлио у неком изворном значењу, па ћу понешто рећи, као онај ко невино воли и језик, и звук, па и „матерњу мелодију” поезије, и музичку мелодију, а поготову спој поезије, лирике/музике и молитве, који је срећно остварен у овом мултимедијалном дјелу.

Оба умјетника – и Божић и Ного – инсистирају на поднаслову *хиландарски палимпсест*, с увјерењем да се „испод новог пробијају стари рукописи, да се, дакле, слаже *слој по слој* у православном српском црквеном народном и уметничком појању, баш као што је више слојева у нашем фресковном сликарству”, односно на старим рукописним књигама. Основни слој је – вели Ного – „канон *Опела* и његов живот у уметничкој музици”, а „сваки део *Опела* има свој пандан (пар) у овој музичко-поетској руковети као живи, савршени одјек јединствене, осам векова непрекинуте, светрајуће молитве”. Ту су се сјединиле пјесма, мелодија и молитва упућена жртвама, упокојенима, а жртва је

христолика. Отуда се овим мултимедијалним дјелом истиче матрискa природа Ноговогa пјесништвa.

Идеју палимпсеста Светислав Божић препознаје у Ноговом већ у народу укоријењеном дистиху:

Из нових фресака стара туга веје.

Није све пропало кад пропало све је.

То просијавање старог кроз ново већ преко осам вјекова зрачи из Хиландара. Када Рајко Ного у свом двогласном тропару („Тропар у два гласа“) варира лик мајке и Богомајке, творећи једну од најљепших пјесничких слика за Богородицу коју знам – „Рушне сузе у пурпуру“ – он спушта Хиландар са Атоса у Пејов до и у своју брвнару, па Богомајка из свога града и из свога гнијезда дође у родну кућу Ногову, долази с њоме до најинтимнијег прожимања српсковизантијске традиције и савременог пјесника.

Призивајући као један стих први терцет Васка Попе из савршене пјесме „Каленић“: *Откуда твоје очи на лицу моме, анђеле брате* – а „цитура“ га, намјерно или не, инверзно, „погрешно“, јер је то изворно, како рекосмо, први терцет који гласи: *Откуда моје очи / На лицу твоме / Анђеле брате* – Ного као да упућује на пјеснике који су обновили интересовање за српсковизантијску традицију, за старо српско сликарство и стару књижевност, и спојили је – ту традицију – са модерним сензибилитетом и са модернизацијом српске поезије: ту је Васко Попа са својим лирским спјевом *Усправна земља*, Миодраг Павловић с *Великом скитијом*, Десанка Максимовић са књигом *Трајим помиловање*, Иван В. Лалић са остварењима *О делима љубави или Византија* и *Четири канона*, Милосав Тешић са *Седмицом*, па Стеван Раичковић, Љубомир Симовић и Матија Бећковић са својим пјесмама молитвама, Ђорђо Сладоје, Ђорђе Нешић – све до нашега домаћина Селимира Радуловића и његовогa препјевавања *Библије*. Српски пјесници су, више него ико, успоставили нераскидиву, живу и подстицајну везу с традицијом, уцјеловили српску поезију и српску књижевност „од памтивека до данас“, како то рече премудри Миодраг Павловић, кога је, управо због тога уцјеловљења српског пјесништвa, Рајко Петров Ного нарочито цијенио.

Такав однос према традицији успоставља и Светислав Божић у музици, радећи на уцјеловљењу наше културе и на оплемењењу нашег савременог културног тренутка изворном традицијом чија је метонимија Хиландар. Отуда идеја хиландарског палимпсеста. Сасвим је онда природно што се Божић ослонио на пјесника и на поезију, јер они непогрешиво памте. И то прије свих на онога пјесника који успоставља креативан дијалог с традицијом какав у музици успоставља Божић; на пјесника који опјева *страдалну жртву*, остварјући својом поезијом *јединство у тројству* сједињујући *тугу, сузу и молитву*. Туга, суза и молитва у поезији и модернизовано опело у музици, опело инспирисано том поезијом и сједињено с њом,

уз помоћ Богородице као „рушне сузе у пурпуру” отварају „врата спаса” до којих је и Божићу и Ногу највећма стало. Јер опело јесте молитва која отвара „врата спаса”. *Вјечнаја памјат* је путоказ за вјечност, а не за ништавило. Опело има функцију да пропуту и припреми пут души у живот вјечни, али и у вјечно сјећање, памћење, односно у културу. Уосталом, један репрезентативан избор из поезије Р. П. Нога објављен је у Бањој Луци под насловом *Врата спаса*.

Структуру *Хиландарског палимпсеста – Србијо, иже јеси* – одредила је седмодјелна структура опела: свакој „дионици опела” одговара по једна Божићева композиција на по једну Ногову пјесму, односно по једна Ногова пјесма као јектенија. Тако је канонски одређен избор од седам пјесама. *Седам* је свети број у многим симболичким системима и најчешће означава цјелину – јединство и спој небеског и земаљског – јер број *три*, односно троугао, означава небески, а број *четири*, односно петвороугао, земаљски принцип. Као неку врсту садржаја, духовне оријентације за читаоца, Божић и Ного доносе на почетку свога дјела симетричан и паралелан попис дјелова *Опела* и наслова њима одговарајућих Ногових пјесама: *Свјати, Боже* – „Карма”; *Њест свјат* – „Исто је сунце сјало”; *Житеское море* – „Зрело жито, Вилов доле, босиоче плави”; *Со свјатими* – „Нек пада снијег, Господе”; *Дуси и души праведних* – „Лазарева субота”; *Бога человјеком* – „Балада о води”; *Вјечнаја памјат* – „На Каракају”.

Овај избор седам Ногових пјесама Божић је направио и по звучном и по значењском принципу, односно поштујући готово идеалан спој звука и значења у пјесмама које су му уз и за деонице *Опела* биле најадекватније и најприкладније. Спој звука – односно мелодије – и значења јесте оно што је заједничко пјесми и мотиву, односно музици у знаку српсковизантијске традиције. Зато се често каже да нека пјесма има своју „мелодију” или „музику”, мада су ту и ријеч *мелодија* и ријеч *музика*, строго гледано, ипак метафоре, али оне означавају несумњиво постојање еуфонијских, односно какофонијских вриједности у поезији.

Стих је, па самим тим и пјесма, ритмички феномен. Пјесма има и своју „оркестрацију”, односно сложен однос вокала и консонаната; користи асонанце, алитерације и риме, односно гласовна понављања и подударана; води рачуна о броју слогова, цезури, дужини и акцентима, односно о њиховом релативно правилном распореду. Пјесма користи фигуре понављања и набрајања: анафору, епифору, симплоху и анадиплозу, затим рефрен, па асиндет и полисиндет, све у еуфонијске, али и у значењске сврхе. Анализа звучне структуре неке пјесме захтијева познавање неколико дисциплина: теорије стиха, стилистике, фонологије, синтаксе и семантике. Није довољно рећи да је нека пјесма „музикална”, „мелодична” или „ритмична”, већ ваља показати како се та својства пјесме испољавају и како функционишу.

Већ је Иван В. Лалић, доста давно, прво уочио молитвену природу Ногове пјесме „Нек пада снијег, Господе”, а онда је изузетно високо оцијенио као најлирскију српску пјесму молитву. А српска књижевност је – гарантује нам тај исти Лалић, који се у стварима пјесме молитве и у питањима версификације разаберао као мало ко од пјесника – једна од најбогатијих по пјесмама молитвама у свјетским размјерама, при чему су најбројније, па и најуспјелије пјесме Богородици. Поменута Ногова пјесма већ у наслову садржи замолбу и обраћање Господу. Ту пјесму музички преосјетљиви Светислав Божић није могао ни превидјети, ни заобићи, већ јој је дао средишње, четврто мјесто у *Хиландарском палимпсесту* које би одговарало дионици *Опела – Со свјатими*.

Пјесма „Нек пада снијег, Господе” састављена је од три осмерачка, унакрсно римована катрена, са дугим, дактилским римама, необичним посебно за тако кратак стих. Тросложна рима, у нашој традицији честа у хуморној и сатиричној поезији, овдје је онеобичена употребом у пјесми молитви и узима више од трећине свакога стиха, што свакако доприноси еуфонији концентрацијом и учесталошћу гласова који се подударaju. Од дванаест стихова само је други (*Из сјећања по очима*) симетричан осмерац (4 + 4), а сви остали имају исти распоред акцентских цјелина (3 + 2 + 3). И тај други, наведени стих, са двије акцентске цјелине, састављен је од по једне тросложне именице са предлогом испред ње, тако да акценат пада на парне слоге – други и шести. Посљедња два слога – седми и осми – досљедно су ненаглашена, што је посљедица дактилске риме, па је зато шести стопроцентно наглашен. Карактеристична је изразита наглашеност четвртог слога – десет пута од дванаест могућих. Акценат се природно колеба између првог и другог слога код наших тросложних акцентских цјелина, при чему је у овој пјесми други слог наглашенији (5 : 7). И, гле чуда: распоредом акцентских цјелина 3 + 2 + 3 Ногов осмерац постаје јампски са наглашеним парним слоговима: другим (7), четвртим (10) и шестим (12) наспрам непарних: првог (5), трећег (0), петог (1) и седмог (0). Зато се стих ове пјесме опажа као звучно особен, уз јампски ритам, узлазну интонацију и дактилску риму, што је за једно музичко уво морало бити више него провокативно и изазовно. Дакле, Ногова пјесма молитва „Нек пада снијег, Господе” испјевана је у осмосложним јамбима са два изразито јака мјеста (четврти и шести слог) и једним слабијим (други), и са дактилском римом. Алитерације нијесу наметљиве, али је уочљиво повремено груписање истих консонаната у близини (на примјер б четири пута у стиху: *Без гроба и без биљега*, или в четири пута у два сусједна стиха: *Нека вас вјетар загрли / завије покров снијега*). Асонанца је у знаку вокала у који се јавља на крају сваке риме у трећој строфи и четири пута у њеном завршном стиху, као својеврсна звучна поента: *За нашу тугу велику*. Све то чини звучну структуру ове пјесме необичном,

особеном и драгоцјеном, па није случајно што је и Божићево музичко дјело овом пјесмом вјероватно достигло своје највеће висине. Звучни и емотивни потенцијал Ногове пјесме био је изузетно висок и изазован.

У осмерцима је испјевана и „Лазарева субота”, која је у *Хиландарском палимпсесту* добила пету по реду позицију, наспрам дионице у *Опелу – Дуси и души праведних*. Пјесма има четири катрена и досљедно спроведену унакрсну дактилску риму. Распоред акцентских цјелина није сасвим у знаку правилности модела 3 + 2 + 3, већ пет пута налазимо и модел 5 + 3. Завршна два стиха су за слог краћа од осталих (3 + 4 и 4 + 3), па се нагла промјена дужине стиха може интерпретирати као формална сугестија значењске поенте – тим стиховима се подвлачи сестринска и братска издаја Лазара из Витаније: *Сестре те проказале / И браћа те изгоне*. Уз то, стих: *Мати Цвијети исткала* има распоред акценатских цјелина 2 + 3 + 3, што је у функцији истицања прве ријечи – *Мати* – чаробне ткаље која је ноћу исткала још чаробније ткаље – *Цвијети*. Готово је сигурно да је овакав распоред ријечи, односно акценатских цјелина, намјеран, јер је пјесник тај ред могао обрнути у *Цвијети мати исткала*, чиме би интонацијски и значењски био истакнут објекат, ткање, а не ткаља, што би умањило емотивну снагу стиха и мајчину онострану моћ. Остаје, ипак, доминантан распоред акценатских цјелина 3 + 2 + 3, који, заједно са такође непарним акценатским цјелинама 5 + 3, даје и овој пјесми јампски распоред акцената, односно узлазни јампски ритам: два парна слога – четврти и шести – изразито су наглашена (девет, односно четрнаест пута), док је први слог знатно наглашенији од другог (11 : 5). Концентрација вокала у стиху *У глуве дуге суботе* типична је за Ногове асонанце, мада је концентрација истих гласова већа и чешћа у пјесми „Нек пада снијег, Господе”.

Пјевајући у осмерцима, који несумњиво имају фолклорну инспирацију и поријекло, Ного је показао како се традиција може креативно иновирати и модернизовати: „Гле, старо постаде ново”. Јампски ритам, узлазна интонација, дактилске, унакрсне риме, концентрација гласова особине су Ноговог умјетничког осмерца, а те модернизоване осмерце ће Светислав Божић уградити као музичке ставове у умјетничко модерно опело и остварити такође креативан, Ногоу близак однос према традицији, на плану музичког стваралаштва. Ногове пјесме су постале инспирација за Божићеве композиције, односно ставове у опелу, али су и јектенија, тако да имају двоструки живот у овом мултимедијалном дјелу. Божићев и Ногов однос према традицији сасвим је упоредив по дубокој сродности.

Осталих пет Ногових пјесама испјевано је у знатно дужим стиховима: једна („Карма”) у јампском једанаестерцу и чак четири у стиховима од по четрнаест слогова. Облик строфе, односно облик пјесме, такође је различит: двије су сонети („Карма” и „Зрело жито, Вилон доле, босиоче плави”), двије су испјеване у дистисима („Исто је

сунце сјало” и „Балада о води”), а завршна, згуснута пјесма „На Каракају” стегнута је у два катрена.

Ногов сонет „Карма” је молитва упућена Богородици са замолбом да *подржи врата спаса отворена*.

Сонет је доминантно испјеван у јампским једанаестерцима, од којих одступају други стих првога катрена, који има слог више (12), и сва три стиха завршног терцета: први и трећи имају по слог мање (10), а други слог више (12), иако је у њему цезура остала иза петог слога (5 + 7). Нерегуларност је нагло појачана у завршном терцету који садржи поенту и у којем кулминира доживљај ужаса савременог тренутка: обзнањује се да

*Живот је грех казна карма меса
Кад риба пахне и слаткаст окус има
По нашим и по њиховима.*

Најдраматичније сазнање о гријеху и добу није могло бити исказано метрички регуларним стиховима, него метричким огрешењима. Слично је и са римом. Прва строфа је повезана дугим, дактилским римама. Друга, којом се указује безакоње међу људима и животињама, уопште нема риму:

*Опогањена прла и точила
У мочилима међу литицама
Те свиње што су јеле људетине
И људе који сада једу свиње.*

Трећа, којом се наново зазива Богородица и исказује се замолба да подржи врата спаса отворена, поново успоставља дактилску риму која ће се за слог скратити и преобразити у женску у завршном терцету. Не само да не постоји контраст између катрена и терцета, већ се Богородица зазива у првом терцету безмало као и у првом катрену, уз понављање истих лексема.

Распоред акцената је доминантно на парним слоговима, са три јака мјеста: други (8), четврти (7) и шести (8) слог. Због нерегуларности у дужини стиха девети слог је добио акценат више (6) у односу на сусједни осми (5).

Мотиви и значење стихова директно су у вези са дужином стихова, распоредом акцената и римама, па и метричка регуларност има своју значењску мотивацију. Слика свијета огрезлог у гријех и ужас праћена је зазивањем светости и потребом за поновним успостављањем склада, односно за отварањем врата спаса. Мртве треба сахранити и поново успоставити стабилан однос између горњег и доњег свијета. Отуда је овај сонет нужно у првом Божићевом ставу умјетничког опела.

Ногови четрнаестерци, међутим, нијесу исти, односно нијесу истог типа: издваја се својим чланковитим стихом пјесма „Зрело жито, Вилон доле, босиоче плави”. Тај стих

је, вјероватно, Ногова ритмичка иновација. То је стих са двјема цезурама послије првих четворосложних одсјечака, односно послије четвртог и осмог слога, које дијеле стих на три чланка: прва два од по четири и трећи од шест слогова (4 + 4 + 6). Истим стихом испјевана је само још једна Ногова пјесма – изванредни „Тропар у два гласа” („Тија мајко / над узглављем / Шира од небеса”). Својом чланковитошћу и осјећањем дубоке туге пјесма асоцира на тужбалицу. Овакав стих је, наравно, уникат у сонету, па је овај Ногов сонет изразито нерегуларан. Рима је парна, женска, досљедно проведена кроз катрене и терцете, а чак се *a* рима с почетка првога катрена понавља на крају завршног терцета. Сонет се може доживјети чак као седам дистиха. Ритам је трохејски са три јака мјеста (пети, девети и тринаести слог са једанаест, десет и четрнаест акцената), али и са свим непарним слоговима наглашенијим у односу на сусједне парне: први – 8, трећи 7, седми 8, једанаести 5, наспрам: другог 6, четвртог 0, шестог 3, осмог 0, десетог 2, дванаестог 0 и четрнаестог 0. Изворни стих сонета је јампски једанаестерац, али је чест и „александринац”, односно дванаестерац. Све ове нерегуларности сонета, међутим, чине пјесму звучно занимљивом, чак и провокативном, а за Божића, очито, изазовном за компоновање. Већ сама чињеница да је овај стих безмало уникатан довољно говори у прилог његове изазовности. Готово тужбалична чланковитост и веома јака туга животно угроженог лирског субјекта препоручивале су пјесму за умјетничко опело. Односно за став *Житејскоје море*.

Остале три пјесме испјеване су у симетричним четрнаестерцима (7 + 7), што је дало повода Милосаву Тешићу да овај тип Ноговог стиха назове „јамби на расклапање”. Стихови су двоструко римовани и рима је двоструко парна и женска: римују се парни чланци стихова – први са првим и други са другим. Тако се појачава цезура и четрнаестерац се „расклапа” на два седмерца из којих је састављен. Истовремено долази до груписања гласова, па се у другом дистиху вокал *o* понавља чак осам пута:

У Виловоме долу суботом изненада

Огреснуће у болу ко му се и не нада.

Стихови постају сонорнији захваљујући асонанци. Еуфонију појачавају алитерација и асонанце у трећем дистиху, гдје се глас *z* јавља шест, *p* седам, а вокал *u* чак девет пута:

Гробљу а гуштерицу њушкицу вјевјерице

Шаркину огрлицу и гривну од грлице.

„Расклопљени” полустихови – седмосложни одсјечци – намећу се као самосталне ритмичке цјелине и – тако узети – показују скривену јампску природу. У тако посматраним седмосложним полустиховима изразито су наглашени четврти (13) и шести (12) слог. Ногови „јамби на расклапање” су већ веома прецизно описани; отуда овдје само кратак осврт.

Још један „изузетак” и ритмичко одступање: Ного је мајсторски измијенио риму у поенти: свео ју је и заострио мушки, само на један слог, спојивши небо и земљу, птића и Раичковића, и учинивши лијеп пријатељски омаж великом лиричару:

Да знамо да се не да тад закричао је птић

С неба га сунце гледа, са земље Раичковић.

Све је то тражило, и нашло, одговарајућа музичка рјешења Светислава Божића.

Ногова „Балада о води” морала је бити привлачна као лирска, баладична визија националне историје и судбине, па је добила седми став у модерном Божићевом опелу, који одговара традиционалном *Бога челољеком*: у њој се опјева оно што се слуги и зна, али се не види.

За седми став опела – *Вјечнаја памјат* – изабрана је, са много разлога, пјесма „На Каракају”, звучно можда најбогатија Ногова пјесма. О њој сам већ писао инсистирајући на двострукој рими и гласовним понављањима, али и на митском и литерарном подтексту. Звучни оквир – почетак и крај пјесме – чини обраћање путнику, који ходи српском земљом – „Ти који ходиш српском” – што је несумњиво алузија на Деспота Стефана Лазаревића и на његов натпис на Косовском стубу. Тај Деспотов Косовски стуб је *Вјечнаја памјат* – вјечни спомен – као и Ногова пјесма, као и Божићев седми став модерног опела. Пјесма „На Каракају” је Ногов и Божићев Косовски стуб на родној Дрини. Каракај је, уз то, прелаз између двају свјетова, и то прелаз преко ријеке, између доњег и горњег свијета. Ту *задушнице трају*, мртви плаћају обол и чекају Харона да их преведе у подземље, док *хује душе трском / Да оду водом дринском Летином загрљају*. Каракај је прелаз у знаку војничког гробља. Отуда је *Вјечнаја памјат* синоним ове пјесме. Зато је ова пјесма нужно завршни став *Хиландарског палимпсеста*, односно умјетничког опела. У осам стихова, као јаук, одјекује женска рима *ају* (*Каракају, трају, чају, загрљају, трају, дају, крају*), а одговара јој мукла, затворена, консонантна рима *ском* седам пута, која понекад добија и други слог (*српском, митском, трском, дринском, блиском, дрском, српском*).

Ако се стих „расклопи” на седмосложне одсјечке, потврђује се већ уочена Ногова ритмичка правилност: колебање акцената између првог (8) и другог (7), а изразита наглашеност четворог (12) и шестог (13) слога. Потврђује се Тешићев налаз о јамбима на расклапање.

Анализа је показала дубоку унутарњу повезаност обојице умјетника са српсковизантијском традицијом и њихову међусобну везу и синергију у мултимедијалном дјелу *Србијо, иже јеси: Хиландарски палимпсест*. Божић је за седам ставова свога модерног умјетничког опела изабрао седам изванредно звучно богатих Ногових пјесама, при чему су Ногове пјесме добиле двоструки живот; компоноване су за мјешовити хор и добиле су функцију јектенија. Божић је дубоко осјетио јединство

и склад звука и значења у Ноговој поезији и тај склад оплеменио својом музичком умјетношћу. При одређивању мјеста Ногових пјесама у структури умјетничког опела, односно при усаглашавању музичких ставова са пјесмама, Божић је веома водио рачуна о значењу стихова и пјесама. Показало се још једном да Ногова поезија има високу звучну вриједност – да посједује своју „матерњу мелодију” – и да спој музике и поезије и данас може бити модеран и драгоцјен.

Бранка Радовић

ЕСТЕТИЗАЦИЈА ПАТРИОТИЗМА У СВЕТОВИМА *СЕРБИЈЕ* СВЕТИСЛАВА БОЖИЋА И МИЛОША ЦРЊАНСКОГ

Припадајући генерацији која је специфичним слободама у стиху, строфи у изразу наговештавала дух новог времена, послератног, страхотног и умирућег, загледана у далеко острво које нико није видео, Суматру, али које постоји као идеја и идеал, Црњански је искорачио из уобичајених правилности и принципа настанка стиха дајући му нежност, ефемерност, слободу, не кочећи га правилном римом, током и ходом. Његов експресионизам је створио поезију другачијег кова, инаугурисао све што ће експресионизам уз футуризам донети у будућем историјском и песничком времену.

Настала после *Стражилова*, а пре *Ламентана над Београдом*, поема *Србија* Милоша Црњанског чини заједно са претодне две поеме, тројство посебних дела, специфичне поетике али и жанровског вишезначја. Писана на Крфу 1925. она као да асоцира на повратак Одисеја на Итаку. Препознавање гробаља на Крфу као месту покопавања српских војника, поглед на зарасле хумке и необележене стећке и поређење са истим таквим гробљима по Србији, ствара песнички набој. Земља предака, митско место, Србија постаје симбол и метафора свих наших губитака и губитника.

Али, у суматраистичким стиховима прошараним измаглицом, симболима Месеца и Сунца, рађа се иманентна заљубљеност и чежња за својом земљом, паћеничком и мученичком чији су војници покопани далеко, у туђој земљи. Песник се враћа као Одисеј, али без радости, са муком, теретом прошлих ратова и страдања, на начин суматраизма, некад нејасног, магловитог, али лирског и космогонијског поимања света. Србија као зорњача и више је од симбола и мита, то је љубав, светлост, сунчани траг, инспирација и циљ коме се тежи. Увек у мислима, у загледаности у поноре мита, у прошлост, у страдалништва.

„Ако је субјект *Стражилова* испуњење своје личне и колективне судбине препознао у игрању до смрти која би као песнички метафорички хоризонт, омогућила истинску лакоћу, безбрижност, надеротску нежност, субјект поеме *Србија*, написане 1925. године на Крфу, такође је „на игру лак”, али је искуство те нове лакоће измењено јер се открива као лакомост игре.”¹

1 Часлав Николић, „Милош Црњански и идентитет културе: 'Стражилово', 'Србија' и 'Ламент над Београдом'”, у *Наука и идентитет. Филолошке науке* (Зборник радова са међународног

До 1990. године, када је компоновао *Србију*, Света Божић још није био написао она дела која ће за његов данашњи опус бити карактеристична и по којима ће га јавност код нас, али и у свету, препознавати.

Ако смо ми нешто ново и другачије у српској музици открили у његовом рукопису, то се догодило са *Лириком Атоса* за клавир (1988), делцем чудесне исповедности и лирског надахнућа. Тек неколико инструменталних дела, каква су *Четири строфе*, за два клавира и гудаче (1987), *Игра са Радочела*, симфонијска поема (1988), *Хиландарски палимпсест*, за мешовити хор (1988), открили су превасходну хорску оријентацију аутора и специфичан фолклорно утемељени језик и израз. *Србија* започиње серију значајних дела која ће оплодити српску музику у каснијем периоду.

По сопственим афинитетима истичемо из деведесетих година *Литургију св. Јована Златоустог*, за мешовити хор (1992), *Опело у гис-молу*, за мешовити хор (1993), *Всеноћно бденије*, за мешовити хор (1994). Дела као што су *Страсна седмица*, за мешовити хор (1995), *Небесна литургија*, за мешовити хор (1999), а посебно *Молитва Рачана*, за хор и оркестар (1995) и *Метохијска појања*, поема за клавир и оркестар (1998), као и низ вокално-инструменталних композиција међу којима су и оне на текстове Црњанског као што су *Сеобе*, за мешовити хор и оркестар (1992) и *Ламент над Београдом*, за солисте, мешовити хор и гудаче (2000), изградила су Божићев хорских стил до почетка нашег века.

Нас је овај аутор освојио управо тих година једном од најлепших композиција српске хорске музике до данас, *Муклинама*, за женски хор (1989) из времена када смо га тек упознавали као ствараоца и када је почео да утире пут свом хорском стилу. Годину дана касније од настанка *Муклина* тај пут је утемељен новом композицијом, *Србијом*.

Тих деведесетих околности су се и у држави и друштву промениле, психоза предратног стања се ширила, људи су почели да се политички диференцирају међусобно, као и уметници и њихове личне поетике. Осећало се у ваздуху то време-невреме, страх од још једног изгинућа народа, страх од рата. Патриотизам у свом основном садржају и облику скоро да је престао да постоји, а развијали су се његови екстремни и псеудооблици који су досезали до радикализма. У конгломерату политичких борби, различитих унутрашњих и спољашњих удара на земљу, институције и људе најтеже је било сачувати дух и духовност мислећег човека.

Нешто је требало урадити, али свако је имао, поред друштвене и националне и своју личну борбу.

„У хуку 90-их, када настаје Србија и мој живот пролази кроз велику буру – да не кажем драму. То је особен свлак, када се приближавају четрдесете, када основна младост замиче иза гора а наговештава се средње доба које у човеку производи и особиту креативност али и одговорност, ентузијазам, страст али и разочарање.

Мој ген је стар, стари су ми били родитељи, ја сам негде у унутрашњој пулсацији близак емоционалном и менталном тону оних Срба који су деловали између два светска рата. Нисам југоносталгичар и то у мом животу није никад била поза.

Црњански је највећи српски писац а његова Србија има унутрашњу интонацију која је покренула моју музикалност, знање, однос према српству, према својим најближим. У Србији, како сам је ја доживео и у ноте ставио, нема секуларног србовања и нема хегемонства.

Све је у призиву, у крику у континуираном жалу за једном ванвременом, сенковито-плавичастом атмосфером, која је настала на темељу бола, смрти и небројених хумки и опела, расутих по српству.

Србија је моја жалобна музика и посвећена је мојим родитељима.

Тако је то било, а рекао бих и остало и биће надаље – што се моје визуре и читања живота, па и музике, тиче.”²

Избором одређених стихова из поеме Црњанског, композитор је померио тежиште дела са гробља као симбола ка зорњачи и зори којој се кличе и која постаје синоним за Србију.

Дело је кантатског карактера са веома занимљивим прожимањем елемената хомофоније и полифоније, густог хармонског слога и речитативних делова, од којих су најзанимљивија интерполирана јектенија која чине да се једно световно дело приближава духовном, литургијском. Јер шта су гробља него помен, него плач, него молитва и сећање... а на православним гробљима управо нас литургија враћа Богу.

Када је композиција настала, 1990. године и када смо се ми први пут сусрели са њом, биле су то за нас значајне деведесете године када смо сви заједно, али и свако за себе, одређивали сопствени однос према земљи, преиспитивали дејство патриотизма, одређивали се између стварних догађаја који су нам сужавали свест и хуманих поступака, емоција који су ширили видике.

„Србија за мешовити хор *a capella* компонована је 1990. године на стихове Милоша Црњанског, следи ону нит која живи у српској уметничкој музици од Стевана Мокрањца до данас. Окренута судбини, есхатолошкој коначности српског национа, ова песма живи у музици, средствима и изразом, блиским карактеру и форми опела.”³

2 Писмо Свете Божића од 25. 11. 2018. као одговор на упите аутора текста Б. Р.

3 Програмска књижица 16. трибине композитора УКС, 23–27. 11. 2007. а поводом извођења Србије 25. 11. у сали Београдске филхармоније (Хор РТС, диригент Милан Недељковић).

Писана на Крфу 1925. године, поема започиње израњањем неког нестварног бића из морских дубина док је „Са неба у свет отицала ноћ звездана”, „а Месец, у таму, спуштао свој последњи зрак”.⁴

Прве три строфе од којих су две прве од по четири стиха чије риме су у првој строфи између спољашњих и унутрашњих стихова, у другој строфи су укрштене риме, а у трећој од пет стихова кореспондирају прва са другом, трећа са четвртом, а пета антиципира први усклик, као рефрен, али и део сестине унутар које се римује („Први пут изговорих: Србија”).

Ако поему Црњанског схватимо као сложену конструкцију састављену од већег броја мањих делова, онда је ово прва мања целина од три строфе.

Већ на самом почетку уочавају се и симболи који ће обележити целу поему: гробља, морске дубине, звездано небо, Месец, месечине прах, ледени вир зоре... и све то води првој изговореној посвети, Србији.

Као у некој оркестарској или вокално-инструменталној композицији, увод од 16 тактова антиципира општу атмосферу дела, хорски гласови га доносе на неутралном слогу, без текста. Један запитани мотив се провлачи имитационо у свим гласовима и у цис-молу утемељујући тоналитет тоничним и доминантним функцијама. Као да самом музиком слика ове прве строфе, њихову атмосферу, значење, музику речи, али без текста. Или је то увод у композицију Божића и у поему Црњанског.

Јер, композитор је већ себи дао уметничку слободу да започне своје дело другачије, не од прве строфе Црњанског.

Сасвим неочекивано, Божић свој први одсек започиње не првом него последњом строфом поеме, стварајући нови мелопоетски облик.

*Занавек, збиља, зар овај свршетак се шири,
Свему што је било сазидано уврх гора?
Зато су фрулом планини свирали пастири
И души мојој Србија било што и зора?*

Закључна строфа Црњанског од четири стиха са укрштеном римом на њиховим крајевима, делује као нешто изречено, мишљено и синтетизовано „заванек”. И одатле започиње Божић. Од Србије дубоко уткане у душу, од Србије као зоре.

Стављајући ову строфу и њене стихове на почетак, управо се еманципује и доводи у први план патриотски поклич и дубоки осећај љубави према својој земљи. Док се код Црњанског тај осећај гради поступно, кроз низ симболичких и песимистичких

⁴ Сви цитати су коришћени из издања Црњански 1993, М. Црњански, *Лирика Итаке и коментари*, приредио Тиодор Росић (Београд: БИГЗ, Српска књижевна задруга, 1993).

слика, па кликтај често звучи као вапај, код Божића је, стављањем последње строфе као прве, појачана свирка фруле Србији утканој у души човека.

Правилност и троделност увода, његова заокруженост и симетрија могу се тумачити и као независни први одсек који замењује прве три строфе текста поеме, јер Божићева композиција започиње ускликом Србији.

Стварни, први одсек, химнички, од 24 такта у дис-молу доноси у градацији повезаност душе и Србије која је „као зора у души мојој” нестајући у пијанисиму и ралентанду.

Вишестрко поновљени тонични квинтакорд тек повремено скреће у плагалну везу остајући у природном молу, без вођице, што доприноси утиску модалности.

Почетак одсека протиче у трозвучним акордима најпре женског, па мушког хора истим мотивом и у такту 6/8, у великом крешенду од пијанисима до фортисима дајући речима посебан значај. Модалне хармоније зачињене додатим секундама на терцним акордима овде граде хармонски језик. Кулминацију доносе стихови „У зеленом вртлогу, вртлогу из бездана” на истом мотиву и мотивском материјалу. Мелодија је и овде везана и постављена је силабички у односу на текст.

Друга строфа код Божића је иницијална код Црњанског и уводи чеони мотив поеме, гробља предака, као главни инспиративни покретач поеме. Стихови представљају израз патриотизма, али и непроболне туге за несталима.

По документима сазнајемо да је Црњански на Крфу био веома погођен стањем и изгледом гробаља наших предака и земљака страдалих у Великом рату.

Својим повезивањем музичког материјала у последњој и првој строфи, композитор везује кликтање Србији са гробљима не дозвољавајући да се потоне у тугу, очај и чемер. Градећи обе строфе на истом мотиву и тематском материјалу, композитор успоставља једнакост и паралелу између Србије и гробља, Србија је код Црњанског метафора гробља, док Божић успоставља реалност те слике. Музиком се овде уобличавају и конкретизују песничке слике.

Хорска фактура постављена је у дељеним гласовима, сопранима, тенорима и басовима, с тим сто у басу лежи октавни педал, тако да су гласови разуђени до седмогласја. У дијалошкој форми крећу се женски и мушки гласови до кулминације у којој кликтање Србији бива донесено у хомофонији седмогласја. Ту се уводи и вођица из хармонског мола, па се и фактура и хармонски звук мењају.

Став, одсек, „испливах гробљу” који нема свој текстуални наставак као код Црњанског већ је одређен само почетком стиха, започиње дељеним сопранима, па петогласним заједничким наступом свих гласова. Фактура се затим мења и сада мушки гласови у двогласу воде до четворогласног хорског става са акцентуацијом на речи „гробљу”, што је занимљиво јер би и без те назнаке, акценат морао бити на речи

гробље, јер у такту у коме се одвија музички ток, у 6/8 свакако да би четврта осмина била наглашена.

Четворогласни хорски став води до кулминације и фактура се шири до шестогласја. Одсек започиње у пијану и кулминација је управо у највишем регистру, на истом тексту, али са дељеним сопранима и тенорима.

Сам почетак и крај првог одсека (уводног) писани на неутралном слогу „о” звуче сасвим реквијемски, боље рећи литургијски или у духу опела. Мали размотавајући мотиви граде меланхолични тон посмртне музике која на почетку и на крају уоквирује одсек. Међутим, потпуно неочекивано, текст о гробљима почиње у живљем ритму, такту 6/8 скоро играчком и колико год тежио смирењу, не слика дословно атмосферу уводних стихова Црњанског.

Експресионизам Црњанског свакако даје могућности за многа и различита тумачења. Могуће је да је самом композитору заиграло срце код самог испливавања, дакле и преживљавања, рођења и изроњавања, тако да сами стихови не морају имати само мрачну конотацију коју им даје помињање гробља.

У другом одсеку у цис-молу у коме се исти почетни стих понавља десетину пута подвлачи се дејство стихова Црњанског до кулминације у фортисиму, са дељеним гласовима постављеним у високом регистру и на стиху „У зеленом вртлогу из бездана”. Наставак следи уз симболе ноћи и звезда у дијалогу мушког и женског хора, у цис-молу уз упадљиви, дуготрајни тонични педал у дубоком басу. Одмах се јавља и други симбол, Месец. Звездана ноћ и месец као да чине оквир реалне слике, а инаугуришу зору, претходе јој и наговештавају је у извесном смислу, па ће је открити Црњански у каснијем току поеме, а Божић јој је већ кликтао на почетку.

Последњи зрак доноси шестогласни хор у крешенду, а затим у декрешенду и ралентанду, идући ка крају одсека. Следи рубато одсек са солистичким наступима, на начин и, могло би се рећи, у духу јектенија.

У овом тренутку поставља се питање форме, садржине, али понајвише жанра композиције, јер је до сада она била световна, а овога момента добија литургијска, сасвим духовна својства. Поглед у небо као да је наставак претходних стихова, месечине прах и ледени вир су нови симболи („или је ледени вир зоре што ми зауставља дах”).

Док први одсек јектенија протиче без басова који су изостављени, други започињу дељени тенори и басови. Усред јектенија, у овом делу тежи се великој градацији у којој се код Црњанског први пут кликће Србији, а код Божића је то било на самом почетку. Најпре је то само мушки хор, а касније, на крају одсека, цео химнички и седмогласни у развијеном ставу.

Наравно, композитор има слободу и могућност да стихове из поеме ређа, комбинује на свој начин и он после овог одсека који је започео на начин јектенија, уводи

поново почетне стихове „испливах гробљу”. Поновљен је цео одсек на истом тематском материјалу, постајући лајтматеријал или лајтнумера која везује два јектенија, а с обзиром да се током композиције јавља још једанпут, гради упадљиво симетрични облик.

Над дуплим педалом у басу тече силабичан след мушких гласова у речитативу зачињеном секундама. Стихови су коришћени на начин јектенија, а химнички и шестогласни у кулминацији („тридесет година”) започињу у фортисиму и са дељеним сопранима и тенорима каденцирају у пијанисиму и великом декрешенду.

Закључни одсек је поновљени први сада на новом тексту у мушком хору, речитативно и болно (ознака је управо „долоросо”) и са унутарњом акцентуацијом широко постављених тактова и тактних црта. После стихова „У Србији зорњачу тражим” улази и женски хор, али из потиха, да би своју каденцу на овом тексту означио сам крај одсека сада у седмогласном хору, на дуплом педалу и до убедљиве каденце у свим гласовима.

Јектеније се на тај начин развило у цео симетрични и заокружени одсек (ф-мол, фис-мол) после кога следи поново одсек „испливах гробљу” у 6/8, у бржем темпу и у истом тематском материјалу како се јавило и у претходним понављањима. То је завршна реминисценција са градацијом у развијеном шестогласју на стиховима које се налазе у два строфама пред крај поеме Црњанског.

„Па зар да копним, болујем мрем”... „Љубав мутна више на уснама ми не руди”. И сам крај преузет код Божића је на речи „раздражења”, привидно непевљивим стихом.

*Згаснуо жар за тобом сија ми још на груди
Али пун жалости и очајног раздражења.*

У наизменичним тактовима 6/4 и 9/4 овим раздражењем се композиција и завршава. Код Црњанског постоји још једна, завршна строфа која је у композицији била искоришћена раније, па се и због тога може говорити о посебном мелопоетском Божићевом облику. Стихови служе за конституисање посебне форме музичког дела, не и да дословно следе редослед и распоред строфа и стихова Црњанског чиме се ствара нови мелопоетски облик, односно драматургија музичке композиције са својим успонима, климаксама, посрнућима.

Туга, жалост, очајање над Србијом која се „брдовита расула” заузимају међупростор клицању Србији као зорњачи.

Тај специфични патриотизам изгнанника, селидби, одсуства, враћања, носталгије схваћене у ширем смислу, на следу су онога што нас враћа у историју, али и повезује са садашњошћу. Гробље на Крфу 1925. и предосећање нових погрома, ратова и губитака, нових гробаља деведесетих година копча су између прошлости и

садашњости, између песничке и музичке потке. Патриотизам који се носи у себи и не изражава плебисцитарно, мачем и копљем, већ тугом и раздражењем, она су осећања која су водила композитора у време настанка дела. Ту нема „секуларног србовања и хегемонства”, како каже сам аутор, и заиста нема, ни простора, ни атмосфере ни звука.

Србија је Божићева жалобна музика посвећена пролазности живота, младости, одласку родитеља и распарчавању, комадању земље чији су најбољи изданци на гробљима.

Дело је током свих ових година извођено више пута и наставило је, продужило свој живот и у једном филму.

„Божићева композиција *Србија*, настала почетком деведесетих, на стихове Милоша Црњанског, *оживела* је поново захваљујући играно-документарном филму Марка Новаковића *Пут ружама посут*, у причи о трагичној судбини принцезе Оливере. По снажном поетском аранжману Црњанског, по дубокој меланхолији, одговорности, композиција *Србија* уклапа се у сваку радњу – каже Божић у разговору за Новости. И прича из филма *Пут ружама посут* јесте актуелна и овај век није много другачији од онога у којем је живела Оливера. Судбина појединца је иста. Векови нису променили борбу која се води у човеку, она је вечна. Црњански је осећао врло добро шта се дешава са његовим народом. Судбина сеоба, одлазака и повратака веома је присутна, не само у *Србији*, већ у животу сваког великог уметника који има наше порекло и нашу крв и који осећа ту драму.”⁵

Преплитање жанрова, духовног и световног већ је Василије Мокрањац инаугурисао у својим клавирским делима (*Одјеци*) а Света Божић такође у својим раним делима која су стекла популарност нарочито међу младима (*Лирика Атоса*) који су их и у школским оквирима изводили небројено пута, а што сам као директор школе „Мокрањац” веома подржавала. Док год су наставни планови и програми за сваки испит, наступ, интерни и јавни час, односно такмичење захтевали извођење домаћег дела, могли смо сугерисати и најновије композиције наших аутора.

Кадгод је у фокусу наших аутора, старијих и млађих, хорска а cappella музика инспирисана фолклором, говоримо и о директној линији која води од Стевана Мокрањца и његових духовних и световних хорских дела, а утицаји се протежу до данашњих дана и до најмлађих композитора. На тој линији је свакако и стилски крак Свете Божића.

Световни текст и звук духовне музике представљају и нарочити вид односа према питањима о духовној музици данас. Нарочито схватање духовности исказао је и Света Божић у својој композицији *Србија*.

Дело је извођено више пута, наводимо само године и места: Студеница 1992, Нови Сад 1992, Београд 1992, Неготин 2001, Београд 2007, Бјељина 2008, Братислава 2010.

⁵ Интервју са С. Божићем, *Вечерње новости*, *Култура*, 3. 11. 2007.

Стил и језик Свете Божића изазивали су одувек бројне контроверзе, па и дистанциран однос једног дела стручне јавности према аутору и његовом делу. Најпре се то односи на превасходни жанр његовог опуса и рад на хорској музици за који не знамо да је неко после Стевана Мокрањца имао толики број, нарочито духовних дела. Међутим, његова музика није апстрактна, није отуђена од слушалаца, није авангардна у смислу звучних новотарија и ексклузивитета. Она је у неким случајевима неоромантична и неокласична, у стилском смислу и анахрона, али веома слушљива, пријемчива, блиска и ширим слојевима љубитеља музике.

Најпре је његова мелодика лучних линија, у успонима и падовима, у малим помацима и памтљивим садржајима, али можда тај део стручне јавности који није одушевљен Божићевом музиком, највише има примедби око једноставности његових хармонија. С обзиром да је као професор хармоније на факултету упознавао студенте са најмодернијим методама и поступцима савременог доба у овој области, ништа од тога није користио у својим композицијама. Та подвучена, наглашена једноставност, хармонски језик заснован на класичним и функционалним везама, тонални језик дијатонике, елементи су по којима би могли да његов стил и језик окарактеришемо и као неопрIMITИВИЗАМ.

Ништа од ових карактеристика није виђено први пут, а у светској историји музике има много сличних примера и код највећих аутора, да само поменемо анахронизам Рахмањинова или неопрIMITИВИЗАМ Карла Орфа (Carl Orff) па им те одлике не одузимају препознатљивост и слушљивост и у нашем времену.

Популарност уметничке музике, сасвим страна апстракцији авангарде, од које данашњи композитори упорно беже и згражавају се на саму помисао да њихова дела буду опште прихваћена, један су од Божићевих императива. Оног тренутка када је један од највећих светских хорских ансамбала, хор Глинка са својим диригентом Чернушенком, такав православни и словенски код музике Божића препознао као нешто блиско и почели да изводе његова дела у Русији и иностранству, одједном су она и код нас добила на значају, уважавању и рецепцији.

Посебно и дубоко утемељен у земљу, њене крајеве и области, било да се инспирише делима највећих песника, међу којима Црњански има посебно место или по свом унутарњем билу и пулсу, он остварује хуманистичку страну музике као своје врело и исходиште.

Са *Србијом* су све те нити започете и преплетене развијајући се протеклих деценија у специфичан и оригиналан опус дела која се јавно изводе, која пријају хорским певачима, која диригенти лако спреме и често стављају на своје репертоаре.

Мера патриотизма је у његовој искрености, а Божићева музика је утемељена у коренима стваралаштва претходних генерација, у коренима нашег најбољег песништва и у коренима земље којој припада.

Милица Божић Синчук

СРПСКО ПЕСНИШТВО КАО ИНСПИРАЦИЈА ЗА СТВАРАЛАШТВО СВЕТИСЛАВА БОЖИЋА

1. Српска поезија је у периоду од око 40 година представљала извор надахнућа за музичко стваралаштво композитора Светислава Божића: „Инспирација ми је литургијска музика, текст, уметничка поезија и проза српских аутора. Инспирише ме све што је духовна култура овог народа.”¹

Светислав Божић је „водећи српски савремени композитор духовне музике, чија је основа светосавска – православна и немањићка”.²

Циљ рада је да се укаже на широк оквир у којем ствара Светислав Божић, богатство тема и жанрова који га надахњују и представљају предмет и његовог промишљања. Указује се на симбиозу у песничкој мисли, озвученој речју песника и мелодијом композитора: „Способност да се твори реч или напев није ништа већа од љубави да се разуме реч и чује напев. У том сагласју твораштва и његовог слушања наговештен је молитвени склад препун унутарњих и спољних монолога и дијалога, који су најдрагоценији предуслов за подизање човека из мора блатних жеља.”³

У раду ће бити представљена могућа идејна мрежа која уоквирује овај врло значајан опус инспирисан писаним стваралаштвом: који мотиви и теме опевани у поезији надахњују музички ток; која дела су различитим периодима окупирали пажњу С. Божића.

Састављен је хронолошки регистар писаца на чије је стихове Светислав Божић компоновао уметничка дела (Прилог). У могућем одређењу мотивске структуре једног дела овог опуса служили смо се аутопоетичким текстовима као и интервјуима и речју критике.

Музика и поезија имају суштински значај за духовно наслеђе једног народа: „Историје народа, кад им се склоне муклости говорења и певања, нису ништа друго до расцветана башта духовног искуства похрањеног у поезији и музици. Читајући поезију

1 Интервју са Светиславом Божићем, разговарала Биљана Лијескић, *Блиц*, понедељак, 10. новембар 1997.

2 Миро Вуксановић, „Бројаница Светислава Божића” (беседа поводом доделе Награде *Златна књига Библиотеке Матице српске*, Нови Сад, 27. април 2018).

3 Светислав Божић, „Музика и поезија”, у *Фрагменти о музици* (Београд: Завод за уџбенике, 2005), 60.

једног народа и слушајући његову музику можемо доћи до можда грубих и површних закључака, али једно је недвосмислено тачно – да и такви закључци за паметног говоре много и на правој су линији разумевања суштине.”⁴

2. У питању је врло богат опус са делима преко 30 аутора. Књижевна дела која су инспирисала Светислава Божића и на чије је стихове компоновао музику настајала су у распону од средњег века (Деспот Стефан Лазаревић), преко доба барока (Гаврил Стефановић Венцловић), све до савремених песника (Рајко Петров Ного, Милосав Тешић). Посматрана збирно, обједињена композиторовом замисли, представљају богату ризницу и својеврсну антологију српског песништва.

3. Жанровски разнолика поезија надахнула је и форму композиције: С. Божић пише дела за глас и клавир, глас и оркестар, хорска дела (мешовити хор, мушки, женски), дела за хор и оркестар, и др. Значај хорске музике Светислав Божић је посебно истакао: „Хорска музика, нама још увек најближа и најдоступнија зона уметничке музике, подразумева присуство духовне, менталне, интелектуалне зрелости вођа и тумача и само тако обнавља струку, државу, богати сазвежђе опстанка и просперитета.”⁵

4. Први стихови на које је Светислав Божић писао музику били су стихови руског песника Сергеја Јесењина 1979. године. Ова јединствена појава у композиторовом опусу била је важан корак управо ка специфичном уметничком сензибилитету који је изградио. У једном интервјуу из 1998. године, скоро двадесет година након писања композиције за мешовити хор, на питање зашто се определио баш за Јесењина, Светислав Божић је одговорио: „Словенски лик православне музике је најпотпуније изразила и надградила руска уметничка музика. Несумњиво да је велико руско песништво подарило руским композиторима непроцењиво благо. Природно је да сам на путу ка сазнавању вечних и великих српских духовних вредности, младошћу која брзо прође, додирнуо непролазну поезију Јесењина. Тај почетак ми је отворио врата српског песништва.”⁶

5. У позним 90-им годинама, идеја пролазности, крећући се од дескриптивне ка мисаоној поезији, привукла је композитора и у делу истакнутог српског романтичарског песника Бранка Радичевића, пишући музику на његове чувене стихове „Кад млидијих умрети”, у делу за глас и клавир (1997).⁷

4 Исто.

5 Светислав Божић, „Музика и поезија”, у *Фрагменти о музици* (Београд: Завод за уџбенике, 2005), 26.

6 Интервју са Светиславом Божићем, разговарала Биљана Лијескић *Блиц*, петак, 27. март 1998.

7 БРЕЗА, С. Јесењин КАД МЛИДИЈАХ УМРЕТИ, Б. Радичевић

<i>Брезу у тишини</i>	<i>Лисје жути веће по дрвећу,</i>
<i>као да сан хвата,</i>	<i>лисје жуто доле веће пада;</i>
<i>Док пахуље горе,</i>	<i>зеленога више је никада</i>
<i>у огњу од злата.</i>	<i>видет нећу.</i>

6. Исповедни тон лирског субјекта, са јасном референцом на Бранка Радичевића, оваплоћеној у стиховима Милоша Црњанског у поеми „Стражилово”, у музици долази до изражаја у делу написаном за глас и оркестар (1992). Мелодија у гласу изводи се под луком који као да наткриљује простор од Стражилова и Фрушке горе до Дунава:

*И овде, пролетње вече
за мене је хладно,
као да, долином, тајно, Дунав тече*

*А, где облаци силазе Арну на дно
и трепте, увис, зеленила тврда,
видим мост што води, над видиком,
у тешку таму Фрушког брда.*

Поезији, и, уопште, стваралаштву Милоша Црњанског, С. Божић се у више наврата окретао. Пишчев опус представља готово константну инспирацију за композитора, још од првог написаног дела на стихове великана српске књижевности, на стихове поеме „Србија” 1991. године.

Од 1991. године до 1993. написана су дела за мешовити хор – *Србија, Етеризам*; за мешовити хор и оркестар: *Сеобе*; за глас и оркестар: *Стражилово*. У току 1997. и 1998. године написана су дела за глас и оркестар: од којих неке из из пишчеве *Лирике Итаке (Химна, Гротеска)*, а друге из циклуса *Привиђења (Стење, Беспућа)*, а омузиковљена је и трећа поема *Ламент над Београдом* (1998). Године 2005. Светислав Божић пише духовни концерт за мешовити хор са насловом *Светлости и сенке над Метохијом*, а који се састоји од песама М. Црњанског из збирке *Лирика Итаке*.

7. Опус који се посебно издваја јесу композиције настале према богослужбеним и литургијским текстовима. Међу првима биле су *Дозивања* (1981/1982), написана као световна редакција, уметничка обрада канонског текста, и *Кондак* (1984). У питању су текстови и форме којима се композитор кроз време, непрестано враћа и обраћа: *Литургија Светог Јована Златоуста* (којих има четири: прва је написана 1992. године, а четврта 2010. године), *Опело* (1993), *Свеноћно бденије* (1994), *Свјати Боже* (1997), *Празнично вечерње* (2003).

8. У стваралаштву Светислава Божића издвајају се она музичка дела која су настала инспирисана поезијом која има молитвени тон, у обраћању свецима или је њима посвећена, световна поезија са извесним литургијским предзнаком: „Модерне су актуелне поезија и музика уколико полазе из литургијског сазвежђа, ако разговарају с њим, уколико на почетку и могућем крају свог путовања, у својим каденцама, препознају где им је стопа Рождества, а где Успенија.”⁸ Управо тај тон препознат је у многим његовим

⁸ Светислав Божић, „Музика и поезија”, у *Фрагменти о музици* (Београд: Завод за уџбенике, 2005), 61.

делима, каква је и *Србија*, на стихове М. Црњанског: „Пред нама се одједном открива снажан молитвени ток дела. У једном константно понављаном мелодијском сегменту препознајемо утицај старих црквених напева. Емотивни тонус Божићевог исказа развија се у широком динамичком луку – од скрушених, утихнутих звучних токова до екстатичних волуминозних излива који максимално ангажују хорске капацитете.”⁹

У језику и у музици похрањено је колективно памћење, историја, страдања и патње: „Језик и звук дуго памте, а језик поезије и звук молитве памте најдуже и најдубље.”¹⁰ На том трагу, који је врло доминантан имајући у виду укупно стваралаштво Светислава Божића, настајала су дела готово у низовима: *Литургија Светог Јована Златоуста* написана је 1992. године (прва), *Опело* наредне године, а 1994. *Свеноћно бденије*. Већ 1995. године Светислав Божић пише три капитална дела у свом опусу: *Страсну седмицу* (канонски текст); *Молитву Рачана* (на стихове Гаврила Стефановића Венцловића и Милорада Павића); *Плаву гробницу* (на стихове Милутина Бојића). Велико страдање је опевано, од Христове Голготе (у *Страсној седмици*), преко оног узрокованог Великом сеобом Срба (у *Молитви Рачана*), до страшне судбине српског народа у преласку преко Албаније 1915. године и „гордог опела” које песник „држи над светом водом”, над Плавом гробницом.

Дело *Молитва Рачана* (1995) писано је на стихове барокног писца и песника, Рачанина, Гаврила Стефановића Венцловића („Молитва”) и Милорада Павића („Велика сеоба Србаља 1690”), великог проучаваоца барока у књижевности. Ово дело је веома значајно у опусу композитора, јер асоцијативно, кроз топониме, прави нови идејни концентрични круг којем припада, на пример, песма „Црква дрвена” академика М. Тешића, у делу за мушки хор насталом пет година касније (2000). О мотивској вези сведочи наслов текста С. Божића, *Молитва Рачана*, а у чијем садржају постоји јасна референца на поезију М. Тешића: „Осетио сам у порти манастира Раче непоновљив мирис шљиве – али српске, који се, попут додира остареле мајке, огрнутог вечним свитком њене скупоцене понуде – никад не заборавља. И данас ме прати и рекао бих родитељски заветна Михољска арија умрежена у порту и молитвени свод Цркве дрвене – наше.”¹¹

Године 1997. настала су жанровски јединствена дела, у опусу С. Божића, музичко-поетске руковети: *Светлости и сенке над Метохијом* (стихови М. Црњанског); *Врата спаса* (стихови Р. П. Ного), *Богородица тројеручица* (стихови М. Бећковић). Затим, 1999. године *Небесна литургија*, *Духовна лира* на текст владике Николаја Велимировића.

9 Христина Медић, *Студенички дневник*, 12. јул 1992.

10 Рајко Петров Ного, „О чему се ради”, у *Србија иже јеси* (Београд: Завод за уџбенике, 2000), 8.

11 Светислав Божић, „Молитва Рачана”, у *Жамор лета* (Београд: Завод за уџбенике, 2007), 55–56.

Године 1999. састављена је музичко-поетска руковет *Србијо иже јеси*: „написана је као хиландарски палимпсест, а то значи да испод новог пробијају стари рукописи, да се, дакле, слаже слој на слој у православном српском црквеном народном и уметничком појању, баш као што је више слојева и у нашем фреско-сликарству”.¹²

Године 2003. Светислав Божић компонује *Светосимеоновску духовну плетеницу*: „Реч је о духовном мозаику састављеном из три слоја који до данашњег дана надахнуто обнављају нашу традицију. Основни слој је литургијски, мисао Јована Златоустог хорски донесена кроз четири важна молитвена дела: *Оче наш*, *Тебе појем*, *Вјерују* и *Буди имја Господње*. Други слој везан је за десетерачку компоненту нашег памћења из кога песник, а потом и композитор, језиком новог доба, а старим калупом, коригују себе, своје окружење и све оно што реч и звук додирују. Трећи и најмлађи је слој уметничке лирике, која на особен начин открива песникову путању од Опленца до Чикага.”¹³

У својеобразној асоцијативној, мотивској мрежи, кроз музику композитор ослушкује вишеслојну, дубоку поезију српских песника: „У свему томе нашао сам одређену духовну сигнализацију која је, из охридског загрљаја наших светих предака и Момчила Настасијевића, као генетска константа уграђена у капљу крви сваког Србина. Трагајући за невидљивим нитима сопствене духовне акустике учинио сам могући одабир поетског контекста песника, а све у намери да ништа у озвучавању не буде духовна, морална и еснафска рутина, да се о дану Светог Симеона Мироточивог, што је могуће више искаже, сан о бољитку и напретку, творенијима која неће појести површност свакодневног заборавља.”¹⁴

9. Значајан опус представљају инструменталне композиције. Занимљиво је приметити да су нека дела за оркестар настајала под утицајем поезије и прозе српских песника и писаца. Дело за гудачки оркестар *Кроз сан мој тавни и безброј суза наших*, посвећено жртвама НАТО бомбардовања 1999. године, добило је наслов према стиховима поеме „Ламент над Београдом” М. Црњанског: *Ти, међутим, сјаш, и сад, кроз сан мој тавни, | кроз безброј суза наших, вечан, у мрак, и прах*. Мотивом сеоба означена су инструментална дела груписана као *Венац Милоша Црњанског: Са Карпата, Сумрак на стазама деспотовим, Шапат Сентандреје, Пелагонијска молитва, Игра са Родочела*. Нимало случајно, и са пуно симболике, ове композиције снимљене су у Запорожју, у Украјни, у Новој Србији, прелазећи пут самог Симеона Пишчевича, а кроз дубоку поетску призму Милоша Црњанског. Осим стваралаштва М. Црњанског, дела инструменталне музике надахнула је, између осталих, и збирка *Исход* М. Павловића – дело за мешовити хор као и наслов симфонијске поеме.

12 Рајко Петров Ного. „О чему се ради”, у *Србијо иже јеси* (Београд: Завод за уџбенике, 2000), 8.

13 Интервју са Светиславом Божићем, разговарала Мирјана Кубуровић, *Политика*, 28. фебруар 2004.

14 Исто.

10. С. Божић је повремено био песник и залазио у простор стихотворства, када је већ у њему постојала одређена музичка интонација под коју је било потребно подастрти риму а да се притом композитор бахато не оглуши о песничку религију. Тако је настало дело *Пролеће* за глас и камерни ансамбл (2007).

11. Прилог, који садржи писце на чије је стихове композитор стварао музичка дела, списак дела и године њиховог настајања, иако са својим недовршеностима, надамо се да ће бити путоказ будућим истраживачима тематски и жанровски разноврсног дела Светислава Божића. На питање шта је заједничка нит коју композитор препознаје у песницима који су му инспирација, Светислав Божић одговара: „Наше песништво је перјаница којом смемо да се подичимо пред светом, као и нашом литературом уопште. Оно што сам као човек који није примарно образован на традицији писане речи, који можда не познаје све тајне књижевног дела, осетио код свих њих, јесте заједнички именитељ који се зове Србија. Сваки Словен, православац, сања и у најгорим мукама своју државу и свој народ у тој држави. Читао сам то код тих песника када је било опште потонуће. Ту је просијавала и нада да ће се Србија вратити и бити утеха многим.”¹⁵

Литература

Петров Ного, Рајко и Светислав Божић. *Србија иже јеси*. Београд: Завод за уџбенике, 2000.

Божић, Светислав. *Фрагменти о музици*. Београд: Завод за уџбенике, 2005.

Светислав Божић. *Жамор лета*. Београд: Завод за уџбенике, 2007.

Вуксановић, Миро. „Бројаница Светислава Божића”. Беседа поводом доделе Награде *Златна књига Библиотеке Матице српске*, Матица српска, Нови Сад, 27. април 2018.

Интервју са Светиславом Божићем, разговарала Биљана Лијескић. *Блиц*, 10. новембар 1997.

Интервју са Светиславом Божићем, разговарала Биљана Лијескић. *Блиц*, 27. март 1998.

Интервју са Светиславом Божићем, разговарала Оливера Ђурђевић. *Блиц*, 21. мај 1998.

Интервју са Светиславом Божићем, разговарала Мирјана Кубуровић. *Политика*, 28. фебруар 2004.

¹⁵ Интервју са Светиславом Божићем, разговарала Оливера Ђурђевић, *Блиц*, 21. мај 1998.

Прилог – Српско песништво као инспирација за стваралаштво Светислава Божића

Милица Божић Синчук

I ПИСЦИ НА ЧИЈЕ СТИХОВЕ ЈЕ СВЕТИСЛАВ БОЖИЋ КОМПОНОВАО МУЗИЧКА ДЕЛА

1. Деспот Стефан Лазаревић (1377, Крушевачки Град – 1427, Црквине код Младеновца)
 - *Слово љубве*, кантата за солисте, мешовити хор и инструментални ансамбл (1994).
2. Патријарх Арсеније III Чарнојевић (1633–1706)
 - *Молитва заспалом Господу* (1997).
3. Гаврил Стефановић Венцловић (1680, Срем – 1749, Сентандреја)
 - *Молитва (Молитва Рачана)* за мешовити хор и гудачки оркестар – наслов Светислава Божића (1995).
4. Бранко Радичевић (1824, Славонски Брод – 1853, Беч)
 - *Кад млидијах умрети* за глас и клавир, варијанта за мешовити хор (1997);
 - *Дитирамб*, за глас и клавир, варијанта за мешовити хор (1997).
5. Јован Дучић (1874, Требиње – 1943, Гери, САД)
 - *Песма (Носталгија)* – наслов Светислава Божића за мешовити хор (1992);
 - *Хришћанско пролеће*, за мешовити хор и оркестар (у опери *Меланхолични снови грофа Саве Владиславића*) (2000);¹⁶
 - *Молитва*, за мушки хор (2000) (у оквиру *Јутрења из херцеговачке Грачанице*);¹⁷

16 У опери *Меланхолични снови грофа Саве Владиславића* су, између осталих и следећа дела која се налазе на овом списку: „Житије” (Ј. Дучић); „Стражилово”, „Суматра”, „Химна”, „Предосећање”, „Беспућа” (М. Црњански); „Елегија” (М. Настасијевић); „Незамисливо је али ипак” (Д. Медаковић).

17 *Јутрења из херцеговачке Грачанице* представљају циклус музичких дела написаних на стихове седморице песника: „Молитва”, „Натпис”, „Хришћанско пролеће” (Ј. Дучић); „На Цветну недељу” (Р. П. Ного); „Вредности” (М. Максимовић); „Кад mine овај час” (С. Ракитић); „Светогорски дани и ноћи” (М. Павловић); „Камена успаванка” (С. Раичковић); „Црква дрвена” (М. Тешић).

- *Натпис* за мушки хор (2000);
 - *Житије*, за соло бас и клавир (2003).
6. Милан Ракић (1876, Београд – 1938, Загреб)
- *Јефимија*, за мешовити хор (2010). Изведено у манастиру Љубостиња.
7. Милутин Бојић (1892, Београд – 1917, Солун)
- *Плава Гробница*, за мешовити хор (1995).
8. Милош Црњански (1893, Чонград – 1977, Београд)
- *Србија*, за мешовити хор (1991);
 - *Стражилово*, за глас и гудачки оркестар (1992);
 - *Сеобе*, за мешовити хор и оркестар (1992/1993). Није изведено.
 - *Етеризам*, за мешовити хор (1992);
 - *Суматра*, за глас и оркестар (1997);
 - *Ламент над Београдом*, за солисте, мешовити хор и гудачки оркестар (1998);
 - *Химна*, за глас и оркестар (1998);
 - *Предосећање* (наслов С. Божића, а *Стење* је наслов М. Црњанског), за глас и оркестар (1998);
 - *Беспућа*, за глас и оркестар (1998);
 - *Гротеска*, за глас и клавир (1998);
 - *Благовести* (у периоду 2000–2005);
 - *Светлости и сенке над Метохијом* (наслов Светислава Божића) духовни концерт за мешовити хор: *Молитва*, *Народни вез* и др. (2005).
9. Момчило Настасијевић (1894, Горњи Милановац – 1938, Београд)
- *Зора*, за мешовити хор (1990);
 - *Елегија*, за (женски) глас и оркестар, у варијанти и за глас и клавир (1994);
 - *Извору*, за соло глас (баритон) и мешовити хор (1984);
 - *Јасике*, за женски хор;
 - *Из осаме*, за мешовити хор (1995);
 - *Труба*, за глас и клавир, у варијанти за глас и оркестар (2015).
10. Душан Костић (1917, Пећ – 1997, Мељине)
- *Птице неспокоја*, збирка *Катија времена*, за мешовити хор (1984). Није изведено.

11. Васко Попа (1922, Гребенац код Беле Цркве – 1991, Београд)
 - *Хомољска игра*, за мешовити хор (1992).
12. Дејан Медаковић (1922, Загреб – 2008, Београд)
 - *Незамисливо је али ипак (Ноћ у Кареји – наслов Св. Божића)* за глас и оркестар (1997).
13. Стеван Раичковић (1928, Нересница – 2007, Београд)
 - *Камена успаванка*, за женски хор и за мешовити хор (2000). Као два самостална дела.
 - *Затис о црном Владимиру*, концерт за мешовити хор и гудачки оркестар (2014). Није изведено.
14. Миодраг Павловић (1928, Нови Сад – 2014, Тутлинген, Немачка)
 - *Светогорски дани и ноћи*, за мушки хор (2000);
 - *Исход*, и као песма за мешовити хор (није изведено) (2008) и као назив свите за симфонијски оркестар;
 - *Певачев повратак* за глас (сопран) и харфу (2012).
15. Милорад Павић (1929, Београд – 2009, Београд)
 - *Атлас ветрова*, за мешовити хор и дуваче (1988).
 - *Велика сеоба Србаља 1690 (Молитва Рачана)* за мешовити хор и гудачки оркестар – наслов Светислава Божића (1995);
 - *Цариградска стихира*, за мешовити хор;
 - *Затис на јабуци*, за мешовити хор.
16. Бранко Миљковић (1934, Ниш – 1961, Загреб)
 - *Домовина*, за мешовити хор (1982).
17. Петар Пајић (1935, Ваљево – 2017, Ваљево)
 - *Чета Патријарха Павла*, за мешовити хор (2015).
18. Љубомир Симовић (1935, Ужице)
 - *Десет обраћања Богородици Тројеручици*, за мешовити хор (2004).
19. Матија Бећковић (1939, Сента)
 - *Богородица Тројеручица*, за глас и мешовити хор (1996);

- *Рођење*, за мешовити хор (1998). Није изведено.
- 20. Слободан Ракитић (1940, Рашка – 2013, Београд)
 - *Кад мене овај час* (2000) за соло глас и женски хор.
- 21. Рајко Петров Ного (1945, Калиновик)
 - *Нек пада снијег Господе*, за мешовити хор (1995);
 - *Исто је сунце сјало*, за мешовити хор (1996);
 - *Карма*, за мешовити хор (1996);
 - *Лазарева субота*, за мешовити хор (1996);
 - *Балада о води*, за мешовити хор (1998);
 - *Зрело жито Вилов доле босиоче плави*, за мешовити хор (1998);
 - *На Каракају*, за мешовити хор (1999);
 - *На Цветну недељу*, за женски хор (2000);
 - *У Виловоме долу*
 - *Врата спаса*, за мешовити хор (*Карма, Исто је сунце сјало, Лазарева субота, Нек пада снијег Господе*) (1997).
 - *Србијо иже јеси*, циклус од 7 песама, за мешовити хор (*Карма, Исто је сунце сјало, Зрело жито вилов доле босиоче плави, Нек пада снијег Господе, Лазарева субота, Балада о води, На Каракају*) (1999). Поводом осам векова манастира Хиландара.
 - *Гласинчанин*, за мешовити хор (2013).
- 22. Мирослав Максимовић (1946, Његошево)
 - *Вредности*, за мушки хор (2000).
- 23. Милосав Тешић (1947, Љештанско код Бајине Баште)
 - *Црква дрвена*, за мушки хор (2000).
- 24. Тиодор Росић (1950, Краљево)
 - *Рашки уранак*, за мушки хор (2000). Актуелна химна *Рашких духовних свечаности*.
- 25. Драган Лакићевић (1954, Колашин)
 - *Свечана песма*, за мешовити хор (2012). Написана поводом 120 година постојања Српске књижевне задруге.

26. Радмило Стојановић (1955, Београд)
- *Антиохијски рефрен*, концерт за флауту и хор (1988).
 - *Са Карпата*, за женски хор, гудаче и два клавира (1993).
 - *Ваведењске песме*, циклус песама за глас и два клавира (1994).
 - *Ждралови Раса*, за мешовити хор (1994).
27. Љубомир Ћорић
- *По земљи Србији*, кантата (написано поводом *Дана устанка*) (1989).
28. Радослав Војводић
- *Лутају душе Крагујевца* кантата за солисте, нараторе, мешовити хор и оркестар (1989). (Посвећено страдању крагујевачких ђака 1941. године, написано поводом манифестације *Велики школски час*).
29. Адам Пуслојић (1943, Кобишница)
- *Молитва* (1996) за мешовити хор.
30. Љуба Поповић
- *Муклине*, циклус *Деспот Стефан Лазаревић*, за женски хор (1989).
31. Иларион Ћурица
- *Смарагдна песма Ави Јустину*, за мешовити хор (2013).
32. Исаије Митровић
- *Ђакон Авакуум*, за мешовити хор (2014/2015).
33. Ћорђе Николић
- *Српска глава (Покајница, Ватра српства итд.) – Светосимеоновска духовна плетеница*, за мешовити хор (2003).
34. Сергеј Јесењин (1895, Константиново – 1925 Лењинград)
- *Бреза*, за мешовити хор (1979).

II ЛИТУРГИЈСКИ, БОГОСЛУЖБЕНИ – КАНОНСКИ ТЕКСТОВИ

35. *Дозивања*, за мешовити хор (1981/1982).

36. *Кондак* (1984).
37. *Литургија Светог Јована Златоуста*, за мешовити хор (1992, 2001, 2005. за мушки хор, 2010).
38. *Опело*, за мешовити хор (1993).
39. *Свеноћно бденије* (1994).
40. *Страсна седмица* (1995).
41. *Свјати Боже*, за соло баритон и мешовити хор (1997).
42. Св. владика Николај, Жички и Охридски (Велимировић)
 - *Небесна литургија* (1999).
 - *Духовна лира*: (1999) *Највиша планина, Молитва, Говори Господе, Исток нам се са висина јави*.
43. *Празнично вечерње* (2003).
44. *Над Жичом јутрења*, за мешовити хор (2006/2007).

III ДЕЛА ИНСПИРИСАНА НАРОДНИМ СТВАРАЛАШТВОМ

45. *Посланица*, за мешовити хор (1986).
46. *Пастирско величање*, свита за мешовити хор (2011).

Небојша Тодоровић

ПЕСНИЧКЕ ИНСПИРАЦИЈЕ СВЕТИСЛАВА БОЖИЋА

Своје излагање започео бих речима академика Мира Вуксановића, које су биле за мене врло инспиративне у осмишљавању овог малог рада који се бави песничким инспирацијама композитора Светислава Божића:

„Требало би, одмах и с пажњом, да се загледамо у име Светислав, у двосложну именицу где се речи *свет, свето, светиња, светост, светлост, славље* и *слава* дозивају и споразумевају у истим и сродним значењима, сазвучјима и одјецима. Исто тако, још отвореније и јасније, презиме Божић сваким својим гласом и пуним обликом бива исто што и назив за најсвечанији, рождествени, хришћански дан. Као да је Рука која управља, дарује и распоређује, која успоставља равнотежу, онамо, у завичају Вука и Цвијића, године 1954, на крштењу, подесила да Светислав Божић мора бити, као што јесте, водећи српски савремени композитор духовне музике, чија је основа светосавска – православна и немањићка.”¹

Чини ми се да ове речи, ова лепа мисао академика Вуксановића, погађа у суштину онога што и ја интимно мислим о стваралаштву и значају српског композитора и теоретичара Светислава Божића.

Српски композитор, теоретичар и музички педагог Светислав Божић (1954) припада средњој генерацији српских композитора који су у преломним годинама за српски народ унели нову духовност у своје стваралаштво. Ослоњен пре свега на

¹ Ове речи и читав текст академика Вуксановића били су ми полазна инспирација у осмишљавању овог есеја о ствараоцу Светиславу Божићу. Одустао сам од класичне форме стручног рада који би се бавио само једним сегментом стваралаштва композитора, у овом случају соло песме *Легенда о Вронском* за сопран и клавир, на текст Будимира Поточана. Дакле, одлучио сам се за прокомпоновану структуру рада, слободног, фантазијског типа, дакле, мог доживљаја музике нашег композитора, пре свега вокалне, али и инструменталне. Поред анализа соло песме, обратио сам пажњу и на *Сонатину за трубу*, једно од последњих композиторових дела. Недавно премијерно извођење *Сонатине* у Лесковцу, било је од публике поздрављено овацијама. Необично за дело савременог композитора!!! (Ово је добра потврда мог става да квалитетна музика лако налази пут до публике!)

традицију српске духовности, која је свесно затирана од завршетка Другог светског рата, Светислав Божић је један од првих музичких ствараоца који се враћа духовним коренима српског народа. Његов стваралачки опус броји преко две стотине композиција написаних за скоро све музичке саставе од клавирске музике до опере.

Минуциозно израђени детаљи у композиторском писму говоре о посвећености и улози коју композитор има у српској музици. Пре свега, у духовним делима која представљају новину после великих остварења Мокрањца, Христића и Тајчевића, Светислав Божић је дао један нов и одуховљен музички језик у низу хорских дела која су га афирмисала као водећег српској композитора у области духовне музике.

Вокална лирика нема централно место у Божићевом стваралаштву. Написао је свега десетак соло песама уз пратњу клавира и неколико камерних, једноставних хорова који представљају својеврсне соло песме у хорској фактури. Поезија којој се обраћао композитор је поезија значајних српских песника: Јована Дучића, Рајка Петрова Нога, Будимира Поточана, Светомир Настасијевића и Мирослава Максимовића. На овим песмама и њиховом омузикаљењу, можемо да видимо композиторов однос према посетском тексту и транспозицији у један нови и виши музичко-поетски жанр.

Тема овог рада су два дела која су настала током претходне године: соло песма *Легенда о Вронском* и *Сонатина за трубу и клавир*.

Соло песма *Легенда о Вронском* једно је од последњих вокалних дела композитора која још увек није изведена ни штампана. Написана је по поетском предлошку Будимира Поточана, песника и научника који се бавио судбином руског племића који је погинуо у борбама за слободу српског народа. Песма је завршена 12. јуна 2017. године у Београду. Композиција има 142 такта у умерном темпу, и вишеструко превазилази уобичајене димнезије стандардне соло песме.

Композитор је омузикалио следећи поетски предложак:²

2 Текст *Легенде о Вронском* смо преузели директно из рукописа соло песме, тако да не можемо да уочимо посебне поступке које преузима композитор у односу на оригиналан поетски предложак Будимира Поточана.

Воз, воз из Одесе, воз воз воз

Наслутим ли само воз из Одесе, сустигнем се са сузом врелом

Због љубљви велике, највеће на овом свету белом.

Вронски, Вронски, Вронски, Вронски, Вронски, Вронски

Због љубави, љубави велике, велике, велике, велике

Због љубави велике, љубави велике

Он кавалир и витез Вронски, она красавица Карањена Ана

Ко цвет без росе што не може, ни они не могоше ни једног дана

Воз, али без Ане, и Црно море, растави га ко од морске луке

На путу за земљу Србију где за смрт не треба препоруке.

Жар што и сужњу слободу рађа

Донео смело дарујућ многим

Као да би казао наше је само

Што дајемо другима.

Због љубави, због љубави, због љубави

Видео и своје последње небо код Алексинца

Од ватре мимо глед, а на глави мала црвенкаста мрља.

Где се сва сећања претворише у лед.

Ни мудри Толстој није знао,

Да томе срцу не беше лека

Па опет заједно и цвет и роса

И легенда о Вронском до века, до века.

Светислав Д. Боџић

» Летєнґа и Вроншом

за
сопран и клавир

Јули, 2017.

Место: Будимир Ђоџићев

Песма започиње медитативно, епски, са стихом који доноси основну атмосферу песме: *Воз, воз из Одесе, воз, воз воз...* илустрован је мелодијском линијом широког даха на узнемиреној клавирској пратњи, и у себи носи тескобу будућих трагичних догађаја. А онда, шест пута композитор инсистира на имену *Вронски*, који је лајтмотив ове легенде.

А стихове, та кобна мисао, *због љубави, љубави, љубави велике, велике*, композитор понавља више пута, до самог краја песме, као неки усуд који чини основну идеју читаве песме. Вронски је отишао у Србију да погине за слободу српског народа, бежећи из Русије због љубави велике, велике, велике.

♩ = 66

Сопран

mf воз

Клавир

Одесе

Handwritten musical score for the first system. It consists of three staves. The top staff is a vocal line with lyrics "Бог" (Bog) written below it. The middle and bottom staves are piano accompaniment. The music is in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The piano part features complex chordal textures and arpeggiated figures.

Handwritten musical score for the second system. It consists of three staves. The top staff is a vocal line with lyrics "Бог" (Bog) written below it. The middle and bottom staves are piano accompaniment. The music continues in the same key and time signature. The piano part includes a prominent arpeggiated figure in the right hand.

Handwritten musical score for the third system. It consists of three staves. The top staff is a vocal line with lyrics "Вронт снн" (Vront snn) written below it. The middle and bottom staves are piano accompaniment. The music continues in the same key and time signature. The piano part features a complex arpeggiated pattern.

Handwritten musical score for the fourth system. It consists of three staves. The top staff is a vocal line with lyrics "Вронт - снн" (Vront - snn) and "Бог љуба Ви, љуба Ви велика, велике велике велике" (Bog ljubav, ljubav velika, velike velike velike) written below it. The middle and bottom staves are piano accompaniment. The music continues in the same key and time signature. The piano part features a complex arpeggiated pattern.

Густа клавирска фактура, богатог звука, местимично добија оркестарски карактер.

Handwritten musical score for piano and voice. The top system shows a vocal line with lyrics "He mo que" and a piano accompaniment. The bottom system shows a vocal line with lyrics "jeg hor ga ha go" and a piano accompaniment. The piano part features dense, complex textures with many notes and chords.

Нови одсек са узбуђеном мелодијском линијом широког опсега, уноси већи контраст и осликава нову ситуацију када Вронски одлази у Србију.

Handwritten musical score for piano and voice. The top system shows a vocal line with lyrics "f. Dos an ses A-ke ni up ho mo re" and a piano accompaniment. The bottom system shows a vocal line with lyrics "f. pa sta bu ra no og morika mutha ny-ty za zem-ty" and a piano accompaniment. The piano part features dense, complex textures with many notes and chords.

Други одсек соло песме изграђен је на следећим стиховима:

Жар што и сужњу слободу рађа
 Донео смело дарујућ многим
 Као да би казао наше је само
 Што дајемо другима.

The image shows a musical score for a song. It consists of two systems of staves. Each system has a vocal line (soprano) and a piano accompaniment. The lyrics are written in Cyrillic script. The first system of lyrics is: "су-хити-у ло-бо-гу фа фа го не о ше-ло". The second system of lyrics is: "да ру-д-у-т мно-ги ма ка о да би ка-за о на ше се са мо — што". The music features various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are also some performance markings like accents and slurs.

Кулминација *Легенде о Вронском* налази се на крају, у високом регистру сопрана на стиховима:

*Ни мудри Толстој није знао,
Да томе срцу не беше лека
Па опет заједно и цвет и роса
И легенда о Вронском до века, до века.*

poco più mosso 16

Кли му зри Тон стож ти је зика о

га То ме ср чу не бе ше ле ка — па о лет

за јег хо — ми зрет он ро са — м легн да

Врх скоп го бе ка го бе ка

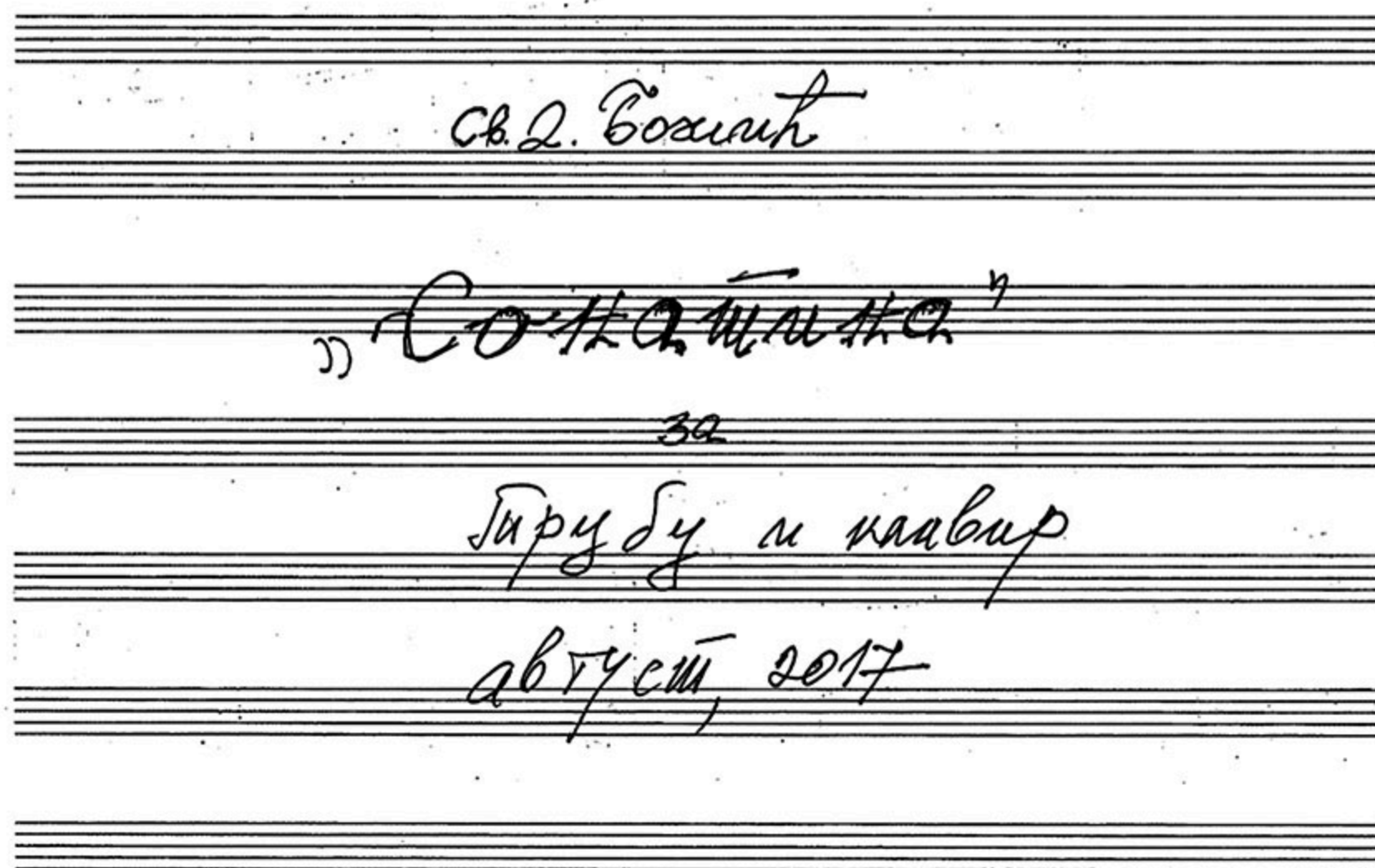
The image shows a handwritten musical score for a piece titled 'Legend of Bronski'. It consists of two systems of staves. The first system has four staves: a vocal line (treble clef) and three piano accompaniment staves (treble, bass, and a lower treble clef). The second system has five staves, including a grand staff (treble and bass clefs) and three additional piano accompaniment staves. The score includes various musical notations such as notes, rests, dynamics (p, f), and tempo markings (140). There are also some handwritten annotations in the lower system, including '140' and some illegible text.

Легенда о Вронском је поема о љубави и херојству, о борби за братски православни народ и жртвовању за правду. Кроз поетски предложак композитор ствара вокалну поему великог емоционалног набоја. Вокална деоница је основно изражајно средство ове песме, она следи оне унутрашње мисаоне токове и оцртава композиторов доживљај текста. Клавирска деоница, бујна и на моменте звуковно бесна, великих звучних блокова још више подвлачи мисаоне наслаге текста. Клавирски слог има изразито оркестарски карактер; као да је композитор чуо бруј оркестра док је компоновао овај текст. Тонално план, иако богат и са много хроматике, у основи остаје у оквирима тоналности: то заправо диктира унутрашња логика текста. Језик и поетске особине текста у овој соло песми одређују њен свеукупни карактер. Узајамни односи консонанце и дисонанце су веома слободни: текст одређује њихов однос. Широко схваћена тоналност је оригинална, божићевска, са много нијасни и знања у изналажењу правих решења. Композитор је и велики зналац и истакнути теоретичар који је написао већи број приручника!

Светислав Божић је пре свега препознат као композитор великих духовних дела. Код нас, његова инструментална музика се много мање изводи, и поклања јој се мања пажња. Међутим, његова инструментална дела, за различите саставе показују богатство различитих поступака у формирању инструменталног слога.

Овде наводимо још један пример из инструменталне области, *Сонатину за трубу и клавир* која је писана скоро у исто време када и *Легенда о Вронском*. Ово изванредно успело дело нам показује другачијег Светислава Божића, духовитог, неокласичног, блиског изражајним световима Прокофјева, а опет оригиналног и свог.³

За разлику од претходног дела, које се одликује изразито драмским карактером, *Сонатина* је ведра и пуна духа. Играчки и шаљиви крактери крајњих ставова су можда нетипички за музички језик композитора, и по нашем мишљењу праве извештан искорак у односу на већину Божићевих дела.



³ Једно од основних композиторових начела, његов уметнички и стваралачки *вјерују* јесте оригиналност по сваку цену. Иако стоји на источницима српске и рومهјске традиције, и уопште православне духовности, композитор увек остаје свој и бескомпромисно доследан свом композиторском језику.

I

Овде видимо другачији рукопис који нам показује нове изражајне могућности и разноврсност музичког језика композитора. Чиста, објективна музика без асоцијација на национално можда је условљена карактером инструмента и лаганим карактером жанра сонатине.

За наше промишљање вокалности посебно је интересантан други став *Сонатине* који нас својим певањима враћају Божићевој вокалној музици и певним инспирацијама.⁴

⁴ Прожимање вокалног и инструменталног веома је слободно код композитора и зависи од музичке замисли и њеног порекла. Много пута у његовој музици клавир *пева* а глас често има виртуозне, рекли бисмо инструменталне вокализе. Има у томе нешто барокно!

II

18.

$\text{♩} = 66$

19.

Очигледна је сродност овог става са неким мотивиским, темтским и фактурним елементима *Легенде о Вронском*. Чак и на нивоу темпа, имамо исти временски проток који прописује композитор: 66 метрономских јединица!

20.

The image shows a handwritten musical score for a piece, likely 'Legend of Bronski'. The score is written on two systems of three staves each. The first system starts with a 2/4 time signature, followed by a 3/4 time signature, and then a 4/4 time signature. The music features various rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. The second system continues the piece with similar rhythmic motifs. The score includes dynamic markings like 'mf' and 'f', and various accidentals and ornaments.

Последњи тактови другог става, и у солистичкој, а посебно у клавирској деоници, имају велику интонативну сродност са *Легендом о Вронском*.

24.

Handwritten musical score for piece 24, first system. It consists of three staves: a vocal line in treble clef and two piano accompaniment staves in bass clef. The music features complex rhythmic patterns with triplets and slurs. Pedal markings "Ped 50" and "Ped" are present. The key signature has one flat (B-flat).

Handwritten musical score for piece 24, second system. It continues the three-staff format from the first system. The piano accompaniment features intricate triplet patterns and slurs. The key signature remains one flat.

25.

Handwritten musical score for piece 25, first system. It consists of three staves: a vocal line in treble clef and two piano accompaniment staves in bass clef. The music features complex rhythmic patterns with triplets and slurs. A tempo marking "60" is visible. The key signature has one flat.

Handwritten musical score for piece 25, second system. It continues the three-staff format from the first system. A tempo marking "piu mosso" is written above the first staff. The piano accompaniment features intricate triplet patterns and slurs. The key signature remains one flat.

26.

Наводимо почетне тактове трећег става *Сонатине за трубу и клавир*, као илустрацију великог мајсторства у реализацији деонице трубе. Трећи став има карактер веселе интраде са духовитим мелодијским обртима.

Други тематски одсек од 21. такта пример је одличног познавања технике овог инструмента. Овакви пасажии стављају велике техничке захтеве пред солисту.⁵ *Сонатина за трубу и клавир* је репрезентативно дело у овом жанру у историји српске музике 21. века.

⁵ На концерту у Лесковцу, недуго после београдске премијере, 13. јуна 2018. године, имали смо прилику да чујемо изванредну интерпретацију солисте на труби Младена Ђорђевића уз изванредну клавирску сарадњу финског пијанисте Укија Оваскаинена, која је поздрављена овацијама публике.

29.

Ова два остварења из 2017. године, сведоче нам о великом мајстору вокалне и инструменталне музике – сама музика говори довољно о себи! Она се обраћа савременом слушаоцу који је у стању да схвати и перципира различите аспекте Божићевог оригиналног музичкој језика. Два значајна остварења српске музике на почетку новог миленијума.

Композитора и теоретичара Светислава Божића познајем лично, и то дуго година; слушао сам и свирао његову музику, читао сам и размишљао над оним што је писао о музици; то је велика привилегија за неког ко жели да каже неколико речи, а да оне не буду баналне и опште. Писати о композитору, значи писати о његовој музици, о његовом поимању света који га окружује, писати и промишљати његов однос према твом свету. Компоновати, у случају нашег композитора, значи титрати и трансцендирати са тим светом, са свим добрим и лошим стварима које су око њега, и бити дубоко укорењен у његово духовно биће. Светислав Божић је увек налазио снаге да буде изнад свакодневице, да се уздигне и да буде са својом музиком. Увек је, опет, био са бићем свога народа, са билом свог порекла које куца и трепери у његовом композицијама.

Дубоко загледан у биће српског народа, који је вековима крварио до краја, до последњег даха, до предсмрти нестанак, али који се увек изнова, налазећи скривене

снаге, враћао и поново уздизао, композитор је заједно са њим патио и певао и понирао у те неисказиве патње свог нападеног народа, духовном музиком и *вокалношћу звука српског језика*, српског духовног појања, српских двојница и опрог звука гајди које певају и звоне у тмини историје, о непрекидној патњи и страдању.

У свеукупном свом стваралаштву композитор се никада није одрдио од свог народа и свог матерњег језика: он је увек био у њему до краја, ослушкујући шта његов народ има да му каже кроз своје певање. Матерњи језик је полазна тачка свеукупне вокалности композитора. То је она полазна тачка од које композитор ствара своју вокалну уметност. Па чак и у инструменталним делима (у себи ослушкујем певање другог става *Сонатине за трубу и клавир*) матерњи језик и певање постају покретачка енергија изградње форме.

Вокалност⁶ као појам који у себи обухвата све аспекте певаног у вокалној и вокално-инструменталној музици, дубоко је везан нераскидивим нитима за матерњи језик композитора. Без језика нема ни вокалности, језик је основни обликотворни принцип вокалности. Та вокаланост код Светислава Божића, заправо произилази из тог матерњег језика који је извор поетских и музичких инспирација нашег композитора.

Онако, како сам почео речима академика Вуксановића, тако ћу и завршити ово моје промишљање над музиком Светислава Божића, као неки музички *да саро*.

„Толико, а није ни пола круга састављено у бројаници Светислава Божића о коме су музички критичари, док их је било, док су радили свој посао који сада стоји као и у другим уметностима, раније су као трајне оцене написали, уз бележење да су се аплаузи и овације јављали у слаповима, да Божићева музика плени топлином, скривеношћу и једноставношћу хармонија”, „да дозива неке далеке севремене зорњаче изнад Студенице, Рибнице и Ибра у земљи наших предака, спајајући барокну моторичност и кликтавост наших народних мотива”, да то „значи слушати Тишину – Мир порођен тајном његове узвишене духовности”, да „Смењивањем заноса и страсти, композитор вешто и дискретно указује част старијим облицима, структурама, бојама и звуцима, док истовремено задржава свој савремени, јединствени аутономни израз”, да „дело директно делује на слушаоца топлином, искреношћу и поруком Црњанског

6 Појам вокалности у српској музикологији и музичкој теорији нема веће теоријско упориште; до сада није детаљније истраживана ова проблематика. Једна од полазних тачака у методолошком промишљању ове проблематике, било је колективни рад професора Лењинградског државног конзерваторијума, *Анализа вокалних дела*, објављен 1988. године, нарочито прво поглавље ауторке Е. А. Ручевскаје, који се бави различитим модалитетима односа текста и музике. У совјетској и руској музикологији ова проблематика има богату историју, почев од Бориса Асафјева који је у свом капиталном делу *Музичка форма као процес* увео појам *интонације* као суштински у разматрању не само вокалне музике већ и свих аспеката који се тичу вокалности па и оног специфично музичког.

и Божића која погађа слушаоца и директно асоцира и на садашња и на тешка прошла времена нације”, да спаја „неосредњовековну српску традицију и модеран литерарни сензибилитет у оригинално музичко дело које је у савршено акустичној дворани ’Глинке’ у Петербургу звучало као прави музички драгуљ”, да је Божић „јединствена појава у нашем музичком стваралаштву”, да су његова „*Метохијска појања* – симбол заједничке радости”, да су византијски и сваки мозаик састављени „у корист великог музичког смисла”, за који је Етјен Миле рекао да је то „Усхићен, духовни успон, музичко ходочашће у необичној пуноћи”.

Треба поновити ове речи као доказ једне изузетности која се јавила у српској музици нашег времена!

Coda

Светислав Божић је данас и сада, композитор и теоретичар, велики и значајан уметник који је понос српског народа. Неупутно је, па чак и непристојно, поредити или рангирати уметнике (што ми, иначе, волимо да радимо!); сваки прави уметник је човек за себе (како је то лепо говорио професор Јосип Андреис), један духовни ентитет који живи у свом народу и својој уметности и духовности. Окренут и загладан у велико ромејско искуство које је било суштинско за биће српског народа. Друга велика инспирација је руска православна традиција и вишевековна руска духовност која је оплодила и оплеменила уметност Светислава Божића.

Весна Микић

ХОМОЉСКА ИГРА / СЕМИОЛОШКА ИГРА СВЕТИСЛАВА БОЖИЋА

„Певајући, појединац и колектив говоре и желе да тај говор неко чује. Онај ко креативно упошљава певајућег појединца и певајући колектив има обавезу да преко њих дејствено мисли и духовно зрело оглашава своје намере и естетске увиде. Људски глас је транспортер одређених језика, текстова, порука.”

На овај начин, двадесет година након настанка *Хомољске игре* за мешовити хор, Светислав Божић објашњава позицију љуског гласа у свету *музике и медија*, у основи, у савременом свету, не саветујући само млађе *даровите и креативне* појединце како да вокалну музику третирају у различитим медијским контекстима, већ и *подсећајући* самог себе (аутопоетичка подсећања?), на моралну и духовну обавезу од које као стваралац, ма колико *згрожен* над стањем у савременим медијима, не сме и не жели да одступи. Наравно, правац развоја тог и таквог света, колико смо и данас уопште у стању да га *сагледамо*, већина није могла ни да замисли у години, за коју смо свакако били свесни да је једна од *преломних* – 1989. Ова се година испоставља и преломном у много ширем културно-историјском контексту захваљујући чињеници да је падом Берлинског зида, у светским оквирима обзнањена ера глобализације, односно наставак процеса неминовног распада комунистичких система и, додатно, у оквирима бивше СФРЈ, наставак кризе политичког система која ће довести до још једног ратног сукоба на тим просторима. (За све некадашње комунистичке/социјалистичке земље последња деценија века је тако представљала период који се назива периодом транзиције. Могло би се рећи да је оваквом променом контекста/културног модела у основи дошло и до транзиције постмодернистичких уметничких пракси у праксе уметности у доба културе). За српску историју и традицију, година је била и остала посебна и због обележавања 600 година од Косовске битке.

Настала у оваквом контексту, а нека и управо те 1989. године (и то не само као *поруџбине* због обележавања јубилеја попут Максимовићеве Пасије, него и нпр. Деспићеве *Медитације* и сл.) различита остварења српских композитора могу се сматрати његовим конституентима, односно конституентима специфичне транзиције српске уметничке музике и културе у *умерено постмодернистички* културни модел испољен у праксама постмодерног неокласицизма/неокласицизма постмодерне.¹

У таквом контексту, Божићева *Хомољска игра* за мешовити хор, може се тумачити као остварење постмодерног неокласицизма, имајући у виду да Божић

1 Весна Микић, *Лица српске музике: неокласицизам* (Београд: ФМУ, 2009).

нема неокласичарску *прошлост*, као и чињеницу да одлуком да се посвети хорском стваралаштву „кад му време није” јасно указује на надолазећи талас *обнове* хорске музике, заснован на „повратку” (што је, према Шуваковићу, једна од четири карактеристике уметничке симболизације постсоцијалистичких друштава²), у конкретном случају, исцелитељској традицији Стевана Мокрањца.

Светислав Божић неће одустати од императива „повратка” на проверене вредности, у смислу *самопровере*, *самопотврде* и *самоподсећања*, било да је реч о историји уметничке музике или народној традицији, па за очекивати је, и уметничкој поезији. Ипак, то никада није значило да ће ти „повраци” бити плакатни, директни и банални. Напротив, они су Божићу, макар у случају *Хомољске игре*, омогућили да (про) изведе сасвим особену, готово потпуно личну и интимну постмодернистичку семиолошку игру коју му различити слојеви (уметничке и народне) традиције налажу.

Уколико пођемо од релативно необичног *жанровског* одређења у наслову једне хорске композиције, дакле од чињенице да је у питању „игра” за *певање*, *игра* за хор, онда нам композитор тек двадесет година касније открива да је за њега свако (народно) певање, испрва било певање уз игру,³ као и да свака уметничка обрада оваквог наслеђа може да указује на (благу) ритуалност.⁴

Но, ствар се даље *компликује*, мрежа значења усложњава, када се има у виду чињеница да је поетски предлог *Хомољске игре* песма „Свадбе” из циклуса „Игре” из збирке *Непочин поље* (1956) Васка Попе (1922–1991). А, онда још за један степен, када се узме у обзир поетска „интервенција” Радмила Стојановића (1955), у Попин текст . (Прилог 1)

Попину, у основи модернистичку поезију, управо краси и умеће и оригиналност приступа традицији, често оној ближој „магији”, мистици, ритуалу, у конкретном случају песме „Свадбе” остварено „преиначењем препознатљивих говорних образаца”.⁵ Када се узме у обзир да је реч о „игри”, дакле нечему што подлеже општеприхваћеним правилима, Попино *проштивање* таквих правила изведено супротстављањем *лакоће* коју *игра* подразумева и телесне *жестине* исте игре, која се (вероватно због тога) како песник и сам каже *ретко игра*, заправо је преиспитивање и трансформација (модернистичког) субјекта.⁶

У тако жестоку Попину поезију, *уписују* се, накратко, невини Стојановићеви стихови. Својом носталгијом они као да *ублажавају* жестину Попиних стихова, прекидајући заправо Попину игру *реалношћу* (можда и извесношћу без обзира на исход игре) новог свитања, па и ускршњом хришћанском симболиком. Рекло би се да Стојановић–Божић остварују управо постмодернистичку семиолошку игру, на начин карактеристичан за српску уметност, *повратком* на симболе грађанске (поезије) културе.

2 Cf., Мишко Шуваковић, „Уметност у доба културе” у: КФС – Критичне форме савремености и жудња за демократијом (Нови Сад: ТраНС, 2007), 150.

3 Светислав Божић, *Звук и музика у медијима...*, *op.cit.*, 33–35.

4 Исто, 34.

5 Александар Бошковић, *Песнички хумор у делу Васка Попе* (Београд: Институт за књижевност и уметност, 2008), 106.

6 Исто.

Такође, различита тумачења у овом контексту може да произведе и композиторова одлука да Стојановићеве стихове, *смести* између, али и након Попиних – дакле, у Попине, но опет их *просторно* омеђујући. Уз то, овим стиховима *припада* карактерно (темпо, динамика, фактура) сасвим *посебан*, но кратак одсек у трајању од 20 тактова, на који ћемо се касније још вратити.

Попину склоност, када је народна традиција у питању, хендијадисима – врсти речи које се често срећу у загонеткама, али и бајалицама, врацбинама, гаталицама и басмама – из које потиче и реч непочин-поље која код „Попе функционише ширећи се у једну врсту симбола, знака, означитеља простора и света у коме обитава и живи човек”,⁷ Божић везује за хомољску влашку традицију за коју су карактеристичне управо такве, *мистичне* народне микроструктуре. Тако, Попина (народна) игра *која се ретко игра*, постаје Божићева *Хомољска игра* – ритуални *плес* који се пева. Одлуком да посегне за „старијим слојевима традиције” коју ће транспоновати у свој уметнички израз, Божић не само да кореспондира са Попом, већ и његовим, сведеним, готово *редукционистичким* приступом. Симулирајући ритуалну *огољеност* претпостављеног хомољског „звуча”, Божић заправо конструише неко своје „непочин-поље”. Наиме, могло би да се каже да је Божићу хомољска традиција *страна*, за њега је Хомоље некакав сасвим неубичајени *други*, а чињеница да је у питању симулација уметничког начина транспозиције фолклорне музичке традиције, а не парафраза неког хомољског фолклорног узорка, сведочи у прилог овој претпоставци.

Имајући у виду да је за аутора стваралаштво Стевана Мокрањца, било оно световно, било духовно – неупитна вредност којој се треба враћати, односно од које увек треба полазити, јасно је да је *Хомољска игра* мишљена и креирана као симулакрум Мокрањчевих хорских ставова. Симулакрум, пре свега због тога што у питању није обрада постојећег фолкорног узорка. Божић се, наиме, ослања и надовезује и на модернистичку традицију послератне српске хорске музике, какву је успостављао на пример Душан Радић (такође животно инспирисан Попиним стиховима) или Радмило Петровић, и по начину третмана текста (звучање у односу на значење), као и благим *иступањима* у односу на модел када су у питању хармонско-модална и текстуално-формална решења (имајући у виду и форму Попине песме), те третман гласова у појединим одсецима – пре свега у поменутом на Стојановићеве стихове, али и у *чисто* женском одсеку *andante sostenuto e molto rubato* (на Попине стихове: *ко до зоре не застане, ко не трепне, не тресне тај заради своју кожу*) као својеврсној *коралној* поуци и поенти на коју се, захваљујући ритуалном кружењу стихова, речи: *своју кожу* надовезују постепено, па све *брже и брже* и креће нови круг игре.

Стихови ове лирске/женске оазе своје ће презначење доживети на самом крају, у ковитлацу ритуалног кола читавог хорског ансамбла. Но, ова *епизода* у структури има и функцију да обезбеди баланс одсеку на Стојановићеве стихове (*Andante sostenuto e funebre*, веома близак темпо *женској* епизоди – подсећам инспирисане *свитањем*), за коју би се могло рећи да је *мушка*. Наиме, специфичну разлику у односу на третман гласова који доносе Попине стихове (претежно силабични, остинатно-педални третман

⁷ Исто, 141.

хора над којим се мелодијски развија у првом кругу игре сопранска деоница, у другом тенорска, као и већ поменути акордски третман последње строфе у женском делу ансамбла, Пример 1), обезбеђује Стојановићевим стиховима већ поменута промена темпа, атмосфере, динамике, али и третмана хорског ансамбла: овде главну улогу преузимају басови испод акордског педала остатка ансамбла. Тако је и фактурним решењем овај део текста издвојен, док је формално оправдан ранијом лирском епизодом (Пример 2 и 3). Даље, управо ова два исечка као да својим фактурним складом, чистоћом, те миром најављују прелазак из ритуалног у обредно, из немирног у мирно, из многобожачког у духовно једнобожачко, о чему Божић пише у својим аутопоетичким подсећањима.

Рекло би се онда, да *Хомољска игра* у контексту Божићевог опуса указује, управо у тренуцима у којима потврђује своју природу постмодернистичког симулакрума, на ствараочева трагања и повратке који ће тек уследити. У том погледу она се успоставља као дело прелаза, настало у доба прелаза. Са друге стране, основни поступци којима Божић остварује симулакрум игре као ритуалног/архаичног плеса јесу остинатно скандирање хора, којим се инсистира на звучности појединих речи (нпр. *кожа, свуче*), као и вешта употреба ачелеранда *упарена* са фактурним и динамичким *усложњавањима* и *захуктавањима* музичког тока. Општи утисак *архаичности* постигнут овим средствима, као и *суровости* и *сировости простора* који се њима осваја, као да постављају слушаоца у неко Божићево *непочин-поље*.

„Крајем осамдесетих, у једном сасвим одређеном тренутку европске историје, дошло је до реконституисања функције уметности. Уметност је поново постала 'ствар културе' са одређеним функцијама посредовања. Овога пута између западних (либералних или социјалдемократских) и постполитичких (предтранзицијских, транзицијских или 'уклопљених') фрагментираних и раслојених источноевропских друштава. Уметност је после пада Берлинског зида поново постала политичка или, можда, антрополошка, а да по свом тематизму није нужно политичка, идеолошка и приказивачка (...)"⁸

Као што Васко Попа први пут користи појам *непочин-поље* у песми „Далеко у нама” насталој ратне 1943. године (чији су стихови цитирани на почетку збирке из 1956), тако и Божић, ма колико скривено од *других*, ма колико интимно, па чак и постмодернистички *неухватљиво* и у крајној линији *загонетно* у значењу: као загонетку – креира своје *непочин-поље* сада већ релативно далеке 1989. године. А, ако је дужност композитора који компонује за људски глас (појединца или колектив) „да преко њих дејствено мисли и духовно зрело оглашава своје намере и естетске увиде” и ако је тај глас „транспорт одређених језика, текстова, порука”, онда разматрање тих *порука* у *Хомољској игри* као семиолошкој постмодернистичкој игри, игри значења у култури – наравно, захваљујући вишеслојности и вишесмерности реализованих кругова значења (Попа, Стојановић, Божић; Попа – народна традиција – Божић – народна традиција; Божић – традиција српске уметничке музике за хор; итд.) – резултира могућим разумевањем/одгонетањем дела као ефекта и конституента постмодерног неокласицизма у српској музици и, последично, умерено постмодернистичког модела у српској култури.

8 Мишко Шуваковић, „Уметност у доба културе” у: КФС –..., *op. cit.*, 189–190.

Пример 1 – „ритуално” скандирање стихова – основни материјал

Сва-ко сву-те сво-ју ко-ху сва-ко он-тра-је сво-је све-јге ту-је хот

tu-kağ bu-ge-ka tu-kağ bu-ge-ka tu-je to-je хот, ко-је хот ту-каг бу-ге-ка

tu-je, tu-je, o, o, o

poco a poco più mosso e crescentando

Пример 2 – „женски” одсек на Попине стихове

све-јга ту-је сво-ју ко-ху ко-ху сво-ју

сва-ко сву-те сво-ју ко-ху ко-ху сво-ју

ко-го зо-ре не зг-ста-не ко-не-тре-нае не-тре-сте

poco a poco rallentando

crescente sostenuto e molto rubato (♩ = 48)

Handwritten musical score for Example 3. It consists of three systems of staves. The first system shows piano accompaniment with lyrics: ТАЈ ЗА-РА-ЈУ СВОЈУ КО-ЈУ СВОЈУ СВОЈУ КО-ЈУ СВОЈУ. The second system includes the instruction *poco a poco piu mosso e accelerando* and lyrics: СВА-КА СВА-КА СВОЈУ КО-ЈУ СВА-КА О-ТРАУ-И СВА-ЈЕ Ш-КА СВА-КО СВА-КА СВОЈУ КО-ЈУ. The third system includes the instruction *mf* and lyrics: КО-ЈЕ КОТ КО-ЈЕ КОТ НА-КАД ВО-ЈЕ-КА НА-ЈЕ НА-КАД ВО-ЈЕ-КА НА-ЈЕ.

Пример 3 – „мушки” одсек на Стојановићеве стихове

Continuation of the musical score for Example 3. It consists of three systems of staves. The first system includes lyrics: НА ОН ПЕ-САР ТАЈ ЗА-РА-ЈУ СВОЈУ КО-ЈУ ТАЈ ЗА-РА-ЈУ СВОЈУ КО-ЈУ ТАЈ ЗА-РА-ЈУ СВОЈУ КО-ЈУ. The second system includes the instruction *molto accelerando e crescendo* and lyrics: КО-ЈУ КО-ЈУ ТАЈ ЗА-РА-ЈУ СВОЈУ КО-ЈУ ТАЈ ЗА-РА-ЈУ СВОЈУ КО-ЈУ. The third system includes the instruction *Andante sostenuto e funebre. (♩ = 45)* and lyrics: СВА-КА СВА-КА СВОЈУ КО-ЈУ СВА-КА О-ТРАУ-И СВА-ЈЕ Ш-КА СВА-КО СВА-КА СВОЈУ КО-ЈУ.

10.

pp

на мп

о-ге ве- и не-о-ста на-на па-ча-це ча-го мп че-рот бе-на-ста

и га-на-нон ны-ны я-ча-ко ста-рот та у-ча-на на-ста и га-на-нон ны-ны

poco a poco diminuendo e **M**

та у-ча-на на-ста та у-ча-на на-ста та

molto allentando. *poco a poco accelerando e crescendo.*

та у-ча-на на-ста на-ста

ча-ко ча-ге ча-го ко-ны ча-ко ча-ге ча-го ко-ны

ча-ко ча-ге ча-го ко-ны ча-ко ча-ге ча-го ко-ны ча-ко ча-ге ча-го ко-ны

Јелена Јеленковић

НА БАРИКАДАМА СЕЋАЊА –
ОМУЗИКОВЉЕЊЕ СТИХОВА ДЕЈАНА МЕДАКОВИЋА У
ОПУСУ СВЕТИСЛАВА БОЖИЋА

Рад је посвећен приказу оних композиција из стваралачког опуса композитора Светислава Божића у којима је дело Дејана Медаковића најупечатљивије утиснуло свој жиг. Посебна пажња биће усмерена ка препознавању специфичности семантичких и естетских слојева у којима се особене поетике два аутора додирују и надовезују. Рад ће пружити и краћи увид у особености Божићеве стратегије омузиковљења Медаковићевих порука у композицијама *Шанат Сентандреје* и *Ноћ у Кареји* у којима се најупечатљивије испољава аутентичност музичко-поетске кореспонденције.

У музиколошкој студији која се између осталог бави и видовима испољавања постмодерног заокрета у српској музици, Веселиновић-Хофман заступа становиште да композитор Светислав Божић (1954) „постмодернистичку методологију схвата као покриће за крајње експлицитно и од укупне музичке ризнице знатно ослобођено потврђивање националне тезе у свом музичком свету”¹ и као најзрелију парадигму тог поетичког опредељења наводи Божићево хорско дело *Србија* написано 1990. године на стихове Милоша Црњанског. Од тог тренутка до данашњих дана настао је дугачак низ дела који би наведену тврдњу о „експлицитном потврђивању националног” недвосмислено поткрепила. Чињеница је да је осећање за српство онтолошки уклесано у Божићевом уметничком бићу, да је присуство националног идиома одређујућа, репрезентативна стилска црта која се својом учесталошћу на нивоу стваралачких идеја и поступака током протеклих тридесет година увек изнова потврђивала, иновирала и оснаживала.

Међутим, упоредо са поменутиим духовним и идејним континуитетом на нивоу стваралачких подстицаја, у акустичком слоју Божићевих обраћања може се уочити

¹ Мирјана Веселиновић-Хофман, „Српска музика у другој половини XX века” (рукопис из 1998), у *Историја српске музике*, ур. Мирјана Веселиновић-Хофман (Београд: Завод за уџбенике, 2007), 237.

врло разуђен и промењљив језичко-стилски хронотоп у коме су различити слојеви традиције и савременог израза у непрестаном суперпонирању и прожимању. Значајан аспект Божићевог музичког језика манифестује се управо у феномену преношења и презначења језичко-стилских елемената прошлости како националне тако и европске музичке традиције. Како „естетска употреба језика обухвата собом и емотивну употребу референција али и референцијалну употребу емоција”² може се наслутити да присуство тоналних и модалних образаца у Божићевом језику није резултат пуког маниризма и пасивног „погледа у прошлост” већ би поменути чин њихове афирмације у датом историјском контексту, а унутар особене поетике композитора, требало посматрати као својеврсни симболички гест којим се тоналност и модалност не поставља само као језик већ и као знак особеног својства. Стога, трење које настаје између непресушне актуелизације пронационалних мотива српства и духовности и непрестаних иновација у зони њихових акустичких транспозиција у Божићевом уметничком исказу, говори у прилог томе да у значајном делу Божићевог стваралаштва „на пољу идеја, моногамија није нужни знак одсуства (стваралачког) либида”.³

Генерички однос према традицији и готово насушна потреба за ослушкивањем „меланхоличних сенки друмова јужних”, „сећања предака” или „минулих јесени”⁴ јесу неотуђиви део Божићевог стваралачког *Вјерују*. Управо у турбулентном периоду историје српског народа, природа уметничке позиције и духовне оријентације Божићевих промишљања, можда обременене и топографском судбином рођења крај Дрине, потврђује се управо у избору литерарних и поетских референци из опуса великана наше књижевности и песништва. Непресушно утискивање *семантике народног веза*⁵

2 Умберто Еко, *Отворено дијело* (Сарајево: Свијетлост, 1965), 78.

3 Умберто Еко, *О књижевности* (Београд: Вулкан, 2017), 140.

4 Реч је о називима збирки Божићевих музичких примера и аналитичко-теоријских смерница намењених академском музичком образовању: Светислав Божић, *Меланхоличне сенке друмова јужних – огледи из хармоније* (Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 2005); *Дневник минуле јесени – огледи из хармоније* (Бијељина: Слобомир П Универзитет, InMusWB European Commission TEMPUS, 2014) и „Сећања предака”, у *Жамор лета 2006* (Београд: Завод за уџбенике, 2007).

5 *Семантика народног веза* се у овом тексту употребљава као својеврсна метафора, као обједињујући појам којим је могуће језгровито дефинисати тај жуђени семантички и духовни коридор књижевних и поетских ослонаца Божићевог дела без обзира на њихову стилску, поетичку и тематску разноврсност. Реч је преузимању мотива из истоимене песме Милоша Црњанског *Народни вез*:

*Крв ми везе вез по души,
Страшћу ме животиња гуши,
Мој завичај, равницу што зре,
У крви што је добро а не зло...*

Програмска књижица опере

у Божићевом стваралаштву додатно се учвршћује управо у композиторовом одабиру „литерарно-поетских *формула*” наших великана Дучића, Настасијевића, Црњанског, Павића, Медаковића, Нога, Ракића, владике Николаја Велимировића... „чије унутрашње посматрање света и живота сеже у основну тачку која се налази у дубини нашег постојања”.⁶

Као угаони камен Божићевог стваралачког коридора стоји управо дело Дејана Медаковића (1922–2008). Присуство Медаковића у музичком опусу не говори само о особености поетског афинитета, већ и једној дубокој наклоности коју Божић исказује према свеукупном делу Дејана Медаковића – наклоности према једном егзистенцијалном избору који води *личности* и једној особеној унутрашњој доследности. Управо у Медаковићевом монументалном опусу поезије, прозе, научних студија, монографија, тематизује се уметност и историја Срба који су се услед сеоба обрели у Трсту, Бечу, Загребу, Сентандреји и Темишвару. Чини се да је Медаковић сматрао својом „светом дужношћу да сачува и отме од заборава судбине изданака српског национа”, који су се попут Црњанскових Исаковича у сеобама у туђини расули, и „да сачува оно што су стекли да би стари европски историјски народ из кога су потекли вратили том истом европском културном корпусу”.⁷

Иако конкретни Медаковићев текстиви нису чести као део реалних поетских предлога Божићевих дела, резонанцу њиховог смисла можемо препознати на нивоу латентне или *архетипске* референцијалности⁸ управо у виду тог јаког осећања за национално, затим у препознавању ауторитета топонима Сентандреје⁹ и Хиландара¹⁰ на путу свеукупности српског опстајања, односно у поступку призивања слика српских светих топонима које се у уметничком делу претварају у симболе и метафоре „да би преко тих реалних слика (дело) реконструисало једну историјску идеју или неки лични мистични доживљај поистовећености и континуитета.”¹¹ У том контексту може се

6 Светислав Божић, „Реч аутора”, у *Меланхолични снови грофа Саве Владиславића*: програмска књижица опере, премијера, Београд: Народно позориште, 28. фебруар 2015.

7 Вера Кондев, „Сјајни зналац и мудри човек: поводом смрти Д. Медаковића”, *Политика*, 2. јул 2008.

8 Реч је препознавању својеврсне генеричке матрице или *архетипа* којег Фрај (Herman Northrop Frye) дефинише као „типичну или понављајућу слику (...) симбол који повезује једну песму са другом и тако помаже уједињење и интеграцију нашег доживљаја”, наведено у: Херман Нортроп Фрај, *Анатомија критике*, (Нови Сад: Орфеус, 2007), 119.

9 Монографија вароши *Сентандреја у Мађарској* из 1982. настала у заједничком раду Дејана Медаковића и Динка Давидова.

10 Као резултат вишегодишњих повратака на Атос, настаје Медаковићева антологијска монографија *Хиландар* (1978) у коауторству са Д. Богдановићем и В. Ј. Ђурићем, али и самостално Медаковићево дело *Откривање Хиландара* (2001).

11 Предраг Палавестра, „Песме из болесничке собе Дејана Медаковића” у *Ниска*, Дејан

успоставити и аналогија између Медаковићеве *ходочасничке поезије*¹², у којој се песник поклања нашим каменовима, манистирима и древним светињама и Божићевих „песама без речи”: *Пантелејмон, Горњак, Милешева, Каленић, Напеви Багрдана, Шапат Сентандреје, Игра са Радочела, Из долине јоргована, Рашки мозаик, Метохијска појања* и др.

Симфонијска поема *Шапат Сентандреје* (1994) једно је од оних Божићевих дела чија се акустика непосредно рађа управо под сазвежђем Медаковића, Црњанског, Кашанина, Давидова и Павића. Медаковићеви записи и Божићева ослушкивања „сентандрејских шапата” иако припадају потпуно различитим медијима и дискурсима наратије уствари извиру из истог духовног и енергетског басена. У неоромантизму Божићевог музичког језика у поменутој инструменталној „хроници једног времена” оваплоћује се готово суматраистичка повезаност ликова, поетика и судбина и потврђује ауторитет националне редакције Божићеве мисли и музичког говора. Па тако, у елегичној теми за гудаче – теми *Сеоба*, Божић на хоризонту аутентичне инвенције хвата одјек *Серенаде за гудале* П. И. Чајковског (пример 1). Разуђена палета видова Божићевих стилизација и транспозиција фолклорне супстанце говори у прилог чињеници да национална редакција музичког говора јесте моћан замајач отварања – *оспољашњења*¹³ тонског обраћања. Међутим, та фолклором покренута креативност није нити пуко елементарна, нити популустички оглашена, не може се у потпуности приписати ни идеји постмодернистичке комуникативности музичких цитата. Она је резултат вишеструких брушења звуковог *узора*¹⁴ којима симулирани (нео)фолклорни материјал поприма значење уметничког симбола у елегичном музичком приповедању лишеног појмовне конкретности (пример 2). Управо фолклорни призвучи носе значајну интерпретативну улогу јер су у основи својеврног метафоричког трансфера значења између књижевног

Медаковић (Крушевац: Багдала, 1989), 76.

12 Исто, 76.

13 Термин *оспољашњење* Светислава Божић теоријски поставља и проблематизује у контексту тумачења, опажања и самог дејства музике: „У дијалогу та два стања – поунутрашњености и оспољашњења, два континуирано ажурирана кретања, бруси се свет опажања без кога нема креативног постојања.” Више о томе у: Светислав Божић, *Дневник минуле јесени – огледи из хармоније* (Бијељина: Слобомир П Универзитет, INMusWB European Commission TEMPUS, 2014), 3–4.

14 Терминологија по којој постоје четири врсте парадигме у неокласицизму и у постмодерни: *узорак, модел, лажни узорак, узор* преузета је из: Мирјана Веселиновић-Хофман, *Фрагменти о музичкој постмодерни* (Нови Сад: Матица Српска, 1997), 22–27. Према ауторки управо је коришћење узорака (цитата) карактеристично за постмодерне поступке, док се неокласицизам претежно одликује рестаураторским поступцима, којима више одговара коришћење модела (парафраза) и нарочито узора тј. симулација. Управо овакве и сличне ситуације у Божићевој поетици усложњавају слику стилистичког опредељења.

и музичког домена – њима се формира особен акустички одраз поменутог књижевног архипелага, на сродан, али никако дослован начин. Како призивањем фолклорног идиома, тако и романтичарским презначењем музичке експресије Божић артикулише особену акустичку *символ-слику*¹⁵: „Начин на који је у музичком смислу реализован звучни хоризонт композиције у извесном смилу обнавља једном за свагде убележену тугу Српских сеоба.”¹⁶ Тај „траг сећања” унутар националног коридора и то акустичко „призивање завичаја јесте само утопијска пројекција простора”¹⁷, јер „наћи се у њему, смирити се у њему, то нам није дато као што ни сен своју не можемо претећи”.¹⁸

У 1997. години у Божићевој продукцији¹⁹ настаје не тако мали број дела међу којима и дело *Ноћ у Кареји* за соло бас и камерни оркестар на одабране стихове Медаковићеве песме *Незамисливо је – али ипак* (1988) из збирке песама *Ниска* (1989)²⁰. У том жанровски и тематски хетерогеном узорку дела из 1997. године може се препознати исти Божићев „рукопис” – меланхолија, сета, али и продор грчевитих слутњи и опомена које лебде над ствараоцем свесног тешког времена и судбина које га окружују и које га самог прате. Стога, чини се сасвим природним да су се управо ауторитет, непосредност и недвосмисленост Медаковићевих брига и опомена изречених у песми „Незамисливо је – али ипак” нашли у средишту Божићеве уметничке гравитације.

У поменутој Медаковићевој збирци песама *Ниска*, Палавестра препознаје, песникову заокупираност реалним светом, али за разлику од неких претходних дела,

15 За горепоменути термин *символ-слику* Фрај тврди да поседује оне „јединице (...) које показују аналогију у пропорцији између песме и природе коју песма подражава” (Фрај 2007: 101) уз напомену да символ-слике у себе „упијају”, са једне стране, оне аутентичне карактеристике које потврђују референцу, али и оне које по неким својствима указују на то да се оне ипак налазе у новом савременом контексту.

16 Светислав Божић, *Песме о води*, ЦД (Београд: Сокој, ПГП, 1998), из уводне речи аутора у програмској књижици.

17 Новица Петковић у вези са романом *Сеобе* Милоша Црњанског, видети више у: Новица Петковић, *Два српска романа* (Београд: Народна књига, 1988), 310.

18 Исто, 310.

19 У домену инструменталне музике 1997. настају следећа Божићева дела: *Сећање на Рахмањинова* (за два клавира), *Сумрак на стазама деспотовим* (за гудачки оркестар), *Багдала, Ирмос*; за хор – *Богородица Тројеручица* (М. Бећковић), хорски циклус *Врата спаса* (Р. П. Ного), *Запис на јабуци* (М. Павић), *Јасике* (Настасијевић), *Кад млидјох* и *Бранков Дитирамб* (Б. Радичевић), *Молитва* (А. Пуслојић); соло песме – *Суматра* и *Химна* (М. Црњански) и *Ноћ у Кареји* (Д. Медаковић)

20 Дејан Медаковић, *Ниска* (Крушевац: Багдала, 1989).

то више није свет манастира већ „свет оних малих и готово неприметних ствари”²¹ из човекове не тако славне свакодневнице (писмо, контејнер у болничком дворишту, слепачки штап и сл.) Стога, у тим *песмама из болесничке собе* успоставља се Медаковићев „лирски дијалог са својом душом”²² у чијим најинтимнијим стиховима „нема оне перфекције и строгог склада форме”²³ већ експресије душе, непосредности и меланхолије. Песма „Незамисливо је – али ипак” део је унутрашњег монолога који наглашава све парадоксе у коме се дух српства нашао. Искусствено болна, гневна и прекорна, то је песма у којој је Медаковићево сећање и осећање за морал, етику, националну вредност и духовност језгровито проговорило.

У тумачењу музичко-поетског споја у делу Светислава Божића, важно место заузима чињеница да алегоријском представом светогорског топонима у наслову – *Ноћ у Кареји*, Божић подвлачи дубину смисла Медаковићевих, бригом засејаних и опомињућих стихова, а тиме даје и својеврсни семантички камертон за омузиковљење песникових „исповести”. У таквом насловљавању препознаје се Божићев интерпретативни гест који уважава не само семантичке валере понуђене конкретним поетским текстом него и оне слојеве значења који произилазе из свеукупности Медаковићевих поклоњења најважнијим тачкама православне духовности. Наслов наравно казује понешто и о природи Божићеве поетике – њиме се подвлачи онтолошки значај *светогорског топоса*²⁴ – топоса духовности и литургијског у Божићевим промишљањима која у Медаковићевим стиховима проналазе свој најчистији одраз. Континуитетом слојева литургијске (музичке) традиције у зони акустичких идеја, композиционих, обликотворних начела и језичко-стилских основа, али и у свеprisутној склоности ка озвучавању сложене динамике неједнозначних емоција, у читавој скали осећаја од меланхолије, сете, туге и бола, које се неспутано дају испољити у једном осамљеничком, исповедничком и ноктуралном амбијенту, најдиректније се утискује семантика светогорског топоса у посматраном Божићевом делу. О дејствениости одуховљене вертикале са којом се

21 Предраг Палавестра, „Песме из болесничке собе Дејана Медаковића” у: *Ниска*, Дејан Медаковић (Крушевац: Багдала, 1989), 75–77.

22 Исто.

23 Исто.

24 Термином *топос* (светогорски) намера је да се укаже на присуство сложене, симболичке значењске мреже у којој се различити мотиви/топике, музички или ванмузички, посредством различитих стилова испољавају као значење, а не као знаци универзалног својства, а позивајући се на поставке теоретичара, Дикроа (Ducrot) и Шефера (Schaeffer), који сложеност семантичке природе топоса виде управо „у компаративној и еволутивној студији историјских прегнантних мотива који граде стабилну конфигурацију. (...) Присуство истог топоса у два различита дела не значи присуство истих тема јер мотиви могу бити тематски поливалентни”, више о томе у: Ducrot & Schaeffer, *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage* (Paris: Seuil, 1995), 643.

успоставља снага идентитета, експресије и значења уметничког исказа, Божић наводи следеће:

„Способност да се твори реч или напев није ништа већа од љубави да се разуме реч и чује напев. У том сагласју твораштва и његовог слушања наговештен је молитвени склад препун унутарњих и спољњих монолога који су најдрагоценији предуслов за подизање човека из мора блатних жеља. (...) Привидно усамљени песник или композитор само за неупућене креће из своје одоре. У суштини, и један и други, из непресушних христоликих извора усамљеништва, из бола, патње и васкрсења са Голготе, улазе у живот својом римом и својом мелодијом, знаком рођења који у неспутаној слободи наговештава кључне тачке довршености”.²⁵

У делу *Ноћ у Кареји* Божићев музички говор остварује се у препознатљивом тону који не губи на виталности и доследности горепоменутих поетичких начела, а који у потпуности уважава семантичку оријентацију Медаковићевог поетског слоја. У свом обраћању у виду строфично-варијационе форме са инструменталним риторнелима, Божић музиком тежи да подржи и оснажи свеобухватни смисао песме, а не значење појединачне речи. Стога, уважавајући ауторитет поетске референце, Божићева иако експресивно и стилистички врло разуђена музичка интерпретација, ипак остаје заокружена у погледу значења основног смисла. Музичко подражавање топоса Медаковићеве песме остварује се у вишегласју барокних, умерено модернистичких и литургијско-фолклорних наноса. Полистилистичност језика у овој особеној музичкој алегорији представља значајно средство којим композитор у семантици акустичког простора утискује трансцендентално својство Медаковићевих порука. Чини се да то преношење порука кроз време, представљено метафором стилистичке вишеслојности подвлачи њихову актуелност која не јењава ни у последњих четрдесет година.

1. Призивајући барокни идиом Божић потврђује и учвршћује генерички статус дела у односу на целокупно Медаковићево стваралаштво, поготову ако се имају на уму Медаковићеве незаобилазне студије о уметности српског барока. Управо један о најупечатливијих „потписа” барокне тоналности Божић даје на самом почетку дела озвучавањем хармонског фригијског обрта у цис-молу, чиме се на врло директан и крајње транспарентан начин афирмише поменути генерички однос (пример 3). У тој особеној (нео)барокној тонално-хармонској диспозицији која „отвара врата” експресији осећајног стила,²⁶ такође барокног порекла, Божић види као погодно тле за озвучавање

25 Светислав Божић, „Музика и поезија”, у *Фрагменти о музици* (Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 2005), 60; 62.

26 Унутар западноевропске барокне стилистичке формације, у периоду средњег барока, успоставља се репрезентативна зона барокног тоналног језика и значајније стилистичко раслојавање условљено карактеристикама националних стилова. У посматраном Божићевом делу долази до трансфера два ужа стилска јединстава средњег барока: *концертантног стила*

поетског слоја. Утицај барокне референце у посматраном делу огледа се и у присуству строфично – варијационе форме, басовог ариоза са инструменталним риторнелима, у којој се повезују елементи барокног *осећајног* и *концертантног стила* (контрастна драматургија музичког тока која се афирмише у смени строфа узбуђене експресивности и риторнела елегичног призвука, затим кроз дијалогизирање групе облигатних инструмената трубе и енглеског рога и оркестарског корпуса гудачких инструмената). Поред већ поменутог почетног успостављања упадљиве тоналне темперованости Божић неретко у току инструменталних риторнела афирмише и карактеристичне хармонске секвенце као неизоставни сигнал барокне тоналне драматургије концертантног порекла. У основи стратегије омузиковљења стихова можемо препознати својеврстан трансфер барокног поступка фиксирања *музичких афеката* посредством карактеристичних хармонско-мелодијских решења – *музичких фигура*: поступног анабазичног хода неретко употпуњеног хроматским покретом, а праћеног експресивним хармонијама умањене структуре којим се успоставља узбуђени, драмски афект и фигуре *ламент*, скилазних интервалских скокова који преносе и естетизују афект туге и бола. Тај необарокни *espresio verborum*²⁷ у Божићевом делу оснажује се и обликовањем деонице гласа на силабичној основи кроз нијансирање својеврсног речитативног стила: од наративно-декламативног *stile narativo* којим започиње свака строфа до драмски узбиђеног *stile raprezentativo* који се активира на врхунцима драмског набоја у виду изразитијих скокова у мелодији, премештања мелодијског тока у виши регистар, а праћено тонским усложњавањем хармонске перспективе. Међутим, границе поменутог референтног поља барока у току дела постају врло пропустљиве – „ивице” тог особеног стилског цитата са почетка дела се разуђују, па иницијална необарокна естетизација музичког говора ступа у један сложени амалгам са савременим, неолитургијски презначеним изразом. Можда најупечатљивије испољавање такве химеричности исказа можемо сагледати у третману вокалног солисте који кореспондира како са уметничком формацијом барока тако и са литургијском традицијом појачких јектенија.

2. Над призваним барокним миљеом композитор спроводи различите модернистичке интервенције. Најпроминентнији су свакако поступци повремене али изразите линеаризације музичког ткива посредством карактеристичне вертикалне полиритмије и тембровско – мотивске диференцијације деоница, специфичних тембровско-артикулационо-динамичких решења које оснажују експресионистички коридор, повременог „безобзирног” вођења мелодијских линија нарочито у деоницама

италијанске провинијенције и немачког *осећајног стила*.

²⁷ Реч је о значајном аспекту барокне музике – о музичком представљању текста које се заснивало управо на основи учења о афектима – типизираним интензивним душевним стањима, на њиховом представљању на индиректан, интелектуалан и сликовит начин путем музичких фигура као елементима својеврсне музичке реторике.

облигатних инструмената, суперпонирања експресивно и семантички амбивалентних музичких квалитета у циљу генерисања значења основног смисла. Посебно је важан Божићев однос према тонално-хармонском плану на коме полазећи од призивања сигнала традиционално постављене тоналности композитор постепено открива аутентични тонски архипелаг крајње проширене тоналности, а како Божић истиче „не у жељи да сакрије прошлост него да природно огласи унутрашње стање, да прати начин разумевања тонске материје и њене метаморфозе”.²⁸

3. И трећи важан слој у овом стилистичком калеидоскопу јесте слој фолклорно-литургијског наслеђа које повезује и обједињује хронолошки удаљена поља прошлости и савремености и који са обе крајности врло дејствено кореспондира. Управо у Божићевим инструменталним риторнелима као репрезентативним зонама особене резонанце Медаковићевих порука, у чисто музичком медију, трагови литургијских наноса али и повремених меланхолично-медитативних фолклорних орнаментизација оријенталног призвука испољавају највећи степен своје семантичке дејствености исцртавајући духовни коридор византијског комонвелта. У почетном инструменталном прелудијуму, са назнаком *под исоном* Божић у звучни коридор уводи уметнички аутентичну мелодијску формулу – пасторално елегични напев енглеског рога (пример 4), а тиме успоставља жуђену духовну вертикалу, садржајни и поетички ослонац, али и особену звучну метафору која кореспондира са Медаковићевим опоменама:

„Црквена песма је као невидљиви али свеприсутни пастир који бди над стадом које хоће да лута и залута (...) Можда је наша црквена песма тако народска и једноставна да би нераскидиво повезала ливаду и црквену порту, писменог са неписменим, мислост са поштењем (...) Препуна врлина наша црквена песма, наше Православно српско црквено народно појање има можда само једну „ману“ јер подсећа на нас – певајући себе.”²⁹

Музичко–поетску целину *Ноћ у Кареји* чини оркестарски прелудијум, постлудијум и пет одабраних строфа Медаковићеве песме – I, III, V, VI и VII повезаних оркестарским риторнелима, при чему се може уочити диспропорција музичко-поетских сегмената која кореспондира са недостатком „строгог склада и перфекције форме” у самој песми. Након меланхолично-елегичног оркестарског прелудијума (т. 1–48), озвучавањем

28 Светислав Божић, *Меланхоличне сенке друмова јужних – огледи из хармоније* (Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 2005), 7–11.

29 Светислав Божић, „Размишљања о православној музици или скица за портрет духовно активног Србина”, у *Фрагменти о музици* (Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 2005), 33–37.

прве строфе фиксира се драмски афект (т. 49–66). У наредној смени сегмената унутар бинарног модела, елегично-пасторалног риторнела и узбуђене осећајности треће и пете строфе песме, достиже се нов експресивни плато. Повезивање треће и пете строфе (т. 101–145) изостављањем оркестарског риторнела и карактеристичном хармонском прогресијом која прекорачује границе строфа (цис: D – T+6) има за циљ да учврсти драмски афект и омогући експресивни крешендо на стиховима „у какву то будућност газимо кад су нам чула сва отупела”. Пратећи логику метонимијског односа музике према тексту делимично понављање музичког садржаја на почецима строфа има интерпретативни потенцијал јер учвршћује основни смисао и драмску експресију на начин како то и песник чини у својој песми стиховима „Незамисливо је – али ипак”. Промене које су интензификацијом процеса варирања почетног материјала убачене у логику строфичног понављања разуђују драмско узбуђено стање и постепено га преводе у акустику ламентације у претпоследњој шестој строфи песме (т. 149–166). У последњем риторнелу, пред почетак завршне седме строфе, у одјеку претходно испеваних стихова, елегични тон се преводи у зоне експресионистичких удара који доносе патос емоција (т. 186–200), да би у завршној строфи, а посебно у инструменталном постлудијуму у потпуности преовладао умор болног ламентације (т. 269–292).

Употребом карактеристичних музичких фигура фиксира се смисао поетског текста и учвршћује музички афект. У том контексту треба подвући значај анабазичног поступног хода у деоници гласа којим се потенцира узбуђено стање напетости и прекора и генерише драмски афект на почетку сваке строфе и изразите ламентозне фигуре (интервалски скок или покрет наниже) којима композитор учвршћује афект туге и бола: почев од стихова шесте строфе: „Савили смо барјаке и наша знамења...” и коначно на стиховима седме строфе: „Спушта се презир неосетљивих...”

Важан поступак у музичкој интерпретацији поетског текста јесте и повремено суперпонирање, у извесном смислу, амбивалентних зона музичке експресије и семантике које се активира у последњим строфама композиције. Треће које настаје у наслојавању поменутих зона упућује на сложеност емоционалног спектра који остаје као резонанца Медаковићевих речи а који Божићева музика тежи да пренесе. Па тако: а) паралелно са стиховима шесте Медаковићеве строфе: „Незамисливо је – али ипак преровали смо гробља предака...” Божић придодаје и свој „глас” у виду „безобзирне” (нео)фолклорне елегичне мелодизације у деоници пасторалног енглеског рога и драмски назначеног анабазичног хода у гласу уз изразито ритмичко раслојавање гудачког корпуса. Тиме настаје особено чвориште у музичко-поетском току врло потресног звучања у коме наступа специфично умрежавање два равноправна гласа, Медаковићевог и Божићевог (пример 5).

2. У завршном сегменту композиције (од т. 269), у особеном неоимпресионистичком

наносу поново фолклором покренуте мелодије енглеског рога, затим маршевско – милитантних сигнала у труби, уз декламацију гласа у дубоком регистру и постепеним пробијањем фигура ламентана над дуготрајућим исоном (ин цис) уз ехо орфичких пасажа у гудачима, а на стихове: „ Спушта се презир Неосетљивих Којима смо некада Палили Ватре у мраку Да не лутају” композитор музиком подвлачи такође сложено осећање неспокоја из кога нараста афект туге и бола (пример 6 и 7).

Песму *Ноћ у Кареји* Божић поставља и као једану од завршних нумера у својој опери *Меланхолични снови грофа Саве Владиславића* (2006). У тој меланхоличној епопеји која у низању сновиђења призива судбине грофа Владиславића, Стефана Немање, али и Николе Тесле препознаје се симптом успостављања литургијског времена у коме се потиру границе прошлости, садашњости и будућности. Иако се у посматраном музичко-поетском дискурсу нарација одвија супротно идеји хронолошког развоја догађаја сагледавање *историје* остаје важна компонента у одуховљеном и одговорном процесу уметничког стварања. Стога као својеврсан закључак рађа се мисао да у Божићевом делу оснаженом Медаковићевим стиховима, „историја (и музичка и национална) није патетична сликовница минулих времена”, но драгоцен сарадник у добром сагледавању духовног континуитета. У тим оквирима Медаковићево дело огрнуто Божићевом музиком као својеврсни аманет трансцендира дати тренутак док његови протагонисти настављају „да плове надом да ће се новорођеном тишином огласити озаренија будућност наше занемарене прошлости!”³⁰

30 Светислав Божић, „Реч аутора”, у *Меланхолични снови грофа Саве Владиславића: програмска књижица опере*, премијера, Београд: Народно позориште, 28. фебруар 2015.

Литература

- Божих, Светислав. *Шанат Сентандреје* (партитура), 1994.
- Божих, Светислав. *Ноћ у Кареји* (партитура), 1997.
- Божих, Светислав. *Песме о води*, ЦД са програмском књижицом. Београд: Сокој, ПГП, 1998.
- Божих, Светислав. *Фрагменти о музици*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 2005.
- Божих, Светислав. *Меланхоличне сенке друмова јужних – огледи из хармоније*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 2005.
- Божих, Светислав. *Дневник минуле јесени – огледи из хармоније*. Бијељина: Слобомир П Универзитет, INMusWB European Commission TEMPUS, 2014.
- Божих, Светислав. *Меланхолични снови грофа Саве Владиславића: програмска књижица*. Београд: Народно позориште, 28. фебруар 2015.
- Еко, Умберто. *Отворено дијело*. Сарајево: Свијетлост, 1965.
- Еко, Умберто. *О књижевности*. Београд: Вулкан, 2017.
- Кондев, Вера. „Сјајни зналац и мудри човек”. *Политика*, 2. јул 2008.
- Медаковић, Дејан. *Ниска*. Крушевац: Багдала, 1989.
- Палавестра, Предраг. „Песме из болесничке собе Дејана Медаковића”. У *Ниска*, Дејан Медаковић. Крушевац: Багдала, 1989.
- Петковић, Новица. *Два српска романа*. Београд: Народна књига, 1988.
- Фрај, Нортроп. *Анатомија критике*. Нови Сад: Орфеус, 2007.
- Веселиновић-Хофман, Мирјана. *Фрагменти о музичкој постмодерни*. Нови Сад: Матица српска, 1997.
- Веселиновић-Хофман, Мирјана. „Српска музика у другој половини XX века”. У *Историја српске музике*. Београд: Завод за уџбенике, 2007.
- Ducrot & Schaeffer. *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*. Paris: Seuil, 1995.

Пример бр. 1 : С. Божић, *Шапат Сентандреје*, такт 189–194.
(елегична тема за гудаче)

Мирно, широко, као туга српска из „Сеоба“...

V-ni I *p* *pp*
V-ni II *p* *pp*
V-le *p* *pp*
Vc. *p* *pp*
Cb. *p* *pp* pizz.

34

Пример бр. 2 : С. Божић, *Шапат Сентандреје*, такт 207–215.
(стилизована фолклорна тема новијег слоја)

V-ni I *p*
V-ni II *p*
V-le *p*
Vc. *p*
Cb. *p*

37

V-ni I *mp* *mf*
V-ni II *mf* *mf*
V-le *mf*
Vc. *mf*
Cb. *mf*

Пример бр. 3: С. Божић, *Ноћ у Кареји*, такт 1–5.

пеј над исоном

C.I. *mf*

Tr. *p*

Viol. I *p*

Viol. II *p*

V-le. *p*

Ve. *p*

Cb. *p*

Пример бр. 4: С. Божић, *Ноћ у Кареји*, такт 25–28.

Дубоко и тамно, на дах диригента

Corno Inglese *p*

Tromba in C *p*

Solo Basso

Violini I *mf*

Violini II *mf*

Viole *mf*

Violoncelli *mf*

Contrabbassi *mf*

Пример бр. 6: С. Божић, *Ноћ у Кареји*, такт 265–275.

Муз. ред, коначни поредак, надмоћ проговорица...

сту-пта се пре - зир

не - о - се - тли - виш, ко - ји - ма смо не - кад.

The musical score is arranged in two systems. The first system covers measures 265 to 275. The second system covers measures 276 to 280. The instruments are C.I., Tr., solo, Viol.I, Viol.II, V-cl., Vc., and Ob. The lyrics are in Serbian. The score includes dynamic markings such as p, mf, and pp. The tempo is marked 'Муз. ред, коначни поредак, надмоћ проговорица...'. The lyrics are 'сту-пта се пре - зир' and 'не - о - се - тли - виш, ко - ји - ма смо не - кад.'

Пример бр. 7: С. Божић, *Ноћ у Кареји*, такт 280–292.

The musical score consists of two systems of staves. The first system (measures 280-292) includes:

- C.I. (Soprano):** Melodic line with dynamics *p* and *pp*.
- Tr. (Tenor):** Melodic line with dynamics *pp*.
- sbb (Bass):** Melodic line with lyrics: "па-ди-ли па-тре у мра-...-ку да не лу-...-та-...-ју, не". Dynamics *p* and *pp*.
- Vid.I (Violin I):** Sustained notes with dynamics *pp*.
- Vid.II (Violin II):** Sustained notes with dynamics *pp*.
- Vla. (Viola):** Sustained notes with dynamics *pp*.
- Vcl. (Cello):** Sustained notes with dynamics *pp*.
- Cb. (Double Bass):** Sustained notes with dynamics *pp*.

The second system (measures 293-300) includes:

- C.I. (Soprano):** Melodic line with dynamics *mp* and *pp*.
- Tr. (Tenor):** Melodic line with dynamics *mp* and *pp*.
- sbb (Bass):** Melodic line with lyrics: "...-та-...-ју". Dynamics *p* and *pp*.
- Vid.I (Violin I):** Melodic line with dynamics *mp* and *pp*. Includes marking "div. 2da".
- Vid.II (Violin II):** Melodic line with dynamics *mp* and *pp*.
- Vla. (Viola):** Melodic line with dynamics *mp* and *pp*.
- Vcl. (Cello):** Melodic line with dynamics *mp* and *pp*.
- Cb. (Double Bass):** Melodic line with dynamics *mp* and *pp*. Includes marking "arco".

Игор Радета

СУСРЕТ СЕМАНТИЧКИХ И ЗВУКОВНИХ РЕФЛЕКСИЈА У ХОРУ НЕБЕСНА ЛИТУРГИЈА СВЕТИСЛАВА БОЖИЋА

„Хај, шта се оно чује из даљине (?)”

Небесна литургија, Свети владика Николај Жички и
Охридски

Свако истински уметничко дело у својој онтолошкој нутрини садржи снажну спону са извором надахнућа. Без њега, слика, песма, скулптура а тако и музичко остварење отискује се у тужни бездан незнања и тмине. Када слушамо дела Светислава Божића и са њима успостављамо однос разумевања, анализирајући разнолике аспекте поетике, не можемо се отети утиску да све њих повезује једна снажна нит, довољно танка да не омета ткање изражајних средстава али и насушно чврста да издржи сва искушења сопственог развоја. То тајновито и истовремено очигледно извориште јесте хришћанска православна вера. Поглед на свет, однос према звуку, људском гласу, поетичким и естетским постулатима, језику, избору текстова за омузикаљење и све остало што је важно за Божићево вјерују, извиру из смерног и самилосног срца Господа Исуса Христа, Бога Логоса. Његова логосност осмишљава све покрете ствараоца, онога који је свестан Његовог постојања. Ономе ко је макар површно упознат са аутопоетичким текстовима Светислава Божића јасно је колико наде композитор полаже на однос Бога и човека, људског бића као *homo creator*-а. Тешко је (палом) човеку познавати Божији Промисао а још теже разумети и прихватити своје место у њему. Његове обресе још једино као у магли могу видети Свети (а управо једном светитељу се композитор и обраћа). Ипак, тврдимо да Божић неуморно, сада већ деценијама свог уметничког делања, трага управо за путем који води ка Богу, марљиво пратећи трагове поред Пута. Није случајно што је, током те неизвесне и „невидљиве” борбе, наишао на *Небесну литургију*, духовну поему владике Николаја Велимировића, уз Светог Саву Јустина Ћелијског, највећег светитеља српског народа у 20. веку. Дакле, када заједно са владиком упутимо питање из епиграфа овог текста, придружујемо се свим оним мислећим духовима који ослушкују и вапију за Смишлом, Извориштем, Исходиштем, а у конкретном случају за врелом уметничке инспирације Светислава Божића. Ко је Глас који из даљине чујемо и одакле нам се обраћа?

Покушавајући да дамо одговор на ово питање обратићемо се теоријама које се могу груписати око опште херменеутике. Хипотезе, премисе и исходе истраживања које ћемо приказати у овом раду треба схватити у пропозиционом тону. Геометријом нашег излагања уписиваћемо путање у „тумечећем кругу”. Аутор не полаже ни амбицију ни право на коначно, непобитно и аксиоматско писмо када је у питању разматрање и разумевање Божићеве *Небесне литургије*. Наш херменеутички покушај ограничићемо на предлог платформе за схватање неких процеса унутар музичког дела кроз више методских модела заступања текста (као поретка знакова) и представљања феномена композиције а то су: структурални, аналошки, асоцијативни, симболички и логоцентрични. Свакако, нећемо се одрећи домета класичног, аналитичко-техничког (аутохтоно музиколошког) приступа звучном артефакту.

Сцена прва – Сретење

Често се у филозофским, психолошким па и научним дискурсима говори о срећи, а не говори се о сретању, сусретању, сусрету као услову среће као такве. Срећа је сусрет са Другим у коме видимо себе саме. Из многих срећних сусрета изградио се културни и цивилизацијски свет који се и данас одупире хаотичним и деструктивним тенденцијама. Срећа за један народ и јесте у томе да се његови најбољи изданци сретну за земног живота и роде плод достојан покајања. Једно такво сретење се догодило управо између Светог владике Николаја Жичког и Охридског и композитора Светислава Божића. Но, пре него што увидимо плодне дарове тог сусретања вратићемо часовник историје један век уназад. Налазимо се под моћним сводовима катедрале Светог Павла у Лондону, у годинама Великог рата, а Николај Велимировић беседи пред врхом енглеске и светске интелигенције (Ролан, Бергсон, Сјенкјевич, Тагора...). У том говору поводом три века од смрти Вилијама Шекспира, наш тадашњи незванични дипломата каже да није познавао Шекспира али да је сигуран да је он познавао њега. Развијајући свој концепт свечовека, владика је метафорички изразио дубоко познавање човекове природе коју је Шекспир демонстрирао у својим драмама. Нешто слично можемо казати о односу Божића и Николаја. Наиме, иако су две године били савременици, што свакако смањује историјску дистанцу ове везе, светитељ и композитор се срећу у једном надисторијском и ванвременском простору – под куполом Логоса. Из те перспективе и ми излажемо следећу реченицу. Посматрајући чињенично, Николај Велимировић свакако није познавао Светислава Божића. Међутим, слушајући мешовити хор *Небесну литургију*, компонован према тексту владике Николаја, бивамо уверени да је Божић знао и да и сада познаје светог човека. Грађење сложене звучне слике са мноштвом мозаичних детаља, пажња према говорним флексијама, понирање у драматуршке

нијансе наратива праћено хармонским нијансама, одржавање драмског набоја уз избегавање „драматичних” ефеката, разграната фактура тонског слога уз активирање свих гласова итд., јесу несумњиви показатељи срастања композиторових замисли са семантичким слојевима текстуалног предлошка.

Не смемо заборавити на храброст композитора који узима за текст дело аутора који је сматран ратним злочинцем у ФНР Југославији и чије су мошти донете у Београд уочи Ђурђевдана 1991. године. Повратак, и дела и тела, владике у отаџбину треба разматрати и у контексту друштвено-политичких токова у СФРЈ њених последњих година. Прослава шест векова од Косовског боја на Мазгит-пољу (Газиместану) свакако је у том контексту парадигматичан догађај. Обраћање тексту богословског поете одвија се у завршетку деценије „повратка православљу”, што није без значаја у ширем културолошко-социолошком сагледавању музичке поетике и естетике. Такође, када је у питању историјска перспектива *Небесну литургију* не можемо игнорисати Божићеве сусрете са претходницима на плану духовног стваралаштва унутар поља хорске музике. Брижљивост и пијетет Тихомира Остојића, тежња ка занатској перфекцији Косте Манојловића, иноваторство и смисао за духовну транспозицију музичких идеја Корнелија Станковића, посвећеност, имагинација и оригиналност Стевана Стојновића Мокрањца и наталожено искуство многих других српских аутора несумњиво су пажљиво синтетисане у хорском слогу Светислава Божића. Увек спреман да послуша одјеке минулих векова, осетљив на сваки духовно искристалисан музички мозаик, Светислав Божић читав корпус нашег црквеног наслеђа исклесаног у звуку преноси кроз своју аутентичну гласовну поетику као незаобилазну, витално значајну догму (истину) на коју се наследници не смеју и не могу оглушити. Не мање важно јесте и разумети историјски контекст музичког стваралаштва када говоримо о духовним стремљењима у српској музици последње деценије 20. века, укључујући и неколико година пре тог опсега. У том погледу, *Небесна литургија* јесте део таласа који чине различите композиције: *Пасија Светога кнеза Лазара* и *Кад су живи завидели мртвима* Рајка Максимовића, *Парастос* Милоша Раичковића, *Достојно јест* Николе Петина, *Посвета* Александра Обрадовића итд. У деценијама пре „парадигматичних деведесетих” Божић се сусретао са хорским световима Петра Чајковског, Александра Архангелског и Сергеја Рахмањинова, припремајући плодно тло за сазреле плодове продубљеног увида у духовне текстове.

Сцена друга – Виђење

„Готово све радње и науми живота наших затварају круг у литургијским сноповима светлости...” (Божић: Фрагменти о музици, 2005, 33)

Чак и у Хиландару сунце залази а тама се немилосрдно сручује на физички и духовно чисту средину. Ипак, и у тој наизглед коначној помрчини, помаља се светлост месечине. Зраци светлости обасјали су и много тамније углове светско-историјских процеса. Светлост која просијава из хорског слога и гласовних преплета у многоструким варијантама катализована је из семантичких рефлексива владичиног пророчког епа. *Небесна литургија* је и сама дуго, предуго, крчила себи пут до светла дана. О тачном датуму њеног настанка можемо само нагађати. Наша је претпоставка да је и она, као и Божићева композиција, настала за време неког од ратова који су се одиграли за време Николајевог живота. Своје (звучно) виђење надахнутог духовно-драмског исказа Божић завршава на Ђурђевдан 1999. године за време НАТО бомбардовања СР Југославије под злонамерним и злослутним, кодираним именом Милосрдни анђеоло. Колико се само крила и појава анђела разликују када се упореде херувими који саслужују литургију на небу и „анђели” који су се у ритуално-патолошком жару устремљивали на ненаоружане цивиле и бројчано и технички недораслу војску санкцијама и бедом ослабљене земље. Занимљива је коинциденција да се повратак моштију владике Николаја из Сједињених Америчких Држава у Србију и објављивање текста *Небесне литургије* временски подударују. Вишеструка алегија повратка на личном, националном и верском плану у Божићевој композицији задобија посебну, свакако уметничку, симболику. За најзначајнијег српског композитора духовне музике краја двадесетог и почетка двадесет првог века повратак духовним текстовима увек је показатељ вечног повратка поетичкој метаноји, сталном и упорном покајању стваралачког ума. Да ли то можемо сматрати ретроградним, назадним или негативним настројењем, ми који се налазимо усред модерног/постмодерног/модерног-након-постмодерног струјања/флукутирања дискурса? Напротив, то је још једна куглица на бројаници стваралаштва. Слично низање одвија се и у књижевном раду владике Николаја Велимировића. Једна од паралела између мешовитог хора *Небесна литургија* и истоименог текста Николаја Жичког јесте и контекст/оквир настанка дела. Оба остварења настају у ратном окружењу, у атмосфери која подстиче духовни замах човека. Ђурђевдан за време НАТО агресије јесте трауматични план одигравања хорског дела док су светски ратови свакако фон рађања и писања профетског и есхатолошког поетског епа владике Николаја. Морамо напоменути да тачан датум настанка текста *Небесна литургија* нама у овом тренутку није познат, а објављен је у Србији 1990. године у Беседи, богословском часопису Епархије бачке СПЦ. Књижевни радови презираног

владике су у тадашњу Југославију стизали незваничним путевима, тако да су и многе информације везане за објављивање и штампу непоуздане. Та чињеница нас, међутим, не омета да одгонетнемо услове настанка различитих остварења. Анализирајући садржај духовне поеме чију рефлексност разматрамо у контексту њене музичке транспозиције, стекли смо увид у катастрофични, трагични и одсудни карактер драме која се одвија пред нама. Основни тон, дакле, неодољиво одаје звук ратних труба, иако је и у миру Николајев живот био борба непрестана. *Небесна литургија* задивљује спектром својих жанровских и феноменолошких одредница: текст, драмски текст, духовна поема, песма (поетски текст), пророчанско виђење, есхатолошки (на нивоу човечанства и српског народа) спис, молитва, епска песма, хришћански напис, надисторијско сведочанство итд. Вреди у најкраћим цртама изложити драмску радњу овог катарзичког призора. Сажети еп почиње словенском антитезом која има интродукциону функцију. На постављено питање убрзо следи и одговор. Почетна сцена нам представља атмосферу Царства Небеског у коме се врши непрекидна служба Богу. Међутим, у једном тренутку, Свети Сава привлачи пажњу Богородице и Христа својом забринутости. Он жали због грехова свог народа и вапај упућује Господу:

Волио бих и у паклу бити, само Срби Богу да се врате.

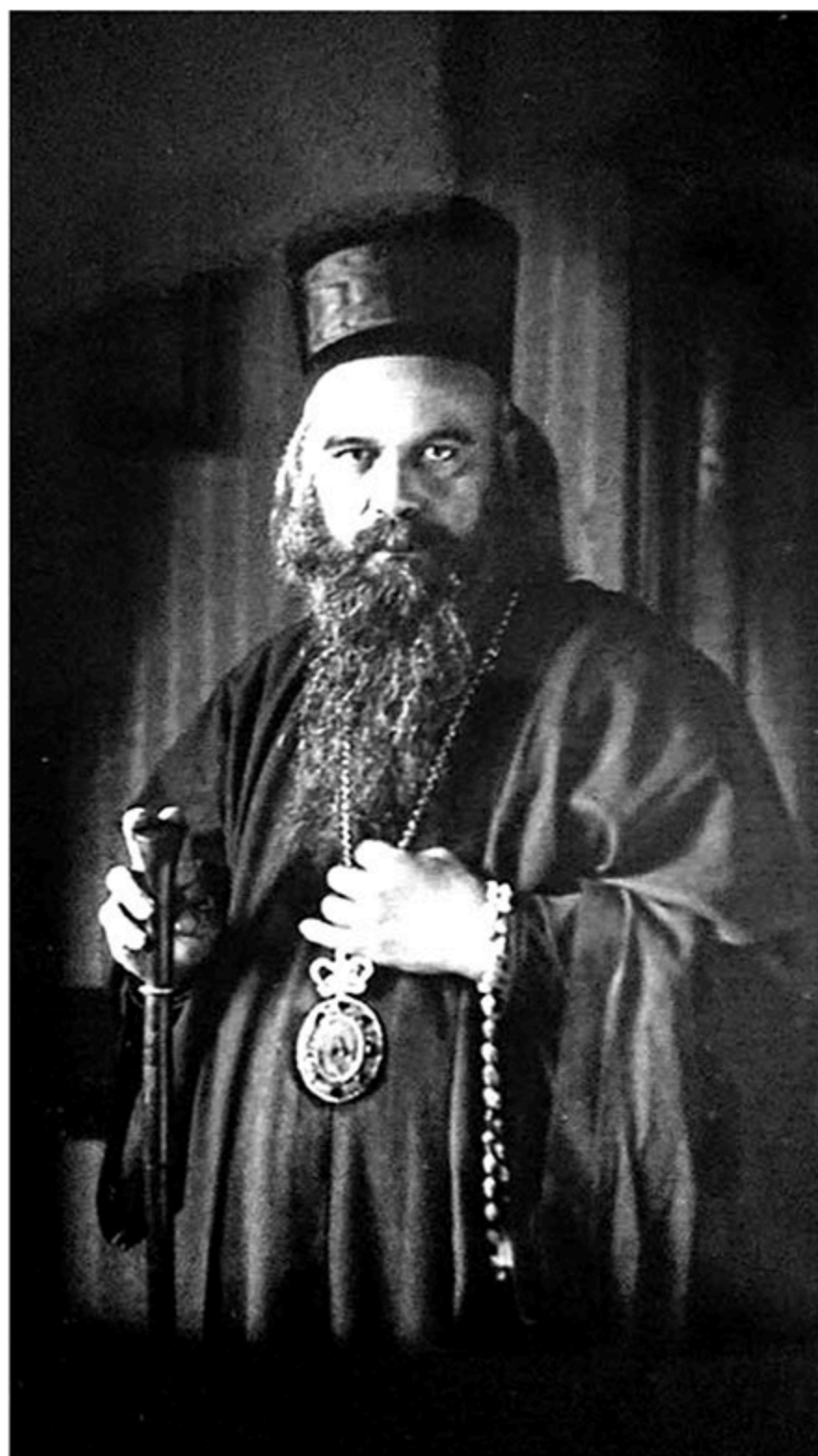
У наредној сцени Бог шаље опомене српском народу, бројна искушења налик оним које је слао Мисиру у *Старом завету*, али без ефекта. Народ се Господа и даље није сетио и вратио. Након што је Христос и Сатану пустио на неверни народ да страдањем чисти њихове душе, не могавши више да поднесе трагедију свога рода, Свети Сава опет Бога моли:

Доста Боже, поштеди остатак.

Након што је српском народу опростио грехе, Господ враћа своје људе у благодатно стање. Опис препорођене Србије резервисан је за завршни сегмент поеме, који се завршава у апотеозној алилуји, јединству Творца и народа српског.

Ово епско виђење владике Николаја прожето је различитим духовним и поетским садржајима и изразима. Оно има одлике народне епике, јуначке етике која одликује гусларско наслеђе српског народа, структуру приповедног наратива, мешавину прозног излагања, управног говора и сентенци актера у првом лицу, карактеристике драмског текста са јасно подељеним улогама итд. *Небесна литургија* је српско јеванђеље у малом, припрема сународника за есхатон, покајнички канон али и текст високе инспиративне фреквенције за ствараоце који траже духовну утеху.

Препознајући све наведене особине које смо навели, Светислав Божић урезује њихове врхунце у ткиво сопственог звуковног завештања. И сам припадник српског рода, композитор дубоко лично преживљава његову драму откривајући нам, најубедљивије хармонским средствима, све динамичке потенцијале Николајевог текста.



Свети Николај Жички и Охридски

Сцена трећа – Стварање

Сваки замисливи тип стваралаштва неумитно носи са собом одговорност, са или без свести ствараоца о томе. Све створено наставља свој живот одвојен од аутора, који у једном тренутку мора доживети растањак са својим чедом. Пре него што до постављања-дела-у-свет дође, у нашем случају композитор као део етичке условности носи терет бриге за дејство дела у естетској, друштвеној а понекад и политичкој сфери. Управо из те бојазни аутор је избегао да текст претвори у сувопарни и тривијални историјски ораторијум, за Николајев текст сувише „лагану” кантату или високопарну оперу серију која би релативизовала реалну озбиљност *Небесне литургије*. Најисправније би било констатовати да је композитор изделао прокомпонован облик и форму. Посвећено следећи синтаксу и логику текстуалног предлошка композитор се опредељује за прокомпоновану форму, избегавајући истовремено рапсодичност, онда када му је смисао поеме налагао доследније структурисање музичког тока. Очигледан пример за ово јесте сегмент дела у коме се уочава образац рефрен-строфа, у заплету у коме се у строфи објављују Божије казне и искушења а у рефрену стално оглушивање народа на њих, које је по суштини увек исто и једнако па је и музички сегмент униформан.

Дакле, и на макро и на микро плану уочавамо идентичан органски принцип обликовања музичког и драмског тока, који се увек заснива на универзалним начелима приповедног дискурса. А та начела несумњиво су присутна у текстуалном предлошку. Божићев однос према извору инспирације је релација која се успоставља између промисли божанства и кротости послушника. У аналитичком речнику управо прокомпоновани формални поступци најбоље илуструју врсту тог односа. Као резултат имамо фино формално ткање на нивоу субмотива, мотива, двотакта, четворотакта, прелаза, реченице и сл. Облик композиције је целовит, као да је изрезбарен из једног комада звучног материјала. Једноставачни хорски комад/звучна слика можда је најбоље изречени опис музичке макроструктуре.

У овај стваралачки подвиг Божић није ушао неприпремљен. Напротив, релативно дуго је „постио” и савладавао своје креативне страсти бавећи се духовном проблематиком. *Небесна литургија* није први рад аутора у оквиру жанра духовне хорске музике на неканонски текст. До 2000. године композитор је написао неколико дела сличног сензибилитета као што су *Србија*, *Врата Спаса*, *Хиландарски палимпсест*, *Зора*, *Богородица Тројеручица* и др.

Божићево интересовање за православно хришћанство није само тематског карактера оно је у високом степену прожело и поетички приступ али и подигло лествицу естетских очекивања. Специфична економика изражајних средстава и аскетски однос према потенцији уметничког полета није ствар конструкције као у минималној музици,

она је проистекла из покајничке свести, опрезне према ефекту сваког музичког титраја, свесна одговорности за сваку реч (глас) и вибрацију коју производи. Тачка која симболизује збирно место свих потентних стремљења јесте центар звучне гравитације. У том смислу, већина употребљених акорда и сазвучја теже ка тонском центру. Не можемо говорити о фиксираним тоналним областима (која су ретка и резервисана за тренутна заокружења мањих целина каденционо оријентисана), ни о тзв. *in C (D, F, E)* поступку где влада проширена тоналност или стална оријентисаност ка једном тонском центру. Потпуно друкчије уређење влада музичким током када је у питању тонални план *Небесне литургије*. Распоред гранања унутрашње динамике хора одвија се као ланац међусобно увезаних гравитационих центара најчешће у оквиру онога што композитор назива проширеном модалношћу. Користећи гравитациону силу датог центра, аутор обликује сложени мозаик приближавања и удаљавања у игри асимптотског кружења око Логоса, у коме се сабирају рефлексиве звуковног и семантичког порекла. Простор у коме се описани сустрет најкомотније и најадекватније одвија је медиј мешовитог хора. Класични хорски састав у најчистијем облику симболизује целину света, ширину опсега људских гласова, звучни простор који одражава величину и значај теме литургије на Небесима, довољно разуђен план за развој драмских валера али и неопходан обим изражајних средстава која су на располагању композитору. Спој мушког и женског хора у мешовитом ансамблу има посебан смисао у епифанијским и пророчанским текстовима, указујући на универзалност поруке упућене целини људског рода. Није занемарен ни глас појединца, који се из (хорског) колектива по потреби издваја према Божићевим замислима у виду солиста: тенор, басбаритон и алтсоло. Но, издвајање солиста из састава само је један од многобројних типова организације фактурног поретка који се могу идентификовати у *Небесној литургији*. Сваки од различитих видова уређења тонског слога на интересантне и разнолике начине попут реке понорнице враћа се у скупни, збирни, хомофони, пуни, реални четвороглас који у тим моментима одражава јединство народа, разрешење дате драмске ситуације или заједништво божанског и људског принципа. Семантизирање хорске фактуре као и озвучавање круцијалних делова текста указују на ауторов продубљени поетички захват, колико опсежан када су у питању чак и детаљи музичког ткања, толико и опрезан када говоримо о нијансирању значења похрањених у надахнутом епу владике Николаја.

Пример 1. Табела формалног плана и гравитационих центара.

Одсек	Пролог	Експозиција	Заплет	Развојни део	Расплет
Такт	1–29	30–103	104–213	214–312	313–362
Центар	cis	gis, h, cis, e	e	e, a, c, cis, gis	gis, h

Сцена четврта – Тумачење

У претходном делу студије већ смо навестили неколике семантичке и херменеутичке рефлексije које музика *Небесне литургије* одашила. У историји музике већ доведена до нивоа конвенције у изразу, музичка симболизација игра значајну улогу и у драматизацији овог хора. Коришћење читавог арсенала могућности у лепези од метафоричке употребе бројева повезаних са хришћанском вером (чему је аутор наклоњен и у својим написима), преко аналошких веза које се успостављају између акорда и датог драматуршког тренутка, до уобичајене и разрађене асоцијативне мреже музичког и општег атмосферског тона који „боји” ток поеме (светост литургије у Царству, прилагођавање динамике према лирским/јуначким, трагичним/катарзичким, интроспективним/јавним драмским ситуацијама). Посматрана као јединствена целина, *Небесна литургија* се може разумети као хорска поема-слика, налик на вокалну једноставачну симфонијску поему. Истовремено, наратив овог мешовитог хора тече паралелно на четири „колосека”, додирујући елементе најмање четири слоја/дискурса/појавности: литургијски, драмски, лични и народни. Преламање радње преко ових „призми” тумачен преко структуралних поклапања, аналошких и асоцијативних веза и симболичких радијантности, све то нам и даје могућност да дођемо до центра, до суштине, до Логоса.

Како нам то на неки начин већ и наслов обећава и сугерише, први слој јесте литургијски. У свом етимолошком значењу, „дело народа Божијег” даје објашњење читавог подвижништва у звуку који Божић подузима. *Небесна литургија* је, између осталог, и служба Господу, у вишем смислу разумевања етичко-поетичког нуклеуса дела. Везе између литургије која се служи у црквама, у простору храма и под контролом свештеника, и једне хорске композиције успостављају се на више нивоа. Структура композиције (видети *пример 1*) чак и на нивоу микроформација заузима контуре / проскомидија (пролог) – литургија оглашених (експозиција, заплет) – литургија верних (развојни део, расплет) / карактеристичне за црквену литургију. Богослужбени патос једнак је у оба случаја и садржи недвосмислено обраћање Богу (службом-композицијом). Мелодијске и ритмичке па и тембровске особености мелодијске деонице каткад одају утисак јектенија које произноси ђакон у првој половини свете божанствене службе. Изразито силабични, речитативне провенијенције, узаних мелоритмичких формула над *pp* фоном хора, „ђаконске” реплике нису ретке у *Небесној литургији*.

Мирно, слободно

30 *Тенор соло*

pp
Служ-бу слу - жи Јо-ван Зла-то-у-сте и са њи-ме

pp
О.

pp

Пример 2. Светислав Божић, *Небесна литургија*, такт 30–32 – глас „ђакона”.

Занимљиво је да се паралела може успоставити и између наративних функција (како у смислу улога у причи тако и у погледу текстуалних инстанци) и литургијских актера. Стога, често долази до поклапања секвенци наратора/свештеника, ликова/ђакона, прозних сегмената/певнице и народа/хора у пуном саставу. Сличности са литургијом имају и веће целине које асоцирају са различитим сегментима службе (јектеније, алилује, достојно јест итд.). Такође, није редак случај да каденциони обрти подсећају на амин или Господе помилуј.

Одмах након литургијског слоја пажњу привлачи, нужно снажни, драмски „прстен” који сав свој потенцијал преузима из драматуршких планова текста, духовне поеме која садржи низ театролошких парадигми. Музика верно прати односе и координате пролошког, представљања актера, упитног и управног говора, елемената који творе промену драмске ситуације итд. Словенска антитеза којом све и почиње заступана је и фактурним и хармонским „упитником” – глас сопрана „плута” унутар стабилног, непокретног и самим тим неупитним устројством пратећих гласова. Доминација дисонантног тона *dis* у деоници покретног, упитног гласа сведочи о неразрешености хармонске ситуације којом се осликава суштина питања у склопу словенске антитезе.

Пример 3. Светислав Божић, *Небесна литургија*, такт 1–2 – словенска антитеза.

Мирно, слободно *Светислав Д. Божић (1999.)*

Сопран
Алт
Тенор
Бас

р Шта се о - но чу - је из да - љи - не: — дал` су вјет - ри.
р Хај. — дал` су вјет - ри.
р Хај. — дал` су вјет - ри.
р Хај. —

Мене хармонске напетости и засићености, ритмичке разуданости и униформности, мелодијске распеваности и отупелости као да се појављују према законитости вечног грчког календара трагедије. У ту улогу савршено са уклапа хор који је и у античко време имао важан драмски „набој”. Ипак, кључни поступак када је у питању изградња доследне драматизације је прагматичан однос према текстуалном предлошку. Онакав однос који има „слуша” за говорне флексије, реторичке фигуре, истакнуте речи итд. Издвајати посебан пример за овај поступак код Божића није потребно јер сваки указује на њега.

Лични композициони наратив утапа се међу досад описане слојеве на природан начин. Он је чврсто повезан са временом и местом настанка музичког дела а самим тим и душевним стањем у коме се аутор налазио. Као што смо то већ поменули мешовити хор *Небесна литургија* настаје за време бомбардовања СР Југославије од стране НАТО савеза 1999. године. Осећај неизвесности и стрепње и то не само личне и породичне већ и свенародне прожима емоционални склоп сензација које музички говор овог Божићевог остварења еманира. Гледано из описане перспективе, угла личног наративног слоја, у ратним страхотама као да видимо једну од епизода Божијих кушања српског народа из духовне поеме. Ипак, крај композиције и њен апотеозни завршетак јесу израз наде аутора у позитиван исход драме у којој се и сам налазио.

Пример 4. Светислав Божић, *Небесна литургија*, такт 312 – молба Светог Саве.

312 *Скандирајући молбено*

"Дос - та Бо - же, по - ште - ди о - ста - так!"

"Дос - та Бо - же, по - ште - ди о - ста - так!"

Коначно, не можемо пренебрегнути јасну присутност онога што се може назвати различитим појмовима као народни/епски/гусларски дискурс око кога се формира последњи наративни слој музичког дела који описујемо. Треба напоменути да његов садржај проистиче пре свега из стиховног структурисања текста владике Николаја, прожетог епским приповедним маниром, у духу гусларске традиције, као чувара есенције и историје српског народа. У складу са композиторовом аскетском поетиком, честим кружењем око централних тонова, развија се и мелодија која неодољиво асоцира на гусларске секвенце. Употреба стилских фигура специфичних за народне епове такође не изостаје а самим тим и особена музичка решења (упоредити разрешење словенске антитезе на крају композиције у следећем примеру са *примером 3*).

Пример 5. Светислав Божић, *Небесна литургија*, такт 328–329.

328 *Алт соло* 45

mf Хај, шта се о - но чу - је

p о.

p о.

p о.

Иако и поредак слојева и њихове интеракције у делу у довољној мери илуструју устројство композиције треба поменути и феномен извора/гласа/текстуалне инстанце као важан за разумевање унутрашње динамике Божићевог звучног остварења. Наиме, уочавамо такође четири Гласа који нам се обраћају, паралелно функционишући као текстуалне инстанце у наративном току а то су: Бог/Реч/Логос → божанство, аутор/Николај Велимировић → ауторски, ликови драме → акторијални и композитор/Светислав Божић → поетичко-музички. Уодношавање ових гласова у делу представља посебан теоријски проблем који завређује засебну студију, и његово разрешење и остављамо за ту прилику.

Небесна литургија и на плану хармоније, ритма, агогике и фактуре пружа довољно могућности за херменеутички „захват”. Символика крста, као темељног хришћанског знака, са својим ка вечности раширеним вертикалним и хоризонталним деловима, има свој пандан у проширеној модалности. Значење и усмерење акорда који се третирају на начин развијене модалности треба посматрати на исти начин, као векторе који не дотичу исходе свог правца (акорди се „пружају” у свим смеровима). Таква кластерска радијантност даје композитору „вечне” могућности на плану изградње сложеног наратива, подесног за духовну тематику. У том смислу, тоналност се, услед снажних и функционалних веза, одликује принципом затвореног кода што умањује гравитациони потенцијал дате тонске структуре. Насупрот томе, модалност, а нарочито проширена, има све карактеристике отвореног кода и даје шире хармонске агенде и чешће прилике за „линеарна послушања”. Ритмичка решења која аутор најчешће користи усмерена су ка јачању семантичког слоја текста. За ову прилику истичемо специфичан третман триоле која се не појављује само онда када су у питању тросложне речи већ се њена употреба прилагођава смисаоној провенијенцији појмова. Тако се триола активира код речи: Србијом, тамјаном, Божији, девојке, недјељу, обичај, предраги, говори, нејаког и Небеском. Дакле, код термина који имају у контексту текстуалног предлошка позитиван карактер. Интересантно је, међутим, да и негативна страна има своје, истина малобројније, представнике: адових, завеза, Сатана, не смије. Не мање пажње истраживачу мора привући агогичка уређеност Божићеве партитуре. Њени примери можда на најсликовити начин репрезентују природу семантичких и звуковних одраза и њихове преплете. Ево неколико, према мом мишљењу, најплакатнијих узорака: меко, онострано / убедљиво, кораком суђаја / широко, светлошћу живота / радоснотворна декламација. Меандрирање музичког времена аутор често истиче у својим аутопоетичким текстовима. „У црквеном, литургијском појању постоји фактор такозваног креативног кашњења.” (Божић: Фрагменти о музици, 2005, 35) Густина звучне фактуре такође често зависи од мена семантичких наноса. Тако су *tutti* сегменти очекивани када је потребна снажна порука, утисак народне „масе”, већег догађаја, свечаније атмосфере и сл. Једноглас је резервисан за Савину исповест о ужасном духовном стању народа, „свилу носе грехом се поносе”, тренутак у коме је Господ „помор попустио” и др.

Композитор у тим сегментима фактурним средствима дочарава „огољеност” драмске ситуације. Сличну узајамност уочавамо и у рефрен-строфа одсеку (т. 214–254), где увек друкчије омузикаљење симболизује увек нове начине „исправљања” народа које Бог подузима док тврдоглавост непокајаног народа одражава строфична истоветност звучног аранжмана.

Сцена пета – Трагање

„Хорска музика није полигон на коме ће се промовисати заборав и призивати недоучена малограђанско-кантоманска енергија менталне, духовне, интелектуалне, струковне паланштине.” (Божић: Фрагменти о музици, 2005, 27)

Сретење Светислава Божића са владиком Николајем сада се транспонује на сусрет слушалаца са звучном поемом *Небесне литургије*. Како да музичко дело постане полигон етичко-вредносног васпитања? Шта чини основу амалгама звучног и семантичког?

Дати одговор на изречена питања подразумева трагање. Дакле, трајно време уложено у неуморну невидљиву борбу. Рефлексијност музике има свој пуни смисао у давању нових димензија текстуалном значењу, често ограниченом језичким постулатима. Звуковност повезана са разумевањем наратива и доминантног тона духовне поеме даје ствараоцу особену позицију генерисања Смисла. Једино у логосном окружењу није узалудно упутити поруку. Без обзира на све финесе и нијансе у третману стихова владике Николаја, које не треба занемарити, темељни вапај обојице аутора може се сумирати у наредном примеру. *Небесна литургија* као звучна слика само је један део сневаног мозаика/фреске препорођеног и за Бога оживљеног српства.

Пример 6. Светислав Божић, *Небесна литургија*, такт 212 – основна порука.

The image shows a musical score for four voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass) in a single system. The measure number 212 is indicated at the top left. The music is in a major key and 4/4 time. The lyrics are: са - мо Ср - би Бо - гу да се вра - те. The score is marked with a piano (p) dynamic. The notation includes treble clefs for the first three staves and a bass clef for the fourth. The melody is simple and rhythmic, with a consistent intervallic structure across all parts.

На крају нам, невезано за све домете и указања у овом раду, ипак не преостаје ништа друго него да се заједно са владиком Николајем запитамо:

Хај, шта се оно чује из даљине (?)

Литература

- Божић, Светислав. *33 мала линеарна послушања: огледи из контрапункта*. Београд: Чугура принт, 2009.
- Божић, Светислав. *Дарови и трагови времена прошлог: огледи из хармоније*. Београд: Чугура принт, 2003.
- Божић, Светислав. *Звук и музика у медијима : аутопоетичка подсећања и огледи*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 2009.
- Божић, Светислав. *Меланхоличне сенке друмова јужних : огледи из хармоније*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 2005.
- Божић, Светислав. *Музичка форма у 33 портрета*. Бијељина: Слобомир П Универзитет, 2009.
- Божић, Светислав. *Небесна литургија*. Београд: Расиа, 2005.
- Божић, Светислав. *Фрагменти о музици*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 2005.
- Велимировић, Николај. *Молитве и беседе*. Београд: Народна књига, 2005.
- Велимировић, Николај. *Сабрана дела*. Шабац: Манастир Св. Николаја Соко, 2014.
- Веселиновић-Хофман, Мирјана. *Пред музичким делом*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 2007.

Моника Новаковић

ОСЛУШНИ, ДОЗИВАМ: САДЕЈСТВО МУЗИКЕ СВЕТИСЛАВА
БОЖИЋА И ПОЕЗИЈЕ ЈОВАНА ДУЧИЋА И МОМЧИЛА
НАСТАСИЈЕВИЋА НА ПРИМЕРУ СОЛО ПЕСАМА *ЖИТИЈЕ* И
*ЕЛЕГИЈА*¹

*Поезија и музика су нам доступна и видљива круна тријумфа
нематеријалног над материјалним, обоженог и Богом твореног
над елементарно сировим и у преуски атар скрајнутим
Дарвиновим светом рађања и умирања.*

Светислав Божић, *Фрагменти о музици*

Богата српска поезија плодно је тле које изнова и изнова својим стиховима подстиче ствараоце на реализацију композиција чије мелодије представљају нове интерпретационе видове таквог вида књижевности. Светислав Божић (1954) као један од композитора који негује ту везу на релацији музика – књижевност, дао је свој допринос у виду следећих композиција: *Житије* (2003) за бас и клавир на стихове Јована Дучића, *Гротеска* (1998) за женски глас и клавир на стихове Милоша Црњанског, *Предосећање* (1998) за женски глас и клавир на стихове Милоша Црњанског, *Елегија* (1994) за сопран и клавир на стихове Момчила Настасијевића, *Стражилово* (1989) за тенор и гудаче на стихове Милоша Црњанског, *Ваведењске песме* (1989) за сопран и два клавира на стихове Радомира Стојановића и *Муклине* (1988) за мецосопран и клавир на стихове Момчила Настасијевића, али и многе друге (Божић, официјелни сајт, 2018).² Поред музике за глас и инструменталну пратњу, поезијом су биле подстакнуте и камерне композиције *Певачев повратак* (2014) за сопран и харфу на поезију Миодрага Павловића и *Антиохијски рефрен* (1988) за флауту и мешовити хор на стихове Р. Стојановића (Божић, официјелни сајт, 2018)³, као и хорске композиције.

¹ Рад је рађен у оквиру пројекта 177004 – *Идентитети српске музике од локалних до глобалних оквира: традиције, промене, изазови* који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја.

² Списак композиција за глас и инструменталну пратњу наведен је према композиторовој официјелној веб-страници.

³ <http://www.svbozic.com/kompozicije/kamerna/> (приступљено 26. 8. 2018).

Овом приликом, мене интересују две соло песме: *Житије* (стихови: Јован Дучић) и *Елегија* (стихови: Момчило Настасијевић). Пре свега ћу поћи од самих књижевних дела, и сагледати поетски израз њихових стваралаца, те ћу пажњу посветити композицијама и начину на који музика делује у садејству са поезијом. Композиције ћу сагледавати хронолошким редом којим су настале, а потом ћу пажњу посветити композиторским ставовима и образложењима одлуке да омузикали стихове ова два значајна српска песника.

Елегија

Елегија је написана 1994. године за сопран и клавир на стихове песме „Брату” коју је написао Момчило Настасијевић (1894–1938). Реч је о песнику веома специфичног песничког израза, концизног и јасног језика. Такав став заступају и ауторке Александра С. Костић Тмушић и Јелена Д. Михајловић у свом опажању хришћанске мисли у поезији Момчила Настасијевића (Костић Тмушић, Михајловић, 2012: 375–392),⁴ наводећи да песникова „особеност његовог песничког идиома, није производ никакве ћудљивости или произвољности, она је израз настао у дугачком процесу мартирске борбе баш против оних мана у које упадају они који поезију пишу олако.” (Костић Тмушић, Михајловић, 2012: 378) Сам текст песме довољно ће рећи о стилу којим се Настасијевић изражава:

*Ослушни, запојем,
прени тајном.*

*Тешко ми срце,
превире тишина у вино,
до дна ископати.*

*Јер није ово сетва,
кукољ ни клас.*

*Пјани ћув само прође
и зашумело.*

*Ослушни, дозивам,
сти рођени пој.*

4 <https://scindeks-clanci.ceon.rs/data/pdf/0354-3293/2012/0354-32931201375K.pdf> (приступљено 27. 8. 2018).

*Иза сна сну дубље,
буде пробуђење.*

*Брату се из дубина огласи,
прене на овај глас.*
(Јокановић, 2009: 32–33)

Светислав Божић даје композицији наслов *Елегија* уместо оригиналног наслова песме, што је урадио и у композицији *Житије* на Дучићеве стихове. Заиста, ова Настасијевићева песма јесте елегична по природи и иако се елегија по свом жанровском утврђењу тумачи као песма озбиљне рефлексije о нечему, а најчешће ламент за мртвима (Oxford Dictionaries, 2018),⁵ овде је више реч о медитацији. Дубокоумност и поетички смисао Настасијевићеве поезије истакао је и Станислав Винавер, говорећи да је „Настасијевић спојио технику фреске и технику драгуљарства. А и једно и друго код њега је потицало из неког суштинског, као верског, свакако космичког надахнућа: и за велико и за мало, и за огромно и за дробно – под условом да је оно стварно судбинско”. (Димитријевић, 2014: 15) Са друге стране, Мирослав Шутић истиче да се „на крају, слика света у Настасијевићевеј поезији, или њена природа, открива у троструком значењу [...] слика света у Настасијевићевеј поезији истовремено је и архаична, и хришћанска и нововремена”. (Димитријевић, 2014: 30) Према мишљењу Косаре Цветковић „језик је, према Настасијевићу, тај који памти, али не само у оном смислу у којем се о том памћењу говори данас, превасходно у студијама културе”, те даље објашњава да се у „Настасијевићевеј поетици, културна меморија похрањена у језику првенствено тиче ритма и мелодије, музике језика, потиснуте, али постојеће и доступне за поновно досезање. Значење је, према томе, произведено звуком, његовом, лингвистички говорећи, магијском функцијом, која је, према Настасијевићу, иманентна, несводива и основна сваком језику”. (Цветковић, 2013, 55–64) Аутори Часлав Ђорђевић, Оливера Радуловић и Мирјана Грдинић, са друге стране, описују Настасијевићеву поезију као поезију која делује „тако архаично, хришћански, са утиском да је сва окренута ка нутрини бића, тј. ономе што је неизрециво или пак мало сазнатљиво”. (Ђорђевић, Радуловић, Грдинић; 2014, 203.) За сам поглед на композицију, било је неопходно схватити природу Настасијевићеве поезије и његовог песничког израза.

Божић ослушкује Настасијевићев песнички глас и схвата га као почетну тачку своје композиције са извора поменутог Настасијевићевог космичког надахнућа. Наиме, у самој композицији, деоница гласа извире из деонице клавира. Почетак носи

⁵ <https://en.oxforddictionaries.com/definition/elegy> (приступљено 30. 8. 2018).

назнаку *Жалобно и без патетике*, одмах назначујући расположење композиције. Занимљиве су и друге знаке које при самом читању делују као каква поезија сама по себи, дајући утисак простора, као на пример ознака *Слободно и широко* (такт 24), потом *Изнутра, као из магле* (такт 27), *Слободно и меко* (такт 63), *Слободно, следи амбијент пролазности* (такт. 74) и на самом крају композиције *Широко и у даљини* (такт. 83). (Божих, 2005: 1–5) Понављање појединих речи (*за појем* [такт. 12], *у вино* [такт. 19–20], *до дна искати* [такт 24], *сти* [такт. 61–69] итд.) одају утисак еха у менталној медитацији. Управо се у овим ознакама огледа чињеница да није реч о пуком лепљењу текста на музику или обрнуто – музика и поетски текст делују у међусобном садејству. Настасијевићев текст у својој концизности садржи простор за мисао о ономе што је (недо)речено у стиху, а музика је та која интерпретира мисао и као ехо, испуњава простор који је Настасијевић уградио у своју песму. Како Весна Пено закључује, „Момчилов напор да пронађе речи којима ће изразити у неизрециво, да досегне до архетипског, понирући у дубине националног бића и иманентно људско, истовремено божанско, обележио је читаво његово књижевно дело”. (Пено, 2013: 91–104) Божих је, на трагу ових Настасијевићевих напора, препознао пут којим је могуће музиком изразити оно неизрециво у књижевности. Композиција има три дела односно три расположења. Други део почиње од 27. такта и представља ново расположење које креће *изнутра, као из магле*, са изузетном драмском напетосту на стиховима *није ово сетва, кукољ ни клас // пјани ћув само прође и зашумело...* (Божих, 2005, 2–4) Врхунац је на речи клас у 45. такту. Иако текст садржи реч *зашумело*, драмски набој који је композитор имао у виду када је писао ову композицију, тај стих као да провоцира јасан израз бола писца. *Амбијент пролазности* који композитор назначавачу у последњем делу композиције, већ раније је сугерисан фактуром у другом делу, нарочито музичким током који је писан на стихове *сти, рођени пој*. (Божих, 2005: 4)

Житије

Житије је соло песма написана за бас и клавир 2003. године. Полазећи од стихова које је Јован Дучић написао (1871–1943), Божих гради импозантну композицију, ванредну у својој лепоти. Стихови песме коју је Дучић записао припадају циклусу *Царски сонети* који садржи песме „Царица”, „Двобој”, „Цар”, „Житије”, „Запис”, „Копљаници”, „Радовиште”, „Владичица”, „Манастир”, „Дубровник”, „Слава”, и „Паж”. Према речима Ранка Поповића „већим својим дијелом Дучићева поезија с националним мотивима одређена је ширим оквиром парнасовске концепције

умјетности и као таква представља тип програмског пјесништва у коме се најочитије истиче култ форме и намјера стилског, као и интонационо-ритмичког култивисања српског стиха”. (Поповић, 2008: 219–245) Програмска потка постоји у овом циклусу сонета, из којег Божић одабира *Житије* као најпогодније за омузикаљење. Наиме, текст песме је следећи:

*Писана у Градцу, сликана у Жичи,
У Млецима тешким златом окивана,
Књига о претцима, која царство дичи –
Опет је цар чита три ноћи и дана.*

*И крупне зенице које помно уче,
Не виде вечери ни пурпурну зору,
Ни кад три војводе донесоше кључе
Града Христопоља на Беломе Мору.*

*И као музика на поноћној реци,
Сва слова певају претке што су били,
Краљеви и тисци, војводе и свеци.*

*И кад склопи очи на тигру и свили,
Император виде како пређе сводом,
Страшни сен Немање победничким ходом.
(Јокановић, 2008: 102)*

Како Поповић даље наводи, Дучић је у „Царским сонетима у највећој мјери напустио романтичарски стилски комплекс, као стандардни израз дотадашњег родољубља, замјењујући ангажовани химнично-буднички тон смиреном, дистанцираном пјесничком сликом и стварајући пјесму новог рафинмана”, поезију културе, „умјесто поезије осјећајности”. (Поповић, 2008: 223) Заиста, песник се у овој песми поставља као дистанцирани наратор, он нам уместо клицања и хвалоспева нашем националном наслеђу и значајним личностима, нуди, попут самог хагиографа, запис једног догађаја. У том смислу, Кринка Видаковић-Петров истиче да овај циклус представља „обнављање културног пејзажа преткосовске Србије”, те да у њему Дучић „комбинује парнасовске одлике, елементе српске народне поезије и сонетни облик”. (Видаковић-Петров, 2008: 582) Ауторка посебно подвлачи чињеницу *развијеног звучног елемента Дучићевог песничког сензибилитета* који је, како даље објашњава, „сагласан са симболистичком усредсређеношћу на музику као највишу уметност”, те,

да у „поједином Дучићевим раним песмама налазимо звучне метафоре које се односе на природу – ’музика кише’ и ’ветрова песма’ – или звучне слике: ’јабланови... шуме’, ’кад заплачу хладни ветри’, ’шум јесењих вода’”. (Видаковић-Петров, 2008: 567–568) Као парадигматични пример Дучићевог звучног сликања, ауторка наводи песму „Акорди” из 1902. године. (Видаковић-Петров, 2008: 567–568)

Поменути аутори Часлав Ђорђевић, Оливера Радуловић и Мирјана Грдинић описују Дучића као париског ђака и човека широке културе (Ђорђевић, Радуловић, Грдинић; 2014: 58), песника који је „почео да тежи новом схватању песништва, у коме трага за новом мелодијом и звуком српског језика” (Ђорђевић, Радуловић, Грдинић; 2014: 58), а у чијој се поезији, како кажу, „увек јавља мисао о растанку, пролазности и људској маленкости која је у поседу неизмерне земаљске и космичке отворености”. (Ђорђевић, Радуловић, Грдинић; 2014: 59) Читањем песме „Житије”, уочава се присуство звучних слика и метафора попут „И као музика на поноћној реци // сва слова певају претке што су били...” (Јокановић, 2008: 102) Дучић нам предочава слику *императора* који чита књигу. *Царски сонети*, како истиче Сања Париповић, „имају историјску тематику и преносе осећање несталих времена. Ови сонети, како истиче ауторка, евоцирају нашу средњовековну историју, певају о српској и дубровачкој господи, периоду Немањића и владавине цара Душана”. То је, како даље објашњава, „онај други Дучић”, да те су „*Царски сонети* песников разговор са једном великом прошлошћу коју сматра достојном да буде присутна и у свести песниковој”. (Париповић, 2008: 622) Тај квалитет препознаје и Божић.

Кад је реч о композицији, увод у деоници клавира представља увод у својеврсну сцену уграђену у поетски текст. Ако нам је песник *осликавао* слику, онда нам композитор дочарава то на замишљеној сцени. Сам почетак и дешавања у клавирској деоници својеврсни су хагиограф који стрпљиво записује догађај који нам је предочен. Милена Медић такође препознаје наративни елемент када песму „Житије” Јована Дучића и потом соло песму *Житије* Светислава Божића сагледава у оквиру Божићеве опере *Меланхолични снови грофа Саве Владиславића*. (Медић, 2016: 99–119.) Ознака *умерено, на начин хагиографски*, довољна је да укаже на природу песме али и композиције која је на њу писана и заиста, једина је ознака коју композитор прибележава као посебну, поред интерпретацијских назнака за пијанисту. (Светислав Божић, 2005: 6–13.) Композиција *Житије* свечана је карактером, достојанствена по звуку. Климакс наступа када нам бас пева о краљевима и писцима, војводама и свецима. Сам композитор је за људски глас написао да је „богомдани инструмент, способан да се креће у широком регистарском дијапазону, да покрива и опслужује звучну и тонску, акустичку плочу тако разуђено и инвентивно, да се остали извори звука готово не морају ни активирати”. (Божић, 2009: 32)

Даље наводи да „уколико су текстови које узноси људски глас узети из уметничке поезије или уметничког прозног дела, њихова претпостављена световност допушта слободније кретање унутар уочене поетске или прозне целине коришћеног текста”. (Божић, 2009: 34)

Заиста, претпостављена световност која, како композитор каже, допушта слободније кретање изузетно је уочљива у Настасијевићевом случају, можда и више него у Дучићевом случају. Настасијевићева песма порука је једне особе другој, док је Дучићева песма својеврсни запис једног догађаја, како сам већ поменула. Божић објашњава своју посвећеност стиховима ова два песника следећим речима: „Ова два песника певају путујући тим светом који је отворен, вечно жив и модеран, који је меланхолично-авангардан али и бритак до усијања, до бола и као живи вулкан привлачи али и сатире оне који му се неопрезно приближе”. (Божић, Новаковић; 22. 11. 2018)

„Два, у суштини медитеранска гласа, од којих Настасијевићев има дубљу неосредњовековну интонацију високоиндивидуализоване српске редакције, блиски су мом поимању претапања личног и колективног, духовно и певајуће натопљеног ослушкивања раскошних призора живота, који је могао да се одигра и који се одигравао у српско-медитеранском акустичком, геополитичком и културолошком басену. Тај медитерански басен са доминирајућим сигнаlima егејског архипелага утиснутог у охридске мотиве, чини ова два песника важним за моје разумевање света у коме сам се кретао мисаоно, емоционално, интуитивно, духовно и на крају физички.” (Божић, Новаковић; 22. 11. 2018)

Овај свет о коме композитор говори као и разумевање тог истог света, није једини разлог због кога се обратио поезији ова два песника са којима резонира његов унутрашњи свет. Други разлог препознаје се из следећих композиторских речи:

„Дучић као медитеранац из залеђа, са јаким наносима антике, извесан православни латин сенковито оглашене дубровачке редакције и Настасијевић, који се са Рудничке висине загледао све до Охрида у нашу судбину, у бол и пој, чији језик има високоозрачене неоасредњовековне потенције, покривају велики простор коме припада можда кључна улога у комплетној меморији Европе и света.” (Божић, Новаковић; 22. 11. 2018)

Заиста, пред било ког композитора који жели да омузикали песнички текст поставља се захтев да на уметничку сензибилност песника одговори својом сензибилношћу уколико је поседује у истој равни, а рекла бих да је Божић на захтеве поезије ова два песника адекватно одговорио. У крајњој линији, како је композитор у својој књизи *Фрагменти о музици* истакао: „Истински песник и композитор се не виде у свом запису. Они су ту да спроведу у дело заповеђено, али и да налогодавцу креативно одговоре просвећеним знацима постојања. Стога су и један и други одлични

слухисти, који су у стању да чују најдубље поруке, а потом кадри да их растумаче, запишу и учине доступним ширем кругу посвећених.” (Божић, 2005, 62)

Јасно је да су композитор и песници на заједничком задатку и чини се да им је вредност иста јер и музика и поезија стреме истом извору зато што је кроз њих, како сам Божић пише „дато много информација о нечему што постоји, што није површно ситуирано у простор тзв. паралелног света”. (Божић, 2005, 64) И заиста, композитор се својом музичком интерпретацијом текста креће у просторима које поезија поседује, нарочито ако се има у виду да композитор својом музиком песницима даје глас.

Циљ није надјачати глас песника, већ у једном сагласју са песником спровести *заповеђено*, а саму потврду мишљења да су оба ствараоца из ова два уметничка поља на заједничком задатку, потврдиће композиторов став да „уколико сва ова топономастика пева, онда се по мом осећању личности кроз које пева Творац и не морају недвосмислено видети. Персонализација је од мањег значаја за саму суштину ствари. Битна је сцена и њен садржај која је Творчевом вољом створена а сведоци тих призора, иако имају високе квалитете, од Творца такође даровани, могу да остану и анонимни. Уосталом, то је у дугом ходу записивања људске меморије и био случај. Топос анонимне скрушености владао је светом и временима у којима је настала и огласила се велика уметност (и не само уметност)” (Божић, Новаковић; 22. 11. 2018), а осим тога смисао не лежи у препознавању појединца, зато што, како даље објашњава композитор „пренаглашена персонализација и до агресивности изражена потреба за истицањем сведока а не догађаја, ометају правилно разумевање света па и одређених дисциплина које су само честице тотала”. (Божић, Новаковић; 22. 11. 2018) Јер ако ствараоци попут песника и композитора своје дарове постављају у службу налогодавца, онда се заиста, како је композитор констатовао „највећи [...] најбоље уклапају у створено. Они не измишљају, већ надахнуто оглашавају и брине понуђене дарове”. (Божић, Новаковић; 22. 11. 2018) Из композиторових речи може да се закључи да је за омузикаљење одређеног песничког текста неопходно не само познавање израза одређеног песника, резонирање са песниковим сензибилитетом и унутрашњим светом, већ и препознавање сапутника на путу ка казивању неизрецивог и испуњењу задатка за који је само неколицина ствараоца способно.

На крају свега изложеног показало се да се музика и књижевност сусрећу на више нивоа: 1) музичком – песници евоцирају звучне слике, а композитор интерпретира те звучне слике; 2) књижевном – песници остављају простор који композитор попуњава својим инструкцијама које саме по себи представљају својеврсне знаке правца у којем медитација тече; 3) духовном – композитор препознаје спиритуалне, медитативне тренутке или симболе у стиховима, како Дучићевим тако и Настасијевићевим. То је раван у коме и композитор и песници теже црпљењу духовне енергије са Извора.

Литература

- Божић, Светислав. *Композиције, Музика за глас и инструменталну пратњу*. <http://www.svbozic.com/kompozicije/muzika-za-glas-i-instrumentalnu-pratnju/> (приступљено 26 .8. 2018).
- Божић, Светислав. *Композиције, Камерне композиције* <http://www.svbozic.com/kompozicije/kamerna/> (приступљено 26. 8. 2018).
- Божић, Светислав. *Житије*, партитура. Београд: Расиа, 2005.
- Божић, Светислав, *Елегија*, партитура. Београд: Расиа, 2005.
- Божић, Светислав, *Звук и музика у медијима*. Београд: Завод за уџбенике, 2009.
- Божић, Светислав, *Фрагменти о музици*. Београд: Завод за уџбенике, 2005.
- Божић, Светислав и Моника Новаковић, кореспонденција, 22. 11. 2018.
- Костић Тмушић, Александра С. и Јелена Д. Михајловић. „Хришћанска мисао у поезији Момчила Настасијевића”. *Зборник радова Филозофског факултета у Приштини* XLII 1 (2012): 375–392
<https://scindeks-clanci.ceon.rs/data/pdf/0354-3293/2012/0354-32931201375K.pdf>
(приступљено 27. 8. 2018).
- Настасијевић, Момчило. *Трује не цели твој лек*. Београд: Граматик, 2009.
- Дучић, Јован. *Који је сам у свемиру*. Београд: Граматик, 2008.
- Oxford Dictionaries. <https://en.oxforddictionaries.com/definition/elegy> (приступљено 30. 8. 2018).
- Димитријевић, Владимир. *Књиге од утробе: записи пропалог песника*. Горњи Милановац: Лио, 2014.
- Цветковић, Косара. „Магијски временски поредак у драми код Вечите славине Момчила Настасијевића”. *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику* бр. 48 (2013): 55–64.
- Пено, Весна. „Реч и мелодија у стваралаштву Момчила и Светомира Настасијевића”. *Музикологија* бр. 15 (2013): 91–104
<http://www.doiserbia.nb.rs/img/doi/1450-9814/2013/1450-98141315091P.pdf>
(приступљено 17. 11. 2018).
- Поповић, Ранко. „Парнасовске међе и простори лирике”. У *Поезија и поетика Јована Дучића*. Ур. Јован Делић, 219–245. Београд: Институт за књижевност и уметност, Требиње: Дучићеве вечери поезије, 2008.
- Видаковић Петров, Кринка. „Јован Дучић и шпански модернисти. У *Поезија и поетика Јована Дучића*. Ур. Јован Делић, 582. Београд: Институт за књижевност и уметност, Требиње: Дучићеве вечери поезије, 2008.

Ђорђевић, Часлав, Оливера Радуловић и Мирјана Грдинић. *Књижевност и граматика: приручник за трећи разред гимназија и средњих стручних школа*. Нови Сад: „Венцловић”, 2014: 58.

Париповић, Сања „Дучићеве сонети”. У *Поезија и поетика Јована Дучића*. Ур. Јован Делић, 622. Београд: Институт за књижевност и уметност, Требиње: Дучићеве вечери поезије, 2008.

Medić, Milena. „The Sumatraist Secret of *Count Sava Vladislavić’s Great Dreaming*: the anamorphotic aim of theatrical doubling, the ex-centred observer, and the regenerative power of collective memory”. *New Sound* no 47, I (2016): 99–119
http://www.newsound.org.rs/pdf/en/ns47/99-119_Medic.pdf.

Дина Д. Војводић и Милош М. Маринковић

ХИМНА И СУМАТРА СВЕТИСЛАВА БОЖИЋА: СУСРЕТ КОМПОЗИТОРА СА МИЛОШЕМ ЦРЊАНСКИМ¹

Светислав Божић у више наврата се током свог досадашњег стваралаштва инспирисао поезијом Милоша Црњанског (1893–1977), једног од најутицајнијих имена српске књижевности XX века. Поред мешовитих хорова, *Србија* (1991), *Етеризам* (1992), *Светлости и сенке над Метохијом* (2004), вокално-инструменталних остварења, *Сеобе* за мешовити хор и симфонијски оркестар (1992/93) и *Ламент над Београдом* за солисте, мешовити хор и гудаче (1998), затим одломака из драме *Тесла*, те остварења *Благовести*, и опере *Меланхолични снови грофа Саве Владиславића*, поезија Милоша Црњанског нашла је своје посебно место у жанру соло песме нашег композитора. С подручја музике за глас и инструменталну пратњу, која ће бити у фокусу овог рада, Божић је написао шест композиција: *Стражилово* за тенор и гудаче (1989), *Химна* (1997),² те четири дела за женски глас и клавир, *Суматра* (1997), *Гротеска* (1998), *Предосећање* (1998) и *Беспућа* (1998).³ Анализирањем музичких планова, разматрањем карактеристичне музичке драматизације текста, а полазећи од Божићевих теоријских експликација процеса омузикалења стихова, утврдиће се специфичност ауторове интенције ка тесној вези између музике и речи, на примерима песама „Химна” и „Суматра”. Такође, важан аспект ове студије јесте компаративно сагледавање поетика Светислава Божића и Милоша Црњанског, односно, осветљавање композиторове привржености овом класику српске модерне књижевности, чија је поезија, једна од, несумњиво доминантних извора Божићеве инспирације.

* * *

1 Ова студија је резултат рада на пројекту Музиколошког института САНУ, *Идентитети српске музике од локалних до глобалних оквира: традиције, промене, изазови* (бр. 177004), који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

2 У соло песми *Химна* аутор није прецизирао ком гласу је вокална деоница намењена.

3 Последњих пет остварења компонована су и у варијанти за соло глас и оркестар састављен од комбинације гудачких и дрвених дувачких инструмената. Више о опусу Светислава Божића на званичном сајту композитора, <http://www.svbozic.com/> [приступљено 6. 10. 2018].

Сагледавајући *филозофско-музиколошка* промишљања Светислава Божића која се тичу сусрета музике и речи, уочава се да је композитор неретко експлицирао своја промишљања о људском гласу, као, очито, најсавршенијем звучном, односно музичком медију. Истичући да глас „[...] може да пева, да јеца, да скандира, да завија, да плаче или се смеје, да опонаша, [те да] може да функционише у свим тонским и звучним релацијама и да поднесе најразнородније начине штимовања” (Божић 2009: 32), Божић без сумње даје повода да се његова *вокална естетичка теорија* тумачи кроз читав спектар авангардних, неконвенционалних потенцијала гласа. Иако претежно композитор духовне музике, при чему, истина, Божић остаје *уздржан*, избегавајући да поменуте *гласовне експерименте* спроведе у дело, на основу композиторових теоријских написа, лако се да закључити да свестраност, односно свесност модернистичких струјања (уз честе експресионистичке манире), ипак окупира поетичка начела Светислава Божића. Специфичан дуалитет у избору музичких средстава на разини жанра духовно-световно, Божић објашњава тиме, што се композитор приликом омузикаљења одабраног текста знатно слободније осећа уколико *барата* са текстовима узетих из уметничке поезије, односно уметничке прозе, неголи са текстовима из црквеног канона. Систематизујући текстове на *црквено-духовне, уметничке и народне*, занимљиво је приметити да у вези са другом категоријом, Божић испрва не користи термин *уметнички текстови*, већ формулацију *текстови из уметничке поезије/текстови из уметничког прозног текста*. (Божић 2009: 34) У пракси, ова теорија спроводи се кроз специфичну артикулацију композиционе технике Светислава Божића, будући да приликом писања вокалног, односно вокално-инструменталног жанра, Божић неретко скраћује одабрани текст, *прескаче* или *премешта* стихове у њему. С обзиром на његов, сасвим нетрадиционални приступ уметничкој поезији и прози, јасно је зашто Божић не говори о омузикаљењу уметничке поезије и прозе у целини, већ само о текстовима, односно о (за композитора занимљивим и примамљивим) фрагментима унутар те уметничке поетске/прозне целине.

Да је Светислав Божић у свом филозофско-уметничком концепту уско везан за вокални медиј, наслућује се, не само на основу његових констатација о шароликим потенцијалима људског гласа, већ и посредством композиторових размишљања о акустичким потенцијалима самих речи, односно текста. Према Божићу, „[и]зговорена реч има своју звуковност која се прелива у музику [па тако већ] неколико изговорених речи наговештава текст који има способност звуковог разигравања чиме та фаза постаје креативна претпоставка могуће музике”. (Божић 2009: 74) Ово је веома важно имати на уму уколико постоји намера да се утврди специфичност Божићеве интенције ка тесној повезаности музике и речи, будући да за њега сваки од текстова из поменутих категорија садржи *звуквост*, с тим што је у уметничком тексту (за разлику од црквено-духовних

и народних текстова, који се одликују доминирајућим колективитетом) ауторско поље (креативно) индивидуализовано. Ако се пође од оваквих тврдњи, које су, мање-више општа места, да се уметнички текст (поетски или прозни) одликује индивидуалитетом – креативним уписом аутора/књижевника, поставља се питање на који се сада начин, приликом омузикалења оваквог текста, у њега *уписује* аутор/композитор? Да ли у овом случају говоримо о два нивоа индивидуалности која егзистирају истовремено у *комплементарном ритму*, или пак, о редефиницији песниковог *уписа* у дело од стране композитора? Ову дилему могао би, у извесној мери, разрешити одговор Светислава Божића на питање у вези са суштином његове инспирације поезијом Милоша Црњанског, у којем је наш композитор навео следеће: „Милош Црњански и поетика његове мисли и језика погађају саму суштину мојих музичких интонација. Та веза је нефорсирана и неисценирана. То је тако од првог сусрета са делом Црњанског и остало је присутно до данас.”⁴ Дакле, одговор иде у прилог првој хипотези, која се заснива на тумачењу да приликом сусрета, поетике двојице уметника егзистирају као међусобно допуњујући, комплементирајући слојеви. Стога би се на први поглед могло рећи да Божић у додиру са поетским стиховима (у овом случају са стиховима Милоша Црњанског) поштује, те не нарушава Црњансков индивидуални *упис* у дело. Но, као што је раније наведено, будући да природа уметничког текста пружа знатне слободе приликом омузикалења, Божић остаје само делимично привржен свом одговору, да је веза њега и Црњанског у потпуности природна. Добар пример за то је већ раније поменуто радикално *елиминисање* појединих стихова приликом омузикалења поезије, о чему ће бити више речи у аналитичком сегменту овог рада.

О Божићевој наклоњености књижевности, а најпре поезији, сведочи и поглавље „Музика и поезија”, у оквиру његове књиге *Фрагменти о музици*, при чему композитор истиче да су музика и поезија толико блиске „и готово једно”. (Божић 2005: 62) Божић, дакле, композитора и песника поставља на исту разину, наводећи да су „[...] и један и други одлични слухисти, који су у стању да чују најдубље поруке, а потом кадри да их растумаче, запишу и учине доступним ширем кругу просвећених”. (Божић 2005: 62) Стога Божић подвлачи како је „[в]ише него драгоценост везивање за одређену литературу, писца, стил, поетику, временско раздобље, тематику, из којих музичар гради слојеве и етаже својих креативних платформи”. (Божић 2009: 79) Имајући у виду овакво Божићево виђење односа поезија-музика / песник-композитор, те све претходно наведене карактеристике његове филозофско-естетичке и теоријске мисли у вези са сусретом музике и речи, вредно је осврнути се на то како је Божић приступио омузикалењу поезије Милоша Црњанског – где су у том процесу пунктови сусрета, а где разилажења двојице уметника? Дубоко везан за српску традицију, духовност,

⁴ Е-mail кореспонденција аутора текста и Светислава Божића [вођена 25. 10. 2018].

херојство, али и патњу српског народа, Божићу није било тешко да такве изворе инспирације пронађе у опусу (па чак и у биографији) Милоша Црњанског, при чему је песничка збирка *Лирика Итаке*, композитору била посебно привлачна.

Наиме, као што је већ истакнуто, Милош Црњански је био један од најзначајнијих стваралаца српске књижевности прошлог века. На самом почетку Првог светског рата доживео је одмазду аустријских власти због убиства Франца Фердинанда у Сарајеву, те му је *обучена* униформа аустријског војника и одведен је на ратни фронт. Већи део времена од 1915. године Црњански проводи у самоћи ратне болнице у Бечу, да би се тек пред сам крај рата обрео и на италијанском фронту. У годинама после рата налазио се на почетку модернистичког покрета у књижевности, а целокупан његов опус обележио је особени лирски израз. У литератури често је позициониран као модерни следбеник творца српске лирске песме, Бранка Радичевића и истовремено писац који је у свом животу и каријери вртоглаво преживео немире и преврате 20. века. (Деретић 2002: 1095)

„Уметничке тежње у Србији након Великог рата, поред бројних радикалних заокрета, донеле су и стварање нове слике света, света који је порушен и тежи ка поновном срастању, представе искривљених, демонских фигура, слике страха Првог светског рата и ново виђење садашњости и историје, чији су основни етички принципи проблематисани.” (Стојадинов 2016)⁵ Једина песничка збирка Милоша Црњанског *Лирика Итаке*, донела је тај преврат и у дотадашњу поезију и у опште поимање уметности, кроз другачије виђење уметничких канона и жанровских одређења, као и схватање послератног света. У времену када се збирка појавила (1919), српско друштво није прихватало наглу промену поетских начела, коју је најжустрије пропагирао Милош Црњански, те су отворени сукоби критичара и представника *нове поезије*, чиме се у питање није доводило само литерарно деловање Црњанског, већ и његов патриотски дух и политичка опредељеност. Симбол негативне критике на рачун збирке *Лирика Итаке* су речи Бранка Лазаревића, који у уметности Црњанског види извртање стварности и свих вредности. Међутим, „иако оспоравана и у почетку негативно вреднована, збирка је донела српској литератури дух авангардног песништва и изградила је у српској књижевности основу за равноправно развијање авангардних тенденција упоредо са европским књижевним токовима”. (Стојадинов 2016)

Овом збирком Црњански је понудио интелектуални и поетски одговор на ужасе Првог светског рата као и на послератни друштвено-политички контекст. Овакав стваралачки ангажман само је једна од често истицаних димензија збирке, јер се она налази у полемици са предратном, али и послератном епохом, а шире речено и са традицијом у много разноврснијим смеровима.

⁵ <http://www.serbum.rs/posleratni-krik-crnjanskova-zbirka-lirika-itake/> [приступљено 1. 11. 2018].

Лирика Итаке представља антологију песникове ратне, родољубиве лирике. Уз њу је, на њеном почетку, штампан и Пролог, као једна врста литерарног, па и политичког песниковог програма. Нису све песме Црњанског из времена Првог светског рата штампане, нити су све ушле у збирку. Оне које су уврштене у збирку песник је писао у ужасним ратним годинама, са пуним својим потписом у униформи аустријског војника. Његова намера, чини се, била је тада родољубива, политичка, анархична. Међутим, интенција, са штампањем тих песама касније, само је литерарна.

(Анти)химна Светислава Божића: (дис)континуитет са Милошем Црњанским

Ако је збирка песама *Лирика Итаке*, метафорички названа *послератни крик* (настала непосредно по завршетку Првог светског рата), у српску књижевност унела дух авангардног песништва, онда се песма „Химна” испоставља парадигмом авангардне поезије, будући да су, све оне карактеристике везане за збирку *Лирика Итаке* на макроплану, које подразумевају поигравање са жанровским карактеристикама, те одступања од традиционалних конвенција, садржане посебно и у овој песми. Наиме, Милош Црњански је (према речима Милице Марковић), напустивши конвенционалну тематику слављења херојских подвига или божанске моћи, те негирајући религиозност у „Химни”, *срушио* „[...] суштинску особеност химничног песништва одабравши за предмет култног слављења крв, снажан симбол и драстичну слику, нимало свечану у уобичајеном смислу који се подразумева у традиционалном поимању химне као књижевне врсте”.⁶(Marković 2013) Другим речима, како то ова ауторка истиче, Црњански је испевао *антихимну*, па је овакав стваралачки поступак дефинисала као типичан пример пародије. С друге стране, Милица Ђуковић, расправљајући о истом проблему, овај поступак Црњанског везује за инверзију. Јер, будући да Црњански у својој „Химни” глорификује *крв*, ради се о „[...] инверзивном померању значења: песма је, у ствари, иронична параболоа о доживљају рата”.⁷ (Ćuković 2016)

Како је Божић истакао (као што је и раније у овом тексту наведено) да поетика Црњанског *погађа* саму суштину његових музичких интонација, те да је та веза сасвим нефорсирана и неисценирана, занимљиво је уочити на који начин композитор, приликом омузикаљења поезије, разумева поетику Милоша Црњанског, те колико се Божићева горенаведена теоријска промишљања о вокалном медију, односно садејству музике и текста, уистину одржавају у пракси.

⁶ <http://kulturniheroj.com/?tag=lirika-itake> [приступљено 20. 10. 2018].

⁷ <http://eckermann.org.rs/article/inverzni-iskaz-lirika-itake-milosa-crnjanskog/> [приступљено 20. 10. 2018].

Да и Божић у својој *Химни*, попут Црњанског, одступа од конвенционалних решења у погледу избора изражајних средстава, уочава се већ на основу агогичког знака на почетку партитуре – *умерено, меко, у даљинама*, што се не уклапа у традиционалне музичке означитеље химничне атмосфере. Композитор соло песму започиње инструменталним уводом, коинцидирајући на тај начин са конвенционалном музичком структуром химне, но, Божићева одступања ипак и овде постоје, а огледају се, најпре, у неуобичајено дугом трајању уводног дела, који притом протиче у *sostenuto* разлагању акорада у *тијано тијанисимо* динамици, што напротив химничном, ствара меланхолични карактер (т. 1–35). Надаље, на тоналном плану (чије је упориште тон *де*) читав уводни део константно осцилира између *де-дура* и *де-мола*; као да је композиторова интенција ка ведром *де-дуру* спутана меланхоличним и патетичним трзајима *антихимне* Црњанског, који упорно позивају на неопходност промене тонског рода из дура у мол. Дакле, ово су већ први знаци који би потенцијално могли указати на чињеницу да је Божић сигурно имао на уму идеју Црњанског инверзивног, односно пародијског приступа традиционалној химни, па је такав *став* пропагирао и у оквиру свог, музичког медија. Када је реч о деоници гласа, она почиње силабичним током (донекле типично за химне), али музички ток убрзо прелази у силазну мелизматику, најављујући суморну атмосферу – *Завејаше горе...* (т. 38–40), док се, готово дословна мелодијска репетиција дешава и на следећем стиху – *Несташе шуме, брда и стене* (т. 52–54).

Након А одсека (т. 36–74)⁸ следи клавирски прелаз, који, за разлику од инструменталне интродукције, одаје карактер химничног расположења – узлазна (готово маршевска) октавна мелодија која почиње у *тијано тијанисимо* динамици, а потом, *крешендом* достиже кулминацију у *форте фортисимо* динамици на тону *де*. Овај прелаз одликује хармонски *де-мол* са карактеристичним оријенталним призвуком, узрокованим честим појавама прекомерних секунди (*бе-цис; де-еис*). За овим прелазом следи Б одсек (т. 90–169) којим доминира силабична мелодија у изузетно дугим нотним вредностима, указујући на тескобу, која је, текстуалним садржајем, у односу на претходну строфу, додатно интензивирана. Наиме, у првој строфи Црњански говори о нестанку шума, брда и стена, док се у другој строфи, стихом *Расцветаше се гробља...* указује на смрт, односно ратом узрокован губитак великог броја људи. Не треба изгубити из вида да је Црњански ову песму писао непосредно по завршетку Великог рата, када су уметници и иначе у знатној мери били окренути представама ратних дешавања, односно представама осећања изазваних тим ратним дешавањима. С тим у вези, уколико би се подробније испитивала друштвено-политичка контекстуализација остварења Црњанског, односно Божића, не би се смела превидети чињеница да је Божић текст „Химне” омузикалио у подједнако тешким временима српског народа,

⁸ О словним ознакама за одсеке у овој соло песми може се говорити само условно, будући да је доминантан принцип прокомпоноване форме.

само неколико година након завршетка рата 1990-их година (1997). Упитан о овој *коинциденцији* између њега и Црњанског, Светислав Божић истакао је следеће: „Ратови су дадила српског народа и увек је нешто настало у њиховом окриљу – пре или после. Подударности су континуиране али њихов интензитет није рутински распоређен.”⁹

Како је већ наведено да уметнички текстови пружају много више слободе приликом омузикаљења, у соло песни *Химна* композитор то транспарентно и приказује својим стваралачким поступком. Иако је фасциниран стиховима Црњанског, Светислав Божић ипак брижљиво бира које ће стихове користити (а које не), водећи се, притом, својим филозофско-стваралачким начелом, укорењеним у православној вери, као константом у његовом стваралаштву. Будући да су, према Божићевом мишљењу, поезија и музика актуелне уколико полазе из *литургијског сазвежђа*, те како с тим у вези истиче да „[т]амо где је Бог протеран и где се његовог дара одричу несмотрени, настале су поезија и музика духовно мутавих и глувонемих” (Божић 2005: 61), јасно је зашто у песни *Химна* композитор изоставља стих Црњанског *Немамо ничег. Ни Бога ни господара. Наш Бог је крв*. На особеност либретистичког поступка Светислава Божића посебно је указала музиколог Ивана Медич, истичући да композитор, тиме што уклања поменуте стихове и у опери *Меланхолични снови грофа Саве Владиславића* (нумера *Химна*), заправо „[...] уклања ничеовски нихилистичке стихове који негирају бога, а који се не уклапају у концепцију овог сновиђења, чија је основна симболика живот у изгнанству и страдалништво”. (Медич 2018)

На крају, занимљиво је упоредити концепцију коде у *Химни* (т. 170–186) са кодама других Божићевих остварења из истог жанра. Наиме, у готово свакој коди, Божић се труди да агогичким средствима смири атмосферу, завршавајући дело у *пијано пијанисимо* динамици; међутим, у соло песни *Химна*, очигледно вођен замислима химничног расположења, на крају се јавља велики мелодијски узлазни *крешендо*, који води до тонике *де-дура* у *форте фортисимо* динамици. Уколико је претходним композиционим поступцима Божић сасвим био близак инверзном, односно пародијском приступу Црњанског, на крају соло песме *Химна*, као да слушаоцу ипак жели да стави до знања да је ипак „[д]одир с Каноном [...] неизбежан, чак и по цену свесног одступања од њега, или његовог игнорисања”. (Божић 2005: 66)

Суматраистичко промишљање Светислава Божића: аналитички приступ

Оно што се чврсто повезује са поезијом и лириком Милоша Црњанског јесте његов *суматраизам*, односно авангардни уметнички покрет, чије је основе песник обелоданио 1920. године у тексту „Објашњење Суматре” на страницама Српског књижевног гласника. У поетичкој основи овог правца налази се потрага за миром у

9 Е-mail кореспонденција аутора текста и Светислава Божића [вођена 25. 10. 2018].

егзотичним пределима (Итака) који имају утопијску ноту. Дакле, Црњански, враћајући се у завичај после година проведених на фронту, наилази на слику уморних војника, жена, деце која спавају по поду, што осликава ратне поремећаје тог времена. Међутим, догађа се нагли заокрет у песниковој машти. Преласком са самосвести на замисао, са реалног на иреално, песник проналази лек за самосвест, у природи изнаходи решење за покидане везе међу људима, а у ширини света склад, хармонију и лепоту. Подстичући своју машту, напушта реалност и гради слику нове реалности у којој владају спокојство и дубоко јединство свега и свих. Што је стварност тежа, то су елементи замисли лакши; на личном плану патња, немир и усамљеност супротстављају се радости, лепоти и јединству. Утопије снежних пространстава су заправо симбол тежње да се усаврши стварност, а из стварности да се одабере оно што је најлепше и најплеменитије у њој. Све ово представља поетичку окосницу „Суматре” Милоша Црњанског и његовог суматраизма. Пажљивом читаоцу поезије Црњанског, неће се учинити његова опседнутост суматраизмом као занос једног тренутка, већ перманентна преокупација. Јер није само песма „Суматра” оличење суматраизма – она је исувише узак оквир за једну овако комплексну универзалију. С тим у вези може се слободно, потпуно свесно рећи да је Црњански трагао за универзалном суматраистичком повезаношћу у свом комплетном опусу, док су у „Суматри” само у згуснутом облику дате главне одреднице суматраизма.

Такође, окретање ка Истоку (*Помислимо: како су тихи, снежни врхови Урала*), опредељење је Црњанског ка левој политичкој опцији што је експлицитно и назначио у свом објашњењу: „Већина нас, најновијих, иако се налазимо на политичкој левици, одбацује све корисне, популарне, хигијенске дужности, које поезији, код нас, људи без осећања за уметност, а препуни социолошког самољубља, тако често намећу.” („Објашњење Суматре”). Песму „Суматра”¹⁰ Милош Црњански послао је 1919. године Богдану Поповићу, тадашњем уреднику Српског књижевног гласника. С обзиром на то да је ова песма у то време критикована због њене таме, неразумљивости и декадентности, уредник је позвао писца да у облику додатка песми, објашњења, изложи своја схватања о поезији и тиме допринесе бољем разумевању дела. „Објашњење Суматре”¹¹ садржи два дела – први, теоријско-програмски у којем песник износи своје погледе на поезију, свој књижевни програм (који је уједно, и програм младе песничке генерације која делује непосредно након Првог светског рата) и други, тематско-инспиративни део. Њиме песник објашњава подстицаје за рађање идеје и само настајање песме „Суматра”.

¹⁰ Суматра је индонежанско острво спектакуларних пејзажа на граници са Тихим океаном.

¹¹ „Објашњење Суматре” представља манифест космичког експресионизма Милоша Црњанског, односно правца чији је он зачетник – суматраизма.

Црњански је тежио *чишћењу* поезије од утилитаристичких заноса; песма не сме и не може да буде политички манифест нити идеолошко оружје. (Црњански 1983: 105) Такође, песник се залагао за нове вредности у књижевности, раскид са традицијом и окретање ка будућности: „Ми доносимо немир, преврат, у речи, у осећању, у мишљењу. Прекинули смо са традицијом, јер се бацамо стрмоглаво у будућност.” (Црњански 1983: 106) Стих је у овој песми ослобођен метричких стега јер треба да изрази нове садржаје, променљиви ритам расположења, екстазу стваралачког надахнућа – „Пишемо слободним стихом, што је последица наших садржаја”. (Црњански 1983: 106) У том смислу, можемо рећи да су риме у овој песми расуте; оне су последица полиритмичке песничке мисли аутора.

С друге стране, тежња ка космичким просторствима, за дубинама магловитог и спиритуалног представља аналогију са неоткривеним и неискоришћеним могућностима језика. У том смислу име *Суматра* би требало да изазове асоцијације историјско-географског типа, али овде то није случај. Право значење откривају нам стихови, али на један индиректан, заобилазан начин:

*Сада смо безбрижни, лаки и нежни.
Помислимо: како су тихи, снежни
Врхови Урала.¹²*

Соло песма *Суматра* Светислава Божића настаје 1997. године, као већ поменута непресушна и неусиљена инспирација композитора стиховима Милоша Црњанског. Као и претходно анализирана песма „Химна”, и ова песма започиње дугим уводом умерено брзог темпа, коју доноси деоница клавира. Оно што се увиђа као карактеристика, другим речима, као једна врста лајтмотива песме, јесте константно присуство разложених акорада у деоници клавира.¹³ У уводном делу (т. 1–43) то присуство, али и постојање тмурне звучне атмосфере најављује сам садржај замисли Црњанског. С друге стране, занимљиво је истаћи да цела прва строфа (т. 44–66), када је реч о деоници гласа, протиче у константном смењивању четвртинских и половинских нотних вредности, где се сваки слог речи налази на по једној нотној вредности. Божић овде као да жели да нагласи сваку реч, свако ратно сећање које је песник уткао у своју лирику. Након тога, следи инструментални прелаз који се према својој структури, метру и агогици у великој мери разликује од претходно изложеног материјала. Присутна је *форте* динамика, промена тоналног центра и ритмичког обрасца.

У наредном одсеку Божић понавља стих *Како су тихи снежни врхови Урала*, како би потцртао сећање Црњанског – „Загледан у мрачне прозоре, сећао сам се како

¹² У песниковом бићу остварен је склад унутрашњег и спољашњег, тренутног расположења и мисли о ранијем доживљају.

¹³ Занимљиво је да се овај лајтмотив јавља повремено у левој, повремено у десној руци деонице инструмента.

ми је мој друг описивао неке снежне планине Урала, где је провео годину дана у заробљеништву. Он је дуго и благо, описивао тај крај на Уралу. Осетих тако сву ту белу, неизмерну тишину, тамо у даљини.” (Црњански 1983: 107) У другој строфи песме (*Растужи ли нас какав бледи лик...*) поново наилазимо на структуру разложених акорда у деоници инструмента (тонални центар исти као на почетку, у уводу) и на четвртинско и половинско излагање стихова у вокалној деоници. Божић изненада прекида строфу (*што га изгубисмо једно вече...*)¹⁴ и уводи инструментални прелаз потпуно различитог карактера од претходно изложеног. За овим прелазом следи наставак друге строфе (*знамо да, негде, неки поток, место њега, румено тече*) са истим тематским и тоналним обележјима датим при излагању прве строфе.

Први пут у композицији (т. 161) Божић без прекида и инструменталног прелазна наставља музичко обликовање следеће строфе. У *форте* динамици у обе деонице Божић излаже поново материјал са почетка композиције, сада на нове стихове. У овој строфи присутна је тема егзила Црњанског: рат и војничка послатост на фронт представља присилни егзил, који је у директној вези са жељом да се лирски субјекат врати у завичај (*по једна љубав, јутро, у туђини...*). Овај повратак доводимо у везу са Божићевим поступком враћања на исти тематски материјал који је изложио у првој строфи (т. 44–66). Занимљиво је да Божић у наставку брише део стиха (*плавих мора*) спајајући претходни са наредним – *душу нам убија све тешње, бескрајним миром / плавих мора*,¹⁵ *из којих црвене зрна корала...*¹⁶ Композитор овде поново даје осмински разложени покрет у левој руци деонице клавира, док су у десној руци присутни акорди са једноличним ритмичким обрасцем (половина са тачком). Овај поступак може се довести у везу са миром који Божић ишчитава из стихова Црњанског (*бескрајним миром, из којих црвене зрна корала...*). Последња строфа песме (*Пробудимо се ноћу и смешимо, драго, на Месецу*¹⁷ *са запетим луком...*) доноси нов тематски материјал у инструменталној, а нешто мање у вокалној деоници. Деоница гласа грађена је на материјалу са почетка композиције, сада са додатим мелизматичним низовима у осминама. Такође, специфичан је и Божићев поступак да се једна реч (*месецу*) протеже на чак седам тактова – овде се ишчитава Божићево потцртавање наведене речи која је

14 Црњански овде умекшава контрасте – очај због губитка вољене особе он еуфемистички претвара у благу тугу. Божић, с друге стране, музички то не наглашава.

15 Може се тумачити да плава боја упућује на мир и везана је за космичко. Плава и црвена боја су две доминантне боје код Црњанског. Трећа је неутрална, бела, везана за снег.

16 Корали и трешње су две слике које здружује сличност и различитост. Заједничко им је црвенило, различитост је у доживљају: корали су у оним некад виђеним даљинама за којима и сада чезне, а трешња је у завичају, у садашњем тренутку повратка. Корали су оно што је било и нестало, а трешње оно што ће доћи и бити.

17 Месец је код Црњанског симбол нестабилних, често меланхоличних емоција, која су га пратиле током читаваог његовог лирског опуса.

у песми Црњанског имала одређену симболику.¹⁸ Након изложене последње строфе, Божић излаже коду (т. 253–285) у којој пружа одређену дозу смирености – агогичким средствима смирује атмосферу; читава атмосфера завршног дела протиче у *тијано* динамици. У деоници клавира јавља се педал на једном тону изнад којег се понављају стихови „и милујемо далека брда благо руком...”

Лако се уочава блискост мисли исказаних у теоријско-програмском делу „Објашњења Суматре”, слика у песми „Суматра” и њеног омузикаљења. Она је у правом смислу и програмска песма јер се у њој остварују не само поставке из „Објашњења”, него и неки елементи поетике експресионизма: нова метафоричност, слободан стих, екстаза, спиритуалност (магловитост, неухватљивост), лелујавост боја, космичка пространства, нов језик и нова изражајност, актуелност садржине, исповедни тон, лични свет и доживљај. Све поменуте елементе и Божић је уткао у своју музику. Експресионизам је књижевни правац који је привукао младе послератне песнике, а „Објашњење Суматре”, које је постало манифест суматраизма, садржи многе књижевнотеоријске и програмске поставке експресионизма: кидање са традицијом, окренутост будућности, разбијање устаљених песничких форми, нове садржине и нова расположења, карактеристичне боје (црвена, плава, бела), тежња за висинама и даљинама, тежња за космичким пространствима. Сви наведени експресионистички елементи нашли су место у песми „Суматра”, али и у њеној музичкој реинкарнацији.

* * *

Несумњиво је да својим стваралачким начелима, оријентисаним, с једне стране, ка музичком модернизму, односно ка православној духовној традицији, Светислав Божић инсистира на, како то Ивана Медич наводи „[...] сапостојању древности и савремености, те на њиховом истовременом бивствовању у свести српског народа. (Медич 2018) Уколико би се вршила компаративна анализа песама „Химна” и „Суматра”, могле би се уочити извесне кореспонденције у Божићевим стваралачким поступцима. Најпре, композитор се без сумње трудио да музичким средствима дочара песничку идеју, и то, не на начин пуког тонског сликања, већ, имајући на уму идеју о сложеној музичкој програмности. Својом намером да поезију Милоша Црњанског не прихвати у њеном дословном облику, не треба нужно схватити као *разилажење* са Црњанским, већ једноставно као природну потребу композитора да себи створи простор за креативно експериментисање. С друге стране, чак и у чисто инструменталним одсецима, композитор агогичким средствима уверљиво приказује поменуту пародијско-инверзивну идеју – *антихимну* у „Химни”, односно, филозофски

18 Видети фусноту бр. 16.

концепт суматраизма у „Суматри”, потврђујући идеју о комплементарном нивоу *уписа* књижевника и композитора у дело. И на самом крају, оваквим приступом, Светислав Божић је сасвим сагласан и са својим општим поимањем жанра соло песме, у којем истиче да она није сама себи сврха, већ део гравитације која спаја реч и мелодију у име достизања неког вишег циља, односно као „[...] потреба за оглашавањем стваралачке енергије на нивоу који надилази кантабилни или афективни приступ тонској материји”.¹⁹

Литература

- Божић, Светислав. *Звук и музика у медијима: аутопоетичка подсећања и огледи*. Београд: Завод за уџбенике, 2009.
- Божић, Светислав. *Соло песме за глас и клавир*. Београд: Расиа, 2005.
- Божић, Светислав. *Фрагменти о музици*. Београд: Завод за уџбенике, 2005.
- Деретић, Јован. *Историја српске књижевности*. Београд: Сезам бук, 2002.
- Званични сајт Светислава Божића, <http://www.svbozic.com/> [приступљено 6. 10. 2018].
- Кореспонденција аутора текста са Светиславом Божићем [вођена 25. 10. 2018].
- Медић, Ивана. „Либретистички поступак Светислава Божића, у опери *Меланхолични снови грофа Саве Владиславића*”. Рад представљен на Округлом столу Бројаница Светислава Божића, Нови Сад, 15. 11. 2018.
- Мирковић, Милица. „Elementi parodije poetskih vrsta u Lirici Itake”. *Kulturni heroj*, jun 2013. <http://kulturniheroj.com/?tag=lirika-itake> [приступљено 20. 10. 2018].
- Стојадинов, Костадин. „Послератни крик – Црњанскова збирка Лирика Итаке”. *Сербум*, април 2016. <http://www.serbum.rs/posleratni-krik-crnjanskova-zbirka-lirika-itake/> [приступљено 1. 11. 2018].
- Ћукović, Милица. „Inverzni iskaz: Lirika Itake Miloša Crnjanskog”. *Eckermann: Web časopis za književnost*, 2 mart – april 2016. <http://eckermann.org.rs/article/inverzni-iskaz-lirika-itake-milosa-crnjanskog/> [приступљено 20. 10. 2018].
- Црњански, Милош. „Коментари уз Лирику Итаке”. У *Милош Црњански: Песме*, уредник Светлана Велмар-Јанковић, 103–111. Београд: Нолит, 1983.

¹⁹ Е-mail кореспонденција аутора текста и Светислава Божића [вођена 25. 10. 2018].

Снежана Николајевић

СТУДЕНИЦА У ОПУСУ СВЕТИСЛАВА БОЖИЋА – САГЛАСЈЕ ДУХОВНЕ И МЕДИЈСКЕ СФЕРЕ

Идеја за овај текст потекла је из телевизијске емисије *У Србији зорњачу тражим*. То је један својеврсан портрет Светислава Божића који је снимљен у Студеници, јула 1993, у коме композитор јасно излаже свој појам духовности, своје осећање српског национа и жељу и настојање да се својим делом приљуби уз ту сферу и урасте у њу. А управо за та његова настојања Летња духовна академија у Студеници је својим концептом била најбоље рухо.

У последњој декади прошлог века манастир Студеница је имао велики значај у Божићевом животу и стваралаштву – не само као синоним српске духовности, којој је Божић трајно привржен, и као извор његове инспирације, већ и као место премијерних или упечатљивих извођења његових дела за време Летње духовне академије Музичке омладине. Веза између Божићевог стваралаштва и овог пројекта успостављена је већ од прве Академије, када је у Богородичиној цркви зазвучала његова *Србија*. То је био и први композиторов долазак у Студеницу, који је на њега оставио снажан утисак. Већ у том првом сусрету са манастиром он каже. „Моја биографија је до овог тренутка доста обична, али се појаве одређени моменти, одређене околности које промене мисао и суштину човековог живота. Ја сматрам да је ово била само егзекуција онога што се некад давно у мојим венама, у мојој крви десило и што је припремало за мене велику ствар, коју никад нећу заборавити.”¹ *Србија* је била премијерно изведена неколико месеци раније и креатори програма Академије схватили су да би то дело, по својим одликама, било врло прикладно за отварање ове, тада сасвим нове, форме окупљања младих који су заинтересовани за српске духовне вредности. Јер је *Србија*, спојем естетизованог патриотског израза и духовног набоја била нека врста „омузикаљеног” манифеста Духовне академије.

Летња духовна академија је започела свој живот 1992. године. Њен програм, осмишљен као процес духовног узрастања – како то воли да каже академик Димитрије Стефановић² – и духовног образовања младих, слојевитији је у односу на хорске

¹ Интервју за Телевизију Београд, јул 1993.

² Академик Димитрије Стефановић је пуне две деценије држао циклусе предавања на Летњој духовној академији и припремао полазнике за учешће на Литургији.

недеље, којима је инспирисан, другачији је од духовних школа, од којих преузима само понеку тему, а разликује се и од летњих музичких школа по концентрацији на интерпретацију – и као процес и као коначан продукт. Студеница је по својој историји, лепоти и светосавском духу била идеално место за такво духовно догађање. Уз то, братство манастира и студенички игумани – најпре игуман Јован, садашњи епископ шумадијски, затим архимандрити Јулијан, Тимотеј и Тихон – свесрдно су прихватили Академију, иако је она, на неки начин, реметила уобичајени животни ток манастира.

Иако атеистички концепт нашег друштва у време када је стасала Београдска телевизија није био погодан за развој транспозиције и интерпретације духовне музике у телевизијском простору, ипак, до појаве Духовне академије, телевизијска пракса на том плану била је дуга скоро две деценије. Прва сачувана емисија у архиву Телевизије Београд *Музика средњовековне Србије* потиче из 1973. године: Хор музиколошког института у манастиру Старо Нагоричане изводи дела Исаије Србина, Кир Стефана Србина и три византијске стихире, за чије је записе и реконструкцију заслужан диригент овог Хора академик Димитрије Стефановић. Иако данас овај видео-запис и начином снимања и монтажним поступком, композицијом кадрова и њиховим следом делује превише круто, симетрично и статично, он садржи све основне визуелне елементе који су битни и карактеристични за презентацију духовне музике на телевизији, а који су се касније надграђивали и развијали све до спота.

Ширење концертног репертоара наших хорова према духовној музици имало је одјек и у телевизијском запису. Са све већим бројем дела естетичко питање њихове презентације постајало је све доминантније. Отворили су се многи путеви, дилеме и питања. Један пут је водио ка снимању концерата као догађаја, у коме је проблем записа духовне музике сведен на проблем записа концерта уопште, у коме се успоставља однос између партитуре и извођача на принципу хомологих елемената: одређена вокална деоница има свој визуелни приказ у хористима који изводе ту деоницу. Друга линија телевизијског записа открива и презентира духовну музику превасходно као доживљај: успоставља се однос између партитуре и визуелног тока на принципу метафоричких скупова.

Уочено је да се у визуелној интерпретацији духовне музике мање експериментише него у другим музичким жанровима, јер је мали број аутора који је добро, стручно и суштински познају, а који су, притом, отворени за експеримент с њом. Најзанимљивији и најсмелији потенцијали могу се исказати кроз спој световног и духовног слоја: оног тренутка кад изађе из цркве и оквира богослужења, духовна музика ослобађа се догматизма, али не и своје природе, која управо и одређује природу

визуелног захвата. Границе и оквири постоје, али су могућности у прожимању ових слојева богате и инспиративне – управо на плану документарности.

Све карактеристике Летње духовне академије омогућавају да се њена садржина, која се мењала из године у годину акцентовањем појединих тематских целина и усклађивањем фиксираног и импровизационог простора, исказује у разним телевизијским формама – документарним записима попут дневника догађања или тематског мозаика, обликовањем портрета интерпретатора са посебним акцентом на њихову делатност на плану духовне музике, класичним снимцима концерата, визуелном надградњом појединих дела или целих концерата – којима се постиже квалитативно нови медијски приступ духовној музици.

Телевизија Београд је две деценије редовно камерама бележила догађања на Летњој духовној академији, а неколико редитеља који су се њом бавили обликовали су та догађања бојећи их својим личним афинитетом и сензибилитетом – који је водио или ка јаркој и робусној документарности, или, пак, ка једној поетској ноти. Као основни принцип свих записа истиче се, дакле, документарност, у којој своје место налазе полазници, певачи, монаси, предавачи, диригенти, композитори и у којој се комбинују музичка и ванмузичка догађања. Тако она пружа могућност за широк спектар телевизијских остварења у разним телевизијским жанровима, у којима је у првом плану увек истакнуто чврсто и природно прожимање световне и духовне сфере, које се у Студеници успоставило као највећа вредност ове академије и по коме се она и издваја од многих других сличних пројеката. А управо је то у многим делима Светислава Божића значајна одлика: његова световна хорска дела толико су урасла у духовну хармонску и мисаону сферу, да се од ње одвајају само по тексту који није литургијски.

На самом почетку, на отварању Прве летње духовне академије, редитељ Слободан Новаковић, остварио је својеврстан експеримент. Новаковић је до тада заснивао свој визуелни план музичких дела управо на метафоричким скуповима; мада и у музичким пасажима својих документаристичких остварења из деведесетих и даље успоставља однос између музике и слике ослањајући се на лични третман звучне садржине, он ипак напушта искључиво план доживљаја и усредсређује се на фиксирање догађаја, па наративно-асоцијативни поступак стварања визуелног слоја повезује са документаристичким. На тај начин он ствара музичке записе са Летње духовне академије Музичке омладине у Студеници од 1992. до 1995. године. из којих се по јасноћи идеје и њене интерпретације, по уметничком набоју и компактности визуелног обликовања истичу управо Божићева дела.

За разлику од многих аутора код којих се и у односу према прошлости огледа јак лични печат, Божић се труди да се својом музиком потпуно уклопи у традицију. Његов стваралачки идеал је урастање у православни хорски звук у коме ће остварити микропомак у простору који су хармонски и изражајно одредили Корнелије Станковић и Мокрањац с једне стране, и Чајковски и Рахмањин, са друге. *Србија*, додуже, не припада ортодоксном систему богослужења, али по свим својим параметрима ураста у српску духовну, музичку и литургијску традицију и припада поетском простору Црњанског, према коме Божић има фину и истанчану осетљивост. Иако је дело познато у неколико интерпретација, треба истаћи да је највише емотивног набоја пружио хор Абрашевић на отварању Прве летње духовне академије у Студеници. Очекујући посебну атмосферу управо због музике која кроз своје делове остварује изузетно засвођен развојни лук, Новаковић је одлучио да цело дело, које траје око 20 минута, сними у једном кадру, користећи на визуелном плану три елемента – амбијент (Богородичина црква у Студеници), извођаче (чланови хора Абрашевић и диригент Милован Панчић у интензивном извођачком чину) и публику (полазници Летње духовне академије, братство манастира и посетиоци). Но, управо сваки од тих елемената обиловао је богатим експресивним потенцијалом, па је у њиховом споју и споју појединих њихових слојева грађена целина која „дише” као и сама музика. Полазећи од деонице баса у пијанисиму, са малим динамичким развојем који настаје постепеним укључивањем осталих вокалних деоница, које на неутралном слогу уводе у атмосферу пре него што се отпева и један једини стих, са финим развојем и две велике градације, музика се на крају дела враћа у првобитно, рекли бисмо, молитвено стање. Кадар почиње од двери и таме припрате, камера се креће по цркви, усредсређује се на детаље, прати извођачку тензију о њен учинак на слушаоце, анализира *доживљај* свих актера овог чина. Али, у исту равну, редитељ ставља и *догађај* и не одриче се неких својих визуелних лајтмотива – народ, детаљи у психолошкој функцији, ход (у овом случају покрет камере) – већ их компонује на нов начин, обједињујући их кинетичком енергијом једног кадра. И тај спој догађаја и доживљаја релевантан је за све визуелне интерпретације и транспозиције које су рађене у Студеници – као што је и спој духовних и световних елемената карактеристичан за сва Божићева духовна и световна дела.

Везујући се на неки начин за Летњу духовну академију као за место на коме ће његов опус зазвучати својим суштинским параметрима и вредностима, Светислав Божић је из године у годину стварао нова, овог пута духовна дела у класичном смислу – *Литургију*, *Опело*, *Всеночно бденије*. Његове композиције, засноване на чистом хармонском слогу на линији Мокрањац–Христић–Рахмањин, са врло малим помацима у односу на ту линију, па чак и са неким поједностављењима, затим на одличном познавању богослужења и обредних захтева и са дубоким осећањем литургијског текста,

откривају тежњу аутора ка уклапању у ту постојаност и непроменљивост вредности и форми. То није кредо музичара који су образовани на моделу западноевропске световне музике, који траже новине и оригиналне захвате колико у композиторском процесу и звучном трагању толико и у резултатима обликовања садржине, форме и структуре, већ оних који у новом духовном делу вреднују управо то његово урастање и вертикалом и хоризонталом у већ постојећи систем музичких значења. Говорећи једном приликом о својим духовним делима Божић је нагласио да она „настављају традицију канонског типизираниог понашања које сваки аутор мора да поштује уколико се приљуби и врати литургијском тексту. У њима има елемената традиције, она су дубоко везана за име наша два висока Стевана – Мокрањца и Христића. Не бежећи никад од њихових решења, тражећи у њима смисао и утеху, ја сам покушао да, вођен својом енергијом и љубављу, останем у њиховој сенци. Литургијски ток, канон у најширем смислу те речи је простор који аутор не дира, не импровизује, он се мелодијско-хармонски уклапа у већ постојећи ток молитве, тог најчистијег и најузбудљивијег драматског тока.”³ Он даље каже да „канон не трпи јаросног појединца, његов гнев и бес, његов експеримент вређа есхатолошку равнотежу духовне статике и метрике. Отуда најуспешнији примери духовне музике исијавају природност, једноставност, готово усмени карактер”.⁴

Прво дело у том низу била је *Литургија*, премијерно изведена у Студеници јула 1993. Редитељ је и овог пута задржао свој визуелни принцип, међутим стављајући тежиште на следећа три елемента – извођаче (хор и диригента – опет су у питању Хор Абрашевић и диригент Милован Панчић), амбијент (поново Богородичина црква) и самог аутора. Поставивши га поред хора он је могао да прати и његов доживљај сопственог дела приликом премијере. Дакле, и овог пута су преплетени елементи догађаја и доживљаја, овог пута у презентацији једног чисто духовног дела.

Исте, 1993. године сачињен је и Божићев телевизијски портрет са називом *У Србији зорњачу тражим*. Овог пута је музика *Србије и Литургије*, интерпонирана између Божићевог текста – дакле, коришћена је као „везивно ткиво”. Аутор се налази у звонику манастира, на улазу у порту. Иза њега се, у појединим деловима снимка, види живот манастира у време Летње духовне академије – учесници који пролазе кроз порту, чланови неког гостујућег хора који се припремају за наступ – реч је, дакле, о екстеријеру манастира, који прави равнотежу са ентеријером Богородичине цркве, у којој су изведена поменута дела. У својим изјавама Божић на изузетан поетски начин објашњава свој уметнички кредо и своје поимање духовности. Он каже: „Окружен црквеним звонима у овом чудесном миру студеничког храма осећам да се судбински ток помиловао и спустио и на људе који нису очекивали да ће у свом животу доживети

³ Интервју за Телевизију Београд, јул 1993.

⁴ Исто.

тај тренутак да ће баш у звонику студеничког храма рећи неке речи и неке мисли које ће далеко више и далеко моћније да надјачају њихову професију, њихове звуке, њихове ноте. Чини ми се да се у овом тренутку васпоставља једно чудесно царство духовно, превасходно духовно царство српско једна духовна аутономија која је била настарија и најсуштинскија у нашој судбини, која креће далеко од родоначелних племена Немањића до данашњег дана, која захвата чак и једног Дучића и сунцем опијен ја сам овде на овом месту, седим и слушавам ту прошлост, ту једну моћ и чак можда већу немоћ, можда једну меланхолију нашег српског национа која је оплеменила неке моје суштинске ноте, мој живот, моју породицу, моју децу. И ја у томе свему видим један тешко исказани мир који ме јако узбуђује и враћа у неко време коме нисам сведок, али са којим живим и у својим дамарима, у својој крви, јако осећам.”⁵ Затим се осврће на Теслу, који је, као и Црњански, нека врста лајтмотива његове стварлачке мисли. „Пут ка Рахмањиноу и звона овог храма враћају ме на једно тужно време далеке Америке, на време Николе Тесле, на време једног чудесног рођења које је прошло ретко запажено међу само стручним круговима и научним круговима. Мисао једног великог песника народа српског Николе Тесле остала је само електронска, машинска. Мислим да је порука која је иза њега остала била управо ова студеничка – та звона, тај мир и тај немир и тај тужни свет отуђења Аризоне и можда све скупа стаје у неку нашу кинематографију која је чудна прича о нашој судбини која не пита за конфесије него само оставља трагове тужног порекла и неке меланхолије која нам је била као дадиља и која нам је како би рекао Црњански изражена од рођења до данашњег дана.”⁶ Сам подвлачи да је *Литургију* компоновао „у славу оних српских светих отаца који су чудно без трага, чак и са нашим великим заборавом нестали и оставили тужне и дубоко меланхоличне поруке – да се сетимо, поменемо и да се вратимо оном што су некад они говорили”,⁷ али његова идеја о духовном складу је много шира и обухвата целокупно српско наслеђе.

Већ следеће 1994. године у Студеници изводи се његово *Опело* у гис-молу, које, по основним елементима структуре, наставља традицију „канонских типизираних понашања који сваки аутор мора да поштује уколико се приљуби и врати литургијском тексту”.⁸ Но Божић сам наглашава да су ту уткани и „неки трагови личног осећања и памћења и несумњиве асоцијације које су водиле до неких великих ликова наше српске православне историје световне и духовне, до оних дана који су досезали у неку хиперборејску будућност. Чак у неким назнакама самог темпа и агогичким путањама које су водиле композитора и диригента вероватно истом енергијом, осећа се далеки ехо мисли Николе Тесле, што је, чини ми се, кључни и лајтмотивски смисао овог дела.

5 Исто.

6 Исто.

7 Исто.

8 Изјава у Студеници, јул 1994.

Игром случаја, баш на овај дан 10. јула родио се Никола Тесла пре 138 година и можда неки далеки лук, без патолошке потребе да будем везан са њим одражава један велики лук коме и сам припадам и којом сам снагом и енергијом написао ово дело.”⁹

У визуелној равни у *Опелу* се дискретно појављује и екстеријер Студенице. Вечерња атмосфера извођења у припрати Богородичине цркве, у којој, као и у Литургији, постоје три елемента – извођачи (хор Абрашевић и диригент Милован Панчић, ентеријер припрате и сам композитор, допуњена је детаљима храма споља, сликаним у вечерњим сатима.

Следећих година, све до 1997. Божић је даривао Академији по једно своје ново дело – најпре *Всеночно бденије* (1995), а затим два хорска циклуса. *Плава гробница* на стихове Милутина Божића, изведена 1996, била је нека врста неокосовског мита; створио је дело скоро литургијске ауре, уносећи у партитуру елементе духовне музике, користећи се класичним хармонским језиком, са доста секундних и квартних сазвука, који носе снажну експресивност. Од те године, емисије на Летњој духовној академији режира Србољуб Божиновић, који је у свим својим телевизијским креацијама подвлачио документарност. Он уводи и другу камеру у припрату Богородичине цркве, па из два ракурса гради своју визуелну транспозицију, у којој једна камера има улогу главног „приповедача”, а друга повремено прекида ту нит акцентима на публику – понајвише на самог аутора. Скоро пет минута од почетка композиције та главна камера „трага” за извођачима – најпре из екстеријера порте, па кроз публику у припрати и кроз лелујање упаљених свећа – да би, тек око деветог минута извођења први пут дискретно „открила” и аутора. На исти начин редитељ осмишљава и визуелни план *Врата спаса*, дела које је изведено следеће године. Оно представља музичко-поетски колаж састављен од поезије Рајка Петрова Нога, хорских композиција које је Божић већ компоновао на његове стихове и делова из опсежнијих духовних дела. Тако су се у једној равни нашле и духовне и световне интонације, које, спојене казивањем, теже да остваре поетску слику српског националног бића.

После петогодишње паузе, Божић се поново враћа Студеници и Академији – 2002, на 11. духовној академији изводи се његова *Друга Литургија*, 2003. *Празнично вечерње*, а 2004. *Духовна лира*. Но, док је у првих десет година Београдска телевизија редовно, ревносно и са великом пажњом снимала догађаје на Летњој духовној академији, њени приоритети у нашем веку постали су други и другачији. Број дана снимања се из године у годину смањивао, па су и ова дела присутна у телевизијском запису само као део документарних емисија које приказују збирно догађаје на Духовној академији и где се тешко може говорити о неком проседеу на плану визуелизације духовних дела. Но, та прва деценија Летње духовне академије је и време у коме се Светислав Божић посветио

⁹ Исто.

хорским делима негујући невероватно складан спој и прожимање духовне и световне традиције и тако пружио могућност телевизијским ствараоцима да направе помаке на плану визуелне интерпретације духовне музике у односу на дотадашњу телевизијску праксу. А Божић је, можда баш ту, учврстио свој уметнички кредо: „Мислим да је традиција – каже он – онај кључни материјал, езотерија од које никад не треба да побегнемо ни по коју цену, без обзира да ли смо некад били слатки и сладуњави, или мало у томе свему модерни и савремени.”¹⁰

¹⁰ Исто.

Весна Пено

ЗРНО О ТИШИНИ КОЈА ЗВУЧИ У БРОЈАНИЦИ СВЕТИСЛАВА БОЖИЋА

Част да се нађем међу онима који ће се сопственом речју, макар и за кратко, уткати у *Бројаницу Светислава Божића* прихватила сам с великом радошћу, али и с одрешитом намером да, макар и на кратко, изађем из очекиване улоге музиколога који на дело или изабране композиције добитника Награде *Златна књига Библиотеке Матице српске*, усмерава неко од уобичајено примењиваних, музичкој науци и историографији својствених аналитичких сочива. Разлог за ово опредељење ни у најмањем није чак ни потенцијална nelaгода да се у присуству композитора о његовом делу изрекну (пр) оцене које би могле да буду неподударне с његовим личним творачким осећањем оваплоћеним у партитури. Разлог свакако није ни избегавање слова којим би се јавно изречен или забележени суд у вези с Божићевим стваралаштвом, његовом рецепцијом, стилским координатама и статусом у српској уметничкој музици учинио додатно оправданим, односно неоправданим.

Реч је о другој врсти потребе: да се, у овом заслуженом панигирику академику Божићу поводом још једног у низу заслужних признања, проговори о Тишини коју нисам ни прва, ни једина препознала као потку његових нотних исписа, и то како вокалних, тако, можда још и више, вокално-инструменталних и инструменталних композиција: „Слушати Светислава Божића – значи слушати Тишину – Мир” – записала је пре готово две деценије у приказу концертне ауторске вечери српског композитора на Међународном фестивалу у Кијеву Наталија Бојева, члан Савеза композитора и заслужни уметник Украјине.¹ На ову њену мисао надовезују се и утисци изражени другим речима у различитим приказима Божићеве музике, који, међутим, носе исто – преовлађујуће осећање спокоја који се у тиховању живи.

Покушаћу да укажем на једно од иманентних својстава Божићевог композиторског рукописа, и назначим нотама незабележену, но унутарњим слухом чујну путању његове музике у контексту филокалијске естетике, оне у којој се вековима уназад и све до данас потврђује специфични идеал узвишене уметничке лепоте, као одраза

¹ Наталья Боева, „Авторский вечер композитора Светислава Божича”, *Наш город – Культура*, май 1999. (преузето са сајта www.svbozic.com 10. 9. 2018).

апсолутне стварности. У датом контексту могу се поставити многобројна питања, подједнако отворена у вези с различитим модалитетима духовне источнохришћанске музичке традиције, како древних појачких пракси које су још током средњег века изашле из круга канонски одређених и предањем фиксираних форми непосредно везаних за литургијски обред Цркве, тако и новијих уметничких облика, превасходно у жанру хорске музике, чији творци или претендују на њихово место у евхаристијској молитви или на то уопште не рачунају.

Важно је на почетку истаћи да Светислав Божић, говорећи о свом стваралаштву у јавним иступима, као и при нашим личним сусретима у којима смо се дотицали управо композиција писаних на канонски текстуални предложак,² није за свој „звучни резултат” никада, ни експлицитно, ни имплицитно, везао прерогатив „црквена” или „духовна”.³ Но, с друге стране, ближе одређујући исход и утоку своје поетике, али и својих личних и не искључиво уметничких опредељења и ставова, он није оклевао да својој речи да исповедни тон, притом дубоко свестан непопуларности таквог геста, нарочито након што је прошао талас повратка националним темама и „народној вери”, који је током последње две деценије ХХ века захватио немали број српских уметника, међу њима и музичких стваралаца.⁴ Ако се има у виду да је Божић био и остао композитор којем је важније оно што ће се, према његовим речима, „у другом свету (Есхатону, прим. В. П.) чути као просејани [...] најбољи материјал који је од нас остао”,⁵ него ли позиција у „формату уских релација које одређују локални намети и владајуће идеолошке структуре”,⁶ тада ће, надам се, бити разумљиво што је у овој прилици мој одабир више теолошки, него музиколошки дискурс у вези с тим шта је услов да једно

2 Канонски текстуални предложак Светислав Божић користио је у следећим својим композицијама: *Литургији Светог Јована Златоустог* за мешовити хор (1992, 2000, 2005) и мушки хор (2001); *Опелу* за мешовити хор (1993), *Свеноћном бденију* (1994), *Страсној седмици* (1995), *Свјати Боже*, за соло баритон и мешовити хор (1997), *Празничном вечерњу* за мешовити хор (2002), *Над Жичом јутрења* (2006/2007).

3 У попису Божићевих остварења, доступном на званичном композиторовом сајту, одредница „хорска духовна” употребљена је да би се раздвојили опуси вокалног жанра с богослужбеним текстом у основи од оних који имају другу врсту поетског предлошка.

4 Комплетнији обзор на композиторову јавну реч тек је потребно сачинити. Поред иступа у телевизијским емисијама, од којих ће поједини у наставку овог рада бити поменути, као и интервјуа објављених у различитим врстама новинских и других периодичних гласила, Божићево ауторско перо је најнепосредније открило његово боготражитељско опредељење. Видети Светислав Д. Божић, *Фрагменти о музици* (Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 2005), посебно напише: „Пирамида јаловости” (14–21), „Размишљања о православној музици или скица за портрет духовно активног Србина” (33–45), „Музика и поезија” (60–66), „Путовање ка Студеници” (71–81), „Тужни осмех Византије” (150–157).

5 *Живот са музиком: Светислав Божић*, РТС Образовни научни програм, новембар 2014.

6 Исто.

уметничко дело и свог творца и оне којима је намењено издвоји, па макар и у релативно кратком временском трајању, из ефемерног и приближи смислу, чији се садржај може изразити синтагмом богатство тишине која лепотом звучи?

Ако се у виду има и то да сопствени звучни архипелаг Божић омеђује широким границама источнохришћанске сфере, у којој централно место има Византија, онда је још оправданије подсетити се појаве изузетног иновативног набоја и артистичког музичког импулса, непосредно проузрокованог захтевима теолошке апологије исихастичког учења у добу сутона Царства, за које је савременик, један од најпознатијих полихистора и покровитеља уметности Теодор Метохит (око 1260–1332) с жаљењем констатовао да „нема више шта да каже”.⁷ Реч је о тзв. *калофонији*, која је у музиколошкој литератури различито именована и вреднована,⁸ но која је, на одређени начин, до данас актуелан уметнички концепт духовне музике, подвлачим, искључиво оних аутора који су загледи у вечност. Ево и због чега је актуелан, а у Божићевом опусу и препознатљив. Сам појам *калофонија* (грч. καλή-φωνή) у дословном преводу значи „добар”, али и „узвишени глас”. Његов пак главни значењски садржај тиче се *Песме нове*, за коју у Откривењу Свети Јован Богослов каже да је вечно славословље пред престолом Божијим које певају ангели и одабрани међу светима (Откр. 14, 1–4).

У уметничкој ренесанси Палеолога, коју је Виктор Лазарев с разлогом оквалификувао као „конзервативни традиционализам”,⁹ композициони замајац у правцу *калофоније* представљао је новину која је послужила обогаћењу традиционалног звука који прати молитву, уједно и знак радикалнијег модернизма који је црквену музику, у одређеном смислу, лишио њене примарне литургијске функције, учинивши је независним уметничким ентитетом.¹⁰ Изашавши из анонимности у којој су до тада

7 Ове речи се налазе у заглављу Метохитовог дела *Υπομνηματισμοί και σημειώσεις γνωστικά*. Упор. Theodori Metochitae, *Miscellanea philosophica et historica*, (ed. Chr. G. Müller, Th. Kiessling), Lipsiae, MDCCCXXXI (1821), 13–18.

8 Објективни преглед различитих музиколошких ставова у вези с појавом феномена мелизматичних, односно каллофоничних напева у историји византијске псалмодије дао је музиколог Григорије Статис. Видети Γρηγόριου Θ. Στάθη, *Οι αναγραμματισμοί και τα μαθήματα της βυζαντινής μελοποιίας* (Αθήνα: Ίδρυμα Βυζαντινής Μουσικολογίας, Μελέται 3, 1994), 66–79.

9 Виктор Лазарев, *Историја византијског сликарства*, с руског прев. Антонина Пантелић (Београд: Бримо, логос, Александрија 2004), 156.

10 О композиционој каллофонистичкој техници позновизантијских мајстора појачке уметности писано је с различитих аспеката у музиколошкој литератури. О теолошкој матрици појачког процвата с краја XIV и почетка XV столећа видети: Alexander Lingas, „Hesychasm and Psalmody”, in *Mount Athos and Byzantine Monasticism*, eds. Anthony Bryer & Mary Cunningham (Variorum: Society for the Promotion of Byzantine Studies 1996), 155–168; Весна Пено, „Традиционално и модерно у црвеној музици – оглед о канону и инвентивности”, *Музикологија* 6 (2006), 233–250.

делали њихови бројни претходници,¹¹ мелурзи XIV столећа нису напросто надишли, превазишли, па чак ни поништили незаписан, опште усвојени и вековима уназад важећи канон да мелодија треба да прати, истиче и на себи својствен начин тумачи молитвени текст, да му, другим речима, буде у служби.¹² Не тек покриће, већ управо сврху своје ослобођене уметничке креативности у правцу истицања суверенитета појачког израза они су видели у напору да мелодију приближе доксологији, својственој мистичком исихастичком богословљу, у којој су речи постале недостатне.¹³ И као што је, на психолошком плану, *плетеније словес* у средњовековној књижевности, у међусобном потирању и поништавању речи имало за парадоксални ефекат занемелу мисао, крајње садржајно и богато, управо речито ћутање, ту гносеолошку категорију или симбол сазнања,¹⁴ тако су и мелоди мелизматичним украшавањима брисали границе између препознатљивих упоришних мелодијских формула, које су чиниле јасну архитектонику појаних комада, добијајући за резултат сливену, но, упркос томе, јасно усмерену, по енергетском потенцијалу, готово драматичну музичку целину. Мајсторима појачке уметности, како су називани у вековима након слома Византије, биле су, дакле, потребне нове – неисказане речи (гр. ἄρρητα ῥήματα), нови канон чији смисао остаје неизрецив, премда је срцу и уму посвећених молитвеника – безмолвника свагда причастан. Неисказиве речи доказ су искуства Будућег века, којим се надилази све што подразумева земаљски начин постојања, самим тим и свега онога што је тварно. Према учењу Св. Исака Сирина, „Тишина јесте тајна Будућег века”,¹⁵ и „све речи наћи ће своју пуноту у тишини, јер и слуге утихну (занеме) кад им се приближи њихов господар”.¹⁶ Није то тишина испражњена од звука, па ни од говора којим је

11 Прву комплетнију листу касновизантијских композитора на заласку Царства у XIV веку и њихових следбеника у наредном столећу дао је Милош Велимировић у познатој студији: „Byzantine composers in Ms. Athens 2406”, in *Essays Presented to Egon Wellesz*, ed. Jack Westrup (Oxford, 1966), 7–18.

12 О функционалности мелодије и њеној подређености молитвеним речима говоре бројни патристички списи. Видети: Αθανασίου Βουρλή, *Δογματικοθητικαί όψεις της ορθοδόξου ψαλμωδίας* (Αθήνα: Κληροδοτήματος Βασιλικής Δ. Μωραΐτου, 1994).

13 Темелј исихастичког подвига чинила је кратка, непрестана умносрдачна молитва, делатна уколико се ум, срце и дисање нађу у савршеном јединству: „Безмолвник је слика земаљског анђела, који је на хартији богочежње словима ревности ослободио своју молитву од лености и немара. Безмолвник је онај који из дубине срца свом снагом вапије: ’Спремно је срце моје, Боже’ (Пс. 56, 8)! Безмолвник је онај који је рекао: ’Ја спавам, а срце моје бди’ (Песма над песмама 5, 2)”. Упор. Свети Јован Лествичник, *Лествица*, прев. с грчког Д. Богдановић (Манастир Хиландар, 1993), 182.

14 Упор. Димитрије Богдановић, *Историја старе српске књижевности* (Београд: Српска књижевна задруга 1980), 65.

15 Ἰσάκ ὁ Σύρος, *Επιστολή Γ’*, 15, ΕΠΕ 8Γ (Θεσσαλονίκη, 1991), 332.

16 Ἰσάκ ὁ Σύρος, *Λόγος 22* (23), transl. Wensinck 112, transl. Miller 116 (Νικηφόρου Θεοτόκη,

човеку могуће да са Богом општи, већ је тишина у којој се открива унутарња симфонија Божије епифаније и унутарња хармонија твари која логосима призива једна другу у наручје оваплоћеног Смисла. То је *Песма нова* за коју нису довољне тек уши, као орган који нам омогућава да чујемо, већ слух преображен у купјељи новог рођења. Када се речено има у виду бива јасно зашто су касновизантијски мелоди еримитском начину живота, тиховању које нема ништа с пасивношћу духа, већ, напротив, подразумева усредсређеност, устремљеност духа на вечност, придодали тзв. кратиме, мелодије на слоге без значења, које у свом дугачком трајању, попут непрестане умносрдачне молитве, као да и саме немају краја и никада се не исцрпљују.¹⁷

Јединственом мистичном доживљају,¹⁸ у којем ће достизање исихије бити знак духовног узрастања и савршенства, тежили су светогорски и константинопољски творци калофоничних мелодија, које ће за посредни или непосредни узор имати бројни „музикословњејши” у потоњим вековима. Ма колико да се њихова „творенија” међусобно разликују, и ма колико да им је функција у литургичком и ванлитургичком домену другачија, повезује их заједничка копча, о којој сведочи и нама савремени, уз то наш композитор Светислав Божић. Реч је о апсолутној и торжественој Истини која се не да на плану уметности изразити индивидуалним актом, већ тоталитетом освештане, одуховљене целине. На ову чињеницу не престаје да указује Светислав Божић истичући да су „две трећине заједничког пута већ прешли они велики људи који су озвучили и изобразили и нашу прошлост и нашу будућност”,¹⁹ те нама остаје да наставимо деоницу и истим правцем корачамо до циља. Своју стазу живота и уметности наш композитор је мапирао топосима у којима је светогорски камен увек био видљиво крајеугаони, од родне мачванске стране, преко Раче, Жиче – „жице нашег постојања”, Студенице и Немањихке Рашке, па дуж косовске и метохијске земље – земље под управом манастира, како јој само име каже, преко Солуна до Атоса и одредишта Хиландара у којем су крајеугани камен и националног духовног бића поставили родоначелници светородне династије Немањића. На овој путањи профилисани су Божићеви уметнички критеријуми, утемељени на односу унутарњег

Λογος ΛΑ΄) наведено према: Επισκόπου Διοκλείας Καλλιόστου Ware, *Η εντός ημών βασιλεία*, μεταφρ. Ιωσήφ Ροηλίδης (Δ΄ εκδ., Αθήνα: Ακρίτας, 2000), 35.

17 В. Пено, нав. дело, 243–247; О специфичном жанру кратима у касновизантијској и поствизантијској псалмодији видети: Γρηγόριος Αναστασίου, *Τα Κρατήματα στην Ψαλτική Τέχνη* (Αθήνα: Ίδρυμα Βυζαντινής Μουσικολογίας, 2005).

18 Међу првима је апостол Павле описао молитвени занос којим је био узнесен до „трећег неба”, где је видео оно што се речима не може исказати: „Знам човека у Христу који пре четрнаест година да ли у телу, не знам, да ли изван тела, не знам, Бог зна – би однесен до трећег неба. И знам да тај човек да ли у телу, да ли изван тела, не знам, Бог зна – би однесен у рај и чу неисказане речи које човеку није допуштено говорити” (2. Кор. 12, 2–4).

19 Светислав Божић у емисији „Истина или лаж”, Српска РТВ, 9. фебруар 2018.

као правог и појавног које се том правом, унутарњем приближава, премда никада до потпуног поистовећења. Не допуштајући да га косну „тонски пакети (неуметничке и квазиуметничке музике, прим. В. П.) који се попут летака бацају на нас”,²⁰ остао је загледан и слухом погружен у видљиво девастирану и разорену Византију која, упркос историјским неумитностима, и даље сабира свет хришћана у један сасуд. Пулсацију својствену источнохришћанској сфери препознао је и као потребу западног човека који прилежно усваја његову музичку поруку одаслату с подијума широм света.²¹ Звучном архипелагу Истока, у који је укључена и Русија, није, међутим, желео да приступи ларпурлартистички, исписујући „лаке ноте”, нити као „заточеник” било консонанце, било дисонанце, које су део „извесне климе која се код нас појављује када се организациона, клановска димензија наметне као део уметничког размишљања”.²² У споју, условно речено, „традиционалне” разуђене монодијске компоненте и њене вертикале ослушкивао је, како вели, у тишини своје собе, „оно што носи у себи и што може да буде тумач његовог израза”.²³ При томе, да и то поменем, Божић је свесно избегао да, више него му блиску „родну мелодију” не смести у популистички, музичкомаркетиншки и општеприхваћени, „утешни формат који се и у Србији и у нашем ширем окружењу неконтролисано разливао и дуго трајао”.²⁴ Тражећи на путу ка Хиландару, метафори за узвишено, тачку коју не сме да прекорачи и у њему одмеравајући и њиме самеравајући свој живот и дело, композитору је и национални идиом битан уколико је део васељенског духа, оног духа којим су се одликовали Ромеји – припадници различитих народа свезом православног крштења уједињени у византијском комонвелту.

У Божићевој поетици није од пресудног значаја опозиција полова историјске – хоризонталне и есхатолошке – усходеће стварности. Његово дело показује повезаност с духовним и биолошким прецима, али и са савременицима, сродницима по духу. Отуда његово обраћање канонском богослужбеном тексту, који се вековима поје под сводовима српских цркава и ка којем га води интензивни, преображујући лични литургијски доживљај, а не тек пука потреба да „партиципира” у жанру којем су се српски композитори од половине 19. века посвећивали често као према неписаном правилу у стваралачкој каријери. Истим поетичким императивом објашњава се и уплитање у Божићеву музичку бројаницу, према сензибилитету и поруци коју носе, пробраних стихова највећих међу великим српским песницима с којим је у духовном

20 Исто.

21 „Борба против духовне беде трајни је посао уметника” – изјавио је композитор у емисији „Огледало” емитованој на каналу Српска РТВ, 8. децембра 2016.

22 Светислав Божић у емисији „Живот са музиком”.

23 Исто.

24 Упор. исто.

сродству. И на овај начин потврђује се да уметнички *credo* није издвојен из онога што је Божићево егзистенцијално *вјерују*.

Стваралачки призив Божић је прихватио као саслуживање, „тражећи озарење и милост уобличења да би угледао светлост”,²⁵ јер „уметника, оног истинског” – како каже – „на стварање покрећу дубљи разлози од оних које у линеарном свету симбола види и осећа већина. Њега пре свега занима вертикално кретање, пробој из минулог у будуће”.²⁶ Истим поривом био је вођен и византијски уметник: „човек који је писао службе, додала бих и за њих компоновао мелодије, чинио је то са једним осећањем метафизичке одговорности, писао је дубоко уверен да већ самим тим служи службу Богу Логосу, да на тај начин учествује као садејственик (грч. *συνεργός*) у тајни спасења којом је Бог обавио људски живот. Зато се у писању/компоновању, видео подвиг, саставни део литургије у њеном изворном значењу *λίτός έργον* – „заједничко дело”. А онтолошки супстрат самог тог дела, којим се иконизује стварност Будућег века, јесте духовна суштина, која је подједнако, за византијске уметнике и оне нама савремене који с византијским деле исти поглед на свет, истинитија од њених појавних манифестација. Овим се допуњава Божићево јавно изнесено уверење да озарења и милост не долазе уз, како у свом стилу наводи, звекет „вашаризоване музике”,²⁷ па ни оне која је „привилегована, спољашња, уз то лишена супстанце”,²⁸ већ „враћањем утомљеног унутарњег кретања духа у нама, у тишини сопственог стасавања”.²⁹

25 Светислав Божић у емисији „Дарови”, ТВ Храм, 8. фебруара 2017.

26 „Православље је насушна потреба”, интервју са Светиславом Божићем водила Марина Мирковић, *Вечерње новости*, 16. октобар 2017. Овом композиторовом скорашњем исказу, придружујем и његово забележено дубоко осећање да се „истински песник и композитор не виде у свом запису, те да су и један и други ту да спроведу у дело заповеђено, али и да налогодавцу креативно одговоре просвећеним знацима постојања. Стога су и један други одлични слухисти, који су у стању да чују најдубље поруке, а потом кадри да их растумаче, запишу и учине доступним ширем кругу посвећених”. Упор. Светислав Божић, „Музика и поезија”, у *Фрагменти о музици*, нав. дело, 62.

27 Светислав Божић у емисији „Истина или лаж”, Српска РТВ.

28 Светислав Божић у емисији „Дарови”, ТВ Храм.

29 Светислав Божић у емисији „Истина или лаж”, Српска РТВ.

Иван Муди

ПОСЛЕДЊИ ВИЗАНТИНАЦ, ИЛИ
ПРОШЛОСТ НИЈЕ СТРАНА ЗЕМЉА:
РАЗМИШЉАЊА О МУЗИЦИ СВЕТИСЛАВА БОЖИЋА

Један француски новинар питао ме је да ли сам комуниста и одговорио сам му: „Ја сам последњи Византинац.” Није објавио овај одговор. Вероватно је закључио да је горе бити Византинац него комуниста.

Милорад Павић

Прошлост је страна земља. Тамо се ствари раде другачије.
Уводна реченица романа *Посредник*, Л. П. Хартлија

Размишљање о музици Светислава Божића побудило је у мени низ занимљивих питања. Иако сам често говорио и писао о повезаности Србије и идеје Византије као културно-историјског конструкта, то је било уопштено и односило се на композиторе активне почетком 20. века, као што су Миливоје Црвчанин (1892–1978) и Миленко Живковић (1901–1964), или много млађе композиторе као што су Ђуро Живковић (1975) и Милорад Маринковић (1976).¹ Јасно је да савремени композитори више не сматрају да живе у византијском комонвелту. Међутим, идеја о уметницима из земаља као што је Србија који учествују и стварају у том комонвелту није уопште нова, а Божићева музика, која се хронолошки налази између ових периода које сам споменуо, пружа изузетно занимљиве приступе том питању, и ствара јединствену везу међу генерацијама.

Може се рећи да је Светислав Божић један од мноштва композитора који претварају народну музику, а тиме и аспекте националне културе, у „уметничку музику”. Дела као што су клавирски концерти *Метохијска појања* из 1988, *Рашки мозаик* из 1996, *Напеви Багрдана* из 2000. и *Ноћ у Хиландару* из 2010, или клавирска свита *Византијски мозаик у девет слика* из 2009. године, свакако нас наводе на то да га посматрамо као некаквог савременог Бартока, што је без сумње поједностављена категоризација. Непобитан је Божићев став да његов рад припада дугој хронолошкој линији која се протеже од Византије (у најширем смислу) до данашњих дана, што и открива у телевизијском интервјуу са свештеником Драгомиром Сандом за програм

¹ Ivan Moody. „Byzantine Discourses...”: 113–123.

Разговор угодни када говори о својој концепцији уметничке креативности и њене повезаности са духовним.²

Поред инстинкта за илустративно који је евидентан у девет слика *Византијског мозаика*, композиторова дубока веза са духовном и књижевном прошлошћу Србије очигледна је у радовима попут *Молитве Рачана* (1995), где се изворни текст барокног свештеника и песника Гаврила Стефановића Венцловића (1670–1749) изненађујуће комбинује са речима Милорада Павића (1929–2009), потврђујући тако модерност Божићевог рада: засигурно ни епитет „постмодернистички” није далеко. Заиста, у својој расправи о музици друге половине 20. века у монументалном делу *Историја српске музике*, Мирјана Веселиновић Хофман недвосмислено сврстава Божића у постмодернизам, наглашавајући да композитор из мноштва могућности које су му на располагању експлицитно бира националну тезу,³ док га у истом делу у својој расправи о неокласицизму Весна Микић помиње као превратника.⁴

Превратништво је, наравно, по свој прилици карактеристика постмодерне, по томе што је, бар према неким дефиницијама тог појма, историја поткопана истовременом присутношћу и доступношћу историјских стилова и техника као оруђа савременог композитора. Као што је Фредрик Џејмсон запазио у својој студији *Постмодернизам или културна логика касног капитализма*: „Концепт постмодерне најсигурније је схватити као покушај да се о садашњости историјски размишља у добу које је првенствено заборавило како да размишља историјски.”⁵ Таква дефиниција је превратничка у смислу да у многим аспектима негира наратив модернизма и просуђује садашњост као време у којем је историјски факт, чак и ако није заборављен, у великој мери занемарен. Уколико је покојни историчар Питер Геј био у праву: „Оно што је неспорно заједничко свим модернистима је уверење да је неопробано знатно надмоћније од познатог, ретко од обичног, огледно од рутинског.”⁶ Међутим, у претходном истраживању трудио сам се да нагласим (ово тешко да је оригинална мисао) да модернизам није монолитичан и да заиста садржи у себи семе постмодернизма: заправо, који уметнички покрет не садржи у себи потенцијал за своје самоуништавање?⁷

² <https://www.youtube.com/watch?v=b9DRVQ0VLdQ>.

³ Код Светислава Божића, међутим, постмодернистичка методологија *бира* крајње експлицитно и од укупне светске музичке ризнице знатно растерећено потврђивање национале тезе. Тако у једној од најзрелијих композиција тог свог опредељења – *Србија* за мешовити хор а cappella (1990), Божић проживљава и одмерава углавном музичке трагове Стевана Ст. Мокрањца у сопственој композиционој техници и поетици. *Историја српске музике* (Београд: Завод за уџбенике, 2007), 131.

⁴ Исто, 213.

⁵ Fredric Jameson, *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism* (London, New York: Verso, 1991), IX.

⁶ Peter Gay, *Modernism* (London: Heinemann, 2007), 2.

⁷ Ivan Moody, *Modernism and Orthodox Spirituality in Contemporary Music* (Joensuu, Belgrade:

Вратићу се на идеју Византије, у својој српској манифестацији. Конкретно, вратићу се Павићу. У опширном интервјуу са Лаласом Танасисом, рекао је следеће: „Учио сам слушајући друге људе како говоре. Заправо, ослањао сам се на две ствари: на српску усмену традицију (народне песме и пословице) и на црквене беседе и културну традицију Византије. У оба случаја усмени елемент био је важан.”

И даље: „Моји учитељи били су усмена књижевност Балкана и византијски црквени проповедници, на пример Хризостом. У Француској су то у великој мери осетили; један новинар назвао ме је новим Хризостомом.”⁸

На другом месту, Павић је рекао: „Волео сам два Јована: Јована Дамаскина и Јована Хризостома.”

Наравно, ови ставови не треба да наведу на то да се Павићева дела помешају са делима Светог Јована Хризостома или српским народним песмама, на пример. Оно што се њима сугерише управо је идеја о креативности у Византији, или још шире, у византијском комонвелту, увек у дијалогу са традицијом, нешто што се свакако може сматрати постмодерним ако се гледа кроз савремену призму. Ова врста креативности јасно се сагледава, у музичком смислу, у делу Св. Јована Кукузеља из 14. века, што се описује као његова „византијска Арс Нова”,⁹ затим у разради новог приступа црквеном појању, али и у раду композитора идентификованих као српских као што су Исаија и Кир Стефан, чији се рад, иако је мало тога данас остало, наслања на укоренењу традицију како би се она обрађала новим генерацијама и новим културама.¹⁰ Српској традицији може да се придода и рад великих мелографа који су и сами били композитори – мислим конкретно и очигледно на Корнелија Станковића и Стевана Мокрањца – који нису били само у позицији да бележе усмену традицију певања (и народне музике) која их је окруживала, већ и да је унапреде и на основу ње изграде читав полифонијски репертоар.

Хорска духовна музика Светислава Божића не преплиће се са ранијим делима у буквалном смислу; нема цитирања мелодија или реминисценција ранијих стилова, нити прерађивања живе традиције као код Мокрањца, али постоји нешто што је, трудећи се да буде универзално, такође врло лично, а бар један критичар у његовом раду нашао је „словенски ген и словенску духовност”.¹¹ На питање како види улогу савременог

ISOCM/SASA 2014), 22 и даље.

⁸ Thanassis Lallas, „Conversation with Milorad Pavić”, <http://www.dalkeyarchive.com/a-conversation-with-milorad-pavic-by-thanassis-lallas/> (аутор овог рада мало је изменио текст интервјуа ради прецизности на енглеском језику).

⁹ Edward Williams, „A Byzantine *ars nova* – The 14th Century Reforms of John Koukouzelis in the Chanting of Great Vespers”, in *Aspects of the Balkans. Continuity and Change*, eds. H. Birnbaum and S. Vryonis (The Hague: Mouton, 1972), 211–229.

¹⁰ Димитрије Стефановић, *Стара Српска Музика* (Београд: Музиколошки институт Српске академије наука и уметности, 1975).

¹¹ „Своју хорску и вокалну музику (посебно четири велике духовне целине и громаде какве

композитора духовне музике, Божић је одговорио: „Он има врло деликатан задатак, да делује као креативна особа са посебним осећајем за садашње време и његове очигледне и скривене варијације, наговештавајући промене у сфери свакодневног живота, што може да буде врло сложено и болно. Он не мора да буде иновативан уметник; постоји много начина како један човек може дати сопствени умни допринос. Није довољно да нешто прекопирате или само да направите још један аранжман старе мелодије, док са друге стране, претерано коришћење модернизма врло често показује недостатак мира у души композитора, која је пуна духовних контрадикција.”¹²

Даље, у истом чланку, Божић говори о тексту као стварном полазишту за своју духовну музику, и чини ми се да то дефинише његов рад у овој области, тако блиско су повезани музички покрети са текстуалним садржајем. Такав приступ, наравно, може да се посматра као супротан сврси литургијске музике, али у ширем културном контексту, Божићев рад може заиста да се посматра као део традиције која је пригрлила готово два века духовне хорске композиције у балканским земљама, а посебно у Русији.

Међутим, Светислав Божић на другим местима у својој музици показује управо ту врсту креативног повезивања са прошлошћу које одјекује и у садашњости. *Молитва Рачана*, написана 1995, једно је такво дело. Како је М. Сретеновић истакао у интервјуу са композитором објављеним у *Политици* 2015. године: „*Молитва Рачана* описује наше сеобе, страдања, миграције, а Павић и Венцловић дали су тестаментарне обрасце који су и данас актуелни и говоре о стаништима која не ишчезавају, већ добијају нови смисао и нову поетизацију.” Не постоји ништа моћније од Венцловићеве пуне бола молбе Богу за Његову заштиту у ратном часу, а Божић пише музику која на врло сликовит начин приказује ову бол. Павићева песма повезује духовни са земаљским светом, нада светлуца кроз фрагменте прошлости; тако и музика композитора у овом тренутку, иако се мења динамиком и темпом, није суштински другачија: она подвлачи везу коју он види између два текста и припрема се за повратак последњем делу Венцловићеве песме на крају.

су *Литургија, Опело, Свеноћно бденије, Страсна седмица*, као и *Молитва Рачана, Србија*) Светислав Божић увек саздаје од малог броја изражајних средстава, од чистих, дијатонских линија, од хармонија и мелодија које као да допиру из прошлих векова... уткива се у српску традицију на интегралан и оригиналан начин... У тој присутности словенског гена и словенске духовности и ширине, Светислав Божић је јединствена појава у нашем музичком стваралаштву. Он своје изворе не крије, али са њима не кокетира...” Бранка Радовић, у *Политика, Музичка хроника*, 08. 06. 2000. <http://www.svbozic.com/kritike/kritike/>.

¹² Bogdan Đaković, „Serbian Orthodox Choral Music: Its Revival over the last Three Decades”, in *Church Music and Icons: Windows to Heaven. Proceedings of the Fifth International Conference on Orthodox Church Music* (Joensuu: ISOCM, 2015), 99.

Музички пример бр. 1: Молитва Рачана, стр. 32-33.

-32-

СТВО-ЈИМ, О МО-ФО-РОМ

СТВО-ЈИМ, О МО-ФО-РОМ

Сузе и реке НАШЕ, ОТЕКОШЕ БЕЗ СМИСЛА.....

pp

pp

pp

pp

16) Реско, неумољиво и Болко... -33-

Као и Павић, и он је у дијалогу са прошлошћу, која тиме постаје садашњост. Прошлост више није страна земља, већ место на којем неко може постати нови Хризостом и где је част бити Византинац.

Литература

- Đaković, Bogdan. „Serbian Orthodox Choral Music: Its Revival over the last Three Decades”. In *Church Music and Icons: Windows to Heaven. Proceedings of the Fifth International Conference on Orthodox Church Music*, 94–101. Joensuu: ISOCM, 2015.
- Gay, Peter. *Modernism*. London: Heinemann, 2007.
- Istorija srpske muzike*. Beograd: Zavod za udžbenike, 2007.
- Jameson, Fredrich. *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*. London, New York: Verso, 1991.
- Lallas, Thanassis. „Conversation with Milorad Pavić”, <http://www.dalkeyarchive.com/a-conversation-with-milorad-pavic-by-thanassis-lallas/>.
- Moody, Ivan. *Modernism and Orthodox Spirituality in Contemporary Music*. Joensuu, Belgrade: ISOCM/SASA, 2014.
- Moody, Ivan. „Byzantine Discourses in Contemporary Serbian Music”. In *Serbian Music: Yugoslav Contexts*. Eds. Melita Milin and Jim Samson, 109–125. Belgrade: SASA, 2014.
- Možejko, Edward. „Postmodernism in the Literatures of Former Yugoslavia”. In *International Postmodernism: Theory and Literary Practice*. Eds. Hans Bertens & Douwe Fokkema, 441–446. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 1997.
- Sando, Dragomir. Interview with Svetislav Božić for „Razgovor ugodni”, <https://www.youtube.com/watch?v=b9DRVQ0VLdQ>.
- Стефановић, Димитрије. *Стара српска музика*. Београд: Музиколошки институт Српске академије наука и уметности, 1975.
- Williams, Edward. „A Byzantine ars nova – The 14th Century Reforms of John Koukouzelis in the Chanting of Great Vespers”. In *Aspects of the Balkans. Continuity and Change*. Eds. H. Birnbaum and S. Vryonis, 211–229. The Hague: Mouton, 1972.

Милена Б. Медић

СУМАТРАИСТИЧКА ТАЈНА ВЕЛИКОГ СНЕВАЊА ГРОФА
САВЕ ВЛАДИСЛАВИЋА:
АНАМОРФОЗИЧАН ЦИЉ ТЕАТАРСКОГ УДВАЈАЊА,
ЕКСЦЕНТРИРАНИ ПОСМАТРАЧ И РЕГЕНЕРАТИВНА МОЋ
КОЛЕКТИВНЕ МЕМОРИЈЕ¹

*Пошто перспектива није ништа друго до
фалсификовање истине, сликар није обавезан
да учини да се она /истина/ појави реално
сагледива из било ког угла, већ из једног који
једини одређује поенту.*

Овим речима, исказаним у двотомном трактату „Сликарска и архитектурална перспектива” с краја седамнаестог века (Pigienne 1970: 90), барокни фреско-сликар, архитекта, сценски дизајнер и теоретичар уметности, Андреа Поцо (Andrea Pozzo, 1642–1709), није описао само концепт нарочите врсте архитектуралне илузије коју је произвео на своду куполе Цркве Светог Игњатија у Риму када је помоћу технике *trompe l'oeil* („обмане ока”) фрескоосликао свеца како се успиње у рај тако да за посматрача постоји само једна позиција с које приказ изгледа готово тродимензионално реално. Он је такође евоцирао и чувену слику у раном фламанском стилу, *Амбасадори*, из 1533. године, Ханса Холбеина млађег (Hans Holbein), на којој ренесансни немачки сликар у исто време потврђује и оспорава правила линеарне *perspectivae communis*. Уколико се посматра из центричне позиције, ова слика, заправо двоструки портрет, приказује две познате мушке фигуре,² леву обучену у световно, а десну у свештеничко одело. Судаћи по приказаним предметима (терестријални и целестијални глобус, аритметичка књига, лаута, химнодија или псалтир и др.), оне сасвим очигледно представљају свет

¹ Овај рад је објављен првобитно, као поручен текст, на енглеском језику у међународном часпису *Нови звук (New Sound)* бр. 47/1 2016, и део је музиколошког пројекта бр. 177019 (*Идентитету српске музике у светском културном контексту*) који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије. Поновно објављивање верзије овог рада на српском језику одобрила је главна и одговорна уредница часописа, др Мирјана Веселиновић-Хофман.

² То су слева Jean de Dinteville, феудалац (земљопоседник), а десна, Georges de Selve, бискуп (епископ).

слободних вештина из *Quadriviuma* (геометрија/ математика/ астрономија и музика). Између њих је, у доњем центру предњег плана слике, крајње неиздиференцирана и изобличена слика – таква уколико се посматра из конвенционалног угла – међутим, чији се приказани лик може открити и препознати једино искоракком из центра одозго десно. Другим речима, тек променом уобичајене фокалне тачке посматрач може да се сусретне с нечим што има смисла, а то је *memento mori* (Слика 1). У ренесансном и ранобарокном сликарству и филозофији, фигура људске лобање је, управо поред поменутих вештина, била сврставана међу симболе меланхолије и смрти. Меланхолија је сеновита пратња човека научног и креативног генија,³ смрт је услов регенерације, док је носталгично призивање прошлости чувар колективне (историјске и културне) меморије.



Ханс Холбајн Млађи, *Амбасадори* (1533)

³ Још од Аристотела и Платона преко арапских средњовековних филозофа до ренесансног неоплатоничара, Марсилија Фићина (Marsilio Ficino), меланхолија је сматрана врстом божанског лудила што значи да је била повезивана с божански инспирисаним когитацијама, па је отуда била приписивана свим великим ингениозним људима.

Ако посматрачево заузимање неконвенционалног угла гледања условљава могућност поновног обликовања (*ana-morphosis*), на површини било перспективално (помоћу перспективе) искошене било катоптрички (помоћу огледала) искривљене, слике, те њеног виђења као у суштини недеформисане, онда видети слику из посебног угла значи моћи сагледати је у њеном правом облику. Разоткрити такву визуелну загонетку значи, надаље, моћи поседовати њену тајну и разрешити њен смисао. Креативан и духовни позив анаморфозе на (а)перцептивну и когнитивну игру с конвенцијама гледања и виђења, опажања и разумевања, учинковит је управо захваљујући њеној жудњи за опскурним. Тај позив рачуна на ексцентрираног посматрача јер, везујући га за објекат посматрања путем децентрирања и увлачећи га у игру раскривања смисла путем преобликовања изобличене слике, очекује од њега да приближи неблиско и ухвати тај трачак неблиске сличности. Чињеница да анаморфоза допушта распростирање и мешање разноврсних призора уз скривање слике, која је тајновита матрица значења и смисла, доводи нас до могућности њеног уодношавања с нарочитим видом уређења имагерије сна. Гледајући на површини, такорећи с предње стране сна, слике се изоловано, неповезано и флуидно нижу. Међутим, дубљим загледањем у симболичку интериорност сна, а то значи изналажењем одговарајућег анаморфозичног угла гледања проточности његових слика, пред нама се помаља кохерентна целина с посебном логиком према којој једна слика наликује другој сугеришући трећу итд., речју, логиком неблиске сличности и граничног додиривања.

Не само што је могућа темпорална верзија ове, још од доба ране ренесансе добро познате сликарске и архитектуралне технике креирања слика и представа на основи анаморфозичне фокализације, дакле, верзија која укључује трансмедијално преобраћање визуелног средства у драматско и сценско (на пример у неким комадима Шекспира /William Shakespeare/) већ се и фикционална структура и епизодичка логика сна, с алтерованом реалношћу и флексибилном каузалношћу, временским и просторним прелазима, упадима и преплетима, лако могу транспоновати у епски наратив и театарски комад. Међуоднос анаморфозе, у оба њена вида, као перспективе драматско-сценског приказивања и начина испредања неблиске сличности, и сна, као мотива, књижевног тропа, наративне структуре и средства радње, саобликоваће, на трагу суматраистичког доживљаја света, моју интерпретацију најновијег музичко-сценског остварења нашег композитора, Светислава Божића, *Меланхолични снови грофа Саве Владиславића* (опера у седам сновиђења). Опера је пермијерно изведена 28. фебруара 2015. године на сцени Народног позоришта у Београду, у режији Александра Николића, кореографији Александра Илића и под диригентском палицом Ђорђа Павловића.

Назначујући у наслову (меланхоличне) снове као мотив и у поднаслову (седам) сновиђења као мотивацију и такође драматуршки модел дела, композитор

јасно сугерише визију своје опере као опере онеиричких стања. Иако на сцени само спорадично видљив⁴ и у већој мери невидљив, то јест ослобођен телесности, али интензивно свеприсутан, главни лик опере, гроф Сава Владиславић,⁵ заправо је главни сневач. Његова сновиђења, обојена зебњом, болом, утехом и носталгијом, урањају у знамените историјске слојеве српског колективног бића или пак из њих израњају снови српских духовних и научних великана (Немањића и Николе Тесле). Непрестаним уткивањем једног сна у други форме великог Грофовог сневања се саобликују и преобликују као сан у сну, сан сна, међусан, бдење над сном, утеха из сна, бол у сну, сенка сна, сан на јави, тако да је не само идентитет главног сневача у непрестаној флукуацији, већ се растварају и границе осталих ликова. Променљиве и отуда нестабилне релације, међудејство и стапање онеиричких субјеката, мењају перспективу гледања али увек из једне исте епитомизоване позиције – великог Грофовог сневања. Заправо, чини се да композитор и редитељ производе врсту оперске алузије на перспективалне технике којима се Холбајн служи у свом двоструком портрету, тако да ексцентрирани посматрач/слушалац опере може метонимијски да призове референтну слику. С једне стране, конверзија катоптричког типа анаморфозе на *mise-en-scène* приметна је у развијању унутрашњег света приче око рефлексивног удвајања улога, што за последицу има то да певачи/глумци који певају/глуме различите улоге/ликове постају такође ко(де)нотативни карактерни парњаци/двојници упркос визуелним разликама у костимима,⁶ и, с тим у вези, око театарских визуелних синтаксичких паралелизама – танатосних и еросних⁷ – који продубљују и интензивирају семантичке

4 Видљиво је отелотворен у почетној и завршној сцени буђења у кревету, односно одласка на починак у кревет, или пак у III сновиђењу када се креће по сцени са свећом у руци.

5 Гроф Сава Владиславић-Рагузински (1668–1738), рођен у херцеговачкој породици из које је потекао и песник Јован Дучић, био је поморац и веома образован човек. Отиснувши се из завичаја преко мора доспева у царску Русију, на двор Петра Великог и Катарине I, где су му поверене многе дипломатске мисије, међу којима је најзначајнија она с Кином. Захваљујући његовом духовном деловању отворена је прва српска школа у Сремским Карловцима. Пред смрт, подигао је Цркву Светог Саве у Сибиру.

6 То су: Владар / Тенор-Тесла / Никола Тесла, Владарка / Мајка у црнини / Анђео искушења, Муза / Голубица / Елен, Дечак Владар / Дечак Тесла, Принц / Дечак Никола, Принцеза/Кајање, Девојка/Визија.

7 Танатосна линија театарских синтаксичких паралелизама обухвата следеће: маса разапиње паганско божанство Пана (I) – млади принц Немањић убија девојку / „аждају“ (I) – млади принц Немањић прободен умире (II) – Мајка у црнини држи у наручју бебу и потом је полаже у гроб (IV) – маса разапиње женско (Еленино) тело (VI) – Суђаје разапињу Владара (VI) – гроф Сава узима у наручје жртвовано мртво женско (Еленино) тело (VII). Еросна линија театарских синтаксичких паралелизама обухвата следеће: пагански жртвени плес Панових сатира с девицама/нимфама у белим хаљинама (I) – амазонски заводљив плес око фалусне шипке Анђела Искушења у црним панталонама, кожним чизмама и с цигаром у устима (IV) – Анђео Искушења заводи Николу

везе и блискости удаљених ликова и контрастних збивања. С друге стране, наративан ток опере прожимају тренутачна појављивања замрачене и неразлучене сени грофа Саве Владиславића (прилика у црном костиму) попут перспективално искошене људске лобање (*memento mori*) на Холбајновој слици (Слика 2). Ефекат скривености и тајновитости за анаморфозу жељени је ефекат и на његово смисаоно раскривање она управо циља. Парентетички квалитет како Грофове сени тако и удвојених улога не изискује, међутим, у оперској анаморфози од публике промену места у току театарског извођења како би се изнашао адекватан анаморфозичан угао гледања, већ подразумева да драматски наратив и театарско извођење то учине уместо ње. Анаморфозичан ефекат театарског удвајања, постварен помоћу метонимијских веза и размена ликова и снова, открива да је сан медијум и израз сновиђења у смислу виђења у сну и кроз сан.



Оперска алузија на перспективалну анаморфозу (реплику Холбајнове слике произвела је Весна Бомбек Милановић, академски сликар и графички дизајнер)

Теслу (IV) – Елен безнадежно воли Николу Теслу (V) – девичански плес полунаге Девојке/нимфе коју Суђаје преоблаче у белу хаљину налик почетном обредном плесу девица (VI) – преобучена Девојка/Визија додирује рукама Теслу у белом оделу (VI) као што је Елен додиривала Николу Теслу у црном оделу (V). Још једна линија театарских синтаксичких паралелизама могла би се одредити као божанска/небеска: с неба се спушта Голубица и просипа своје паперје (I) – с неба се спушта Голубица са преминулим младим принцем (III) – с неба се спушта Голубица са преминулом бебом (IV) – црна сен грофа Саве додирује „белог” Теслу рукама обученим у беле рукавице на чијим је крајевима паперје налик оном које је просипала Голубица (V).

Сновиђења грофа Саве Владиславића артикулисана су дуж седам сцена опере у густим преплетима збивања у све три временске хипостазе, као при-зивање, при-виђење и про-виђење. Евокација прошлости испољава се било као колективно (национално) памћење почела у жртви и страдању српства (прво, друго, четврто сновиђење) и уједно начела у духовности и вери у испуњење божанске правде (прво, друго, седмо сновиђење), било као лично (Владарево, Теслино, Грофово) сећање на завичајне и матерналне корене, детињство и младост (друго, четврто сновиђење). Привиђење у садашњости обухвата сноп (Теслиних, Грофових) фантазмагоричних сновиђења контрастних плесоликих женских фигура, заводљивих (*virago*) и девичанских (*virgo*), под велом сенке или пак белине (четврто, шесто сновиђење), али и сновиђење силуетичне масе мушких и женских ликова расутих под тамним веловима бола и меланхолије (пето сновиђење). Провиђење будућности концентрисано је у болном наслуту смрти (четврто сновиђење), али и нових, непознатих облика живота у хиперборејском есхатону (пето сновиђење). Прожетост великог Грофовог сневања бројним реминисценцијама стварних појединаца и стварних догађаја из различитих слојева историје и културе, преображених у нестварне фикције у којима се проналазе везе и блискости, као и предзнаци судбина свих посвећених великана које се изнова понављају, не сугерише само живо присуство прошлости и будућности у садашњости. Још важније, она сасвим у духу суматраистичке визије света и живота, коју је у својој књижевној поетици развио Милош Црњански, исијава из себе идеју свеопште повезаности, идеју хармоније света у којој далеко може да постане блиско, а блиско далеко, како у временском тако и у просторном смислу.

Испитујући просторе среће у делима Црњанског, књижевни историчар и критичар, Петар Цацић, истакао је да је суматраистички јунак свеприсутан, бесконачан, готово божански, називајући то „гигантизацијом субјекта у песничким сликама”. (Цацић 1976: 50) Стремећи непознатим и космички безмерним даљинама и тражећи своје космогонијске путеве према хиперборејском искону, он живи свој велики сан, потпуно посвећен науци, уметности или неком другом племенитом, духовном циљу, и настоји при томе да остане морално чист. Прожет јунаковом разапетошћу између туђине и завичаја, садашњости и прошлости, танатоса и ероса, елегије и дитирамба, таме и светла, месеца и сунца, суматраистички сан раскрива одисејско стање душе и испуњава се у одисејству као судбини. Интензитет жудње за повратком у завичај (као другачији вид жудње за даљинама) и у повлашћене просторе детињства и младости (као просторе среће, мира и блаженства) достиже свој зенит у тренутку наслута близине смрти (Тесла: „Привиђаће се и мени /Смиљан/ кад будем умирао.”). Отуда је одисејска судбина суматраистичког јунака затамњена семантиком меланхолије и усамљености, која уједно објашњава јунаково одбацивање ероса због нечег узвишенијег. Након

одисејског беспућа, а покренута жудњом за повратком свом пореклу и корену и за остајањем неукаљаним, слутња краја живота претвара се у нешто метафизичко, наиме, у нову жудњу – жудњу за повратком искону и вечности, јер су извориште утехе и смирења који дарују смисао.

Претварање разлика и даљина, у суматраистичком свету, у везе и близине, које је могуће једино у сну и у вечности, одвија се и у свеколиким просторима текста као ширење и преобличавање једног значења у друго, њихово међусобно огледање, обременено бројним алузијама на друге текстове. Интертекстуалност се последично открива као још један вид суматраистичких веза које извиру из заједнице „гигантских” књижевника. У светлу тога, интертекстуалност либрета опере коју Светислав Божић артикулише на линији цитатне-колажне структуре античког књижевног жанра *cento*, дакле, искључиво од већ постојећих различитих књижевних (лирских и драмских) текстова, овде српских „гигантских књижевника” (Момичило Настасијевић, Јован Дучић, Дејан Медаковић, Милош Црњански), она је сасвим суматраистичког реда у својој идејности једнако као и асоцијативан лук који композитор повлачи, повезујући различите и удаљене личности и културално-историјске равни времена и простора, како би образовао сасвим другачији и специфичан поступак музичко-драмског приказивања и приповедања и преточио тако густо умрежени оперски текст у кохерентну целину.

Онеиричка присуства и стања, њихове дистинкције, контрасти и аналошка конфигурирања, сусретања и одмицања, имају различите учинке у драматској конструкцији опере, тако да генеришу њену прстенату композицију, епизодичку структуру и унутрашњи вишеслојан догађајни ток у којем читав мозаик мотива, присутних попут фрагмената отргнутих из колективне историје, персоналне прошлости, детињства, снова или визија, образује односе без јасног континуитета. Свеукупна сложеност наративне динамике опере произилази из јукстапозиције дивергентних а паралелних наративних токова, прича-унутар-приче (о Немањићима и Николи Тесли експлицитно; о грофу Сави Владиславићу имплицитно). Драматизација сновиђења постигнута је помоћу динамичне међуигре две динстинктивне форме наративности, миметске (приказивање на сцени) и дијегетске (причање приче), у којој нараторску улогу носе, с једне стране, ликови као интрадијегетски наратори (Владар, Никола Тесла, гроф Сава Владиславић), који причају своје или туђе приче, а с друге стране, хор као екстрадијегетски наратор, чији је наратив спољашњи у односу на свет приче.

У првом сновиђењу, које израња из оркестарско-кореографски конципираног пролога и приказа херцеговачких и медитеранских призора на покретним платнима, мешовити хор изводи десетерачке стихове Јована Дучића (1871–1943), „Хришћанско пролеће” из збирке *Лирика* или *Песме Сунцу* 5. Учесталост репетиција једог тона, групе тонова, истог акорда, акордске прогресије или пак бикорда у хорским гласовима

(хомофоно или имитационо полифоно уређених) постварује континуирани рецитијући тон певања. Он је подржан свеопштим, вишеслојним присуством у оркестру остинатне, полиметрички и мешовиторитмички усмерене, звучне проточности. Дуж четири катрена, која су у музичком току раздвојена оркестарским интерлудијумима, изграђеним из конфигурације двоструког мотивског језгра – једног, ритмичког (репетиција тона), и другог, мелодијског (хроматизам у опсегу прекомерне кварте) – хор казује новозаветну параболу о жртвовању, смрти и поновном рођењу, функционишући тако као *пародос* или улазна хорска песма у старогрчкој драми. Идеја васкрса, из које ниче песничка слика хришћанског пролећа, парадоксалне је природе јер обелодањује смрт као услов живота. Овај парадокс појашњава ницање читаве хорске песме из интеракција и трансформација дијатонских и хроматских, модалних и немодалних колекција тонова, потеклих из почетног, тонално амбигвитетног (лидијско-целостепенског) сегмента од шест тактова који је центриран *ин де* (*де-е/фис/-гис-аис*). Дводелна подела старогрчког *пародоса* на строфу и антистрофу обухвата овде по два катрена управо захватајући хришћански окрет из танатоса (*видик се крвљу зарубио / први кос пева танко и тање / аждају Свети Ђорђе убио...крај цркве чемпрес црн загусти...*) у васкрсењску катарзу (*голубица у сунцу синула / салшића капљу свете арије... / с поруком сина чисте Марије... и сја ореол вечни и нови / јагњета што гре преко ледине*). У музичком смислу, то је окрет из ритмички брзог и одсечног (*Allegro*; осмински метри), као и хроматски интонираног казивања, у кругу полустепенски и тритонусно уодношених модалних подручја (фригијског, лидијског и еолског),⁸ у смирено казивање обележено задржавањем дорског де-мола, ритмичким успорењем (*Moderato*; четвртински метри), држаним трајањима исонских гласова и етеричнијом текстуром с пасторалним арпеђима харфе из којих се интервалски крајње поступно успиње дијатонски прочишћена мелодија (од приме преко секунде и терце до кварте и квинте спрам исонског *де*) претачући се у средњовековно озвучене гласовне паралелизме (сексте спрам исонског *а*).

Екстрадијагетски нараторски глас хора (у трећем лицу) протиче паралелно с кореографским извођењем на сцени архаичног и архетипског ритуала жртвовања божанству Пану (Пан) и посвећења пролећу (Девојка). Из почетне суперимпозиције дијегетског и миметског тока, казивања и приказивања, али пре свега из песничких слика, *голубице у сунцу синуле* из треће строфе и *пада снопа зрака с неба средине* из четврте строфе хорске песме, дословно се на сцени отелотворује лик Голубице, гласнице зебње сна грофа Саве (и чудесне пратиље Николе Тесле), поверен мецосопрану. С песмом „Брату” (у либрету названа „Елегија”) из збирке *Бдење* Момчила Настасијевића, коју одликује семантичка напрегнутост идеја ослушкивања запојем тајне порекла, живота

⁸ I строфа: фригијски де-мол – еолски цис-мол – лидијски А-дур – еолски ес-мол – еолски цис-мол – фригијски де-мол; II строфа: еолски еф-мол – Ас-дур – фригијски Ге-молдур.

и смрти, сневања рођеног поја и дозивања гласа брату из дубина у архаичној синтакси, арија Голубице на лирски начин рефлектира и сублимира почетни опис исконског почела и прапочелног крика. Прадревна интонација песме опредељује Божића према понирању хармонског тока из почетног еолског де мола у дубине закључног еолског це-мола. Елегијска боја матерње мелодије стихова, тако суштаствене за песнички језик Настасијевића, призвала је фригијску инфлексију музике, саобразну семантици меланхоличне збње и смрти. Она је испољена помоћу силазног полустепенског ткања мелодијских линија камерне инструменталне пратње, нижег регистра који обезбеђује специфичан меланхоличан *gravita* квалитет, као и педалних и држаних тонова на крајевима фраза који доприносе развученом трајању. Сажет, згуснут, елиптичан и загонетан песнички израз саобликује узан мелодијски опсег концизних вокалних фраза које се повезују попут самих стихова – у лирским круговима.

Управо овде, када миметски ток престане, дијегетски започиње на трансжанровски начин – Дучићевим сонетом „Житије” из збирке *Царски сонети*. У дванаестерачким стиховима казује се о цару који три ноћи и дана чита *Књигу о прецима* и види како прође сводом страшна сен Немање победничким ходом. Објект приповедања у исто време је субјект извођења – драмски лик Владара, поверен тенору. Другим речима, онај о коме имплицитни наратор приповеда у песми, а то је цар, изводи (у алтернацији с хомофоним рецитијућим хором) нарацију на сцени, у улози карактерног наратора и чини то помоћу амбитусно сведене речитативне декламације усредиштене у тону де. Пратња кантабилне мелодије сетног и носталгичног тона у кларинетима у де-молу и арпеђираних хармонија харфе (као и хармонских прогресија у деоницама дрвених дувачких и гудачких инструмената) у ге-молу контекстуализује хармонски ток у удвојеном тоничном комплексу који на самом почетку опере сугерише касније испољен суматраизам везе између Владара и Тесле. Казујући о себи, Владар започиње причу-у-причи, дакле, једну међу три хиподијегетске линије наративне структуре опере.

Проширење и преображај дијегетске наративности помоћу хиподијегезе спроводи се надаље кроз друго, четврто и пето сновиђење, где композитор, преузимајући дијалошки материјал из драме Милоша Црњанског *Никола Тесла* развија врсту комада-у-комаду. Ово драматско средиште опере обликовано је помоћу технике реверзибилног уоквиравања сновиђења. Покренуто је, наиме, урањањем сна грофа Саве у амерички период живота Николе Тесле, који је, на линији реализма театарске продукције, најпре уведен на интермедијалан начин, помоћу филмског времеплова на платну с призорима из историје њујоршке свакодневице и театра позних 1920-их и раних 1930-их година, а потом представљен помоћу конфигурације сценографских и костимографских симбола (тамна позадина испуњена вертикалним низовима сијалица и двоје пантомимичара

чије су кецеље и капе дизајниране као стилизације црвено-белих пруга с америчке заставе, односно америчке гарнизонске војничке капе). Поменуто драматско средиште заокружено је повратним урањањем Теслиног сна у сан грофа Саве. Унутар овог ширег драматског (монолошког и дијалошког) оквира, у којем је музички лик Николе Тесле (баритон) одликован *ариосо* стилем мелодије, догађају се повремени *парландо* пробоји аутономних чиновна његовог приповедања сопствене или туђе приче другим ликовима. Овакво, такоређи увлачење лика у наратора и извлачење из њега, речју, чин наратије у коме је наратор такође и учесник у збивањима која нису приказана на сцени, а о којима приповеда на нивоу сећања, призива врсту меморијског комада. Испољавању његових жанровских карактеристика доприноси такође и сценографска поставка лика Николе Тесле по којој он највећим делом седи на дрвеној столици, на десној страни сцене, окренут према публици.

Унутар ширег миметског оквира монолога и дијалога које Тесла води с лаборантом, пријатељима или с Елен, дијегетски продори су увек праћени лирском песмом као рефлексijом претходног монолошког или дијалошког садржаја. Тако, у другом сновиђењу, Теслино присећање Бакелоровог варљивог и неиспуњеног обећања исплате велике суме новца уколико успе да поправи брод, док он сам нуди своје велико откриће струје *која ће бити јефтинија од свега до сада*, добија заокружење у гротескној антителизи између песничке слике *зидања храма белог као манастир* и носталгичног *шетања плачног Месеца у њему* (наместо светлости и радости) у првом катрену и песничке слике *чудовишног осмеха црне Сфинге подигнуте над храмом* (наместо крста) у другом катрену песме „Гротеска” из збирке *Лирика Итаке* Милоша Црњанског, поверене Владарки (мецосопран). Међутекстовна интеракција монолошки отеловљене и крајње персонализоване наратије Николе Тесле и метрички растеловљене и деперсонализоване песме Владарке почива на поступку сатирично-алегоријске лиризације супротстављених (бело-црних, односно божанско-демонских) мотива драматског монолога. Учинак гротескног изобличавања визуелне слике храма белог као манастир и звучне слике чудовишног осмеха црне Сфинге произведен је у музици чиновима парадоксалног одступања од склада: у првом случају, помоћу фригијске интонације вокалне мелодије (акцентоване силазне секунде) и силазних интервалских спирала или мелодијских понирања у легату, у оркестарским деоницама, као звучна семантизација смрти, а у другом случају, помоћу успона мелодије гласа у *crescendu*, разложених хармонија дрвених дувачких линија у *staccato*, а линије басовских инструмената у дугом узлазном хроматизму, као звучна стилизација сарказма.

У четвртом сновиђењу, Теслино потресно казивање о намученом пријатељу из детињства, преминулом на путу за Америку, коме се у тренутку смрти привиђао лепи завичај, као што ће и самом Тесли, праћено је тамном лирском рефлексijом, поново

за мецосопран али сада у улози ожалошћене Мајке у црнини. Слободни, неримовани стихови, преузети из друге и треће строфе песме „Химна” из збирке *Лирика Итаке* Милоша Црњанског, излажу садржину крајње супротну назначеном наслову, који упућује на прецизно одређену лирску врсту с узвишеном тематиком, религиозним надахнућем, тоном одушевљења итд. Овде се, напротив, наглашава динамика ишчежавања и нестанка *шума, брда... мајке, дома*, суморне деструкције свега, осим крви. Другим речима, предмет култног слављења и уздизања јесте крв. Пародијско разобличавање химне у антихимну пренаша се у Божићевој музици у поткопавање функционализованих и ка извесности каденце циљно усмерених хармонских прогресија Де-дура – тоналитета с традиционалном химничном и маестетичном асоцијацијом – помоћу дисонантног квалитета лидијске кварте (*де-гис*). То је исти квалитет који је раније, у првом сновиђењу, обележио мотивско језгро улазне хорске песме (*видик се крвљу сав зарубио... Аждају Свети Ђорђе убио сребрним копљем баш у свитање*). Елегични тонови смрти и губитка, пустоши и недостатности, које Црњански производи у свом субверзивном извртању претпоставки химне и химничности, призивају код Божића гласовну стилизацију тужења унутар тоничног оквира Де-дура, помоћу двоструког поступка мелодијског обликовања вокалних фраза: једног, на основи иницијалне фигуре епске рецитације на једном тону (*де2*) и финалне фигуре силазног мелизматичног треперења, подрхтавања гласа, и другог, на основи ритмички уједначеног и спорог хроматског спуштања гласа.

Мотиви растанка и одласка интензивно су концентрисани у дијалогу Николе Тесле с Елен, на почетку петог сновиђења. Густо прожет скретничним мотивом (*а-гис-а-ха/а-гис-а-фис*) у паралелним терцама у флаутама, овај дијалог се, иронично, одвија у Де-дуру, у ритму валцера, плеса који традиционално доводи у близину мушкарца и жену, слично као и конвенционалне паралелне терце у оперским љубавним дуетима. Ерос музике пародира танатос драматског тренутка. Замрачени завршетак валцерски интонираног дијалога у тоници де-мола уведен је, попут врсте наговештаја нечег још увек незнаног, брзим узлетом у харфи разложених тонова доминантног терцецимакорда с тврдо умањеним полазиштем (*а-цис-ес-ге-бе-дес-еф*). Осећање Николе Тесле потрошености и невеселости живота у предворју смрти метонимијски је лиризовано у *мутан осмех*, тешко дисање *уморно* и обузетост *грозном језом и неком бескрајном жалошћу* у песми „Стење” (у либрету названа „Предосећање”) из збирке *Привиђења* Милоша Црњанског, коју (*мирно, с болом*), готово на ивици говора (спори речитатив) и шапата (*pp*), пева Тенор, раније у улози Владара, а сада преображен у лик Тесле у белом оделу. Ова песма о *taedium vitae* преузима релациони центар еф-мола, који је подвлачио слику згуснућа црног чемпреса у другој строфи хорског *пародоса*, засићујући га час тритонусним квалитетом лидијске кварте (као лидијски дурмол), час

хроматским квалитетом фригијске секунде (као фригијски мол). Врхунац танатосне напетости достиже се у завршној поларизацији тонике и лидијске субдоминанте у истом тврдоумањеном обличју (*ха-дис-еф*) с којим је, у другом сновиђењу, али у функцији доминанте (фригијски уодношеног) е-мола, био уведен лик Николе Тесле у црном оделу.

Тонуће тамног осећања Николе Тесле у предосећање Тесле неслућених безмерних даљина, то суматраистичко преливање опозиција једне у другу, открива се у исто време, у сценској равни миметског приказивања, најпре у њиховом визуелно дословном (црно-белом) сусрету у огледалу, а потом у њиховом држању у рукама два супротна краја истог конца судбине којег испредају три Суђаје. Суматраистичка негација (страха од) смрти, метафоризована у Теслином чину заплитања па отплитања пресеченог клупка судбине, неочекивано поентира зачудност и невероватност, јер ће се по жудњи за трансценденцијом као синоним суматраизму показати хипербореизам. Отуда се Теслино предосећање снопова Хипербореје, „наставља” и „допевава” како композитор назначавача у сценским упутама – тако што се тонско-хармонска линија, успостављена у првом сновиђењу повлачи од де модуса преко е-мола до еф-модуса и још даље, до фис-мола. У песми „Суматра” из збирке *Привиђења* Милоша Црњанског, повереној Елен, предосећање се кристалише у визију *далеких обала иза мора, снежних врхова Урала, миловања далеких брда и ледених гора, благо, руком*, где, да се послужим закључним речима самог Милоша Црњанског у објашњењу свог песничког Верују, „сва та замршеност постаде један огроман мир”, а туга бледи и претаче се у „безграничну утеху”. (Црњански 1920: 270) Отуда се изнова призива музичка замисао идеје васкрсне катарзе, из песничке слике хришћанског пролећа улазне хорске песме, изражена у поларној интеракцији нефункционалног и отвореног елемента какав је целостепена лествица (овде од тона *Це*) с функционалним затвореним хармонским елементом (фис-мол). Елегичан преображај свести, по коме не бива само експанзивна чулност женског еротизма напуштена, већ хладноћа пролећне вечери, разасута туга и горка патња бивају лишени бола, о чему казују стихови песме „Стражилово” Милоша Црњанског, које *con dolore*, у фис-молу,⁹ уз минималан мелодијски покрет, утихло и контемплативно пева Тесла (Тенор), на почетку шестог сновиђења, отвара пут ка космичком етеризму. Етеричан доживљај света је други синоним суматраизма, с једне стране, по схватању смрти као преображаја бивствовања у сасвим новој димензији, а, с друге, по једнаком проналажењу мира и утехе. То показује како композиторов поступак максималне текстуралне етеризације звучности (само гудачки инструменти у највише

⁹ Иако су оркестарски прелудијум и постлудијум конципирани у цис-молу, вокални део песме је осмишљен у циркуларном односу фис-мол – А-дур – фис-мол, подржавајући на тај начин горе објашњену тонско-хармонску линију.

два слоја) тако и паралелно лелујање на ободу сцене дучићевски наге женске фигуре у „белој неизмерној тишини, тамо у даљини” (Црњански 1920: 268) као симбола замором живота окамењене, охладнеле лепоте која ишчезава у измаглици.

Довршетак дијегетске наративне линије остварује се у шестом и седмом сновиђењу с првим отелотворењем грофа Саве Владиславића, претходно на сцени доминантно присутног као затамњена, згрчена или лебдећа сен. Он се оглашава у болном и сеновитом солилоквијуму за бас, чија наративност мелодије наликује оној у солилоквијуму Владара из првог сновиђења. Неримовани стихови песме „Незамисливо је, али ипак” Дејана Медаковића, који с анафоричком репетитивношћу незамисливости као трајне, одзвањајуће зачудности и упитаности казују о историјском понављању страдања српског колективитета и његовој патњи *до руба ишчезлог света*. О томе казује и хор који следи с песмом „Беспућа” (у либрету „Благовести”) Милоша Црњанског у функцији *ексодоса* или излазне хорске песме у старогрчкој драми. Након *парабасиса* или главне хорске песме, у античкој драми иначе издвојене из радње и смештене на њеној половини, а у овој опери у треће сновиђење са централним литургијским речима Символа Вере, излазни хор из шестог сновиђења спушта лук који је започео улазни хор из првог сновиђења и чини то помоћу семантике белих кринова, заправо, антитезе између њиховог *зрачења* и њиховог *немирисања*. Ова антитеза је обременена још једном значајном антитезом, оном између *снопова светлости* и *јагањске невиности*, с једне стране, и *ноћи пуне жалости* и *болног разврата*, с друге стране. Једино што преостаје из овог личног, а пролазног стања на ивици сна и јаве, када и „над откаченим слутњама и намерама стоји неки тешки и болни мач испод којег се ни у сновима не може”, како стоји у сценским упутама, јесте очување у будућности и за будућност личног и колективног памћења духовног корена идентитета, а чији је симбол Велика Књига предака.

Иако егзистенцијално и онтолошки упосебљена, три паралелна хиподијегетска тока (приче-у-причи) сустичу се, на завршетку, у јединственој тачку смисла – Велику Књигу, „централно сабориште енергије сна и снова” – откривајући се као одломци једног плурилинеарног тока. Његова, споља гледано, разбијена, епизодичка скоковита хронологија последица је варијације темпоралне структуре драматског наратива помоћу употребе металепсе, пролепсе, елипсе, паузе и сумирања. Међутим, посматрано изнутра, дубински, време кружи око свог духовног средишта, божанског искона који је уједно и есхатон. С овим у вези, вишеслојан догађајни ток развија се према логици сна, дакле, око сличности и граничног додиривања ликова у погледу сновиђења све док почетни онтолошки вертиго (од првог до четвртог сновиђења) не кулминира у анаморфном тренутку (средина петог сновиђења), чији катоптрички учинак израста из чињенице да Тенор, који је истовремено Тесла и Владар, обучен у бело одело,

заузима позицију рефлексije у огледалу спрам Николе Тесле, баритона, који је од свог првог наступа (друго сновиђење) обучен у црно одело. Катоптричка кулминација, у којој Тенор пева болан Теслин и Грофов сан, Теслину притиснутост сенком Грофа, води у шестом сновиђењу у сукцесивне катоптричке конвергенције: најпре, Николе Тесле и Владара, јер Тесла први пут пева гласом тенора; потом, Николе Тесле и грофа Саве, јер Тесла из свог сна води у Грофов сан; на концу, грофа Саве и Владара, чији духови паралелно лебде на затамњеним подручјима сцене. Тада се и сâм гроф Сава први пут оглашава као лик у солилоквијуму, да би у последњем, седмом сновиђењу, заиста и поновио иницијалне речи Владара, *Писана у Градицу, сликана у Жичи, у Млецима тешким златом окивана, Књига о претцима која Царство дичи ...* Овакво заокружење показује да су сневачи и њихова сновиђења једна иста свест, која је таква од самог почетка. Та свест није више само Грофова или Теслина или Владарева, ни композиторова, већ може бити свест колектива о „моралном поучанију”.

Исијавање „моралног поучанија” из репозиторијума меморије колективне свести, артикулисане у опери помоћу вербалне дијалогске и лирске интеракције, има свој динамичан одслик у невербалним формама миметске наративности, у плесу и пантомими, као манифестацијама колективно несвесног. Трагичко-елегијски образац сновиђенског приповедања и контемплирања продубљен је архетипском перспективом митских, пасторалних, алегоријских и фантазмагоричних представа и фигура. По својој уједињености око јединствене теме драматског наратива – теме жртвовања, страдања и смрти у туђини – као и по интегрисаности са сновиђењима у заједничкој им суматраистичкој значењској телеологији (свеповезаност), концепција ове визуелно-кореографске поставке спектакла, као елаборираног комада-унутар-комада, евоцира општи модел позноренесансног театра, наиме, вербалне драматске репрезентације с разноврсним визуелно-музичко-костимираним интермедијима или интермецима. Започета у првом сновиђењу жртвовањем младог женског тела божанству Пану, плесно-пантомимска процесција кулминира у средини четвртог сновиђења у ласцивном заводљивом плесу Анђела Искушења, уведеним песмом „Беспућа” Милоша Црњанског за мецосопран. Призивајући вас, са ужасом у погледу развратном, невеселом... што дрхтите са витким, осетљивим телом, песма и плес износе суморним осмехом опомену о близини краја далеко, негде око света... где ће од свега бити мир. Поменута процесција биће заокружена у шестом сновиђењу чином ритуалног жртвеног комадања женског тела. Испољавајући препознатљив диониски архетипски импулс, с типичном секвенцом *intoxication-phallophoria-sparagmos*, ова плесно-пантомимска оприсуђења у онеиричкој форми само додатно учвршћују основни театарски модел анаморфозичног удвајања, јер Дионисов архетипско-митски атрибут није само *xenos* или странац, туђинац, што су у својим реалним животима били и Тесла и Владиславић, већ и *dithyrambos* или

двапут рођен, поново рођен, на шта упућују катоптричке метонимије и суматраистичке везе у опери. Из овог импулса може се и разумети смисао цикличне смене морталног понирања у дубоку патњу и тугу, носталгију и меланхолију, божанским уздицањем у небеску радост у хиперборејском есхатону.

Литература

- Божих, Светислав. *Либрето опере Меланхолични снови грофа Саве Владиславића*. Београд: Народно позориште, 2015.
- Pirenne, Maurice Henri. *Optics, Paintings, and Photography*. Cambridge: Cambridge University Press, 1970.
- Црњански, Милош. „Објашњење Суматре”. *Српски књижевни гласник* (1920): 265–270.
- Džadžić, Petar. *Prostori sreće u delu Miloša Crnjanskog*. Београд: Nolit, 1976.

Ивана Н. Медић

ЛИБРЕТИСТИЧКИ ПОСТУПАК СВЕТИСЛАВА БОЖИЋА
У ОПЕРИ МЕЛАНХОЛИЧНИ СНОВИ ГРОФА САВЕ
ВЛАДИСЛАВИЋА¹

У једновековној српској оперској традицији, „званично” започетој опером *На уранку* Станислава Биничког,² опера Светислава Божића *Меланхолични снови грофа Саве Владиславића*, довршена 2006. а премијерно изведена 2015. године у Народном позоришту у Београду,³ по много чему је јединствена. У њене особености спада и либретистички поступак, који је у фокусу овог рада. Наиме, мада је сâм композитор, иначе вешт и надахнут писац,⁴ уједно и аутор либрета, он овде бира да говори гласом других, те свој либретистички поступак заснива на одабиру песама и драмских одломака значајних српских модернистичких песника, као и канонског текста. Божић не користи преводе, већ бира поезију и драмске одломке изворно написане на српском језику (са изузетком канонског текста на црквенословенском језику).

Структура опере *Меланхолични снови грофа Саве Владиславића* може подсетити на циклус песама, или кантату, са наизменичним хорским нумерама, солистичким аријама и ансамблима, или, пак, на остварења попут *Четрнаесте симфоније за сопран, бас и камерни оркестар* оп. 135 (1969) руског композитора Дмитрија Шостаковича (1906–1975), која садржи 11 ставова – вокалних нумера са оркестарском пратњом – компонованих на поезију Федерика Гарсије Лорке, Гијома Аполинера, Вилхелма Кихелбекера и Рајнера Марије Рилкеа. Иако се инспирисао циклусом *Песме и игре*

1 Ова студија је резултат рада на пројекту Музиколошког института САНУ *Идентитети српске музике од локалних до глобалних оквира: традиције, промене, изазови* (бр. 177004), који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

2 Станислав Бинички (1872–1942) компоновао је оперу *На уранку* на либрето Бранислава Нушића (1864–1938); премијерно је изведена 1903. године.

3 Премијером је дириговао Ђорђе Павловић; опера је имала и неколико реприза. Више о овој продукцији видети на званичној презентацији Народног позоришта у Београду:

<https://www.narodnopozeriste.rs/melanholicni-snovi-grofa-save-vladislavica> (приступљено 22. 11. 2018).

4 Библиографија Светислава Божића доступна је на композиторовом званичном веб-сајту: <http://www.svbozic.com/izdanja/stampana-dela/umetnicko-strucna-literatura/> (приступљено 22. 11. 2018).

смрти Модеста Мусоргског, компонованим на поезију Арсенија Голенишева-Кутузова,⁵ Шостакович је своје остварење назвао *симфонијом*, да би истакао његово музичко и филозофско јединство. За разлику од Шостаковича, Божић своје дело назива *опером*, упркос томе што либрето није драмски конципиран, већ твори серију статичних „сновиђења”, која се путем режијског поступка могу разигравати и драматизовати, без нарушавања жељеног ониричког ефекта.⁶

Још један упоредив, премда не и сродан, пример представља циклус од седам опера *Светлост (Licht)* немачког композитора Карлхајнца Штокхаузена (1928–2007), стваран током пуне три деценије, при чему је Штокхаузен компоновао појединачне нумере (вокално-инструменталне или инструменталне), на сопствене текстове, а затим их обједињавао у опере посвећене данима у недељи, инспирисане филозофско-мистичким списом *Књига Урантије*.⁷ Иако представљају саставне делове циклуса *Светлост*, ове појединачне нумере могу се изводити и као самосталне композиције.

Премда се опера *Меланхолични снови грофа Саве Владиславића* састоји од нумера које су претходно постојале као међусобно независне композиције, она поседује имплицитни драмски наратив, јер су све песме и ликови који се у њој јављају повезани заједничким основним темама (живот српских великана у туђини, носталгија за завичајем и страдалништво српског народа кроз векове), као и ликом сневача, грофа Саве Владиславића-Рагузинског (1668–1738), живописне историјске личности, дипломате и обавештајца, која овде представља својеврстан *аватар* самог композитора. Владиславић је одабран да буде имагинарни „сведок” ових оперских слика јер, према речима Јована Дучића, „за четвртину столећа био је умешан у све догађаје Руског царства: закључивао је војни савез са владајућим кнезом Молдавије у Јашу, мир са султаном на Пруту, конкордат са папом у Риму, и пакт о пријатељству и првом коначном разграничењу Русије и Кине са кинеским царем у Пекингу. Али је Владиславић, што је досад остало непознато српском народу, а што је за нас најважније, био и први Србин који је, још на истеку нашег тамног XVII столећа, задобио православну Русију, и лично цара Петра Великог, за ослобођење Српства и Балкана [...] Србин Херцеговац, значи Медитеранац више него Балканац, човек маште колико и реалист, и човек сна колико и позитивни стваралац.”⁸

⁵ Francis Maes, *A History of Russian Music: from Kamarinskaya to Babi Yar* (Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 2002), 370.

⁶ Milena Medić, „The Sumatraistic Secret of Count Sava Vladislavić’s Great Dreaming: the Anamorphotic Aim of Theatrical Doubling, the Ex-centred Observer, and the Regenerative Power of Collective Memory”, *New Sound* 47/1 (2016): 99–119.

⁷ Ивана Медић, „Светлост: Космичко-ритуални театар Карлхајнца Штокхаузена”, *Музички талас* 36–37 (2008): 52–85.

⁸ Наведено према: <https://www.narodnopoistoriste.rs/melanholicni-snovi-grofa-save-vladislavica> (приступљено 22. 11. 2018).

Поетски и драмски текстови које је Светислав Божић одабрао за оперу *Меланхолични снови грофа Саве Владиславића* – песме „Хришћанско пролеће” и „Житије” Јована Дучића (1874–1943); песма „Брату” Момчила Настасијевића (1894–1938); одломци из драме *Никола Тесла* и песме „Химна”, „Гротеска”, „Беспућа”, „Стење”, „Суматра”, „Стражилово” и „Благовести” Милоша Црњанског (1893–1977); песма „Незамисливо је – али ипак” Дејана Медаковића (1922–2008); као и канонски текст *Симбол вере (Вјерују)* – дати су уз местимичне интервенције, које укључују скраћења, понављања, као и давање нових назива одређеним песмама. Опера не садржи речитативе нити друге наративне уметке: Божић оставља простора слушаоцима да сценско-поетска сновиђења допуне властитим асоцијацијама, те себи дозвољава да проговори сопственим гласом једино у надахнутим описима на почетку сваке слике, где прожима сценска упутства са поетским рефлексјама над одређеним ликовима и догађајима.

У наставку текста, извршићу поређење поетског предлошка и његове музичке реализације у опери *Меланхолични снови грофа Саве Владиславића*, да бисмо видели како је Божић одабрао и адаптирао текст, односно, на који начин су пређашње појединачне нумере (соло песме и хорске композиције) уткане у ткиво ове опере.⁹

Опера се састоји из Пролога и 17 слика, распоређених у 7 сновиђења. У прво сновиђење спадају инструментални Пролог и прве три нумере. На самом почетку опере, Божић исписује:

„Увертира-пролог, где се на сцени (или платну, покретним сликама напуњеном) разлистава херцеговачко-медитерански предео, травунијски оквир, који из камена прелази на морско плаветнило. У дијалогу тих амбијенталних целина које су на платну, на сцени је могућа кореографска паралела (силуете мноштва које се неразговорно а потом анатомски прегнантно оглашава) из које израња хорски материјал доносећи песму Јована Дучића „Хришћанско пролеће”. [...] Негде при крају овог дела првог сновиђења (при крају хорске нумере – бр. 1), на сцени се појављује висок и дискретно повијен, отмен мушки лик чије се лице не види. То је сен Саве Владиславића чију зебњу сна доноси појава алта или мецосопрана песмом Момчила Настасијевића „Елегија.”¹⁰

Прва нумера, „Хришћанско пролеће”, поверена је мешовитом хору; у својој оригиналној верзији, била је то композиција за мешовити хор и оркестар, довршена 2000. године. Читав текст Дучићеве песме искоришћен је у овом хору, с тим што се многи стихови понављају по више пута; а цела прва строфа понавља се и након последње:

9 Захваљујем се диригенту Ђорђу Павловићу који ми је уступио партитуру ове опере.

10 Текст Светислава Божића пред почетак *Пролога*.

*Видик се крвљу сав зарубио,
Први кос пева танко и тање.
Аждају Свети Ђорђе убио,
Сребрним копљем баш у свитање.*

*Крај цркве чемпрес црн загустио,
Христово јагње овца родила,
И Свети Марко орла пустио,
И Свети Тодор свог крокодила.*

*Голубица у сунцу синула,
Са лиића капљу свете арије...
Два апостола туд су минула
С поруком сина чисте Марије.*

*Крај реке зраче бели кринови,
Пада сноп зрака с неба средине:
И сја ореол вечни и нови
Јагњета што гре преко ледине.*

Друга нумера у овој опери, поверена мецосопрану или алту, компонована је на стихове Момчила Настасијевића; у изворној верзији била је то „Елегија” за женски глас и клавир, настала 1994. године. Настасијевић је својој песми дао наслов „Брату”; међутим, Божић јој мења наслов, не би ли истакао њен елегични карактер и ојачао асоцијативност; поред тога, Моника Новаковић запажа да је овде више реч о *медитацији*.¹¹ Као што је истакнуто у композиторовом првом упутству, у овој сцени се по први пут види сен грофа Владиславића; Настасијевићева песма је дата у целости.

*Ослушни, запојем,
прени тајном.*

*Тешко ми срце,
превире тишина у вино,
до дна ископати.*

¹¹ Моника Ј. Новаковић, „Ослушни, дозивам: садејство музике Светислава Божића и поезија Јована Дучића и Момчила Настасијевића на примеру соло песама *Житије* и *Елегија*” (рад представљен на Округлом столу Бројаница Светислава Божића, Нови Сад, 15. 11. 2018).

*Јер није ово сетва,
кукољ ни клас.*

*Пјани ћув само прђђе
и зашумело.*

*Ослушни, дозивам,
сти рођени пој.*

*Иза сна сну дубље
буде пробуђење.*

*Брату из дубина огласи,
прене на овај глас.*

Трећа нумера, за соло тенор и хор уз пратњу оркестра, у оригиналу је била соло песма „Житије” за бас и клавир (2003) из циклуса *Царски сонети* Јована Дучића.¹² Овој песми дат је посебан значај у оквиру опере, јер се она једина понавља, и то у последњој, 17. нумери ове опере. У тексту који прати трећу нумеру, композитор евоцира сцене из српске историје, зачетак лозе Немањића и њихове задужбине:

„На платну је тавни колорит, антиципација предела око Ибра, чиме се припрема појава тенора (у дијалогу са хором) и Дучићеве песме „Житије”. Валер Владиславићевог сна урођеног у Немањино а потом Симеоново и Савино, као и пурпурно доба Првовенчаног где се појављују кубета Жиче, Студенице, Пећке патријаршије али и брзи прелети, сенке Венеције са дужим каденционим застајкивањима на обрисима Санкт Петербурга (рецимо Лавре Александра Невског под снегом). Суштина првог сновиђења је у првотном крилу са Голготе, бољи од камена која се само начас блажи морским плаветнилом. [...] Сава Владиславић се у том првом сновиђењу сећа почела, брата, сања о држави коју високо подижу Немањићи [...]”¹³

Дучићева песма, у форми сонета, дата је у целини:

*Писана у Градцу, сликана у Жичи,
У Млецима тешким златом окивана,
Књига о претцима, која царство дичи –
Опет је цар чита три ноћи и дана.*

¹² Моника Новаковић детаљно анализира садејство музике и поезије у Божићевој песми. Исто.

¹³ Текст Светислава Божића пред почетак треће нумере.

*И крупне зенице које помно уче,
Не виде вечери ни пурпурну зору,
Ни кад три војводе донесоше кључе
Града Хриштопоља на Беломе мору.*

*И као музика на поноћној реци,
Сва слова певају претке што су били,
Краљеви и писци, војводе и свеци.*

*И кад склопи очи на тигру и свили,
Император виде како пређе сводом
Страшни сен Немање победничким ходом.*

Друго сновиђење садржи две нумере – четврту и пету, обе инспирисане стваралаштвом Црњанског, с тим што је за четврту нумеру (за соло баритон) узет драмски текст – одломак из драме *Тесла* – а за пету нумеру песма „Гротеска”. Текстови Црњанског заузимају читав централни сегмент опере, од четврте до четрнаесте нумере (са изузетком шесте нумере, *Вјерују*). У опису овог сновиђења, композитор истиче:

„У другом сновиђењу сан грофа Саве Владиславића улази у американско раздобље Теслиног живота. Главни лик је истовремено и главни сневач из чијих сновиђења, као друго и треће колено израњају снови појединих ликова и снови емоционалних стања тих ликова. Разбокорена мрежа сна, увијеног у могућу меланхоличну јаву, тзв. будућност. Оркестар и баритон (Тесла) доносе материјал из истоимене драме Милоша Црњанског [...]”¹⁴

Након дужег инструменталног увода, од 59. такта наступа соло баритон, доносећи монолог Николе Тесле:

„Мени се тај ваш хумор не допада нимало; искусио сам га већ на првом кораку кад сам дошао. Радио сам за Едисона у то време, а Бакелор ми једно вече даде посао. Брод у пристаништу који се покварио нико не уме да оправи. Ако успем, биће за мене у том педесет хиљада долара; имао сам тада болест у кући у породици, у мом завичају. Целу сам ноћ радио, брод је идуће зоре испловио; враћао сам се, сећам се, кроз парк, било је пролеће као и сад, видео сам беспослене како на клупама покривени новинама спавају, а кад сам се вратио Бакелор ми је исплатио неку ситнину. А педесет хиљада долара? Смејао се, смејао се... Кад не разумем ваш американски хумор. Ја вам нудим струју која ће бити јефтинија од свега до сада. Биће општинских лампи за сваку улицу, и за најбеднија предграђа, и за најсиромашнију кућу у милион примерака, такорећи будзашто. Не разумем ваш хумор.”

¹⁴ Текст Светислава Божића пред почетак четврте нумере.

Одломци из драме *Тесла* једини су сегменти у опери који садрже прозни текст и једини у којима могу да се јаве дуети и трија; за разлику од тога, поезију увек интерпретира само један глас, мушки или женски, тј. протагониста/киња одређене сцене.

Пета нумера, под називом *Гротеска*, оригинално истоимена соло песма (1998), компонована је за солистички глас (мецосопран). У овој нумери Божић врши значајније интервенције на текстуалном предлошку. Песма Црњанског је скраћена (четрнаест стихова који се односе на печате и фермане је изостављено), а почетни стихови песме понављају се више пута, као припев између строфа:

*Зидајте храм
бео ко манастир.
Нек шеће у њему Месећ сам
и плаче* ноћ и мир.*

* у партитури пише „шеће” – лапсус

*(Зидајте храм
бео ко манастир.)***

** припев

*А на храм дижите црну
сфингу народа мог.
Нек се све звезде што језде осврну
за смех чудовишта тог.*

*Зидајте храм
бео ко манастир.
Нек шеће у њему Месећ сам
и плаче ноћ и мир.*

Треће сновиђење садржи само једну, шесту сцену – *Вјерују* (Симбол вере), која представља духовно и емоционално тежиште читаве опере. Композиторов опис ове слике, као и след сцена које описују Теслин живот у Америци, наводи нас на закључак да ова хорска нумера представља молитву за све Србе у туђини, за прогнане и избегле, те израз њихове вере: „Напушта се сцена могућег социјалног понижења велеграда, космополиса (што је свакако Њујорк из Теслиног доба). На платну се преко познатих сцена беде и понижења са докова овога града појављују обриси Жиче, Студенице, праћени умесно и ефикасно пруженим продорима у голготу и страдања народа српског (рецимо Плава гробница, мотиви стратишта као што су Јасеновац и многа друга). Све

то учинити у болној измаглици из које се постепено пројављује светлост, смирена на кубетима Жиче, Студенице, Милешеве, Свете Горе, са ослоном на Хиландару и Пантелејмону [...]”¹⁵ Ова хорска нумера садржи комплетан текст *Симбола вере* на црквенословенском језику (изостављено је само завршно „Амин”):

Вјерују, во Јединаго Бога Оца, Вседержитеља, Творца Небу и Земљи, видимим же всјем и невидимим.

И во Јединаго Господа Исуса Христа, Сина Божија, Јединороднога, иже от Оца рожденаго прежде всјех вјек: Свјета от Свјета, Бога Истинита от Бога Истинита, рождена, не сотворена, Јединосушчна Отцу, Имже всја биша. Нас ради человек, и нашего ради спасенија шедшаго с Небес, и воплотившагосја от Духа Свјата, и Марији Дјеве и вочеловјечшасја.

Распјатаго же за ни при Понтијстјем Пилатје, и страдавши и погребена.

И воскрешаго в третиј ден, по писанијем.

И возшедшаго на Небеса, и сједјашча одеснују Оца.

И паки грјадушчаго со славоју судити живим и мертвим, Јегоже Царствију не будет конца.

И в Духа Свјатаго, Господа Животворјашчаго, Иже от Оца исходјашчаго, Иже со Оцем и Сином споклањајема и славима, глаголавшаго пророки.

Во једину свјатују соборнују и апостолскују Церков.

Исповједују једино крещчаније, во остављеније грјехов.

Чају воскресенија мертвих.

И жизни будушчаго Вјека.

Седмом нумером започиње Четврто сновиђење, у које спадају још и 8, 9. и 10. нумера. Композитор/либретиста поново посеже за драмским текстом Црњанског, који одсликава Теслине америчке дане. Ова нумера започиње Теслиним монологом, којим се потенцира чврстина и издржљивост српског народа; након тога, Теслин помоћник најављује долазак његових земљака:

Тесла (баритон): *Не заборавите ипак да сам и ја из једне земље где људи не воле претњу, нити су бојажљиви, навикли су на тежак живот и борбу. Пре седам година ви знате да ми је неко украо цртеже одавде, и да ми се радионица запалила, и да ми је изгорела случајно, па јесам ли се уплашио?! То што сам све изгубио натерало ме је да још више мислим изнад свега земаљског. Смешно је да ми претите песницом, нисмо деца, Чарлс. У мом завичају деца иду у школу и по снегу далеко, десило се да и вука сретну и да га*

¹⁵ Текст композитора Божића пред почетак шесте нумере.

каменом убију. Адио терибле Шарло. Тешо, испрати господу.

*Лаборант /Теша/ (тенор): Рођаче, дошла су опет она двојица, Меанџић и Буде, са оним
младићем чекају. Траже тебе. Да пушћам или не пушћам?*

*Тесла: Ко, Тешо, мени се жури? А куд сад да дођу, а шта би хтели? Пусту их, нека уђу,
али само брзо, ја морам у театар, јесу ли кола дошла по мене? – Дошла су, ево сад ћу,
нека кола чекају.*

Лаборант: Господине Никола, кола доле чекају.

*Тесла: Сједите, сједи имењаче, као да сте ми род рођени. Ти имењаче наточи, као да
сте у својој кући.*

ХОР: Ти имењаче наточи, као да сте у својој кући.

Осма нумера, *Беспућа*, оригинално је настала као песма за глас и оркестар (1998). Композитор описује: „Из стања колективне радости коју са узбуђењем посматра Тесла, промаља се једна суматраистичка опомена коју Тесла, притиснут неизрецивим тескобама, изговара у тамном пределу, могућем лику женском, који је под велом сенке и тешко наслутив. [...] Све да личи на грч у сну произведеног и окончаног епилептичног архипелага.”¹⁶

Ову песму пева Тесла, а текст је дат у целости:

*Вас зовем само, са ужасом
у погледу развратном, невеселом.
Вас зовем само, што дрхтите
са витким, осетљивим телом.*

*Вас на чијим је коленима живот
издахно збуњен, уморан;
за вас ја имам румено море
и један осмех суморан.*

*Не, неће љубав, ни младост, више
помиловати нам груди;
Име ће, дах ће, суза ће наша
другом да замирише.*

¹⁶ Текст композитора Божића пред почетак осме нумере.

*Далеко, негде, око света,
где снег и лед и небо цвета
све ће се слити,
и од свега бити:
Мир,
мир,
мир...*

Девета нумера поново доноси драмску сцену, која се надовезује на 7. нумеру; ликови у овој сцени су Меанцић (тенор), Буда (тенор) и Тесла (баритон). Као што је најављено у седмој нумери, Тесли у посету долазе земљаци из родног Смиљана:

Меанцић: Е, хвала. Умро нам је, имењаче, прекјуче Никола. А до судњегачаса је помињао тебе. Благосиљао те. Све се надао, јадан, преболеће. А кад преболи, путоваће. Ићи ћу, вели, Тесли, да ми плати вапор да се врати кући. Да умрем као човек у нашем Смиљану.

Тесла: Је ли тако рекао?

Меанцић: Умро је око поноћи. Хтедох да га носе на гробље па у фуруну, а ми смо молили да сачекају тебе.

Буда: Рекли смо да смо с тобом главни пријатељи, да ћемо платити гроб. А он је понављао до последњег ваздуха да га пушћимо да склопи очи код својих у Смиљану. Привиђало му се.

Тесла: Узми ти, имењаче, новаца од мене. Тешо, дај Николи шта треба. Платићу ја сахрану. Хтедох да га обиђем ове суботе, али, ето, све сам у неком беспућу, немам времена да се нађем своме човеку на последњем часу. Намучио се несрећник овде. Као да га и сад гледам како трчимо и ваљамо се весело у Смиљану. У нашем Смиљану, у детињству. Умре у Америци, а није ни сунца у Америци видео. Писаше га агенти у Загребу. Продаде кућу у Смиљану, остави жену и децу, укрцаше га у Хамбургу, спустише га чим стиже у Америку у мајну. А из мајне излазио је само на спавање. Па се ето на самрти сећа Смиљана. Лепо је сад тамо. Потоци кренули, а Смиљан озеленео. Ускоро ће и славуји. Јагањци ће на трави да скакућу, а бели облаци почеће да се пењу према сунцу да Велебит пређу. Привиђало му се, велиш, да је у Смиљану; привиђаће се и мени кад будем умирао.

Десета нумера је *Химна* за мецосопран, изворно компонована као песма за глас и оркестар (1998), на стихове Црњанског. У свом опису ове нумере Божић наводи: „Следе призори крика у болном умирању, у расутости по Голготи многоликог страдања. Сцене које могу да се у вихору, често успореним преливањем окрећу око страдања и сатирања људскога меса, са нужним, српским амблемом у свему [...]”¹⁷

¹⁷ Текст композитора Божића пред почетак десете нумере.

У овој нумери Божић врши значајније либретистичке интервенције, јер уклања ничеовски нихилистичке стихове који негирају бога, а који се не уклапају у концепцију овог сновиђења, чија је основна симболика живот у изгнанству и страдалништво. Оваквим поступком Божић као да поручује да и у таквим, нехуманим и страдалничким околностима, не треба губити веру, нити заборавити своје порекло. Како примећују Дина Војводић и Милош Маринковић, „иако је фасциниран стиховима Црњанског, Светислав Божић ипак брижљиво бира које ће стихове користити (а које не), водећи се, притом, својим филозофско-стваралачким начелом, укорењеним у православној вери, као константом у његовом стваралаштву.”¹⁸

*[Немамо ничег.
Ни Бога ни господара.
Наш Бог је крв.]**

*Завејаше горе мећаве снега,
Несташе шуме, брда и стене.
Ни мајке, ни дома не имадосмо,
селисмо нашу крв.*

*[Немамо ничег.
Ни Бога ни господара.
Наш Бог је крв.]**

*Расцветаше се гробља и планине,
расуше ветри зоре по урвинама;
ни мајке, ни дома, за нас нема,
ни станка, ни деце.
Оста нам једино крв.*

*[Ој.
Она је наш страшан понос.]*

*

* изостављени стихови

¹⁸ Дина Д. Војводић и Милош М. Маринковић, „Химна и Суматра Светислава Божића: сусрет композитора са Милошем Црњанским” (рад представљен на Округлом столу Бројаница Светислава Божића, Нови Сад, 15. 11. 2018).

У пето сновиђење спадају једанаеста, дванаеста и тринаеста нумера. У једанаестој, дуетској нумери, Божић се враћа драмском тексту Црњанског, али овог пута бира одломке који се односе на Теслину самонаметнуту аскезу. Композитор објашњава: „Елен и Тесла (мецосопран или сопран и баритон). Елен затиче Теслу и земљаке у Теслиној лабораторији. Она уноси страсну, а потом све пригушенију светлост у амбијент обременен мотивима смрти, туге за покојником, завичајем, слутњама о једној несрећној земљи чије су обале разроване и где су стратишта нова на помолу. У таквом амбијенту љубав, та суптилна и страсна, кобна игра на жици отменог живота и отменог пропадања, у Теслином готово монашком завештању, меланхолична је и води у зону моралног поучанија, што је најгора понуда једој раскошној жени (бонвиванткиња у крику).”¹⁹

Еленин монолог прекида Тесла, информацијом о свом скорашњем одласку, не желећи притом да буде груб – али ни да попусти пред њеним молбама:

Елен: *Тесла, дошла сам по Вас, Ви нисте дошли по мене. Нећу да Вас изгубим. Тесла, данас је две године од оног дана кад Вас је мој брат први пут довео у нашу кућу. То хоћу да прославимо после опере. Отићи ћемо на излет на Нијагару. Могла сам код Вас затећи и неку жену, сад знам с ким живите у овој ружној кући, она се зове самоћа. Ја сам слушала да сте чудан човек; нећу да Вас изгубим. Тесла, почело је пролеће напољу.*

Тесла: *Одлазим кроз недељу-две из Њујорка, а они који оду, знате и сами, заборављају се брзо.*

Наредне три нумере засноване су на поезији Милоша Црњанског. Песма „Стење”, овде названа *Предосећање* (као и у својој оригиналној верзији за глас и оркестар из 1998. године) уводи нас у свет потиснутих порива и неизрециве тескобе; композитор пише:

„Тесла, болно притиснут сенком Владиславића, која је у тами видљива, у углу сцене, тоне у предосећање далеко, у снопове Хипербореје, где се бол и сан мешају творећи нове, жуђене али нама непознате обрасце живота. Песму Црњанског „Стење”, овде названу *Предосећање*, пева болни Теслин и Владиславићев сан, просвећени тенор у сенкама где се преламају на платну пространства северне Шкотске и северних ветрова [...]”²⁰

Текст песме „Стење” дат је у целости, а почетни стих се понавља на крају:

19 Текст композитора Божића пред почетак једанаесте нумере.

20 Текст композитора Божића пред почетак дванаесте нумере.

*Данас сам био тако весео!
А сад? Гле, једва дишем,
са осмехом мутним, уморно.*

*Далеко, негде, иза шкотских обала,
диже се, из мора, модро стење,
тако грдно, тако пусто, суморно.*

*Ја га се сетих! Ја га видим!
Његова модрина мрси ми душу,
и мене обузима грозна језа,
и нека, бескрајна, жалост.*

На ову песму надовезује се и тринаеста нумера, *Суматра* – изворно соло песма за глас и оркестар, компонована 1997. године. Како истичу Војводић и Маринковић, „лако се уочава блискост мисли исказаних у теоријско-програмском делу *Објашњења Суматре*, слика у песми „Суматра” и њеног омузикаљења. Она је у правом смислу и програмска песма јер се у њој остварују не само поставке из *Објашњења*, него и неки елементи поетике експресионизма: нова метафоричност, слободан стих, екстаза, спиритуалност (магловитост, неухватљивост), лелујавост боја, космичка пространства, нов језик и нова изражајност, актуелност садржине, исповедни тон, лични свет и доживљај”.²¹ Песма *Суматра* дата је у целости:

*Сад смо безбрижни, лаки и нежни.
Помислимо: како су тихи, снежни
врхови Урала.*

*Растужи ли нас какав бледи лик,
што га изгубисмо једно вече,
знамо да, негде, неки поток,
место њега румено тече!*

*По једна љубав, јутро, у туђини,
Душу нам увија, све тешње,
Бескрајним миром плавих мора,
Из којих црвена зрна корала,
Као, из завичаја, трешње.*

²¹ Војводић и Маринковић, нав. дело.

*Пробудимо се ноћу и смешимо, драго,
на Месећ са запетим луком.
И милујемо далека брда
и ледене горе, благо, руком.*

Шесто сновиђење, у које спадају 14, 15. и 16. нумера, отвара „Стражилово” – песма оригинално компонована за глас и гудачки оркестар 1992. године. Кратак опис сцене гласи: „Тесла, у лику тенора, болно, стражиловски сетно, одводи у свој а потом и Владиславићев сан. Карловачко-стражиловски пејзажи, флуидно зачикавани женским ликом, који се одевен, у дискретној белини, сновидећи лелуја ободима сцене [...]”²² Пошто је поема Црњанског веома дугачка, Божић бира само 15 евокативних стихова:

[...]

*И овде, [пролетње вече]
за мене је хладно,
као да, долином, тајно, Дунав тече.
А, где облаци силазе Арну на дно
и трепте, увис, зеленила тврда,
видим мост што води, над видиком,
у тешку таму Фрушког брда.*

[...]

*Не, нисам, пре рођења, знао ни једну тугу,
туђом је руком, све то, по мени разасуто.
Знам, полако идем у једну патњу, дугу,
и, знам, погнућу главу, кад лишиће буде жуто.*

*И, тако, без бола,
вратићу се, болан, воћкама наших поља.
И, тако, без мира,
патиће горко, много шта, од мог додира.*

[...]

²² Текст композитора Божића пред почетак четрнаесте нумере.

Петнаеста нумера, *Ноћ у Кареји*, настала је на стихове Дејана Медаковића из песме „Незамисливо је – али ипак”; ова нумера је изворно компонована за бас и камерни оркестар, 1997. године. Анализирајући промену наслова песме и одабир стихова, Јелена Јеленковић истиче: „[...] алегоријском представом светогорског топонима у наслову дела *Ноћ у Кареји*, Божић подвлачи дубину смисла Медаковићевих опомињућих стихова, открива својеврсни семантички камертон у поступку омузиковљења песникових 'лирских исповести' и још једном подвлачи онтолошки значај *светогорског топоса*...”²³ Ово је, уједно, прва нумера у опери коју пева гроф Сава Владиславић (бас); композиторов опис гласи: „Придиже се полако, али надаље остаје у затамњеној зони сцене контура грофа Саве Владиславића, која се ничим осветљена, до покретним сликама на платну, надвија над докове и пиргове Светогорских манастира, кружећи у пределима Кареје, Пантелејмона и Хиландара са сенкама Студенице, Жиче, Житомислића, херцеговачког љутог камена. Лебди све време дух и дах Немање и болна магла Светог Симеона Мироточивог. Све је сненовито и болно, као и бас Саве Владиславића. Без патетике. Нема романтичарског афектирања ни у гласу ни у оркестру. Владиславић јеца и контролише болно искусни мир који пројављују стихови песме.”²⁴

Од укупно седам строфа Медаковићеве песме, Божић изоставља другу и четврту строфу, као и два стиха из пете (*Не познајемо више / Завичај*):

*Незамисливо је,
али ипак
Већ три века
Све се понавља
Зулум и беда
Гашење огњишта
Магле прекриле
Преплашена јутра.*

[...]

*Незамисливо је,
али ипак
Злочин нас више
Не узбуђује*

²³ Јелена С. Јеленковић, „Омузиковљење стихова Дејана Медаковића у опусу Светислава Божића” (рад представљен на Округлом столу Бројаница Светислава Божића, Нови Сад, 15. 11. 2018).

²⁴ Текст композитора Божића пред почетак петнаесте нумере.

*К'о да смо с њиме
Доиста орођени
Доиста занавек
И без роптања.*

[...]

*Незамисливо је,
али ипак
У какву то
Будућност газимо
Кад су нам чула
Сва отупела.*

[...]

*Зар нам је доиста
Сада суђено
Да довршимо дело
Наших душмана?*

*Незамисливо је,
али ипак
Преровали смо
Гробља предака,
Савили барјаке
И наша знамења
Што смо их некад
Гордо носили
По древној стази
Наших заветина.*

*Незамисливо је,
али ипак
Стигли смо до руба
Ишчезлог света
У испружену руку*

*Нашу просјачку
Спушта се презир
Неосетљивих
Којима смо некад
Палили
Ватре у мраку
Да не лутају.*

Шеснаеста, хорска, нумера, поново је инспирисана поезијом Црњанског (песмом „Благовести”). Композиторов опис сцене истиче кошмарност и зле слутње; у складу са тим, Божић изоставља четврти стих из прве строфе, који указује на телесност (*као рука некад по телу драгана*). Са изузетком поменутог стиха, песма је дата у целости, а последња строфа се понавља:

*Љубав што беше није више.
Судба ми блуди по небу ових дана,
блага и мирна, кишом опрана.*

[...]

*Над земљом више не мирише крин,
у пролећу, оштар, блудан, женски.
Расцветане воћке стискама на ребра,
кроз ваздух благовештенски.*

*Нестаје ноћ,
пуна жалости и болног разврата,
а ја остајем у ведром видику,
модрим водама, и рујним шумама,
као сен трске, лишћа, росног влата.*

Последње, седмо сновиђење садржи само једну нумеру, која има смисао епилога или коде. Композитор понавља песму „Житије” Дучића, с тим што је она овом приликом поверена басу, а текст је скраћен на свега четири стиха. Опис ове сцене гласи: „Гроф Сава Владиславић је у сенци, а из његових руку, златно осветљена, попут четворојеванђеља, израња контура моћне Књиге. То је централно сабориште енергије сна и снова, енергија храма и Свете Трапезе. У сенци лелуја висока и крупна, како сама

песма каже ... сен Немање. Њеним одласком из виднога поља, у тишини, окончава се и звучно-визуелно збитије на сцени. У једва видљивом пределу, остаје само још мање видљива повијена контура сна грофа Саве Владиславића. Последње што остаје то је његов сан.”²⁵

Као што је истакнуто у уводу овог рада, антологијски карактер Божићеве опере огледа се како у избору текстова, који чине репрезентативну ризницу српске модернистичке поезије, тако и у избору властитих композиција инспирисаних овим књижевним делима; преношењем у контекст опере, та дела задобијају ново значење и функцију. Све нумере у опери обједињене су истим тематским кругом: пажња је усмерена на херојску прошлост српског народа, али и на велика страдања, сеобе, изгнанства, затирање корена, као и на последичну дезоријентацију и губљење историјске свести. У циљу успостављања противтеже оваквој дијахронијској дезоријентацији, избором текстова и њиховим омузикаљењем Божић инсистира на сапостојању древности и савремености, те на њиховом истовременом бивствовању у свести српског народа.

Литература

- Божић, Светислав. *Меланхолични снови грофа Саве Владиславића*, партитура. Београд, 2006.
- Војводић, Дина Д. и Маринковић, Милош М. „Химна и Суматра Светислава Божића: сусрет композитора са Милошем Црњанским”. Рад представљен на Округлом столу Бројаница Светислава Божића, Нови Сад, 15. 11. 2018.
- Народно позориште у Београду. „О опери *Меланхолични снови грофа Саве Владиславића*”.
<https://www.narodnopozeriste.rs/melanholicni-snovi-grofa-save-vladislavica>
 (приступљено 22.11. 2018).
- Светислав Божић, званични сајт.
<http://www.svbozic.com/izdanja/stampana-dela/umetnicko-strucna-literatura/>
 (приступљено 22. 11. 2018).
- Јеленковић, Јелена С. „Омузиковљење стихова Дејана Медаковића у опусу Светислава Божића”. Рад представљен на Округлом столу Бројаница Светислава Божића, Нови Сад, 15. 11. 2018).
- Maes, Francis. *A History of Russian Music: From Kamarinskaya to Babi Yar*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 2002.

²⁵ Текст композитора Божића пред почетак седамнаесте нумере.

Медић, Ивана. „Светлост: Космичко-ритуални театар Карлхајнца Штокхаузена”, *Музички талас* 36–37, 2008, 52–85.

Medić, Milena. „The Sumatraistic Secret of Count Sava Vladislavić’s Great Dreaming: The Anamorphosic Aim of Theatrical Doubling, The Ex-centred Observer, and The Regenerative Power of Collective Memory”. *New Sound* 47/1 (2016): 99–119.

Новаковић, Моника Ј. „Ослушни, дозивам: садејство музике Светислава Божића и поезија Јована Дучића и Момчила Настасијевића на примеру соло песама *Житије* и *Елегија*”. Рад представљен на Округлом столу Бројаница Светислава Божића, Нови Сад, 15. 11. 2018).

.

Марко С. Миленковић

ХАРМОНСКИ ЈЕЗИК И СМИСАО ХОРА ВЈЕРУЈУ СВЕТИСЛАВА
Д. БОЖИЋА У ОПЕРИ *МЕЛАНХОЛИЧНИ СНОВИ ГРОФА САВЕ
ВЛАДИСЛАВИЋА*

*И данас, као и толико пута у минулим вековима,
када нам се радује тама бездана, обнавља нас и
собом опомиње то Хиландарско око свевидеће,
чува и уздиже Вера наша... (Божић, 2000: 7)*

Српског академика, композитора и музичког теоретичара Светислава Д. Божића имао сам част и задовољство да упознам још давне 1998. године. До данашњих дана мој први утисак се није променио: велики господин, ерудита, врстан композитор и хармонски аналитичар, уметник снажне духовне и душевне снаге, ванвременски издигнут над свакодневним материјалним, као и конвенционално академским оквирима. Његове сугестије и критике као референта приликом припреме и одбране магистарског рада (1998–2002), повремени контакти настављени до данашњих дана по битним питањима из сфере *Хармоније са хармонском анализом*, били су од драгоценог значаја за креирање мог приступа и фокусирања на дубље значење звучне материје при њеним хоризонтално-вертикалним пресецима и свеукупном збиру. У том контексту, сматрам да је ред, али и дужност да се Светиславу Д. Божићу, композитору и педагогу претходно широког духовног формата – овом приликом захвалим и дам скроман допринос проучавању његовог стваралаштва. Овом циљу, придружен је лични афинитет за проучавање стваралаштва домаћих аутора, као и интересовање за комплексни феномен симбиозе музике и драме, сада у контексту осветљења елемената хармонског језика са драматуршко-симболичким контекстом трећег сновиђења у Божићевој опери *Меланхолични снови грофа Саве Владиславића* (2015). Актуелна опера савременог српског композитора представља прави истраживачки изазов, нарочито ако узмемо у обзир да сје реч о „опери стања” (Кулешова, 1979: 23), са акцентом на атмосфери, готово без сценске радње, која сама по себи носи потенцијални проблем музичко-драмске монотоније. Светислав Д. Божић је то врло добро знао, али се у стваралачком изазову ипак определио за писање овакве опере, мајсторски превазишавши проблем низом повезаних тонских слика са јаким асоцијативно-симболичким смислом и значењем, те националном музиком неоромантичарско-раноимпресионистичке провенијенције уз континуирану пулсацију елемената источнословенског духовног јединства.

Опера *Меланхолични снови грофа Саве Владиславића* заправо у једном филозофском дискурсу уједињује разноврстан круг српске прозе, а пре свега поезије Милоша Црњанског, Јована Дучића, Момчила Настасијевића и Дејана Медаковића у низ од седам сновиђења неправедно заборављеног руског дипломате српске националности грофа Саве Владиславића. У драматуршкој улози трећег сновиђења, хор *Вјерују* представља једини стабилни стуб српског заједништва, симболизујући јединство цркве у истинитој вери којој гроф Сава Владиславић припада, уз евоцирање патњи и страдања српског народа, са погледом усмереним ка светлости највећих српских светиња, уз ослонац на Хиландару и Пантелејмону. Хор *Вјерују* заправо представља формални и симболички стуб, централну нумеру око које се, према речима композитора, „христијанизује и оправослављује читава опера”. Од најранијег доба хришћанства постојао је образац истините вере. То је управо *Символ вере* у којем је прва реч – *Вјерују*. Снага и значај *Вјерују* као јединства вере у једног Бога са три лица – Оца, сина и Светога духа постају више него очигледни ако се сетимо да свештеник чита *Вјерују* приликом крштења и на Светој литургији, дакле два најважнија православна обреда. Обично пре изговарања *Символа вере*, свештеник каже да треба љубити једни друге да бисмо јединствено исповедали, а онда прелази на прецизан и канонски утврђен текст *Вјерују* као образац исправне вере, чије су и минималне измене кроз давну историју доводиле до раскола.

Почетак трећег сновиђења и програмност атмосфере у сликовитим обрисима „меланхолично-резигнираног амбијента, туђине, суровости социјално-економске вертикале”, Божић конципира прозранчно-етеричном фактуром са мистичном и сетном двотактном темом у реским, сординираним трубама.¹ Гравитационе тачке I и V ступња на којима се тема ослања недвосмислено афирмишу сферу це-модалног центра, са прогресивним ритмичким обрасцем осмине, две шеснаестине и четвртине ноте који се преноси као сигнал и у деоницу тимпана. Варирано поновљени двотакт и педал на тоници појачавају утисак централизованости це-еолске сфере, упркос колебањима на VI и II ступњу која уносе, макар и тренутни дорски, односно фригијски трептај. Према мишљењу самог Божића, еолски модус је заправо „мека... снена модалност” (Божић, 2005б: 80). Четворозвучне структуре малог молског на тоници, великог дурског на VI и скретничног квинтног трозвука субдоминанте чиниоци су статичности и колористичко-асоцијативног понирања у духовност и спокој српских светиња: Жиче, Студенице, Милешеве, те Хиландара и Пантелејмона на Светој Гори. Петозвук у т. 5 може се тумачити као фригијски петозвук у првом обртају, мада би се могао потенцијално објаснити и као рудимент бикорда заснованог на акордима VI ступња (кларинети + највиши тон фагота) и N⁶ (фаготи). Хармонски језик неоромантичарске експресивности

¹ Нижи глас у деоници труба представља контрапункт експониране теме.

са благим импресионистичким утицајем колористичког третмана сазвучја и нарочите улоге „етеричне и меке звучности” малог молског четворозвука кроз читав став *Вјерују*, промовише ову акордску структуру као очигледно погодну за православну хришћанску литургијску исповест и „источнословенско духовно смирење”. Понављање хармонског обрта малих молских четворозвука на тоници и субдоминанти доводи до привременог померања гравитационог ослонца ка зони субдоминанте те долази до прожимања два модалитета. Усложњавање хармонског језика „неутралним акордом” (Mosusova: 1971: 159) четворозвучног квартног порекла: це-де-еф-ге (де-ге-це-еф) и појава афирмативног гравитационог чиниоца субдоминантног тритонуса у склопу скретничног сазвучја II ступња уводе у сферу еф-еолске модалности која кроз четворозвучне акордске склопове, меко и мирно, уз значајно исказану двосмисленост, клизи у повратак основној це-еолској модалности као основи за вокални талас експозиције *Вјерују*. Тренутна колебљивост или процесуално прожимање блиских модалности уводе у молитвени хорски наступ који за *Символ вере* користи стари црквенословенски језик, уз препознатљив почетак који нас осваја и напаја православљем: Вјерују у јединога Бога Отца Вседержитеља, Творца небу и земљи... Мешовити хорски наступ праћен је дугим, издржаним басовим тоновима гудачког корпуса² у којима као да налазимо трагове исона, док примена „вештачких флажолета” упућује на композиторову тенденцију стварања специфичне боје „не пуног волумена” (Obradović, 1997: 149–151). Медитативна и мирна, питка хармонска формула квинтно сродних малих молских четворозвука на тоници и субдоминанти твори атмосферу као „кроз сан”. Према сведочењу самог композитора „то Вјерују је као истина из сна, није као обрада из Литургије већ *Вјерују* из снова, попут приказа друге врсте човекове стварности”. Тако је хармонска компонента *Вјерују* налик маштовитом, сањалачком реинтонирању црквене песме и музике у нашим храмовима, према речима Божића – попут скривене, неисказане жеље „да нас у даљини и туђини милују и теше, буду узглавље меко онима који ће живети и радити по земаљским законима другачијег реда и поретка од оних о којима су сањали у отаџбини” (Божић, 2005а: 35–36). Зато Божић потенцира хармонско-мелодијску и фактурну једноставност, тако блиску црквеном и народном изразу ка којима композитор пледира иако се ради о стварности из грофовог сна, јер изванредно зна да сваки облик *Вјерују* мора „да нераскидиво повезује ливаду и црквену порту, кућу и цркву, сватове и свечаре у народном весељу са литургијском радошћу, смрт са Васкресењем, милост са поштењем, богатог са сиромашним, писменог са неписменим, позног и остарелог са тек рођеним”. (2005а: 37)

2 Прве и друге виолине.

№6 Хор - Вјерују -

Треће спочићење

Меланхолично-реактиван амбијент, туђина, суврог социјално-економске вертикале, отирају адуу за предом небеском, божањском, за миром над и у људским телом који почива најсакралније у молитви.

Нацрта се сцена могућег социјалног поврхота велетради, космополита (што је сваки Пу Јорк из Теслинот доба). На платну се преко познатих сцена беде и поврхота са долама овога града појављују образи Жаче, Студинце прабени умство и ефикасно пројекцији пројекцији у голоту и страдања народа српског (рецимо Паша гробница, мотви страдати као што су Јасеновац и многа друга). Све то учинити у болној квангиди из које се постепено пројављује светлост, смирена на кубетима Жаче, Студинце, Младенце, Свете Горе са ослонцем на Халициду и Пантелејону.

Оркестар у ситним тоновима припрема источно-словенско духовно смирене дато у колористичким трептајима блиским литургијском изпресованом, Вјерују.

Мирно али не споро

Мирно али не споро

Мирно, умерено, кроз сан...

Soprano: Вје-ру-ју во је-ди-на-го Бо-га От-ца Все-дер-жн-те-ла,
 Alto: Вје-ру-ју во је-ди-на-го Бо-га От-ца Все-дер-жн-те-ла,
 Tenor: Вје-ру-ју во је-ди-на-го Бо-га От-ца Все-дер-жн-те-ла,
 Bass: Вје-ру-ју во је-ди-на-го Бо-га От-ца Все-дер-жн-те-ла,

C-cello: t^7 VI⁶ t^7 s² t⁷ s⁴ VI⁶ t s t F¹⁴

Arpa: t^7 s² t^7 s² s² 7 II s 7 t⁷ s² 9

C-cello: f -cello: d t^9 7 II t 7 d⁷ t⁹

Violini: s² VI⁷ s² VI⁷ s² t⁴ s⁶ t² s⁵ t⁴
 t⁷ III⁷ t⁷ III⁷

Сан грофа Владиславића у *Вјерују*, попут Теслине туге о којој пише Божић, „има прогресивни динамички смер кретања” (Божић, 2006: 72). Божићева музика овећана благим православним аурама обнавља и слави значај националних храмова, у име Свете Тројице чија се молитва континуирано понавља у тексту, као бесмртни мото који обезбеђује вечност једног народа. Меланхолични шапат еолских меких малих молских четворозвука доноси на тренутак дорски сноп акордске вертикале у виду сазвучја дурске субдоминанте и хармонски крешендо у виду алтерованих четворозвука хроматског типа: двоструко умањене субдоминанте и тврдо умањеног II ступња са плагалним разрешењима у тонику и њен четворозвук и карактеристикама блиским традиционалним мокрањчевским решењима. Еолски вид варијанте потпуно аутентичне каденце без вођичних тензија, обојен благом ауром импресионизма: $s^9_7 - VII^7_6 - t$ заокружује претходни одсек, одакле се варирано излаже иницијална архаична тема која као да живи у под окриљем фресака и храмова. „Есплоатација основне музичке супстанце” (2006: 78) како би сам композитор рекао, као сигнал репризе, на крају тротакта (т. 57–59) доноси очигледну добро познату националну карактеристику полукаденцног завршетка на доминанти (DD – D), са квазифугалним уланчавањем одговора на горњој квинти.³ Упркос прожимању са полифоним решењима у наведеној звучности као да пулсира уздржани духовни израз једног Мокрањца, као логично ослањање на темеље националне духовне музике. Потенцирајући дар и значај Мокрањца, те његову „припадност роду, што је карактеристика свих великана у свим временима” (Божић, 2007: 67) аутор несвесно као да сведочи о самом себи. Динамизација мелодијског квартног принципа вишег гласа (т. 60) доводи до прага цитатне мелодијске формуле од две узлазне чисте кварте за силазним великосекундним уздахом (т. 61). Овај сегмент неодољиво подсећа на лајтмотиве туге у Христићевом *Сутону* и Коњовићевој *Коштани*, но у вертикалном контексту доноси другачије решење због чега остаје на нивоу наговештаја потенцијалних узора, сведочећи пак о прожимању истих стваралачких импулса у корпусу особености националне културе и наслеђа. Божићева п(р)освећеност и ентузијазам у креирању даљег пута српске музике, уз снажну духовност коју макар и кроз сан уноси *Вјерују*, сведочи о композиторовој идеологији и стваралачком портрету који глорификује

³ Божићево необично решење поменуте инструменталне епизоде полази од традиционалног тоналног одговора, када се на квинтни почетак I – V из дукса (трубе) у комесу одговара кварталом. Но уместо очекиваног покрета V – I, Божић одговара са II – V (хорне), ипак се брзо вративши на традиционалне мелодијске релације одговора помоћу сажимања мотива омогућеног променљивом метриком (4/4 и 3/4).

снагу свог рода и веру староставну без које нема опстанка. Тако се кроз Божића, као својевремено кроз Мокрањца, „оживотворила Божја промисао, да кроз сваког човека тече његова земаљска и божанска природа”. (2007: 68) У другом свом чланку о Санкт Петербургу, Божић наводи да над овим маштовитим музичким призорима „невидљиво а свеприсутно бдију небески арханђели и анђели” (2006: 37), творећи звучности словенске православне провенијенције српског народа, кроз историју прошавшег кроз низ трагедија и зала, али увек, као у сну грофа Саве, озареног православним опростом и светлошћу наредног јутра.

Међутим, сукцесивно затамњење доноси наредна модална равана као подлога за наставак исповедања Символа вере (од половине т. 62), која „задржава заједнички финалис и род тоничног сазвучја” као чест принцип Божићевог модалног експресивно-колористичког кода (2005б: 8) захватајући тамнији фригијски колорит. Основно средство композиторовог израза, поред меких четворозвучних хармонија на тоници и субдоминанти, сада је акорд II_F кроз често интерполирање између тоничног трозвука и четворозвука испод флажолетне боје виолина. Но његова упорна секстакордална употреба недвосмислено упућује на традиционални облик N^6 , – акорда по мишљењу композитора Д. Деспића погодног „за изражавање туге и бола.” (Despić, 2002: 46) Узевши у обзир да текст говори о суровости Понтија Пилата и распећу Христовом – није тешко закључити о примарној улози овог сазвучја као примарног средства музичке драматургије. У истом контексту жалобног јада нада страдалим Христом, текст „и погребена” Божић ће у т. 66 хармонски реализовати у туробној боји дисонантног полуумањеног четворозвука Fd^7 који извире из вертикалних односа фригијског модуса и његовог разрешења у молску (Ярустовский, 1971; 1978) тонику. Варирањем акордских облика кроз различите обртаје у хорском апарату, Божић гради звучну текстуру. Спорадичну благу дисонантност Божић покоравља и контролише у складу са, за композитора битним „законима ширег духовног реда”. (2005б: 59)

50

S. свед-ша-го с не бес- и во-плов-ша-го-сја от Ду-ха Свја-та и Ма

A. свед-ша-го с не бес- и во-плов-ша-го-сја от Ду-ха Свја-та и Ма

CORO

T. свед-ша-го с не бес- и во-плов-ша-го-сја от Ду-ха Свја-та и Ма

B. свед-ша-го с не бес- и во-плов-ша-го-сја от Ду-ха Свја-та и Ма

Viol. I и во-плов-ша-го-сја от Ду-ха Свја-та и Ма

Viol. II и во-плов-ша-го-сја от Ду-ха Свја-та и Ма

Vc. и во-плов-ша-го-сја от Ду-ха Свја-та и Ма

Cb. и во-плов-ша-го-сја от Ду-ха Свја-та и Ма

C: t 8 7 s⁷ t⁷ S⁷ s⁷ t⁶

55

Cor. III. IV. и во-плов-ша-го-сја от Ду-ха Свја-та и Ма

Tr-be. и во-плов-ша-го-сја от Ду-ха Свја-та и Ма

T-tam. и во-плов-ша-го-сја от Ду-ха Свја-та и Ма

55

S. ри-ји Дје-ви и во-че-ло-вје-чшасја.

A. ри-ји Дје-ви и во-че-ло-вје-чшасја.

CORO

T. ри-ји Дје-ви и во-че-ло-вје-чшасја.

B. ри-ји Дје-ви и во-че-ло-вје-чшасја.

ИЛДМ⁷ t⁷ s² VII⁶ t D⁶ t² S⁶ VI⁷ t DD² G:

D
T

 D⁶ DS² S⁶ g: VI⁷ t s⁷

61

Cor. III. IV. Рас-пја-та го-же за ни при Пон-ти-стјем Пи-ла-тје и стра-дав-ша,

Tr-be. Рас-пја-та го-же за ни при Пон-ти-стјем Пи-ла-тје и стра-дав-ша,

T-tam. Рас-пја-та го-же за ни при Пон-ти-стјем Пи-ла-тје и стра-дав-ша,

61

S. Рас-пја-та го-же за ни при Пон-ти-стјем Пи-ла-тје и стра-дав-ша,

A. Рас-пја-та го-же за ни при Пон-ти-стјем Пи-ла-тје и стра-дав-ша,

CORO

T. Рас-пја-та го-же за ни при Пон-ти-стјем Пи-ла-тје и стра-дав-ша,

B. Рас-пја-та го-же за ни при Пон-ти-стјем Пи-ла-тје и стра-дав-ша,

Viol. I Рас-пја-та го-же за ни при Пон-ти-стјем Пи-ла-тје и стра-дав-ша,

Viol. II Рас-пја-та го-же за ни при Пон-ти-стјем Пи-ла-тје и стра-дав-ша,

VI⁷ t $\frac{4}{3}$ N⁶ t³ N⁶ t⁶ s t⁶ $\frac{4}{3}$ N⁶ t⁶ s² t

Динамизацију специфичне експресивности наредног примера као да најављује хармонска веза два нонакорда, не дебисијевски са великим доминантним петозвучима, већ са основом малог молског четворозвука и велике ноне: $t^{12}4_3 - s^9$ (т. 34). Преливање дисонантности у различитим нивоима оштрине у оквиру плагалног хармонског сенчења на тоничном педалу: $s^{<7}$ (двоструко умањени четворозвук) – Π_5^6 (полуумањени четворозвук настао реалтерацијом претходног акорда) – t^6 , или Π_F (тврдо умањени четворозвук) – t , – води у хармонски крешендо. Божићевски „структурално-динамички немир” (2005б: 64) уноси хроматска линија сопрана са последичним хармонијама: $\text{VII}_D^7 (s^{<7}) - DD^7 (\Pi_F^7) - Fd^7 - T (!)$. Немир и напетост оснажује четворозвучна фригијска варијанта доминанте док модално осветљење са дурском тоницом Божић тумачи у смислу да „варирање лествичне структуре у оквиру заједничког финалиса, са промењеним родом тоничног акорда, свакако јесте траг линеарно продуженог дејства пикардизације у каденци и очекивана операција коју осмишљава традиција, онај слој дубоког памћења, примерен изворној енергији напева”. (Божић, 2005б: 93) Исказану функционалност кроз сферу доминантине доминанте усмерену ка доминанти сукцесивно смењује хроматска сенка померајући гравитацију ка плочи, зони бе-мола који остаје непотврђен. Двоструки силазни хроматски покрет из дурског трозвука преображава сазвучје које добија функцију Π^7 у бе-молу. Описана хроматска модулација помоћу промене склопа акорда на необичан начин акцентује хорски текст Символа вере „имже vsја биша” (кроз кога је све постало) водећи у тонални крешендо. Снажној експресивности, али и колоризму доприносе наредни хармонски обрти петозвука и четворозвука: $D^9 - t^9 - DD^7 - D^7 - VII^2$. Почетак наредног одсека доноси текст „Нас ради человек и нашего ради спасенија” (Који је ради нас људи и нашег спасења), чији су експресивни смисао и значење истакнути новим хроматским преокретом повратка у основни це-модалитет плагалним хармонским обртом $F_5^6 - t$, уз наредно варирање појединих ступњева. Педал на тоници од почетка примера има очигледну обликотворну, али и колористичку улогу. Уосталом о значењу и улози педалних тонова, сам композитор даје свој суд на примеру *Осмог прелудијума* из циклуса од 33 прелудијума: „дубока уроњеност у смисао и снагу лежећих, педалних тонова као да ствара одређени покушај онтолошког алибија за део статичности који је у својој суштини најснажнији, најмоторичнији симбол кретања, услов свих услова, енергетско врело опстанка, доказни материјал од изузетне важности, глас Онога, који се кроз све векове векова не мења”. (2005б: 49)

40

Timpr.

S.

A.

CORO

T.

B.

Ve.

Cb.

Бо - га ис - ти - на рож - де - на, не - со - тво - ре - на, је - ди - но сушч - на От - цу, Им - же всја би - ша;

Бо - га ис - ти - на рож - де - на, не - со - тво - ре - на, је - ди - но сушч - на От - цу, Им - же всја би - ша;

c: t⁷ s⁷ II⁷ t III⁷ LD⁷ t VII⁷ DD⁷ Fd⁷ T b: II⁷

41

Timpr.

S.

A.

CORO

T.

B.

Ve.

Cb.

Им - же всја би - ша; Нас ра - ди че - ло - вјек и наше го ра - ди спа - се - нија

Им - же всја би - ша; Нас ра - ди че - ло - вјек и наше го ра - ди спа - се - нија

D¹² t¹² DD⁷ D⁴ VII² c: F⁷ t⁷ III⁷ LD⁷ t⁷

Индивидуално промишљање аутора додатно се открива у завршном каденцирајућем процесу. У звучно-психолошком простору са снажном превлашћу плагалних односа малих молских четворозвука на тоници и субдоминанти у оквиру којих се као највиша акордска линија снено приказује доминирајући звук пентатонске специфичне структуре (ес-еф-ге-бе-це)⁴ настаје необична атмосфера архаичности и тајанствености. Акорд тонике са додатом дисонанцом секунде (т. 96) и сукцесивне „маломолске“ четворозвучне хармоније плагалних односа, воде до субдоминантног нонакорда (т. 100–101) што недвосмислено указује на импресионистички третман вертикале благог типа у прожимању са неоромантичним меким хармонијама, што уз архаичност атмосфере обезбеђују у свеукупном збиру референтне обресе прошлих времена. Симбиоза модалних и тоналних лествичних обележја са превагом модалности води у, рекао би сам Божић – „меко преламање светлости између паралелних модалитета”. (2005б: 27) Снен и мек прелазак у паралелни дур са утиском „переменог лада” Божић избегава класичном хроматском модулацијом помоћу промене склопа акорда: малог молског у полуумањени четворозвук зачињених петозвучним структурним варијантама са великом ноном. Архаична енергија молитвеног сна преображава се у енергетски потенцијал словенског простора светлог Ес-јонског модуса, са тоналним продором у виду потпуно аутентичне каденце, као завршним *Амин* медитативног *Вјерују* у Бога, Сина, Светога духа и српство. Тек ће романтичарски акорд D^7_6 са хроматским звуком између сексте и септима, карактеристичан за дурске типове лествица, наћи своје консонантно уточиште у спокој тонике у терцном положају, са „украшним” уздахом разрешења задржичне септима преко скретничне ноне у октаву и симболичким обележјем недоречености, недовршености, али и поруком потврде истините и праве вере. У последњем четворотакту пажњу изазива сопранска деоница попут духовног молитвеног рецитовања на једном тону⁵ у којој можда можемо назрети претендовање ка рашко-византијском обнављању звука. Слично композиторовом *Прелудијуму бр. 23* и овде недвосмислено осваја „интимноисповедни тон, славјанска лирика... мир који нарочито остварују и истовремено потресају педални лежећи тонови...” (2005б: 113) У својеврсном утихнућу, нестаје једна меланхолично снена представа архаичног и истовремено савременог звука, заокружена аутентичним ехом романтичарско-импресионистичке (тон)модалности.

4 Тонски низ који одговара првом пентатонском модусу у класификацији Д. Деспића (Despić, 2002: 353).

5 Сличан мелодијски третман налазимо у т. 55–56 из примера 2.

92 $\frac{3}{4}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{3}{4}$

S. Ис-по-вје - ду - ју је - ди - но креш - че - ни - је во ос - тав - ље - ни - је грје - нов;

A. Ис-по-вје - ду - ју је - ди - но креш - че - ни - је во ос - тав - ље - ни - је грје - нов;

CORO T. Ис-по-вје - ду - ју је - ди - но креш - че - ни - је во ос - тав - ље - ни - је грје - нов;

B. Ис-по-вје - ду - ју је - ди - но креш - че - ни - је во ос - тав - ље - ни - је грје - нов;

C-eolski: t 7 2 s⁵ t⁴ (s⁵) t² VI t⁶ $\frac{5}{3}$ II³ t

97 T-tam.

S. Ча - ју вос-кре - се - ни ја мер - твих и жнз - ни бу - душ - ча - го вје - ка...

A. Ча - ју вос-кре - се - ни ја мер - твих и жнз - ни бу - душ - ча - го вје - ка...

CORO T. Ча - ју вос-кре - се - ни ја мер - твих и жнз - ни бу - душ - ча - го вје - ка...

B. Ча - ју вос-кре - се - ни ја мер - твих и жнз - ни бу - душ - ча - го вје - ка...

t⁷ s³ t⁷ s⁷ t⁷ s² ES-jonski: II⁹ D⁶ T¹⁰ $\frac{7}{7-9}$ 8 5

Изванредан познавалац људске природе свог народа и православне вере, Светислав Д. Божић ствара музику, изразимо се божићевски, користећи композиторове формулације „окупану Божјом милошћу која зрачи небеском чистотом звучних боја расутих на широком простору старе српске државе, трасирајући једном хришћански кротком енергијом пут спасења, мудрости, окупљања и уједињења естетски и стилски разноликих струјања у једну мисао, симбол нашег трајања и вере на темељу Божанске промисли и просветљења, као молитва и причест руком Бога благословена”. (уп. Божић, 2007) О стваралачком стилу сведочи сам композитор у белешци о ауторима књиге *Србијо, иже јеси*: Светислав Д. Божић „негује и обнавља два витална поља музичке традиције: духовно и световно... У том сазвезђу доминирајуће рашке редакције видљиви су трагови источноправославних култура, пре свих руске културе. Његова музика, несумњиво програмски вођена и усмеравана... не као цитат, већ као лична редакција онога што најдубље исписује путања наше вере и живи крвоток у њој”. (Божић, Ного, 2000: 139) О утицају византијске културе на ауторски стил, говори сам композитор: „недвосмислени су трагови Византије не само у мојој музици него и комплетном корпусу

наше културе. Византија је широка оаза и вечно жива духовна жудња православног и словенског света... Све што вреди у српској култури није се оглушило, нити превидело знак и знамење византијско". (2005б: 152–153) Даље, говорећи о стилским обележјима 33 прелудијума, сам Божић омеђује свој „стилски коридор” у Вјерују, тако што иде „широком стазом романтизма, додирује зоне раног импресионизма, а у све то уграђује извесну дозу националне аутохтоности која је важан, рекли бисмо подразумевајући, траг сваког записа, који се смислено и одговорно креће задатом циљу у сусрет”. (2005б: 7) Индивидуални стил нашег композитора заправо налази се на линији националне оријентације неоромантизам–импресионизам са избором једноставних средстава у творењу сценске и драмске атмосфере хора *Вјерују* које у стилском погледу као да представља Божићево *Вјерују*. Звучне слике минулих времена мењају се на сцени на подлози модалних плоча са модално-тоналним сенчењима. О драгоцености симбиози два система, наизглед супротстављена, но у генетичко-практичном смислу врло блиска и сродна, као продукту уметничког наслеђа, сведочи сам композитор: „негде у траговима, ишчезавању, у прожимању, наговештене, традиционалне или иновирани, модалност и тоналност брину о хармонској компоненти уметничког дела, представљајући енергију врховног смисла, на путу, ка могућој истини, могућем исходу стварања”. (Божић, 2003: 7) У уметничкој емоционално-естетској сфери Божићевог *Вјерују* из опере *Меланхолични снови грофа Саве Владиславића*, модалности и модалном начину мишљења припада веома важно место. Управо у наведеним креативним стилским таласима од архаичног ка урбаном, од уздржаног ка слободнијем третману вертикале налазимо прожимање аутентичних експресивних слојева једног дела Божићевог духовног архипелага. Композиторово брижљиво урањање у реч и тон, остварено јединство текста и музике, као и мистичност сценске атмосфере при прецизном православно исповедању вере – сигуран је извор експресивно-колористичких вишезначењских представа и стања у уметничком обликовању и тумачењу трећег сновиђења грофа Саве Владиславића.

Изванредан тумач грофовог сна, Светислав Д. Божић глорификује православно словенско биће које се читава у свакој ноти опере. Божићу је вероватно одговарао гроф Сава Владиславић због избора Русије и православног истока за страну свог животног пута. Заправо се у сну Саве Владиславића крије симболика бесмртне словенске душе, српске, натопљене плодним руским изворима, са бригом за „духовно будним и освешћеним народом... надисторијског континуитета”. (Божић, 2006: 81–82) Божићу је то блиска тема јер „у Светој Тројици нађена је идеална тачка човеку разумљивог и подношљивог смирења и разрешења”. (2006: 91) У далеким магловитим обрисима назиру се прошли векови вере у Бога и намећу питања славе Господу, али и животног смисла Саве Владиславића у контексту службе православљу. Далеко је родна грудa, далеко је његов народ, поробљен од „некрштеног силника са Босфора”

(2006: 142), но пулсирајући национални дух доноси далеке сновидљиве визије свега оног непролазног, вечито пламтећег у идентитету народа трагичног, но поносног, достојанственог и часног. Поменуто „оправослављање” полази од сећања на Хиландар. Гроф Владиславић очигледно није „заборавио изворе свог пјенија” (2006: 141), те се у његовим сновима појављују све светиње битне за опстанак нашег народа. У грофовом сну симболизована је српска прошлост кроз минуле векове, уз исповедање Символа вере, молитве за страдални, непокорни народ чији је гроф Сава виђенији представник. Истовремено, зар то није, попут *Вјечнаје памјати* „химна великомученика над пепелом заборава и неправдом времена”? (Божић, 2000: 7) Сан Саве Владиславића истовремено је сведочанство његове српске, православне духовности, бриге за свој страдални народ. Иако је далеко, у моћној Русији, он живи и ради, испуњен сетом за свој далеки народ. То је уједно и вапај, крик, али пригушени, болни, који душу кида, но и својеврсна молитва Богу, ходочашће у духовна гнезда народа српског као изворе духовности и снаге за опстанак, с уистину исцелитељском моћи. Његов сан открива онтолошки свет јунака опере, његову осећајност и скривене мисли које не помиње у току дана, које упућују на духовни простор омеђен јединственим духовним стубовима наших светиња.

Вјерују је очигледно централна тачка, симетрија опере, према речима композитора „једино стабилно што неће да страда”. У свим другим нумерама опере Божић види питања разних, мање битних врста емоција. „Стефан Немања је такође део *Вјерују*”, наставља даље композитор „та дубока прошлост нас Срба излази из духовности наше која је неуништива, која је вечна. Оно што је непролазно, што остаје је *Вјерују*, као и све друго што се на њега наслања и што из њега произилази. Уколико желимо да опера остане вечна, сви тактови, све друго мора бити везано за *Вјерују*, – за православну, духовну ствар. Ван тога не постоји ништа стабилно ни животно. То је смисао *Вјерују*”, завршава сведочење генијални композитор.

Коначно, уметник дубоке духовне зрелости, Божић не ствара само из уметничких побуда. Загледан далеко у пределе старе српске државности и духовности, он гради своје стваралаштво на сигурним темељима у које је уткана духовност српских светиња, због чега, изразимо се поново божићевски – рука композитора надахнута и благословена од Творца као да спаја земаљско и небеско. У преплитању разноврсних звучних амбијената прожетих мистичношћу Символа вере, у грофовим сновима као да се прожимају разноврсне културе, енергије и утицаји. Божићева музика у *Вјерују* исијава непресушни извор широких лукова од дубровачког поднебља изложеног италомедитеранским утицајима неоромантизма прожетог благим контекстом импресионизма, све до Леванта и древне византијске музике старог света. Очигледно да Светислав Д. Божић „венгријској упетљаности у наша посла, [која] одузима дах славјано-руском православном пјенију” (Божић, 2006: 141) ограничава утицај, вођен

националним интенцијама и православним изворима и узорима. Зато Божићево дело живи и живеће попут вечних светлости Жиче, Студенице, Милешеве и Свете Горе са којих се напаја инспиративним звучним бојама. Божић је недвосмислено космополита, али пре свега корифеј националне уметности и музике окупане православним звучностима из наших манастира, као оаза мира, стабилности и спокојства у немирним ноћима и сновима грофа Саве Владиславића, али и свих нас.

Литература

- Božić, S. „Modalna harmonika u delima kompozitora nacionalnog smera”. Magistarski rad, 1979.
- Божић, Светислав. *Дарови и трагови времена прошлог: огледи из хармоније*. Београд: Чугура принт, 2003.
- Божић, Светислав. *Фрагменти о музици*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 2005.
- Божић, Светислав. *Меланхоличне сенке друмова јужних: огледи из хармоније*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 2005.
- Божић, Светислав. *Жамор лета 2006: орнаменталне варијације на призвану тему и електроником утиснута Сећања предака за клавир*. Београд: Завод за уџбенике, 2007.
- Божић, Светислав. *Звук и музика у медијима: аутопоетичка подсећања и огледи*. Београд: Завод за уџбенике, 2009.
- Despić, Dejan. *Harmonija sa harmonskom analizom*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 2002.
- Кулешова, Галина Григорьевна. *Вопросы драматургии оперы*. Минск: Наука и техника, 1979.
- Манојловић, Коста. *Споменица Стевану Ст. Мокрањцу*. Београд: Државна штампарија Краљевине Срба, Хрвата и Словенаца, 1923.
- Mosusova, Nadežda. „O Koštani Petra Konjovića”. U *Arti musices* 2. Ur. Stanislav Tuksar, 153–166. Zagreb: Muzikološki zavod Muzičke akademije, 1971.
- Моравчевић, Никола. *Гроф Сава Владиславић*. Београд: Архипелаг, 2015.
- Obradović, Aleksandar. *Uvod u orkestraciju*. Beograd: Univerzitet umetnosti, 1997.
- Ярустовский, Борис Михайлович. *Очерки по драматургии оперы XX века: книга первая*. Москва: Музыка, 1971.
- Ярустовский, Борис Михайлович. *Очерки по драматургии оперы XX века: книга вторая*. Москва: Музыка, 1978.

Соња Маринковић и Аница Сабо

ПОЕТСКЕ ИНСПИРАЦИЈЕ БОЖИЋЕВЕ ИНСТРУМЕНТАЛНЕ МУЗИКЕ

(Симфонијска поема *Шапат Сентандреје и Пелагонијска молитва*
за виолину и гудаче)¹

У стваралаштву Светислава Божића централно место заузимају његова вокална и вокално-инструментална музика и наглашена је спрега његове композиторске инспирације и поетског текста. Посебан допринос српској музици дао је компоновањем бројних успешних духовних композиција,² као и делима насталим на стихове српских песника (Милосава Тешића, Миодрага Павловића, Љубомира Симовића, Стевана Раичковића, Матије Бећковића, Слободана Ракитића, Мирослава Максимовића, Р. П. Нога, Гаврила Стефановића Венцловића, Милорада Павића, Момчила Настасијевића, Јована Дучића, Васка Попе, Дејана Медаковића и других). Круну опуса свакако представља његова опера *Меланхолични снови грофа Саве Владисавића* настала на композиторов либрето у којем су коришћени за њега значајни текстуални предлошци из пера Св. Јована Златоустог, Јована Дучића, Момчила Настасијевића, Милоша Црњанског и Дејана Медаковића. Међутим, Божићев инструментални опус, мада се у ауторовим биографијама ређе истиче,³ такође је импресиван по обиму доприноса, као

1 Овај рад реализован је у склопу пројекта Идентитети српске музике у светском културном контексту (177019) који финансира Министарство просвете и науке Републике Србије.

2 У том смислу издваја се десет хорских дела изведених на Летњој духовној академији у манастиру Студеници од 1992. до 2005: *Литургија Св. Јована Златоустог* (прва), *Опело, Свеноћно бденије, Србија* (стихови М. Црњански), *Плава гробница* (стихови М. Бојић), *Врата спаса* (стихови Р. П. Ного), *Светосимеоновска духовна плетеница* (стихови Ђ. Николић) са хором Абрашевић и диригентом М. Панчићем, затим још једна *Литургија Св. Јована Златоустог* (друга), *Празнично вечерње*, које је извео Српски камерни хор и диригент Ђ. Павловић и *Духовна лира* за мушки хор (стихови Владика Николај Велимировић) коју је извео Српски мушки хор. Овом Студеничком комонвелту припадају и следећа хорска дела: *Хиландарски палимпсест* (Р. П. Ного) којим је обележена шездесетогодишњица Хора РТБ-а и осам векова манастира Хиландара са диригентом Младеном Јагуштом, као и низ композиција у циклусу *Јутрења из херцеговачке Грачанице* на стихове наших знаменитих песника добитника Награде „Јован Дучић”.

3 Упореди текст биографије на сајту САНУ.

и континуираном интересовању од 1981. до данас⁴ (Прилог 1: Списак концертантних и симфонијских опуса) и привлачи подједнаку пажњу извођача и публике.⁵

Концертантни опус обухвата двадесет једну композицију, од којих је чак девет посвећено клавиру, али је изражено и интересовање за друге инструменте, виолину, виолу, кларинет, трубу, хорну, фрулу, као и концертантни третман оркестра (*Концерт за оркестар 2010/2011* и *Врачарино*, кончертино за симфонијски оркестар 2007) и нетипичне саставе (*Са Карпата*, концерт за женски хор, два клавира и гудаче 1995). Жанровски оне најчешће носе традиционалне ознаке (концерт, кончертино), али и поема, што указује на слободнији третман жанра који је иначе типичан и за Божићев симфонијски опус. Већина концертантних дела (седамнаест) има и наслов који упућује на ванмузичку инспирацију.

Симфонијски опус обухвата двадесет четири дела и њихове жанровске одреднице углавном су одређене као поема или слика, дакле недвосмислено указују на ванмузичку инспирацију која се креће у оним истим садржајним круговима као и у вокалној и вокално-инструменталној музици. У овом раду биће издвојене две композиције настале средином деведесетих година 20. века забележене на компакт-диску *Венац Милоша Црњанског*. (Божић, 1998)

4 Последња изведена композиција била је симфонијска слика *Сунчана река*, 12. маја 2018. године на концерту Симфонијског оркестра РТС-а под управом Бојана Суђића. У коментару је истакнуто: У богатом, жанровски разноврсном опусу академика Светислава Божића, посебно место имају дела подстакнута духовним промишљањем и потрагом за смислом изван баналности свакодневице. Искрен и надахнут, у својој симфонијској слици *Сунчана река*, Божић оживљава сећање на призоре које је упио у детињству, а данас за њега добијају ново значење и нов смисао. Загледан у искон он се још једном суверено креће просторима неизрецивог верујући у моћ своје музике да сведочи о оном јединственом и непролазном. Поема је троставачна, али без реских карактерних контраста међу ставовима, парни метар уоквирује нешто умеренији темпо пасторалне централне слике, мада се лирски мотиви интерполирају и у музички ток оквирних ставова. За Божићев језик карактеристична ненаметљива фолклорна боја прожима многе теме, мотивика израста из звукова природе и плени својом непосредношћу израза. У ауторском коментару дела Божић каже: „*Сунчана река*, слика за симфонијски оркестар, тонским средствима оглашава повратак на обале Дрине, повратак у један свет који је минуо, али се снагом сећања, у сноповима дивних слика, ликова, мириса, светлости, враћа на сцену и проверава смисленост учињеног. Пред тајнама воде, са историјом која је у сваком брзаку оглашена али и склупчана, са сликама властитог живота, *Сунчана река* је метафора али и надахнуто осмишљен етно-простор у којем видим давни свет очима које подмлађују рађање и радост нових осмећа.”

5 Божићеве инструменталне композиције извођене су код нас и у свету (Кипар, Грчка, Бугарска, Украјина, Мађарска, Италија, Швајцарска, Француска, Шпанија, Португалија, Белгија, Велика Британија, Немачка, САД, Русија, Румунија, Јапан, Босна и Херцеговина, Црна Гора). Изостало је, међутим, адекватно интересовање савремене српске музикологије за овај део композиторског стваралаштва.

У коментару ауторског компакт-диска Божић истиче: „Уместо предговора, поговора, речи музичке критике, аутору се чини да је музички ток најприродније објашњавати њим самим, односно оним изворима који су га покретали. У овом случају то су стихови артикулисани духовни потенцијали који су иницијално покренули и утицали на овакав избор музичког језика и његову токовитост кроз време./ У том смислу сваку композицију записану на овом ЦД-у који је пред нама, програмски обасјава одабрани и широко кодирани поетски корпус, његова могућа поетика, енергија, завештање.” Полазећи од ових ауторових усмерења, у овом раду се у фокус аналитичке пажње стављају две композиције *Шапат Сентандреје* и *Пелагонијска молитва*, објављене на поменутом компакт-диску „Венац Милоша Црњанског” – песме о води са одабраним стиховима „Сумрак на стазама деспотовим”, *Са Карната* и други одломци из дела: „Стражилово”, „Ламент над Београдом”, „Сеобе”, „Живот”, „Србија” Милоша Црњанског, „Шапат Сентандреје” Милана Кашанина, „Велика сеоба Србаља 1690” Милорада Павића, „Пелагонијска молитва” (Молитва на језеру) владике Николаја Велимировића, „Игра са Радочела” (Балада о води) Рајка Петрова Нога. Намера је да се покаже његов специфичан однос према ванмузичким подстицајима који се у инструменталној музици испољава у начину изградње тематизма, особеним принципима обликовања музичког тока, односу солисте и оркестра у концертантним композицијама и третману оркестра у симфонијским делима. Циљ је указати на типичне одлике ауторовог писма у оркестарским и концертантним композицијама кроз сагледавање поетске инспирације у Божићевеј инструменталној музици.

Аналитички осврт на наведена дела представиће их из два угла. Један, који осветљењем базичне поставке аналитичког приступа указује на теоријско методолошке ослонце, отвара терминолошка питања важна за тумачење Божићевог рукописа и може представљати основу неких нових истраживања и други, који пружа општи и посебан увид у конкретан музички садржај.

Основно методолошко упориште анализе јесте тумачење музичког тока. Уз уважавање основних принципа наше традиционалне методе анализе (Skovran i Peričić, 1991), аналитички ослонац умерен је са формалистичког приступа на проучавање феномена музичког тока. Значајну улогу у одређењу феномена музичког тока имали су текстови Берислава Поповића. (Роровић, 1998)⁶ Према се у овом раду не може дати комплексно одређење феномена музичког тока, на основу Поповићевих истраживања, важно је истаћи да је полазиште став да је музички ток целина у којој избор појединих компонената музичког израза, по којима се он препознаје, условљава избор других

⁶ Поповић потенцира универзалне законитости обликовања форме, успоставља везе са другим научним областима и ствара простор за испитивање дејства симетрије на процесе обликовања музичке форме, која се уз еквивалентност и различите видове интеракција сматра кључним чиниоцем разумевања кохерентности музичког дела.

компонената музичког израза, при чему је неважно из колико се сегмената састоји музички ток. На основу изнесеног става утврђују се кључне карактеристике музичког тока и може се формирати аналитички инструментариј.⁷ Анализа феномена музичког тока подразумева стручно-теоријску прецизност и интегрисаност сваког појединачног запажања у целовит систем.⁸

Композиције *Шапат Сентандреје* и *Пелагонијска молитва*, поседују бројне специфичности примарно везане за жанр коме припадају – симфонијски и концертантни – али се у њима могу уочити и заједничке одлике у појединим композиционим поступцима који одређују препознатљиву музичку поетику аутора. У делу текста који следи пажња је усмерена на однос према тематизму, уз уважавање поетских, ванмузичких подстицаја као и особене Божићеве принципе обликовања музичког тока примарно испољене у специфичном и слојевитом испољавању активности компонената музичког израза што се посебно сагледава у начину формирања граница.

Однос према тематизму се у оба дела испољава у доминацији фолклорних асоцијација. У музичком току ових композиција доминира перманентни развој тематског садржаја, што се може повезати са кључном особеношћу самог фолклорног узорка: да увек тражи нове видове сопствене појавности. Антиномија песма – игра, тако својствена фолклору, у овим делима добија различите начине реализације. Пре свега, ослања се на мелодијску и метроритмичку компоненту музичког израза. Неретко се неведене карактеристике огледају и ауторовим записима-коментарима у нотном тексту који сведоче о ванмузичким подстицајима. Дословна понављања појединачних сегмената на растојању су готово напуштена. То условљава да репризност као поступак заокружења или динамизације музичког тока, увек уступа место променама различитог интензитета, што указује на доминацију еволутивног принципа у реализацији тематског плана у музичком току.

Композиције *Шапат Сентандреје* и *Пелагонијска молитва* припадају жанру инструменталне музике и по природним својствима утемељене су на тоналном, тематском и структурном плану. Међутим, посебну пажњу приликом анализе тематизма изазивају и поменути ауторски коментари, који се могу одредити као својеврстан

⁷ Ослонци анализе музичког тока подразумевају сасвим прецизне кораке који се спроводе у циљу формирања спознаје о конституисању музичког садржаја у конкретном музичком делу. Издвајају се следећи: а) прецизирање термина музички планови и њихова идентификација у музичком току, б) диференцијација компонената музичког израза и њихових елемената, ц) сагледавање типова граница и сегментација музичког тока, д) испитивање односа између селектованих сегмената и идентификација типова излагања, е) утврђивање јединица музичког тока, посебно музичке реченице као и веома деликатна питања везана за испољавање фрагментарних структура.

⁸ Питањима анализе музичког тока, Аница Сабо се бавила у докторској дисертацији (Sabo, 2014).

текстуални план дела. Аутор је у партитуру уписао бројне поетске коментаре, који указују на: осећања; асоцијације (конкретне или удаљене) на личности, поједина уметничка дела, најразличитије звуке (природе, инструмента...), догађаје, призоре, просторе, спознаје, стања и тако даље. Сугестије извођачима често су ослоњене на асоцијације, које, по мишљењу композитора, дају жељени звучни резултат; ознаке за темпо нису стандардне – на италијанском језику – већ су саставни део осталих записа. Покушај да се изврши својеврсна категоризација текстуалних записа уз нотни текст, део је настојања да се поетска инспирација аутора сагледа као део свеукупне звучне слике његових дела. Прилози 2 и 3 садрже попис текстуалних коментара који се налазе у партитурама. На важност специфичног типа приповедања у музици Светислава Божића указује чињеница да је највећи број записа онај у којима се музички ток покреће из појединих асоцијација, у тихој динамици а уместо завршетка текста следе три тачке. Сами коментари у многоме доприносе разумевању тематског материјала, квалитетној интерпретацији, али и каналишу перцепцију музичког садржаја. У обе партитуре постоји готово идентичан број записа који текстуално прате музички ток (по четрдесетак у свакој партитури). Уводе се поједине речи српског језика које се ретко користе у свакодневној комуникацији или чак представљају иновативни језички потенцијал. Оваквим суодношавањем два начина казивања, музичког и поетског, аутор ставара препознатљив ауторски запис.

Композиција *Шапат Сентандреје* започиње излагањем мелодијско-ритмичког нуклеуса који се може одредити као својеврсна „чеона тема”. Предложена термилошка одредница је најприхватљивија за одређење почетне идеје конституисања музичког тока не само ове композиције већ и *Пелагонијске молитве*, као и бројних других инструменталних остварења аутора. Стручнотеоријска литература још увек нема поуздан одговор на питање: шта у аналитичко-практичном смислу подразумева појам „чеона тема”. Сам појам се најчешће везује за музику из периода барока и у најопштијем смислу одређује као „краћа почетна тематска идеја” (Skovran i Peričić, 1991: 178), на основу које се испредањем гради музички ток.⁹ У анализи изабраних дела указаће се на сегмент музичког тока који има смисао почетне идеје и поседује статус „чеоне теме”. Иницијални тактови *Шапата Сентандреје* у умереном темпу, тихој динамици и звуку кларинета, дају подстицај музичкој причи која следи (Пример 1).

У примеру 1, угластом заградом, означена је „чеона тема”, и издвојени су њени конституенти – разложени акорд на почетку, и две шеснаестинске фигуре за које су карактеристични покрет секунде и поновљени тон. Бројним трансформацијама

⁹ С обзиром на то да је реализација музичког тока на бази развоја чеоне теме очувана и након периода барока теоријско аналитичка разматрања овог музичког феномена веома су актуелна и сасвим сигурно завређују посебну студију.

примарне идеје обликоване су њене најразличитије варијанте. У овом моменту указује се на две, дате у првом делу композиције. Једна сугерише препознатљиву плесну варијанту (такт 62) а друга трансформацију познатог музичког садржаја дискретно повезану са Стеваном Мокрањцем (такт 83). Плесна трансформација подрзумева, како је сам аутор написао Наступ меланхоличног и сетног валцера (такт 62; Пример 2).

Уводећи у музички ток тактове седам осмина и пет осмина (такт 83), а при томе користећи познати музички садржај са почетка композиције аутор, како сам записује, истиче Враћање родној песми, али далеко, недоступно, сена Стевана Мокрањца (Пример 3). Мокрањцу се композитор обраћа и у моментима када се у музички ток уводи акордско смирење, које тематски није везано за почетну идеју, а у музички ток се укључује као Уморни ехо „руковети”... (такт 186).

Композиција *Пелагонијска молитва* у погледу третмана тематизма показује сродна својства. Након увода, који доноси оркестар, у звуку соло виолине (такт 19) развија се „чеона тема” (Пример 4а). У нотном запису њено излагање је прокоментарисано: Као у сну, на граници светова. Широко, у акордима постављени увод, мирног темпа, готово сањалачког призвука припрема атмосферу у коју се уграђује „чеона тема”. По својим карактеристикама слична је оној коју налазимо у *Шанату Сентандреје*. Сам почетак подвучен је скоком сексте на више, а сродност се испољава првенствено у конфигурацији мелодијске линије. Преовлађује интервал секунде, приметно је понављање тона уз доминантни шеснаестински покрет. Недвосмислену потврду „сањалачких”, певних карактеристика, чеона тема добија у тренутку поновног излагања (Пример 4б). То је посебно потенцирано записом аутора у нотном тексту: Мотив сна, мира, суочен са суздржаним болом (такт 95). И овде се дакле испољава доследност у привржености варијантним процесима обликовања музичког тока и избегавају се дословна понављања.

Издавањем и осамостаљивањем појединих карактеристика чеоне теме, пре свега понављања тона, афирмисан је њен играчки потенцијал (Пример 5а) наглашен и коментаром Играчки, полетно али са дубином (142 такт). Постепеним увођењем синкопираног ритма у музички ток (од такта 163) игра добија на изражајности (Пример 5б). Игра је посредно или непосредно присутна у многим сегментима *Пелагонијске молитве* независно од осећања и асоцијација које музика сугерише, као што је подвучено записом: Трагом нашег крика, у самоћи у многоликом лошем окружењу сужена формула игре (такт 206).

Поред неспорног дејства поетских подстицаја на конституисање музичког садржаја ових дела, као особеност Божићевих принципа обликовања музичког тока уочава се веома слојевита активност компоненти музичког израза, што се посебно сагледава у начину формирања граница. У обе композиције границе у музичком току

су, према функцији, преовлађујуће пропустљиве, а према структури безнапонске. У формирању граница, као и приликом обликовања музичког тока у целини, од посебног су значаја акустичка динамика, избор регистра, боје и метрометричка компонента.

Околност да компоненте музичког израза на које се ослања реализација музичког тока делују суптилно и ненаметљиво, у општој сфери звука оставља осећај слободе, непосредности и емоционалне изражајности. Овоме доприноси и третман инструмената, јер и када се пред извођаче постављају сложени и виртуозни захтеви, као у деоници солисте у виолинском концерту, Божић задржава јасну музичку логику излагања материјала, пласирајући га најчешће у средњим лагама инструмента у којима се може остварити пуноћа и заобљеност тона. Изразита је његова склоност ка густој оркестарској фактури, тути звуку, али без диференцирања појединачних деоница у смислу различитог ритмичког профилисања. Корпус дрвених и лимених дувачких инструмената третиран је врло захтевно, али такође без екстремних регистра и увек у оквирима стандардних, класичних свирачких техника. То, уз привлачност тематизма, брижљиву динамичку и агогичку изнијансираност деоница чини његову музику комуникативном и блиском извођачима.

У савременој српској музици инструментални опус Светислава Божића има веома запажено место. Извођачи се радо суочавају са изазовима ових партитура, али за разлику од камерне и солистичке музике која лако налази пут до извођења на јавној сцени, оркестарска и концертантна музика нису адекватно третиране, и може се констатовати да се налазе у сенци вокалних и вокално-инструменталних дела. Пред српском културом зато стоји изазов упознавања са овим богатим наслеђем, првенствено кроз систематско остваривање звучних записа, као што пред нашом музикологијом стоји задатак његове темељне обраде и анализе, чему су ауторке рада покушале да дају скроман допринос.

Литература

Божић, Светислав. Оркестарска музика [CD, Државни симфонијски оркестар Запорожје (Украјина), диригент Ђорђе Павловић]. Београд: ПГП РТС, 1998, CD 430466.

Popović, Berislav. Muzička forma ili smisao u muzici. Beograd: Clio, 1988.

Skovran, Dušan i Vlastimir Peričić. Nauka o muzičkim oblicima, 7. izd. Beograd: Univerzitet umetnosti, 1991.

Sabo, Anica. Doktorska disertacija „Ispoljavanje simetrije u muzičkom toku – pitanja metodologije analize” odbranjena 12. 09. 2014. godine na Univerzitetu umetnosti u Beogradu.

Пример 1

Шапат Сентандреје

Светислав Божић

1 Умерено брзо, кроз шепот...

чсона тема

Дасна

Прилог 1: Концертантни и симфонијски опуси Светислава Божића

Концертантне композиције:

Концерт за клавир у Дес-дуру 2012.

Концерт за оркестар 2010/11.

Ноћ у Хиландару, концерт за клавир и оркестар 2010.

У гори светлост, поема за клавир и симфонијски оркестар 2009.

Врачарино, кончертино за симфонијски оркестар 2007.

Кончертино за кларинет и гудаче 2004.

Петроградски мозаик, концерт за виолину и оркестар 2002.

Метохијска појања, концерт за клавир и оркестар 1998.

На Младу недељу, за фрулу и гудаче 1998.

Багдала – лазаричка јутрења, концерт за клавир и оркестар 1997.

Ирмос, за виолу и гудаче 1997.

Лазарево бденије, концерт за трубу и симфонијски оркестар 1996.

Рашки мозаик, концерт за клавир и оркестар 1996.

Житије Зографа Рибничког, за виолину и гудаче 1996.

Са Карпата, концерт за женски хор, два клавира и гудаче, 1995.

Напеви Багрдана, за клавир и гудаче 1994.

Носталгични мир задужбине Деспота, за хорну и гудаче 1994.

Пелагонијска молитва, за виолину и гудаче 1994.

Кападокијско бденије, поема за клавир и оркестар 1991.

Четири строфе, за два клавира и гудаче 1987.

Прелудијум, за трубу, клавир и гудаче 1983.

Симфонијска дела:

Сунчана река, симфонијска слика 2018.

Када је сунце широко отворило очи, слика за симфонијски оркестар 2012.

Запис о буђењу, слика за симфонијски оркестар 2012.

Припев лету, слика за симфонијски оркестар 2011.

Маршето, за симфонијски оркестар 2010.

Исход, свита за симфонијски оркестар 2010.

Из дневника призренских коледара, симфонијска слика 2009.

Тара, симфонијска поема 2008.

Таково, поема за симфонијски оркестар 2008.

Кораџи, симфонијска поема 2008.

Византијски мозаик, за оркестар 2006.

- Повратак на златни рог*, четири слике за оркестар 2005.
Са плавим ветром на цариградском друму, поема за оркестар 2005.
Јесење слутње под сводом дечанским, поема за оркестар 2004.
Антифон Георгија Бранковића, поема за оркестар 2003.
Три призора из Долине јоргована, за гудаче 2003.
Увертира 1804, за оркестар 2003.
Четири портрета источног сна, слике за оркестар 2002.
Коњи Св. Марка, слика за оркестар 2000.
Молитве Преображења, симфонијска поема 1999.
Кроз сан мој тавни и безброј суза наших, за гудаче 1999.
Свитања над Љевишком, симфонијска поема 1999.
Последња љубав у Цариграду, симфонијска поема 1998.
Величаније, симфонијска поема посвећена сенима Николе Тесле 1998.
Напеви леутара, симфонијска поема 1998.
Сумрак на стазама Деспотовим, за гудаче 1997.
Шапат Сентанреје, симфонијска поема 1994.
Из давнина, симфонијска поема 1991.
Подибарски жал, за гудаче 1991.
Игра са Радочела, симфонијска поема 1988.
Литургијски квартет, за гудаче 1986.
Аксак, за гудаче 1984.
Партита, симфонијска поема 1982.
Време смрти, симфонијска поема 1981.

Пример 2

5 *Наступ меланхоличног и сетног валцера*

The musical score is arranged in a standard orchestral format. It begins with a key signature of one flat and a 3/4 time signature. The score is divided into two systems. The first system includes parts for Flute I and II, Oboe I and II, Clarinet I and II, Bassoon I and II, Horn I and II, Trumpet I and II, and Trombone I and II. The second system includes parts for Violin I and II, Viola, and Cello. The music is characterized by a melancholic and nostalgic mood, with a waltz-like rhythm. Dynamics range from *mf* (mezzo-forte) to *p* (piano). The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Прилог 2: *Шапат Сентандреје*. Записи уз нотни текст – предлог категоризације врста записа

1. *Осећања, доживљаји ... које музика изазива и који се сугерише извођачима и публици;*
2. *Асоцијације (конкретне или удаљене) на личности, поједина уметничка дела, најразличитије звуке (природе, инструмента ...), догађаје, призоре, просторе, спознаје, стања...;*
3. *Сугестије извођачима често ослоњене на асоцијације, које, по мишљењу композитора, дају жељени звучни резултат;*
4. *Ознаке за темпо, не стандардне – на италијанском језику – већ као саставни део осталих записа.*

<i>записи уз нотни текст</i>	<i>такт</i>	<i>коментар</i> - Припадност записа уз нотни текст једној од категорија датој у напмени на почетку табеле - Ознака за акустичку динамику
<i>Умерно брзо, кроз шапат...</i>	<i>1</i>	- категорије: 3 и 4 - <i>p</i>
<i>Варљива панонска нада, фрагмент Исаковича полка...</i>	<i>21</i>	- категорије: 1 и 2 - <i>mf. p</i>
<i>Пикантно, нека далека чарда</i>	<i>43</i>	- категорије: 2 - <i>tr. p</i>
<i>Умерен зов младости, лахор и фанфаре</i>	<i>47</i>	- категорије: 1 и 2 - <i>p</i>
<i>Пут у варљиви корак наде, маске уместо лица...</i>	<i>51</i>	- категорије: 1 и 2 - <i>p</i>
<i>Наступ меланхоличног и сетног валцера</i>	<i>62</i>	- категорија: 1 и 2 - <i>p</i>
<i>Враћање родној песми, али далеко, недоступно, сенка Стевана Мокрањца</i>	<i>83</i>	- категорија: 2 - <i>p</i>
<i>Раскош, привид, доказа нема</i>	<i>95</i>	- категорије: 2 - <i>p</i>
<i>Грчевити загрљај мисли, која, привидно, зауставља неумитну коначност Успорити и затезати...</i>	<i>98</i>	- категорије: 2, 3, 4 - <i>p</i>
<i>Широко и дубоко</i>	<i>103</i>	- категорије: 2 и 3 - <i>pp</i>
<i>Слободно, чекају да прође...</i>	<i>107</i>	- категорије: 2 и 3 - <i>p</i>
<i>Слободно, чекају флауте...</i>	<i>110</i>	- категорије: 2 и 3 - <i>p</i>
<i>Умерено брзо, и ићи, неспокојно, кроз шуму, заборавља...</i>	<i>113</i>	- категорије: 1, 2 и 4 - <i>p</i>
<i>Успорити и затезати...</i>	<i>148</i>	- категорија: 3 и 4 - <i>p</i>
<i>Сваки акорд и тон без покрета</i>	<i>154</i>	- категорија: 3 - <i>pp</i>

<i>Мирно са зебњом, у мекоти сазнања</i>	158	- категорије: 1 и 3 - <i>pp</i>
<i>Једна мисао, без дубине, чак неоформљена, али боли</i>	163	- категорија: 1 и 2 - <i>pp</i>
<i>Суужен свет и хоризонт кретања...</i>	176	- категорија: 2 - <i>mp</i>
<i>Уморни ехо „руковети”...</i>	186	- категорија: 2 - <i>mp</i>
<i>Мирно, широко, као туга српска из „Сеоба”...</i>	190	- категорије: 1 и 2 - <i>pp</i>
<i>Мислити на тамбураше и бол минулог живота...</i>	205	- категорије: 1, 2 и 3 - <i>mp</i>
<i>Успоравати..., тешко и болно...</i>	221	- категорије, 1, 3 и 4 - <i>mf</i>
<i>Слободно, без темпа</i>	227	- категорије: 2, 3 и 4 - <i>p</i>
<i>Тешким кораком, болно, без врења, у сенкама и јесењим кишама</i>	230	- категорије: 1 и 2 - <i>mf</i>
<i>У мирном кораку, са јецајем, мислити на ехо теме „Серенаде” за гудаче, Чајковског</i>	253	- категорије: 1 и 2 - <i>p</i>
<i>Узљубити судбину и њену наслућивану кончину...</i>	265	- категорије: 1 и 2 - <i>p</i>
<i>Умерено брзо, шапат и само сећање, сенке – њином притоком</i>	271	- категорије: 1 и 4 - <i>mf</i>
<i>Мало успорити</i>	309	- категорија: 4 - <i>mf</i>
<i>Далеки и већ помало неразговетни призиви...</i>	312	- категорија: 2 - <i>mf</i>
<i>Сенка Милоша Црњанског...</i>	318	- категорија: 2 - <i>mp</i>
<i>Смирење, шапати, уснулоост...</i>	332	- категорија: 2 и 3 - <i>mp</i>
<i>„Испевати” и сачекати каденцу...</i>	235	- категорија 3 - <i>p</i>
<i>Слободно, на дах диригента...</i>	239	- категорија: 3 - <i>mp</i>
<i>На начин солистичке каденце, без театарности</i>	243	- категорија: 3 - <i>p</i>
<i>Успорити и затезати...</i>	252	- категорија: 3 - <i>pp</i>
<i>Апотеоза, али без смислапо крви расута...</i>	255	- категорија: 2 - <i>f</i>
<i>Корак поворке и изобличеност у њој</i>	362	- категорија 2 - <i>f</i>
<i>Мирно и дискретно, патетично</i>	370	- категорије: 1 и 3 - <i>pp</i>
<i>Последња сенка, шапат, пролазност</i>	389	- категорија: 2 - <i>p</i>
<i>Мирно, лебдећи над безданом, над сутоном успомена</i>	403	- категорија : 1 и 2 - <i>p</i>

Пример 3

7 *Враћање родној песми, али далеко, недоступно,
сепка Стевана Мокрањца*

*Враћање родној песми, али далеко, недоступно,
сепка Стевана Мокрањца*

*Враћање родној песми, али далеко, недоступно,
сепка Стевана Мокрањца*

Прилог 3: Пелагонијска молитва. Записи уз нотни текст – предлог категоризације врста записа

<i>Мирно, широко, из густих боја и мисли ка уздржаној светлости</i>	1	- категорије: 3 и 4 - pp
<i>Као у сну, на граници светова</i>	18	- категорије: 1 и 2 - pp
<i>Мало светлије и световније, не брже</i>	31	- категорије: 2 и 4 - mp, p
<i>Широко и чезнутљиво, на обали Дунава, мир у немиру</i>	35	- категорије: 1, 2 и 3 - mp
<i>Свирати „утиснуто” и пуно у себи као резонатору</i>	40	- категорије: 2 и 3 - mp
<i>Тамније, трагом „Опела”</i>	50	- категорије: 2 и 3 - p
<i>Мало узбуркати спољашњи свет одмереним афектима</i>	52	- категорије: 2 и 3 - p
<i>Траг фолклорне коресподентности</i>	60	- категорија: 2 - mf
<i>Нешто узнемиреностије и ићи у сферу готово паганског разарања</i>	70	- категорије: 1 и 2 - p
<i>Пут ка смирењу, артикулисати спокој душе и благо смирење</i>	80	- категорије: 1, 2 и 3 - pp
<i>Широки потез – двопев</i>	91	- категорија: 2 - f
<i>Мотив сна, мира, сучељен са суздржаним болом...</i>	95	- категорије: 1 и 2 - mf
<i>Дубоко утиснути сваки тон, као корак, као јеку мисао...</i>	99	- категорије: 2 и 3 - p
<i>Све болније и тише</i>	106	- категорије: 1 и 2 - mf
<i>Потмули и одмерени удари из дубине</i>	114	- категорија: 2 и 3 - p
<i>Слободно, меко и лелујаво свитање</i>	124	- категорија: 2 и 3 - p
<i>Романтичарским запојем, али не превише</i>	133	- категорије: 2 и 3 - mp
<i>Играчки, полетно, али са дубином</i>	142	- категорија: 2 и 3 - pp
<i>Сваки двозвук моћно без устезања</i>	148	- категорија: 2 и 3 - mf
<i>Понесено, радоснотворно</i>	159	- категорија: 2 и 3 - mf
<i>Светло и понесено</i>	180	- категорије: 2 и 3 - pp
<i>Пут ка тамнији бојама, интимном и меланхоличном напеву</i>	187	- категорије: 1, 2 и 3 - mp
<i>Узнемирено и тамно. Промисљено и у експресији одмерено</i>	195	- категорије, 1, 2 и 3 - mf
<i>Трагом нашег крика, у самоћи у многоликом лошем окружењу сужена формула игре</i>	206	- категорије: 2 и 3 - mf

<i>Широко и моћно, као удари далеких труба прошлости са варком и „подешеном” вертикалом</i>	220	- категорије: 2 и 3 - f
<i>Светло, помало и радосно, оаза нашег звука, двоглас из таме двојница и пастира</i>	248	- категорије: 1, 2 и 3 - f
<i>Умбријска сета</i>	257	- категорије: 1 и 2 - f
<i>Ехо нашег фолклора на подлози бордунско-остинатне „белине”</i>	269	- категорије: 1, 2 и 4 - mf
<i>Облаци другог поднебља, ломи се и импресионистички „објашњава” наша мелодија</i>	281	- категорије: 2 и 3 - p
<i>„Снопови” асоцијација на традицију, њене оријенталне импулсе</i>	287	- категорије: 2 и 3 - p
<i>Мелодијска формула у каденци и даљи ток изискују помућени сноп и мутна сећања</i>	304	- категорија: 3 - mf
<i>Све стоји ...Готово аутентична фригијска ситуација и каденца која води ка прочишћенијем звуку родног поднебља</i>	308	- категорија: 2 - pp
<i>„Доливати” са мером снагу и „гуштину” овом таласу</i>	328	- категорије: 2 и 3 - p
<i>Реско и моћно, остаје иње а потом наслут магле са Дунава</i>	332	- категорије: 2 и 3 - mf
<i>Светло и острашћено јесењим поподневним сунцем у долини Ибра</i>	346	- категорије: 1, 2 и 3 - ff
<i>Успоравати и затезати</i>	356	- категорије: 4 - f
<i>Сваки акорд дубоко утиснути</i>	258	- категорије: 3 - p
<i>Слободно, мирно, широко, из дубинеи сете нашег појања</i>	362	- категорије: 2 и 3 - p
<i>Чекати сваки тон и акорд</i>		- категорија: 3 - pp
<i>Унети чежњу, тајну загледаност, боју и мирис свог постојања</i>	374	- категорије 2 и 3 - mp
<i>Мека пелагонијска мисо</i>	383	- категорије: 2 и 3 - p

41 запис

Пример 4а
чеона тема

18 *Као у сну, на граници светова*

solo

Archi

pp

pp

pp

pp

pp

pizz.

Пример 4б

95 *Мотив сна, мира, сучељен са суздржаним болом*

solo

Archi

mf

mp

mp

mp

mp

mp

Пример 5а

12 *Играчки, полетно, али са дубином*

142

solo

mf

p

mf

p

mf

Archi

p

mf

p

mf

p

mf

Пример 5б

15 *Понесено, радосностворно*

159

solo

mf

div.

p

unis.

Archi

p

Рајко Петров Ного

ИЖЕ ЈЕСИ

Гостовали смо крајем већ далеке 1993. године у новосадској телевизијској серији *Триптих* – преосвећени Иринеј (Буловић), Светислав Божић и ја – и ту су се, у ономе што смо и како смо говорили, зачеле неке дубље кореспонденције. Светислав Божић има неовдашњи слух за поезију; он чује и оно што ни префињене уши не чују. Онај бруј и ромор језика предака, матерњу мелодију, наше јужне, охридске и рашке напеве, рецимо. Ношен еросом ритма и језика, Божић спиритуализује све чега се дотакне. Божић је тако многи мој стих *обожио*. До његових нота, а онда и до хорског певања мојих речи у његовим нотама, ни мени неке моје строфе нису тако звучале. То само значи да музичка редакција лирике уме бити дубља интерпретација поезије.

Нисам писао стихове за музику. Ја уопште мало пишем. А по наруцбини никада. Наручбе од неба примам непосредно, давно је већ, и одсечно, рекла сирота Марина Цветајева... Уосталом, поезија и није питање версификације већ судбине.

Музичко-поетска руковет *Србијо, иже јеси* написана је као *хиландарски палимпсест*, а то значи да испод и између новог пробијају стари рукописи, да се слаже слој на слој у православном српском црквеном народном и уметничком појању, баш као што је више слојева у нашем фреско-сликарству. Основни, доњи, најстарији слој свакако је канон Опела и његов слободније схваћен живот у овоме што живимо и што је, обнављајући се, претрајало до нас данашњих. Седам композиција заправо је седам ставова, седам продужених јектенија у јединственом Опелу, а сваки тај став има свој пандан (пар) у овој руковети, као одјек оне осам векова непрекинуте, светрајуће молитве. Туга на ијекавском дуже траје, записао је Иво Андрић.

Ако се Божић, рецимо, ослања на велике руске композиторе и на Мокрањца, ја се, између осталог, ослањам на народну, Његоша, Дучића и Црњанског, онако као што се у нашим епским песмама дозивају јунаци из различитијех векова – *све питајућ један за другога*. Ми се на своје духовне претке ослањамо и када се од њих отклањамо.

Нисам међу онима које – да изврнем Шантићев стих – све ране *туђег* рода боле. Јер не знам куд бих ни са нашим болом...

Наша је лозинка у мраку невремена, *Вјечнаја памјат*, одасвуд орођена нашим судбинама, парадоксално постала *химна животу над пепелом заборава и неправдом*

времена, како је Божић већ рекао. То тако бива на само духовној музици и лирици молитвено знан начин. То долази од оне *туге радоснотворне*. Од сузне молитве.

Већ сам рекао, а добро је поновити – и Сунце се понавља – да смо ми на крупне, христолике, немањићи плаве очи Светога Саве по други пут прогледали и у старе се, божје народе уписали, и зато је Хиландар наш доњи, угаони камен, наш стожерни *хронотоп*. Мајстор рефрена Милош Црњански, писац „ремоара” *Код Хиперборејаца*, у неком путопису каже да у Енглеској није срамота кад се понови нека лепа фраза из прошлости, као да је нова. Нико не пита, ни чија је, ни откуда.

У страху од ових крупних речи хитам да се одмах склоним у *затурено и малено*, јер свето и воли да пребива у незаштићеном и маленом, сиротом и убогом. Језик лирике баш њих хоће да помилује, као што сунце музике хита да их озари и огреје. Сунце – сиротињска мајка.

Као што је Литургија химна животу у храму, за живе – тако Опело поје људску нетрулежност у *последњој стварности*. Поје, дакле, живот наших почивших у нама, јер се радујемо *сузама на истим мјестима*, нашој припадности прецима. И зато је добро и кад добро није, све док та препознатљива туга веје и док нас добром предајом – греје.

Молитва, лирика и музика у искону су били *уједно*; понекад се посрећи да буду једно и данас. А и кад нису уједно, чезну да то буду. Та чежња је од исте твари од које су и снови. Ромор молитве и језик лирике памте најдуже и најдубље. Можда је зато Пастернак рекао да је поезија – та *царица уметности* – кривац што је живот значајан зато што је симболичан.

Милост Божја

На Ваведење, 4. децембра 1999. године у Великој сали Коларца концерт *Србијо, иже јеси, хиландарски палимпсест*, поје хор РТ Србије, диригент Младен Јагушт, присуствују патријарх и владика Иринеј (Буловић); касније, на снимку, јер је директни пренос био сниман, гледам и слушам – звучи торжествено.

Организатори су били замислили да овај концерт буде завршница обележавања осам стотина година Хиландара; два реда првих столица протокол је оставио за важне госте од којих се мало ко појавио, а камере су биле постављене да управо те *добронедошле* снимају. Онај ко је гледао пренос, могао је помишљати да се ова музичко-поетска руковет изводи пред полупразном салом, а сала је била пуна пунцијата, ни на галерији није било места. Тако, када се на снимку, на крају, разлегао дуг и снажан аплауз, онај који је гледао снимак и она два прва полупразна реда, могао је помислити да је аплауз *намиксан*. Поготово што су и патријарх и владика Иринеј, а и неки други угледни гости,

седели по средини сале – тамо се најбоље чује – и за камере однекуд били скривени. Ако се томе дода, да и поред нашег инсистирања да се на почетку и на крају, као што је ред, пева *Исполајети Деспота*, невидљива рука, која је свим овим организационо управљала, нашла је начина да се то заобиђе. По књижици која је уз програм штампана могао се стећи утисак да је важније било обележавање шездесет година хора Радио-телевизије Србије него осам стотина година Хиландара. Божићу и мени, свеједно што то видимо, нису могли покварити радост да је концерт био неовдашње снаге, а и одједи у јавности били су врло добри. Политика је из пера своје критичарке за музику објавила леп приказ, а било их је и у другим листовима и часописима.

Непоткупљиви и у музички живот Београда веома упућени Божић, онако узгред, да охлади моју егзалтацију, вели да је у мондијалистичкој доминанти престонице ово био *инцидент*, јер се корифеји куферашког и сурогати брозовско-бечког бенда у чуду питају *ко стоји иза нас*. Ко стоји иза нас, оштро питам Божића. Он са смешком диже главу небу...

Успут, али не могу да прећутим, луксузна књижица у којој је штампан програм, стихови мојих песама који се певају, и фотографија хора – све на лепо патинираној хартији, складног формата и прикладно одабраних фотографија наших икона и књига староставних – и поред мојих молби да обавезно погледам коректуру песама, нисам добио прилику да погледам, па су се словом и бројем четири (4) грешке башкариле и биле видљивије што су отменије одштампане. *Најправославније штампане неверници*, лаконски је моју љутњу поентирао Божић.

Да је све ишло како царски ваља и требају, нисмо ми заслужни, нити су *лева сметала* то могла да покваре; о овоме се бринула Богородица, шапуће Божић.

Након коцарта, сав озарен, пришао ми је Јован Делић; каже да се причувам, *јер се данас на мене излила милост Божија...* А Раичковић додаје да сам данас добио најмање двадесетак нових непријатеља... Ајмо ми, с милошћу Божјом, да залијемо и милост и непријатеље.

О Никољу дне 1999.



МИРО ВУКСАНОВИЋ

Академик Миро Вуксановић рођен је у Крњој Јели (Црна Гора), 4. маја 1944. године. Школовао се у месту рођења, Боану, Никшићу и Београду, где је дипломирао југословенску и светску књижевност на Филолошком факултету.

На предлог Одељења језика и књижевности изабран је 2009. за дописног члана Српске академије наука и уметности. За редовног члана САНУ изабран је 2015. године.

Био је управник Сомборске библиотеке (1975–1988), и дугогодишњи управник Библиотеке Матице српске и главни уредник њених издања (1988–2014).

Актуелни је управник Библиотеке Српске академије наука и уметности, и председник Управног одбора Андрићеве задужбине, као и члан више одбора САНУ. Председник је Управног одбора Библиотеке Матице српске, као и члан бројних стручних удружења. Академик Вуксановић је иницијатор оснивања и главни уредник Издавачког центра Матице српске; покретач и главни уредник Антологијске едиције *Десет векова српске књижевности* и Едиције *Матица*; уредник *Српске енциклопедије*, *Српског биографског речника*, *Његошевог зборника Матице српске* и других издања.

Аутор је књига: *Клетва Пека Перкова* (1977), *Горске очи* (1982), *Немушти језик* (1984), *Вучји трагови* (1987), *Градишта* (1989), *Тамоони* (1992), *Морачник* (1994), *Далеко било* (1995), *Семољ гора* (2000), *Точило* (2001), *Кућни круг* (2003), *Семољ земља* (2005), *Повратак у Раванград* (2007), *Отвсјуду* (2008), *Семољ људи* (2008), *Читање таванице* (2010), *Клесан камен* (2011), *Змея и волк* (2012), *Бихпоље* (2013), *Даноноћник* (2014), *Слазак у реч* (2015), *Насамо с Миланом Коњовићем* (2018).

Приредио је око двадесет књига. Литературу о његовом књижевном раду чини осам књига и преко 300 приказа, огледа и расправа.

За укупан допринос култури добио је „Вукову награду” за 2004. годину. За рад у

библиотекарству добио је награде „Милорад Панић Суреп” (1996), „Стојан Новаковић” (2012), „Јанко Шафарик” (2014).

За књижевни рад награђен је бројним признањима, међу којима су: Награда „Политике” за причу (1975), Награда „Мирослављево јеванђеље” за најбољу прозну књигу у Југославији за период 1997–2000, Награда за књигу године Друштва књижевника Војводине, НИН-ова награда критике за најбољи роман на српском језику у 2005, Награда „Меша Селимовић” за најбољу књигу на српском језику у 2005, Повеља за животно дело Удружења књижевника Србије (2014), „Вељкова голубица” за свеукупно приповедачко стваралаштво (2015), Награда „Печат Херцега Шћепана” (2017).



ЈОВАН ДЕЛИЋ

Јован Делић је рођен 4. октобра 1949, у месту Борковићи у Црној Гори. Основну школу учио је у пивским селима, а гимназију у Никшићу. Дипломирао је 1971. на Одсеку за општу књижевност и теорију књижевности на Филолошком факултету у Београду, где је магистрирао (1979) и докторирао (1996). Од 1972. до 1988. радио је на Филозофском факултету у Новом Саду. Од 1986. до 1991. био је лектор за српскохрватски језик на Семинару за словенску филологију Универзитета „Георг Аугуст” у Гетингену. Од 1998. професор је савремене српске књижевности на Филолошком факултету у Београду. Као професор по позиву, држао је предавања на славистичким катедрама у Хамбургу, Берлину, Манхајму, Јени, Хајделбергу, Франкфурту, Грајфсвалду, Халеу и Сегедину. Студије, текстове и чланке објављивао је на руском, украјинском, немачком и француском језику. Главни је уредник *Зборника Матице српске за књижевност и језик*. Објавио је преко 900 библиографских јединица и књиге: *Критичареви парадокси* (1980), *Српски надреализам и роман* (1980), *Пјесник „патетике ума”* (1983), *Традиција и Вук Стеф. Караџић* (1990), *Хазарска призма* (1991), *Књижевни погледи Данила Киша* (1995), *Кроз прозу Данила Киша* (1997), *О поезији и поетици српске модерне* (2008), *Мост и жртва* (2011), *Иван В. Лалић и немачка лирика* (2011). Добитник је десетак награда за науку о књижевности.

Члан је Матице српске од 1985, стални члан сарадник од 1995, члан Управног одбора од 1999, а за главног уредника *Зборника Матице српске за књижевност и језик* постављен је 2000. године.

Два пута је награђиван „Бранковом наградом” Матице српске за есеј. Добитник је Награде „Милан Богдановић” за новинску књижевну критику, Награде Друштва

књижевника Војводине „Књига године” за *Хазарску призму*, Награде „Вук Филиповић”, БИГЗ-ове награде и Награде „Златна српска књижевност” из Фонда Александра Арнаутовића за изузетан допринос изучавању српске књижевне науке. За дело *Иван В. Лалић и њемачка лирика* добио је Награду „Ђорђе Јовановић” за 2012. годину, а за књигу *Мост и жртва* Награду „Шпиро Матијевић” за књигу године. Посебни значај има престижна Награда „Младен Лесковац”, коју додељује Матица српска, за целокупно научно дело из области историје српске књижевности.



БРАНКА РАДОВИЋ

Бранка Радовић је рођена на Цетињу (Црна Гора). Дипломирала је на Одсеку за југословенску и општу књижевност Филолошког факултета у Београду 1973, а затим и на Одсеку музикологије на Факултету музичке уметности у Београду 1974. Магистарски рад одбранила је на Катедри за српску историју музике 1988, а докторат на Катедри за српску књижевност Филолошког факултета 1999. (тема Његош и музика).

Дугогодишњу педагошку делатност обављала је у музичкој школи „Мокрањац” у Београду као професор теоретских предмета, а од 1995. до 1999. била је и директор школе.

Радила је на факултетима музике на Цетињу, у Источном Сарајеву, Новом Саду. Од 2003. године ванредни је професор историје музике ФИЛУМ-а у Крагујевцу, а од 2010. и редовни професор на истом факултету. Декан ове високошколске установе била је од 2004. до 2006. Од 2010. до 2017. налазила се на челу Опере и Театра Мадленијанум у Земуну.

Више од двадесет година је музички критичар Политике, посебно посвећена области опере. Била је главни и одговорни уредник часописа *Pro musica* (1989–1999), сарадник бројних других музичких часописа, члан редакција, писац текстова и научних радова које је излагала у земљи и у иностранству.

Написала је књиге *Мала историја музике* (1992), *Горски вијенац и друга музичко-сценска дела Николе Херцигоње* (2000), *Отменост поस्ताња* (2000), *Његош и музика* (2001) *Sutta Xeniana*, монографија о композиторки Ксенији Зечевић (2007), *Кроз озвучену ликовност* (2010), *Партитура* (коаутор, 2010).

У научном и музиколошком раду бави се темама из домаће и стране опере, српским и црногорским ауторима, а посебно интердисциплинарним релацијама међу уметностима – односима књижевности и музике.

Активна је у многим жиријима и аудиционим комисијама у земљи и иностранству. Од 2007. до 2015. била је селектор фестивала „Мокрањчеви дани” у Неготину, а сада је председник

Програмске комисије. Председник је Управног одбора Међународног такмичења Музичке омладине.



МИЛИЦА БОЖИЋ СИНЧУК

Рођена је 1991. године у Београду, где је завршила основну школу и Филолошку гимназију, и стекла основно музичко образовање. Основне и мастер академске студије завршила је на Филолошком факултету Универзитета у Београду, на Групи за српски језик и књижевност. Године 2018. пријавила је докторску дисертацију *Ономастички слојеви и њихова дијалекатска подлога у књижевном делу Борисава*

Станковића на Филолошком факултету Универзитета у Београду. Академске 2016/2017. године била је ангажована као сарадник у настави – демонстратор на Катедри за српски језик Филолошког факултета, а 2017/2018. године у Центру за учење српског као страног језика. Запослена је у Институту за српски језик САНУ (пројекат „Лингвистичка истраживања савременог српског књижевног језика и израда *Речника српскохрватског књижевног и народног језика САНУ*“) у звању истраживач-приправник. Бави се српском лексикографијом и лексикологијом. У средишту научних испитивања су питања књижевне ономастике и дијалектологије српског језика. Предмет научног интересовања су и проблеми наставе српског као страног језика. Говори и пише руски, енглески и француски језик. Активно учествује на научним скуповима међународног карактера.



НЕБОЈША ТОДОРОВИЋ

Небојша Тодоровић, музиколог, редовни професор Универзитета у Нишу, и музички критичар, један је од водећих музиколога и музичких теоретичара у Србији. Дипломирао је на Одсеку за музикологију и гласбену публицистику на Музичкој академији у Загребу, у класи професорке Кораљке Кос, а магистрирао је на Факултету уметности у Приштини у класи професора и диригента

Јована Шајновића. Докторирао је на Универзитету „Слобомир П“ у Бијељини, Република Српска, у класи академика Светислава Божића.

Радио је као професор теоријских и музиколошких предмета на више факултета у Србији. Од школске 1997/98. године постављен је за шефа Катедре за композицију, дириговање и општу музичку педагогију Факултета уметности у Приштини. Од 2006. прелази на Факултет уметности у Нишу. Предаје предмете Анализа музичког дела и Познавање музичке литературе и извођаштва. Активно учествује на домаћим и међународним симпозијумима и научним скуповима, држи јавна предавања и бави се музичком критиком у јавним гласилима и у медијима.

Објавио је монографију *Клавирске сонате Волфганга Амадеуса Моцарта*, а са Соњом Маринковић, монографију *Диригент Владимир Крањчевић*. Био је уметнички директор и селектор 24, 25. и 26. Интернационалних хорских свечаности у Нишу.



ВЕСНА МИКИЋ

Весна Микић (1967, Београд), редовни је професор и шеф Катедре за музикологију Факултета музичке уметности Универзитета уметности у Београду. Води курсеве из савремене историје музике, као и уводне курсеве из историје и теорије популарне музике на докторским студијским програмима. Дугогодишњи је заменик главног и одговорног уредника интернационалног часописа за музику *Нови звук* и

оснивач Центра за истраживање популарне музике (2013). Посвећена је истраживању могућих интерпретација и различитих културних контекстуализација продукцијских и рецепцијских музичких пракси. Ауторка је две књиге: *Музика у технокултури* (2004) и *Лица српске музике: неокласицизам* (2009), као и више студија и чланака објављених у зборницима радова и часописима у земљи и иностранству.



ЈЕЛЕНА ЈЕЛЕНКОВИЋ

Јелена Јеленковић је рођена 1985. године у Београду. Дипломске академске студије завршила је на Одсеку за општу музичку педагогију Факултета музичке уметности у Београду. Дипломирала је на предмету Хармонија са хармонском анализом проучавајући особености романтичарског хармонског језика. Тренутно похађа докторске студије из области музичке теорије на ФМУ у Београду. Учествовала је

на више интернационалних научних скупова у земљи и иностранству. Њени радови из области музичке теорије и анализе објављивани су како у домаћим тако и у иностраним редакцијама. Писала је музичке приказе за часопис *Повеља* из Краљева. У својим досадашњим истраживањима превасходно се бавила како проблемима музичке анализе и тумачења језичко-формално-стилских квалитета у делима српских композитора друге половине 20. века (В. Мокрањац, Љ. Марић, Д. Деспић, С. Божић, и др.) тако и питањима формирања и тумачења музичког значења у делима српских и европских модерниста и постмодерниста. Тренутно је наставник на Катедри за музичку теорију ФМУ у Београду.



ИГОР РАДЕТА

Игор Радета (1981, Београд) је дипломирани музиколог. Тренутно је, као докторанд музикологије, сарадник у настави на предметима Историја музике и Национална историја музике на Одсеку за музикологију и библиотекар Факултета музичке уметности на Универзитету уметности у Београду. Под менторством Тијане Поповић Млађеновић одбранио је дипломски рад на тему „Семиотичка анализа наратива у Равеловом *Gaspard de la Nuit*“. Учествовао је на бројним домаћим и иностраним симпозијумима, конгресима и научним скуповима (Краков, Београд, Љубљана, Бања Лука, Нови Сад, Кентербери, Крагујевац итд.). Објавио је једну књигу, више студија и чланака. У својим будућим истраживањима посветиће се музици fin de siècle-a, стваралаштву Мориса Равела, савременој српској музици, етимологији музичких термина, филмској музици, студијама културе, феномену матерње мелодије и општим питањима теорије уметности.



МОНИКА НОВАКОВИЋ

Моника Новаковић је рођена 1995. године у Сремској Митровици. Завршила је основне, а потом и мастер академске студије музикологије на Факултету музичке уметности Универзитета уметности у Београду, одбраном рада *Цео свет (музике) је позорница – Ремедијализација музике за позорште Зорана Ерића*.

Била је члан Академског хора *Collegium musicum*. Сарађивала

је са Историјским архивом Срема у Сремској Митровици, истражујући архивску грађу на основу које је написала рад „Допринос Петра Кранчевића раду Српског црквеног певачког друштва Кранчевић” који је потом објављен у часопису „Мокрањац” (бр. 18, децембар 2016, 72–86). Објавила је и рад „Формула као средство прокреације: Мантра Карлхајнца Штокхаузена (Музички идентитети и европска перспектива 2: интердисциплинарни приступ”, ФМУ, 2017, 175–193) у којем се бавила композицијом *Mantra* Карлхајнца Штокхаузена.

Добитница је награде из фонда *Властимир Перичић* за најбољег дипломираног студента на студијском програму за музикологију у академској години 2016/2017.

Поред бављења различитим темама, фокус њеног професионалног интересовања усмерен је ка истраживању примењене музике – како филмске, тако и позоришне, најпре у домену националне историје музике, потом и опште историје музике.



ДИНА ВОЈВОДИЋ

Дина Војводић је рођена 1990. године у Крагујевцу где је завршила основну и средњу музичку школу „Др Милоје Милојевић” упоредо на теоретском и инструменталном одсеку (клавир). Дипломирала је на Одсеку за музикологију Факултета музичке уметности у Београду 2013. године, а мастер студије завршила је 2014. године. Докторске студије на студијском програму Музикологија на Факултету музичке уметности у Београду уписала је 2016. године. До сада је објавила једну самосталну научну монографију – *Мортон Фелдман: Креирање стваралачког идентитета*. Презентовала је радове на домаћим и међународним научним скуповима и симпозијумима. Објављивала је своје радове у зборницима студентских радова, часописима од међународног и националног значаја и зборницима са научних скупова. Један је од уредника онлајн зборника студентских радова Музиколошка мрежа / Мрежа у музикологији у издању Факултета музичке уметности, Универзитета уметности у Београду. Тренутно је запослена у Музичкој школи „Др Милоје Милојевић” у Крагујевцу на предметима Теорија музике, Историја музике и Национална историја музике. Поље научног интересовања односи се на рецепцију српске музике у дневној и периодичној штампи друге половине 20. века као и на критичко-музиколошки преглед написа о музици српских композитора и музиколога.



МИЛОШ МАРИНКОВИЋ

Милош Маринковић (1992) је студент докторских академских студија на Катедри за музикологију Факултета музичке уметности у Београду. На овој катедри завршио је основне академске, а потом и мастер академске студије, одбранивши мастер рад под насловом *Нове културално-фестивалске перспективе у Хрватској и Србији као резултат друштвено-политичке трансформације музичког фестивала у СФРЈ* (2016). Маринковићево истраживање у оквиру рада на докторској дисертацији фокусирано је на српску и хрватску музику 19. века, али се његово академско интересовање паралелно односи и на савремену музику, фестивале и политику у периоду СФР Југославије. Учествовао је на више научних скупова у земљи и у региону, а публиковао је неколико текстова у зборницима радова и часописима. Био је носилац стипендије Министарства просвете Републике Србије, Фонда за образовање града Смедерева, а добитник је стипендије Министарства образовања науке и спорта Републике Словеније за истраживачки рад током 2019. године на Одсеку за музикологију Филозофског факултета Универзитета у Љубљани. Радио је као наставник музичке културе у Основној школи „Бранко Радичевић” у Смедереву, а од јуна 2018. године ангажован је као истраживач-приправник у Музиколошком институту САНУ.



СНЕЖАНА НИКОЛАЈЕВИЋ

Снежана Николајевић, музиколог, пијаниста, уредник, музички критичар, редовни професор Универзитета у Крагујевцу, докторирала је музикологију на београдском Факултету музичке уметности. Од 1979. је уредник на Телевизији Београд, где је креирала преко 1500 емисија класичне музике. Њен уреднички рукопис и потпис носе многе значајне серије – *Рађање српске музичке културе*, *Музичко писмо*, *Моје музичко искуство*, *Пут око света са осам нота*, *Пијаниста*, *Оно доба*, *О певању*, *Јавни час*, *Светска премијера*, *Летња духовна академија Музичке омладине*, *Суботом увече*, *Недељом увече...* До сада је објавила седам књига – *Сапутник кроз камерну музику*, *Класици модерне музике*, *Либретистички поступак Петра Коњовића*, *Клавирски дуо као одраз опште*

еволуције музике, Музика као догађај, Екран српске музике и Музика и телевизија – умеће и/или уметност – и написала преко хиљаду музичких критика и текстова у београдским дневним листовима и специјализованим музичким часописима. Учествовала је на многим националним и интернационалним научним скуповима, најчешће са темама из домена музике у медијима.

Од 1969. године Снежана Николајевић континуирано концертира у клавирском дуу са Весном Кршић, интерпретирајући дела у широком распону од барока до савремених остварења, у земљи и иностранству.

Од 1990. године предавала је Новинарство и Примењену музику на Факултету музичке уметности, где данас држи часове на предмету Музика и медији. Од 2005. године предаје на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу, на студијској групи за Музику у медијима, која је основана на темељу њеног пројекта.



ВЕСНА ПЕНО

Др Весна Пено, виши научни сарадник Музиколошког института САНУ, дипломирала је на Катедри за музикологију ФМУ и Катедри за српску књижевност са јужнословенским књижевностима Филолошког факултета у Београду. Магистрирала је на Катедри за музикологију Академије уметности у Новом Саду, а докторирала на Одељењу за историју Филозофског факултета Универзитета у Београду. Била је стипендиста Министарства науке и технологије

Републике Србије, а током усавршавања и Фондације државних стипендија Републике Грчке, „Александар Оназис” фондације и Данског института „Елени Наку” у Атини. Усавршавала се у области византијске и поствизантијске неумске палеографије, теорије и праксе источноцрквеног појања. Објавила је једну коауторску (са И. Весић, *Између уметности и живота – о делатности удружења музичара у Краљевини СХС/Југославији*, 2017) и две ауторске књиге (*Викентије Хиландарац: из хиландарске појачке ризнице*, праћене компакт-дискотом, 2003. и *Православно појање на Балкану на примерима грчке и српске традиције: између Истока и Запада, еклисиологије и идеологије*, 2016), као и преко деведесет научних студија и приказа. Основала је женски хор „Свети Касијана” посвећен проучавању и извођењу хиландарских музичких неумских рукописа. Истраживачка интересовања усмерена су јој на православно црквену музику, византијску и поствизантијску нотацију и теорију, новије појачке традиције на Балкану, музичку историографију, везе музичке уметности и књижевности, као и на место музичке уметности у српском друштву и култури у 19. и првој половини 20. века.



ИВАН МУДИ

Отац Иван Муди је међународно признати композитор и диригент. Његова најзначајнија дела су *Passion and Resurrection* (1992), *Akathistos Hymn* (1998) и *Qohelet* (2013). Дириговао је многим хорovima и вокалним ансамблима широм Европе и Америке. Држао је бројна предавања и објавио многе радове, нарочито о музици Медитерана, Балкана и Русије. Његова књига *Modernism and Orthodox Spirituality in Contemporary Music* (Модернизам и православна духовност у савременој музици) објављена је 2014. године. Истраживач је на Нова универзитету у Лисабону, у Центру за социологију и естетику музике, председник је Међународног друштва за православну црквену музику и оснивач Музичког панела при Европској академији за религију. Протојереј је Цариградске патријаршије при епископији за Шпанију и Португалију.



МИЛЕНА МЕДИЋ

Милена Б. Медић је доцент на Катедри за музичку теорију Факултета музичке уметности у Београду, где предаје Анализу вокалне музике (од средњег века до данас), Историју музичке теорије (барокна теорија монодије, вокалне орнаментације и /музичких/ афеката) и Утицај философије Марсилија Фићина на музичку теорију и композиторску праксу петнаестог и шеснаестог века. Докторирала је на Катедри за музикологију 2010. године с темом *Архетип аниме и трансформација стваралачке свести на линији од Вагнерове Изолде до Бергове Лулу*, што је објављено као монографија (Београд, Факултет музичке уметности, 2012). Поље научноистраживачког рада обухвата интердисциплинарни и херменеутички приступ вокалној музици и опери и музици и књижевности од ренесансе до данас, укључујући философију, естетику, религију, архетипску психологију, топичку теорију, историју музичке и књижевне теорије. Коуредник је међународног зборника *Histories and Narratives of Music Analysis* (New Castle on Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2013). Тренутно ради на уређивању још једног међународног зборника, *Musica movet: affectus, ludus, corpus*, и писању своје нове монографије *Musical Ekphrasis Reconsidered: the Concept of Enargeia in the Italian Renaissance and Early Baroque*

Vocal Music. Објавила је бројне чланке у међународним часописима и поглавља у међународним зборницима радова.



ИВАНА МЕДИЋ

Др Ивана Медић је научна сарадница Музиколошког института САНУ, спољна сарадница Центра за руску музику Колеца Голдсмита Универзитета у Лондону, координаторка Студијске групе за руску и источноевропску музику при Британској асоцијацији за славистику (REEM/BASEES) и потпредседница Музиколошког друштва Србије. Дипломирала је и магистрирала музикологију на Факултету музичке уметности у Београду, а докторирала на Универзитету у Манчестеру, 2010. године. Руководила је међународним пројектом *Квантна музика* (Европска комисија, програм *Креативна Европа*, 2015–18) и београдским тимом трилатералног пројекта *Звучна екологија града — Урбани звучни пејзажи Берна, Љубљане и Београда* (Швајцарска национална фондација за науку, 2014–17). Објавила је три монографије и уредила четири тематска зборника. Од 2017. године руководи главним пројектом Музиколошког института САНУ *Идентитети српске музике од локалних до глобалних оквира: традиције, промене, изазови* и обавља дужност главног и одговорног уредника међународног часописа *Музикологија*.



МАРКО С. МИЛЕНКОВИЋ

Рођен је 1974. године у Житорађи, где је завршио основну школу. Средњу музичку школу завршио је у Нишу. Дипломирао је на Факултету уметности у Приштини (1994). Магистрирао је на Универзитету уметности у Београду, где је и докторирао, на тему „Специфичности хармонског језика и његова улога у музичкој драматургији опере *Коштана* Петра Коњовића”. На Факултету уметности у Нишу ангажован је у звању наставника стручног предмета Хармонија са хармонском анализом и Семинар из Хармоније са хармонском анализом. Секретар је Катедре за теоријске предмете Факултета уметности у Нишу и члан уређивачког

одбора часописа Факултета уметности у Нишу „Artefact”.
Објављује радове у часописима и зборницима.



АНИЦА САБО

Рођена је у Београду 1954. Дипломирала је 1980. и магистрала 1986. године на Факултету музичке уметности у Београду – Одсек композиција, и на истом факултету завршила две године студија на Одсеку за дувачке инструменте (фагот). Септембра 2014. године одбранила је докторску дисертацију под називом *Испољавање симетрије у музичком облику – питања методологије анализе*, на Универзитету уметности у Београду, Одсек за

теорију уметности и медије. Има звање редовног професора на Катедри за музичку теорију ФМУ у Београду. Радила је и на другим високошколским установама у земљи и окружењу.

Њено ангажовање подједнако је усмерено на композицију и музичку теорију. Као композиторка примарно је окренута камерном звуку. У новије време њена инспирација све чешће је текст. Тежиште рада у области музичке теорије и анализе усмерено је на различите аспекте музичке форме. Посебно се бави питањем испољавања симетрије у музичком облику, а важно место у њеном раду заузима проучавање српске музике.



СОЊА МАРИНКОВИЋ

Соња Маринковић, музиколог, редовни професор на Катедри за музикологију Факултета музичке уметности у Београду, предаје историју музике и методологију научног рада. Члан је редакције Интернационалног часописа за музику *Нови звук*, главни уредник часописа *Мокрањац*; директор XIV и XV међународне Трибине композитора у Београду (2005–2006). У истраживањима бави се питањима односа фолклора и композиторског стваралаштва (њена

докторска дисертација била је *Музички национално у српској музици прве половине 20. века*), као и питањима социјалне уметности. Аутор је уџбеника за средње школе за предмете Музичка култура, Музичка уметност и Историја српске музике.

Садржај

Селимир Радуловић: Повратак књизи 7

Записник Жирија за Награду *Златна књига Библиотеке Матице српске* 10

Миро Вуксановић: Бројаница Светислава Божића 11

Миро Вуксановић: Име Светислава Божића 17

Јован Делић: Опело као мултимедијални палимпсест – инспиративност пјесама Рајка Петрова Нога за композитора Светислава Божића 19

Бранка Радовић: Естетизација патриотизма у световима *Србије* Светислава Божића и Милоша Црњанског 28

Милица Божић Синчук: Српско песништво као инспирација за стваралаштво Светислава Божића 37

Небојша Тодоровић: Песничке инспирације Светислава Божића 49

Весна Микић: Хомољска игра / семиолошка игра Светислава Божића 68

Јелена Јеленковић: На барикадама сећања – омузиковљење стихова Дејана Медаковића у опусу Светислава Божића 75

Игор Радета: Сусрет семантичких и звуковних рефлексива у хору *Небесна литургија* Светислава Божића 92

Моника Новаковић: *Ослушни, дозивам*: садејство музике Светислава Божића и поезије Јована Дучића и Момчила Настасијевића на примеру соло песама *Житије* и *Елегија* 107

Дина Војводић и Милош Маринковић: *Химна и Суматра* Светислава Божића: сусрет композитора са Милошем Црњанским 117

Снежана Николајевић: Студеница у опусу Светислава Божића – сагласје духовне и медијске сфере 129

Весна Пено: *Зрно* о тишини која звучи у бројаници Светислава Божића 137

Иван Муди: Последњи Византинац или Прошлост није страна земља: размишљања о музици Светислава Божића 144

Милена Медић: Суматраистичка тајна великог сневања грофа Саве Владиславића: аноморфозичан циљ театарског удвајања, ексцентрирани посматрач и регенеративна моћ колективне меморије 151

Ивана Медић: Либретистички поступак Светислава Божића у опери *Меланхолични снови грофа Саве Владиславића* 166

Марко С. Миленковић: Хармонски језик и смисао хора *Вјерују* Светислава Д. Божића у опери *Меланхолични снови грофа Саве Владиславића* 185

Аница Сабо и Соња Маринковић: Поетске инспирације Божићеве инструменталне музике 199

Рајко Петров Ного: *Иже јеси* 217

Библиографске белешке о учесницима Округлог стола 221

Бројаница Светислава Божића
зборник радова

Издавач

Библиотека Матице српске
Нови Сад

За издавача

Селимир Радуловић

Корице и прелом

Атила Капитањ

Лектура и коректура

Меланија Блашковић

Штампа

Сајнос

Нови Сад

ISBN 978-86-80061-60-3

CIP - Каталогизација у публикацији
Библиотека Матице српске, Нови Сад

78.07:929 Воџић S.(082)

БРОЈАНИЦА Светислава Божића : зборник радова / [уредник Драгана Д. Јовановић]. - Нови Сад : Библиотека Матице српске, 2018 (Нови Сад : Сајнос). - 229 стр. : фотогр. ; 22 см. - (Едиција Златна књига Библиотеке Матице српске ; књ. 3)

Слике аутора. - Стр. 7-9: Повратак књизи / Селимир Радуловић. - Стр. 11-13: Бројаница Светислава Божића / Миро Вуксановић. - Биобиблиографске белешке о учесницима Округлог стола: стр. 221-229. - Напомене и библиографске референце уз већину радова. - Библиографија уз већину радова.

ISBN 978-86-80061-60-3

а) Божић, Светислав (1954-)

COBISS.SR-ID 327881479

