

DOI: 10.2298/MUZ1519083J

UDK: 78.071.1 Milorad Marinković

781.4

785.11:783](=163.41)»19/20»

Певање унутрашњег простора. О симфонијској и концертантној музици Милорада Маринковића¹

Јелена Јанковић-Бегуш²

Центар београдских фестивала – ЦЕБЕФ

Апстракт

У овом прилогу посматране су композиције за веће инструменталне саставе српског савременог композитора Милорада Маринковића (рођ. 1976): *Херојска увертюра* за симфонијски оркестар (1999), *Псалмодија* за симфонијски оркестар (2006), *Концерти за клавир и оркестар* и *Мала опера* за камерни септет (2010). Након разматрања композиторовог разумевања термина *религиозна, духовна* и *црквена музика*, следи анализа која има за циљ да покаже да обликотворни елементи који се уочавају присутни у свим наведеним делима, а то су – а то су циклични принцип, наглашена улога прве (главне) теме, коришћење (инструменталног) исона и, уопштено говорећи, тежња ка интегрисаности музичког тока – омогућавају да се она посматрају као остварења *религиозне музике*. Поред тога, разматрана је природа коришћених музичких материјала, елементи програмности који су присутни у композицијама, као и нарочит однос Милорада Маринковића према стваралаштву Љубице Марић (1909–2003), као узору за коришћење мелодија из српског *Осмогласника* у инструменталној музици.

Кључне речи: Милорад Маринковић, религиозна, духовна и црквена музика, интегрисаност музичког тока, циклични принцип, исон, програмност, *Осмогласник*, Љубица Марић

Увод

У досадашњем опусу српског композитора Милорада Маринковића,³ који сачињавају дела хорске, камерне, концертантне

¹ Наслов ове студије представља парафразу кратког текста под називом „Унутрашњи простори певања” Милорада Маринковића, који је штампан у програму његовог дипломског концерта из дириговања одржаног 12. новембра 2012. године у Холу Народне банке Србије, са Београдским камерним оркестром Љубица Марић (Маринковић 2012а).

² jelena.jankovic-begus@cebef.rs

³ Милорад Маринковић је рођен 1976. године у Београду. Дипломирао је композицију 2000. у класи професора Рајка Максимовића и дириговање 2012, у класи професора Станка Шепића и Биљане Радовановић, на Факултету музичке уметности у Београду. Магистрирао је композицију 2010. године у класи професора Властимира Трајковића на истом факултету. Тренутно ради у звању

и симфонијске музике, приметно је ослањање на класичне форме уметничке музике, на музички фолклор и на српско православно појање. Исходиште Маринковићеве инспирације су, по његовим речима, „унутрашњи простори” у којима живи **мелодија, певање као извор музичког говора**. Унутрашњи простори су и место интимае, молитве, игре, „чврста тврђава, у којима обитава дух композитора у трагању за надахнућем” (Маринковић 2012а). А те просторе из којих се рађа певање у Маринковићевом случају испуњава нарочито духовна, православна музичка традиција којом је композитор у потпуности прожет у стваралачком и извођачком (диригентском) чину. Православна вера за њега представља „извор надахнућа, али и духовни свет из кога се јасно разуме, осећа и сагледава и живот и уметност” (Маринковић 2011).

Иако су до сада у српској музичкој јавности више била присутна хорска, вокална и камерна остварења Милорада Маринковића, свакако због њиховог лакшег долажења до концертног подијума,⁴ овом приликом биће анализиране његове композиције за веће инструменталне саставе: *Херојска увертира*,⁵ *Псалодија*,⁶ *Концерт за клавир и оркестар*⁷ и

доцента на ФИЛУМ-у Крагујевац, одсек за музику, где предаје анализу музичких стилова, анализу музичког дела и аранжирање. Као диригент води аматерске црквене хорова. Члан је међународног друштва за православу црквену музику (<http://www.isocm.com/>) и управног одбора Удружења композитора Србије (од 2011). Био је члан жирија за доделу награде *Стеван Мокрањац* у 2012. и 2013. години. Од 2015. је председавајући пленума секције композитора уметничке музике при УКС. Добитник је више награда за композиторски рад, укључујући и награду часописа *Музика класика* у категорији Композитор године 2014. за дело *Божјињи кондак*.

⁴ Нпр. *Завештање Светио̄ Симеона Мироточиво̄* за два хора, солисте и групу удараљки (1998); *Светији боже* за мешовити хор (2004); *Српска народна усјавања* (2011); *Три слике за четвори харфе* (2006); *Божјињи кондак* за пет солиста, комбиновани вокални ансамбл и групу удараљки (2014) и др.

⁵ *Херојска увертира* за симфонијски оркестар тројног састава (1999) дипломски је рад Милорада Маринковића на катедри за композицију и оркестрацију ФМУ у Београду, у класи професора Рајка Максимовића. Рад је одбрањен 31. јануара 2000. године са највишом оценом. Дело је одмах потом добило престижну награду за композицију *Стеван Христић*. До данас *Херојска увертира* није имала своју оркестарску премијеру.

⁶ *Псалодија* за симфонијски оркестар двојног састава (2006) настала је као завршни рад на првој години магистарских студија композиције, у класи професора Властимира Трајковића. До сада није имала концертну премијеру, али је Симфонијски оркестар РТС са диригентом Станком Јовановићем начинио студијски снимак композиције у лето 2015. у Коларчевој задужбини.

⁷ Концерт за клавир и оркестар (2010) настао је као магистарски рад на Катедри за композицију и оркестрацију на ФМУ у Београду, а у класи професора Властимира Трајковића. Концерт још није изведен.

Мала ојера.⁸ Ова дела до сада нису била предмет обједињене пажње,⁹ можда и зато што – са изузетком *Мале ојере* – до сада нису доживела своје концертне премијере. Међутим, све четири композиције показују Маринковићеву изразиту склоност ка изражавању у оркестарском и инструменталном медију и компоновању дела веће форме. У њима се откривају оне битне карактеристике његовог композиторског језика којима треба простора да се „размахну”, па стога нису евидентне у композицијама мање форме – констатација се првенствено односи на различите поступке које Маринковић користи у циљу постизања **целовитости, интегрисаности музичког тока**. О њиховом значају говори и сам аутор у писаним анализама својих дела (Маринковић 2006, 2010, 2011), које га додатно разоткривају као композитора-интелектуалца, „начитаног” и „наслушаног”, који ствара са освешћеном и јасно формулисаном намером, без обзира на то који је повод и подстицај за настанак конкретне композиције.

Религиозна, духовна и црквена музика

С обзиром на Маринковићеву неоспорну везаност за музичку традицију српског православног појања, потребно је да се на почетку укратко размотри његово разграничење појмова *религиозне, духовне и црквене* музике, како би се успоставио њихов однос према композиторовом стваралаштву у области инструменталне – симфонијске и концертантне музике. Ови појмови се, како примећује, понекад „користе као синоними, или сродни појмови, чија је међусобна дистинкција замагљена, нејасна” (Маринковић 2012: 61).

Према Маринковићевом мишљењу, појмови *религиозног* и *духовног* далеко су апстрактнији од појма *црквеног*, који је везан за практичне и канонима прописане захтеве које пред уметнике поставља хришћанска црква. Тако је *религиозна музика* израз **личне** религиозности и духовности аутора, и носи у себи висок степен апстрактног. Маринковић сматра да је у религиозној музици могуће изражавати и колективни религиозни доживљај, али искључиво са **субјективним печатом аутора**, који је у првом

⁸ Композиција *Мала ојера* за камерни септет (флаута, кларинет, клавир, харфа, виолина, виола, чело) настала је као поруџбина 19. Међународне трибине композитора у Београду. *Малу ојеру* премијерно је извео Ансамбл Алтернанс (Alternance) из Париза, 20. новембра 2010. године. Ово извођење је и снимљено за потребе Радио Београда.

⁹ *Концерт* за клавир и оркестар анализирао је британски композитор и музиколог Ајван Мууди [Ivan Moody] (2014). Нико од српских музиколога се, према доступним информацијама, није бавио инструменталним делима Милорада Маринковића.

плану. *Религиозна музика* не мора имати никакав програм, текст или предтекст, али може бити и надахнута религиозном поезијом, религиозном мистиком, филозофијом, обредима. Сам религиозни доживљај може али и не мора бити везан за конкретан верски обред, а може представљати и крајње индивидуално тумачење неког обреда; може бити везан и за неко друго уметничко дело (књижевност, ликовна уметност итд.) или може имати корен и у друштвеној религиозној свести. Поред тога, „религиозна” уметничка дела могу настати и у склопу школе или владајућег стила, где уметник не мора поседовати високу религиозност за њихово стварање, већ само дубоки осећај за она уметничка дела која су му узор. Но чак и тада, према Маринковићу, највиши уметнички донети остају резервисани само за оне уметнике који стварају из побуда искрене религиозности (исто, 64). Један од примера овако схваћене *религиозне музике* могла би да буде клавијрска композиција *Двадесет њогледа на дејте Исуса* Оливијеа Месијана [Olivier Messiaen (1908–1992), *Vingt regards sur l'enfant-Jésus*, 1944], као сасвим субјективна музичка медитација, изражена савременим музичким средствима, али произашла из композиторове личне религиозности. Ајван Муди се такође осврће на разумевање појма *религиозне музике* изнетог у поменутом есеју Милорада Маринковића, констатујући да је „јасно да таква перспектива омогућава композитору да се бави духовним материјалом ван литургијског контекста, било у паралитургијским композицијама или у концертним делима која немају очигледан духовни програм. У његовом *Концерту за клавир и оркестар* (2010), стварање хармоније на бази *исона*, евоцирање звона и, у једном тренутку, чак и ознака ‚*religioso*’, указују на ширење литургијског, или барем ритуалног, у област секуларног”¹⁰ (Moody 2014: 116).

Као веома широк појам, *религиозна музика* постаје *духовна музика* у ужем смислу, онда када прихвати нормирану форму молитвеног обраћања Богу коју користи нека поједина религија:

„Све док у музици постоји уравнотежена синергија између уметничког и верског, она ће моћи да се још увек разуме и као религиозна музика. Када превлада оно верско, са својим канонизованим и препознатљивим елементима обраћања Богу, на пољу смо чисте духовне музике, где се уметник идентификује са својом верском традицијом, и уграђује своје дело у њу. Ово уопште не мора да значи губитак уметничке снаге, већ само напуштање индивидуалистичког концепта остваривања уметничких идеја” (Маринковић 2012: 65).

¹⁰ У оригиналу на енглеском језику „In his Piano Concerto (2010), the generation of harmony from an ison, the evocation of bells, and, at one point, even the indication ‚*religioso*’, all suggest this extension of the liturgical, or at least the ritual, into the secular”.

Другим речима, док религиозну музику тумачи првенствено израз личног, субјективног религиозног доживљаја аутора, *духовну музику* Маринковић сагледава као **музички израз конкретне религиозне традиције, духовности и вере**. У његовом тумачењу, појам *духовна музика* најподесније се односи на **богослужбену музику која се изводи ван богослужења и на ону музику која није богослужбена** (нпр. због употребе инструмената, веће уметничке слободе или превисоких техничко-извођачких захтева, односно предугог трајања, што је чини неподесном за извођење у оквиру верског обреда), **а припада некој тачно одређеној религиозној традицији и пракси** (исто, 66). Смисао ширег контекста појма *духовна музика* Маринковић види у идеји тзв. *продужене литургије*:

„Као што наше духовно делање након Св. Литургије ми сматрамо продуженом литургијом, тако се продуженом литургијом могу сматрати и сва уметничка дела настала у Славу Господа и за добро људског рода, а у сведочанство Истине Јеванђеља и са јасним доприносом Црквеној Саборности, једне Свете Саборне и Апостолске Цркве” (исто, 66).

Као пример *духовне музике* у овом тумачењу може се навести композиција *Четири духовна сџиха* (1928) Марка Тајчевића (1900–1984), која недвосмислено припада православној музичкој традицији, али се због виртуозно писаног хорског слога и текста који није директно литургијски закључује да је првенствено намењена концертном извођењу. Такође, Маринковић износи пример из сопственог стваралачког опуса: хорску композицију *Завештање Свјетог Симеона Мироточивог* (1998), у којој покушава да створи нову, аутохтону музичку форму, користећи тзв. „литургијски драматизам”¹¹ као праузор (исто, 67–68).

На крају, *црквена музика*, као најужи појам, обухвата **она дела која имају (или су имала) улогу у богослужбеној пракси**. Миодраг Маринковић сматра да се црквена музика може схватити као **један сасвим посебан облик примењене музике**. Она је, према његовом мишљењу, условљена спољашњим фактором у погледу трајања, степена сложености, висине извођачких захтева, чак донекле и у погледу музичког језика. Такође, она је

¹¹ Маринковић даје објашњење „литургијског драматизма” у чланку посвећеном Љубици Марић, свом великом узору, у чијој музици проналази исто својство. Литургијски драматизам је заснован на Тајни, која, с тачке гледишта православног хришћанства, „САДА укључује у себе и прошло – историју људског спасења, али и будуће – визију есхатона [*будућег Царства Божијег*, прим. Ј. Ј. Б.]” (Маринковић 2008). Даље, он додатно појашњава да је реч о стваралачком проседеу „који сједињује прошло, садашње и тиме отвара будућност и ствара снагу и прошлом и садашњем” (исто).

и писана с намером да може да комуницира са ширим аудиторijумом, који уз њу може надахнуто да се моли Богу. У нашој средини, познати примери су *Литургија Св. Јована Злаџоустџоџ* (1895) и *Ојело у фис-молу* (1888) Стевана Стојановића Мокрањца (1856–1914), као композиције које су редовно, у целини или у фрагментима, извођене као део православног црквеног богослужења. Чињеница да су, истовремено, та дела честа и на концертним подијумима, сведочи о њиховим чисто уметничким вредностима, али не доводи у питање могућност њихове употребе у оквиру обредне праксе.

*Религиозно у симфонијској и концертантној музици
Милорада Маринковића*

Увид у Маринковићево тумачење односа религиозне, духовне и црквене музике, из визуре музичке традиције православног хришћанства, пружа путоказ за анализу музичког садржаја његових већих инструменталних композиција. У сва четири примера, реч је о делима „чисте” инструменталне музике, која се у погледу форме и примењених композиционих поступака налањају на традицију западноевропског и словенског симфонизма, преломљеног кроз призму индивидуалног ствalachког чина. Али већ летимичан поглед на партитуре наводи на помисао да *Псалмодија* може да се посматра у контексту *религиозне музике*, што је сугерисано већ и самим насловом дела; у њој су присутни елементи музичког изражавања религиозног доживљаја, како у елементима **програмности**, тако и у **природи коришћених музичких материјала**, о чему ће касније бити речи. С друге стране, *Херојска увертира*, *Концерт за клавир и оркестар* и *Мала ојера* немају, на први поглед, тих обележја. Међутим, анализа која ће уследити има за циљ да покаже да **обликотворни елементи** којих има у свим наведеним делима – **циклични принцип**, **наглашена улога прве (главне) теме**, **коришћење (инструменталног) исона** и, уопштено говорећи, **тежња ка интегрисаности музичког тока**, која је видљива и у мелодијско-хармонским особинама композиција, јесу најважнији **израз – и доказ – религиозне свести аутора**, која, дакле, није увек „видљива голим оком”, али је имплицитно свакако присутна.

Ова теза, која је у овом истраживању узета као полазиште за разумевање Маринковићевог стваралаштва на пољу симфонијске и концертантне музике, спонтано се наметнула на основу композиторовог стваралачког „крета” који је формулисао у тексту „Љубица Марић: Музика и мистика”:

„Из уситњености васпоставити целовитост, напуштене животне функције обновити и повезати. Призвати у њих животну Силу која треба да проструји кроз обновљено биће музике. Из сложености пронаћи прволик који зрачи простотом. Тај циљ стоји преда мношвом (...) Целовит напев јесте одраз целовите душе, заокружен тонски систем јесте одраз погледа на свет као на једну недељиву целину” (Маринковић 2008).

У фокусу анализе *Херојске увертире*, *Псалмодије*, *Концертна за клавир и оркестар* и *Мале ојере* биће, дакле, они обликотворни поступци који доприносе постизању **целовитости, интегрисаности** композиција. Уосталом, Маринковић експлицитно износи став да „[с]вака форма која има трајање веће од десет минута има потребу за одређеним интегративним поступцима који ће повећати интегративну моћ саме форме, тј. способност форме да у себе интегрише нове садржаје и да их подређује себи” (Маринковић 2011), а то је посебно важно када „у музичком току постоји извештај плурализам (концертантна, солистичка и камерна музика)” (исто). Ова констатација додатно добија на значају, ако се има у виду велика разноврсност у макроструктури посматраних дела:

– *Херојска увертира* је, практично, симфонијска поема, спој сонатног облика и сонатног циклуса (условно четвороставачног);

– *Псалмодија* је дело прокомпоноване форме без елемената сонатности;

– *Концерт за клавир и оркестар* је поново близак поеми јер има пет атака повезаних ставова, али ниједан од њих није сонатне форме; уједно је реч о споју концерта за солистички инструмент и концерта за оркестар;

– *Мала ојера* је седмоставачна свита, али истовремено и камерни концерт јер су деоница флауте и кларинета солистичке, при чему ставови свите не могу да „опстану” независно од целине дела.¹²

а) Циклични принцип

Херојска увертира може да се посматра као нека врста „манифеста” Милорада Маринковића у области инструменталног стваралаштва, јер су у њој присутни многи обликотворни по-

¹² Флаута је „солистички” експонирана у првом, трећем и петом ставу, донекле и четвртим, а кларинет је „прати” у тим излагањима. Флаута не учествује у извођењу другог и шестог става; у другом и седмом ставу експонирану улогу презузима кларинет. У односу на флауту и кларинет, остатак ансамбла има улогу пратње (са изузетком деонице виолине у другом ставу свите). Због таквог односа према инструментима, флауту и кларинету, *Мала ојера* се овде посматра као дело *концертантног* а не камерног жанра, наравно и зато да би се указало на паралеле са *Концертом за клавир и оркестар*.

ступци који ће остати константа и у композиторским каснијим делима симфонијског и концертантног жанра. Пре свега, реч је о односу према првој теми (сонатног облика), која је доминантна у читавом делу и, с тим у вези, о коришћењу „лајтмотива”, односно тематских материјала који се појављују на више места у току композиције као њено „везивно ткиво”.¹³

¹³ Прва тема *Херојске увертиуре* доминира у уводу, првом и трећем ставу, а такође се у значајној мери јавља и у четвртом ставу. Однос према њој композитор пореди, нпр, са *idée fixe* у *Фантасијској симфонији* Хектора Берлиоза, те је стога назива „лајтмотивом” или „лајттемом” композиције (Маринковић 2011). Као и *idée fixe*, главна тема *Херојске увертиуре* доживљава различите карактерне трансформације.

Пример 1. Прва тема *Херојске уверијуре*¹⁴. Увод, т. 1–16, виолончела и контрабаси (од бр. 2 + 1, *Religioso, l'istesso tempo*: кларинет и виола)

Violini I
Violini II
Viola
Violoncelli
Contrabassi

Adagio lugubre ($\text{♩} = 60$)

misterioso, ma con speranza.

Vc.
Cb.

Vc.
Cb.

Cl. (A)

Bass.
3.

Cel.

Ar.

Pf.

Religioso, l'istesso tempo

Vn. I
Vn. II
Vcl.
Vc.
Cb.

Religioso, l'istesso tempo

2

¹⁴ Одломци партитура репродуковани су уз композиторову сагласност.

Први став (експозиција сонатног облика), бр. 25, у високом регистру и брзом темпу

The image shows a page of a musical score for a symphony. The score is for the first movement (exposition) of a sonata form, numbered 25. It is written for a full orchestra and includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), Trumpet (Trp.), Trombone (Tbn.), Tuba (Tuba), Timpani (Timp.), Snare Drum (Tamb.), Cymbals (Cym.), Violin I (Vn. I), Violin II (Vn. II), Viola (Vi.), Violoncello (Vcl.), and Double Bass (Cb.). The score is marked 'Allegro' and '25'. The music is in a high register and fast tempo.

Друге значајне формалне карактеристике *Херојске увертире* јесу излагање готово свих битних тематских мисли, укључујући и експозицију прве теме, у **уводу** дела, затим елементи програмности, о којима ће бити речи касније и др. Све ове одлике Марин-

ковић је „асимиловао” од својих узора, које и сам наводи: Сонате у ха-молу и симфонијских поема Франца Листа ([Franz Liszt], 1813–1886), првих ставова симфонија Петра Иљича Чајковског (1840–1893) и Дмитрија Шостаковича (1906–1975), Четврте и Пете симфоније и, нарочито, *Лирске њојеме* Василија Мокрањца (1923–1984) и др.¹⁵ Међутим, Маринковић стално инсистира на томе да жели да иде *даље* од узора, избегавајући епигонство и копирање, па се стога веома труди да понуди нека оригинална обликована решења.¹⁶ Међу њима су: значајна улога тзв. „бочне теме” (а која није друга тема сонатног облика!), која се појављује у уводу и затим на више места у току партитуре као својеврстан „сигнал завршетка” појединих одсека и нека врста „реминисцентног мотива” (јер не доживљава разраду на начин главне теме); затим, појава потпуно нове, фолклорне теме¹⁷ пре репризе сонатног облика (сама реприза се састоји у контрапунктском споју прве и друге теме), што доводи до одступања од „паралелизма” сонатног облика и сонатног циклуса (новом темом започиње „четврти став” композиције, али то није почетак репризе сонатног облика).¹⁸

¹⁵ Као узоре за компоновање *Концерџа за клавир и оркестар* Маринковић још наводи: Сергеја Рахмањинова (1873–1943) (нпр. у третману клавирског слога који је претежно акордски – видети излагање прве теме; такође у музичком сликању „звона”), Белу Бартока ([Béla Bartók], 1881–1945) (оркестарски инструменти се експонирају солистички, по узору на *Концерџ за оркестар*), Игора Стравинског (нпр. у токатним елементима четвртог става), Сергеја Прокофјева, Јосипа Славенског, Љубицу Марић (нпр. у цитату мелодије потекле из православне црквене музичке традиције), Витолда Лутославског [Witold Lutosławski], Оливеја Месијана (у појединим хармонским решењима), Властимира Трајковића и др. (Маринковић 2010). Када је реч о Василију Мокрањцу, уз Љубицу Марић једног од српских композитора који су знатно утицали на Маринковићево инструментално стваралаштво, могу да се повуку паралеле између *Концерџа за клавир и оркестар* и Мокрањчевих концертантних дела, у којима се такође клавир појављује у улози солистичког инструмента. То су троставачни *Концерџино за клавир, ђудаче и две харфе* из 1958. године, у коме су присутни елементи цикличности и монотематизма, као и два једноставачна остварења из последњег стваралачког периода, *Концерџанићина музика* из 1976, суштински монотематско дело засновано на мотивском раду са дванаесттонском серијом, и *Појема за клавир и оркестар* из 1983. Детаљне анализе ових композиција видети у: Медић 2004. Такође, Медић указује на чињеницу да су Мокрањчеве клавирске свите из последњег периода – *Инијиме* и *Одјеци* формално заправо **појеме** зато што се састоје из већег броја кратких ставова (осам односно једанаест), који су међусобно повезани и изводе се без паузе, а на исти начин је изграђена и *Појема за клавир и оркестар*. У том погледу може се извести аналогија с формом *Мале ојере* Милорада Маринковића.

¹⁶ И овде може да се успостави паралела с композиторским поступком Василија Мокрањца; наиме, Ивана Медић је анализирао на који се начин Мокрањчеве симфоније ослањају на Шостаковичев симфонијски модел, али и значајно одступају од њега. Видети у: Медић 2013.

¹⁷ Према речима композитора, ова тема је цитат народне песме чији назив није запамтио (из разговора вођеног 30.октобра 2015).

¹⁸ Тај последњи став је слободне форме с елементима троделности: АВА1С, при

Пример 2. „Бочна тема” Херојске увертијуре. Увод, бр. 4 + 2, прва фраза, соло хорна, потом бр. 4 + 4, друга фраза, виолине I

The musical score is presented in two systems. The first system contains the following parts: Fl. (Flute), Ob. (Oboe), Cor. Ing. (Cor Anglais), Cl. (A) (Clarinet in A), Fg. (Bassoon), Cor. (Horn), Timp. (Trombone), Ccu. (Cymbal), and Ar. (Arpa). The second system contains: Vn. I (Violin I), Vn. II (Violin II), Vc. (Viola), Vc. (Violoncello), and Cb. (Contrabass). The score includes various dynamics (p, mf, f, ff) and performance instructions such as 'cresc.', 'dim.', 'cantabile', '1. solo', 'sempre', and 'Espr. molto'. A double bar line is present at the end of the first system, and a section marker '4' is located at the bottom of the second system.

чему су одсеци A и A1 засновани на новој, фолклорној теми, одсек B је заправо реприза сонатног облика, а C1 има функцију коде.

Пример 3. Друга тема сонатног облика. Бр. 36 + 1, флаута I и II

Lento misterioso (♩ = 48-54)

Comp. 1
Camp. 1
Col.
Vi.
Vc.
Cb.

Lento misterioso (♩ = 48-54)

Fl. 1.
Fl. 2.
Vn I
Vn II
Vl.
4 solo Vc.
Vc. atri.
Cb.

Adagio misterioso e religioso (♩ = 60-72)

delic. cantabile e poco rubato
affettuoso e tranquillo
più sott.
meno sott.

Adagio misterioso e religioso (solo 32)

a punta d'arco
ppp sempre
4 solo.

pp sempre
ppp

31 più di voce
poco rit. a tempo
poco meno
rit.
1. solo
dim.

32 poco rit. a tempo
rit.

Vn I
Vn II
4 solo Vc.
Vc. atri.
Cb.

Пример 4. Фолклорна тема. Бр. 73, трубе I и II

The musical score for Example 4, titled 'Фолклорна тема. Бр. 73, трубе I и II', is written for a woodwind and brass ensemble. The score is in 3/4 time and features a key signature of one flat. The instruments included are Flute (Fg), Clarinet (Cl), Cor Anglais (Cor), Trumpet (Tr), Trombone (Trom), and Bassoon (Ar). The music is marked with dynamics such as *p*, *mf*, and *f*, and includes performance instructions like *cantabile con delicatezza, espr. e poco rubato* and *dim.*. The score is divided into two systems, with the first system showing the initial entry of the theme and the second system showing further development and dynamics.

Све наведене теме појављују се најмање по два пута у току дела, што доприноси успостављању односа између делова форме и њеном интегрисању. Маринковић указује на сличност са **цикличним принципом**, где споредна тема једног става постаје главна тема неког другог става: тако главна тема другог става (то јест друга тема сонатног облика) постаје споредна тема четвртог става (односно појављује се у репризи), а „бочна” тема из увода постаје главна тема трећег става – скерца, тј. његовог одсека Б (то је заправо велики плато у оквиру развојног дела сонатног облика).

Циклични принцип, иако нешто другачије схваћен, присутан је и у *Псалмодији*, која је прокомпоноване форме и састоји се из шест одсека. Иако композитор тврди да му је првенствена намера била да тематске садржаје остави и развије ту где су се и појавили (Маринковић 2006), ипак се поједине теме преносе из једног у други одсек и могу да делују као фактор повезивања. Тема изложена у другом одсеку на страни 9 у дувачким инструментима, доживеће своје поновно излагање на крају дела у форми многогласног канона. Такође, мелодија новије духовне песме *О радосне веси*, која се цитира у четвртном одсеку (бр. 14

у деоници трубе), доживљава поновно излагање у шестом одсеку (од бр. 29), чиме је створена динамична заокруженост дела. Међутим, у овој композицији много је значајније место добио један други фактор уједињења и усмеравања музичког тока који је присутан током целе композиције, а то је **исон**, о чијој употреби ће бити речи нешто касније.

У *Концерту за клавир и оркестар*, због димензија дела, као и због његове природе „двоструког концерта” (за клавир и за оркестар), композитор је посегао за интегративним поступцима на више нивоа, у намери да тај плурализам односа жанрова и извођачких снага обједини у чврсту целину. Свих пет ставова Концерта¹⁹ повезани су атака, а драматургија дела је дата у виду велике лучне форме (од излагања прве теме на почетку до завршне апотеозе и коде), док су мањи лукови унутар дела углавном остварени тематским аналогијама, о којима ће бити речи нешто касније. На нивоу макроформе уочавају се трагови сонатног облика у томе што први став доноси главну тему, а други став лагану тему; оне по свом карактеру одговарају у потпуности идеји тема у сонатном облику. Обе теме доживљавају и репризу: тема другог става у другом делу четвртог става, али с донекле измењеним карактером и у динамици форте (бр. 48), а тема првог става у другом делу петог става (бр. 70 + 4, *Maestoso pesante, con forza*), што може да се тумачи као „обрнута реприза”. Поред тога, трећи и четврти став стоје на месту развојног дела и у себи садрже динамизам својствен развојном одсеку сонатне форме (нарочито се то односи на четврти став, који је токатног карактера). Ипак, у читавом *Концерту* доминира прва – главна – тема, на којој је заснован први став, али и трећи став и завршна апотеоза (од бр. 70 до краја), а такође се појављује и у четвртом ставу (од бр. 42 до бр. 44).

¹⁹ Ставови су: *Maestoso, Largo, Agitato, Presto* и *Lento assai - Presto, Maestoso pesante, con forza*. У односу на класичан четвороставачни сонатни циклус, уметнут је четврти став – токата.

Пример 5. Прва тема *Концерта за клавир и оркестар*. Т. 1–3, соло клавир

Концерт за клавир и оркестар
Миљу српски Миљани

Concerto for Piano and Orchestra
To my wife Mirjana

Милорад Маринковић
Milorad Marinković

Maestoso, con forza (♩ = 56) **I**

The score is written for a full orchestra and a solo piano. The tempo is **Maestoso, con forza** with a metronome marking of ♩ = 56. The key signature has one flat (B-flat major or F minor), and the time signature is 3/4. The score is divided into two systems. The first system includes the woodwinds, brass, percussion, and piano. The piano part is marked **ff** (fortissimo) and features a complex rhythmic pattern. The second system includes the strings, also marked **ff**. The conductor's name, Милорад Маринковић (Milorad Marinković), is printed in the top right corner.

Преношење главне теме у друге ставове *Концертја*, као и репризирање – тј. развој – „друге” теме у четвртном ставу, поткрепљује тезу о примени цикличног принципа. Поред „прве” теме, и други карактеристични мотиви који се појављују у првом ставу преносе се у друге одсеке композиције и доживљавају свој развој и трансформацију. Један од таквих примера је почетни „лајтакорд”, који чине тонови *b-cis-dis-fis-a-h-es-g-b*, који је терцног склопа и обухвата две октаве (пример 5, т. 1). У овом акорду је садржан и „модус” *Концертја за клавир и оркестар*, јер се појављује на више места у делу у вертикали, али и у хоризонтали. У њему је мелодијски садржан почетни део прве теме, а композитор такође истиче да је кроз његову структуру у извесној мери квалитативно дефинисан тоналитет који користи овај концерт (Маринковић 2011). Он се, иначе, отворено залаже за коришћење модалног лествичног система – насупрот тоналном – увиђајући да модус „носи комплетан напон музике” и да „[т]онски низ који генерише мелодијске покрете [тј. модус, прим. Ј. Ј. Б.] јесте презрен због своје простоте, али баш зато може да продре до срца људи, и баш зато он поседује целовитост” (Маринковић 2008).

Пример 6. *Концертј* за клавир и оркестар, „лајтакорд” у хоризонтали. Почетак 4. става, бр. 41 + 4, клавир соло



Овакво коришћење „лајтхармоније” и специфичне модалне основе може да подсети на сродан поступак Василија Мокрањца у *Лирској њоми*, која је заснована на интервалском следу „умањене лествице” у хоризонтали и вертикали.²⁰

Интересантан је и пример јединог цитата у *Концертју за клавир и оркестар*: посреди је одломак теме *Иже херувими* по првом гласу српског народног црквеног појања (у запису Стевана Мокрањца).²¹ Ова тема се први пут појављује у бр. 4 у првим виолинама и обоама, а потом још два пута у току композиције: у другом ставу (т. 7. у бр. 26, прве виолине), на самом крају четвртог става и у продужетку, на почетку петог става (од бр. 56 до броја 57 – сукцесивно тему изводе обоа, соло клавир и труба).

²⁰ О употреби „умањене лествице” у делима Василија Мокрањца, видети: Medić 2004, поглавље „Vasilije Mokrañac i muzički nacionalno”.

²¹ То је напев на коме је Мокрањца засновао чувену *Херувимску њесму* из *Лийурџије* Св. Јована Златоустог.

Пример 7. Цитат из песме *Иже Херувими* у *Концерту* за клавир и оркестар

Пример 8. Стеван Мокрањац: *Херувимска њесма* (фрагмент) из *Литургије Св. Јована Златоустог*. Т. 4–6 и 13–14, сопран

Од мотива који се јављају више пута у току концерта, упечатљив је „мотив звона” тј. мотив осцилујуће мале терце (први став, од бр. 13 до бр. 16), који се појављује и у другом (на почетку и у репризи првог дела – бр. 27, *Inquieto*), четвртм (бр. 45, бр. 47) и петом ставу (бр. 62 – *some cantate*), а присутан је и у развоју прве теме као почетна осцилујућа терца f-d (трећи став, крај петог става). О цитату *Херувимске њесме* и мотиву звона биће речи и касније, у оквиру анализе специфичне програмности *Концерта за клавир и оркестар*.

Када је реч о другој теми *Концерта*, она се излаже у другом ставу (бр. 24 – бр. 28), а развија се и преображава у четвртм ставу:

34

Musical score for measures 25-30. The score is in 3/4 time and features a variety of instruments: Pflc. (Percussion), 2 Vn. I solo, Vn. I, 2 Vn. II solo, Vn. II, 2 Vl. solo, Vl., Vc., and Cb. The music is characterized by complex rhythmic patterns and dynamic markings.

≡

Musical score for measures 31-36. The score continues with the same instrumentation as the previous page. The music features intricate rhythmic textures and dynamic contrasts, with some measures marked with accents and slurs.

Четврти став има двоструку функцију: поред развијања материјала друге теме, што би му дало смисао „развојног дела” сонатног облика, он уједно врши функцију „репризирања” друге

теме, као што је раније речено. Опет, у петом ставу се развија материјал прве теме (у „апотеози”), чиме се постиже заокруженост макроформе. С обзиром на то да је *Концерт*, упркос издвајању унутрашњих целина, суштински једноставачан јер се сви „ставови” изводе без паузе (с тим у вези је и означавање партитурних бројева, који теку у континуитету од почетка до краја дела), не би било погрешно рећи да је и ово остварење Милорада Маринковића блиско форми **поеме**, наравно, слободно схваћене. Изостанак „правог” развојног дела (на његовом месту се налази „скерцо”, а у четвртом ставу се на почетку излаже и нов тематски материјал, токатног карактера, што му даје особену физиономију), као и друге специфичности везане за излагање, развој и „репризирање” различитих мотива, наводи на закључак да је у *Концерту* композитор отишао даље него у *Херојској увертури* у освајању слободе у односу на моделе симфонијске и концертантне музике својих узора. Стиче се утисак да је Маринковић у овом делу себи намерно поставио велики изазов да оствари формално јединство у условима изражене ентропије мотивских садржаја, као и у односу на величину и разуђеност извођачког састава у коме се, поред солистичких наступа клавира, и оркестарски инструменти експонирају на начин солисте (видети нпр. завршетак првог става, од бр. 18 до бр. 20, или још упечатљивији завршетак четвртог става). Такво одважно приступање компоновању свакако је израз ауторове веће зрелости и самоуверености у односу на ранија остварења.

Коначно, кад је реч о *Малој ојери*, свити од седам ставова који носе називе оперских нумера (Пролог – Речитатив – Арија – Интерудиј-балет – Терцет – Хорал – Епилог), присутан је даљи развој идеје цикличности, али овога пута у оквиру „полистилистичног” музичког ткива. Наиме, непарни ставови композиције засновани су на модерном (условно атоналном) језику, док су парни ставови компоновани као парафраза музичког језика барокне (француске) опере.²² Према речима Маринковића, његова основна идеја у овом делу била је да „камерна фактура подражава фактуру одређених нумера опере, и то каткад у модерном језику и писму, а каткад у елементима традиционалног стила” (Маринковић 2011). Без обзира на ту карактеристику, којом се *Мала ојера* издваја од раније посматраних композиција, она ипак показује у обликотворном погледу сродност с претходним делима. Најпре се то види у атака повезивању ставова, затим у изношењу великог броја тематских материјала у првом ставу свите, који се потом развијају или

²² Жеља композитора била је да инкорпорирањем елемената француске осамнаестовековне музике начини мали „наклон” домовини ансамбла Алтернанс, за који је дело компоновано и који га је премијерно извео (из разговора са композитором вођеног 30. октобра 2015).

репризирају у другим ставовима. Највећи значај има уводна тема коју излаже флаута на самом почетку композиције, и која се велики број пута понавља и варира у првом, другом, трећем, петом и седмом ставу (у последњем се цитира једном, на самом крају).

Пример 10. Главна тема *Мале ојере*. Први став, почетак



Седми став, завшетак

Тема коју доноси харфа између бројева 3 и 4 у *Прологу*



(*solo, poco rubato, quasi psalmodia*) понавља се и цитира у седмом ставу (*Ејилогу*) најпре у деоници кларинета, а потом опет у деоници харфе (од бр. 47 до краја). Та тема у себи садржи дијатонски модус, с тоновима *es f ges a b cis d*, и две прекомерне секунде; на тој модалној основи је заснован седми став.²³ Може се, дакле, рећи да „друга тема”²⁴ Пролога постаје главна тема Епилога, што је суштина цикличног принципа:

Пример 11. „Друга тема” *Мале ојере*. *Пролог*, бр. 3 + 1, харфа
Ејилог, бр. 46 – 2 до краја, кларинет, харфа



Постоји још неколико споредних мотива који се појављују



²³ Са изузетком мелодијских одсека у којима се парафразирају елементи барокне мелодије и хармоније, у општем звучном утиску *Мале ојере* интервал прекомерне секунде је веома наглашен и ствара призвук „оријентализоване” мелодијске линије. Видети нпр. излагање виолине у другом ставу (Речитатив) у бр. 15 – *con delicatezza*, које готово евоцира звучни свет *Шехерезаде* Николаја Римског-Корсакова!

²⁴ Наравно, овде није реч о темама сонатног облика, већ се термини користе да би се направила разлика између главне (прве) и споредне (друге) тематске мисли.

у више ставова, као што је хармонски мотив у тремолу клавира и гудача на крају првог става, на крају другог и на крају седмог става и др. Међутим, композитор је намерно ставове свите изградио и на посебним тематским садржајима који се не преносе, како би сваки став задржао и сопствени карактер и идентитет, и ова самосвојност делова целине је веома очигледна како у нотном запису, тако и у слушном утиску.

б) Исон

Коришћење **исона** у пратњи мелодије јесте још једна значајна карактеристика музичког тока, први пут примењена у *Херојској увертури*, а посебно развијена у *Псалмодији*, те присутна и у *Концерту за клавир и оркестар*. Ово обликотворно средство води порекло из вокалне, православне духовне/црквене музике, а његова употреба у инструменталном медију је веома занимљива управо зато што није реч о „обичном” педалном тону, већ се његова чисто музичка појавност неминовно удружује с његовом, имплицитно присутном, духовно симболичком функцијом.²⁵ С тим у вези је и карактер инструменталних тема којима је исон пратња у Маринковићевим композицијама: реч је о темама молитвеног (*религиозно*) карактера. У *Херојској увертури* исон се појављује у пратњи друге теме сонатног облика (главне теме другог става – пример 3), баш као и у *Концерту за клавир и оркестар* (пример 8); обе теме приликом излагања носе ознаку карактера *religioso*.²⁶ У *Псалмодији*, инструменталној „молитви”, исон је присутан током читаве композиције: у првом одсеку реч је о тону *c* у дубоком регистру гудача, а у осталим одсецима исон је тон *gis* у свим гласовима. Овим једноставним поступком композитор је указао на обликотворни потенцијал исона – први одсек се приказује као уводни, одвојен од даљег музичког тока, док је остатак композиције јединствена, недељива целина.

Коришћење исона у *Херојској увертури* такође има обликотворну улогу, али на тај начин што је ограничено на пратњу једне од тема, док је сав остали музички језик хроматизован, ди-

²⁵ У писаној анализи *Псалмодије*, Маринковић последњи сегмент текста посвећује објашњењу исона, који, према његовим речима, „у византијској музичкој традицији симболизује присуство Нестворене Светлости, односно Нестворене Благодати Господа Исуса Христа, Благодати Светога Духа. Кроз глас који стоји у месту Нестворена Светлост се показује у најчистијем и најпростијем виду. (...) [И] сон са пратећом мелодијом теолошки представља (...) Оваплоћење Сина Божијег у нашим срцима и душама. (...) Исон је најтиша и најједноставнија Благодатна молитва Најсмиренијем и Најтишем, Господу нашем Исусу Христу. У исону је садржано једно неизговорено *Господе Исусе Христие, Сине Божији, помилуј ме зрешно*!” (Маринковић 2006).

²⁶ *Adagio misterioso e religioso* у *Херојској увертури*, односно *A tempo, religioso* у *Концерту за клавир и оркестар* (од бр. 25 + 2).

сонантан. Тиме се „друга тема”/други став композиције јасно издваја и контрастира првој теми. Исти поступак примењен је и у *Концерћу за клавир и оркестар*. Уједно, исоном се „зауоставља” ритмички ток, па док *Херојска уверћира*, у целини гледано, обилује пунктираним, „маршевским” ритмовима и уопште истакнутом улогом ритмичке компоненте, одсек заснован на исону налик ује *Псалмодију*, у којој доминира мелодија широког даха и изражен вокални начин мишљења.

ц) Интегративна својства музичког језика

До сада је било речи о употреби специфичних „модуса” у *Концерћу за клавир и оркестар* и *Малој ојери*, који такође могу да се тумаче као једно од средстава за постизање целовитости музичког тока, будући да се користе и у хоризонтали и у вертикали. Сродни поступци могу да се идентификују и у осталим посматраним делима. Када је реч о *Херојској уверћир*, њен музички језик је у целини гледано веома хроматизован (што је последица интервалске структуре главне теме), па се хроматска скала може посматрати као „модус” у коме је компоновано ово остварење. У случају *Псалмодије*, у којој преовлађује дијатонски карактер мелодија, композитор говори о специфичном избору интервала и акорада који су доминантни у изградњи хоризонтале и вертикале ове композиције: то су интервал мале терце, тритонус, комбинације квартних акорда са тритонусима, терцама и секундама (Маринковић 2006). Занимљиво је што иста сазвучја обликују и хоризонталу и вертикалу у *Концерћу за клавир и оркестар*, при чему се то указује као једно од средстава за обједињавање, интегрисање музичког тока. *Мала ојера*, пак, одликује се дуализмом музичког језика, при чему је већи део композиције базиран на специфичној модалности (о чему је већ било речи), док су они ставови у којима је евоциран дух француске барокне музике (првенствено четврти и шести) потпуно тонални, тј. засновани на традиционалним мелодијско-хармонским решењима. Овај дуализам је потенциран и у нотном запису, па су тако у свим ставовима осим четвртог и шестог присутни елементи алеаторике, по узору нпр. на партитуре Лутославског. Ипак, целовитост ове карактерно разнолике свите постигнута је поменутом „уоквиреношћу” дела истим музичким материјалом.

Приказана композициона средства која Маринковић користи у својим симфонијским и концертантним делима – примена цикличног принципа, доминантан положај прве теме, „лајтхармоније”, модуси, „исон”, исти интервали у хоризонтали и вертикали, имају, дакле, јасну намену: она су гарант *целовићости*, *инићерисаности* композиција. Наведени примери изабрани су

да посведоче о снази интегративних поступака примењених у посматраним делима.

*Програмност симфонијских и концертантних дела
Милорада Маринковића*

Друга значајна одлика инструменталних композиција Милорада Маринковића, а која говори у прилог тези о њиховом *религиозном* садржају, јесте њихова програмност. Иако „програм” нигде није директно записан, он је у све четири посматране композиције присутан – макар имплицитно. Овде се првенствено мисли на записе односно ванмузичке детаље који су унети у партитуре.²⁷ Најупечатљивији пример налази се у *Концерту за клавир и оркестар*, на врху 66. стране, у четвртом ставу (бр. 47 + 2), где је записан датум 19. XI 2009, без даљих напомена. Овај запис односи се на датум сахране Патријарха српског Павла, који је преминуо четири дана раније, 15. новембра 2009. године.²⁸ Како запажа Светлана Савић, „ове интервенције у нотном тексту представљају још један доказ о неодвојивости ауторових животних склоности и околности и његовог рада, као и дубоком упливу његовог емотивног и духовног света и музику коју komponује” (Savić 2010). Посебно је занимљива чињеница да се од тог места музички ток четвртог става радикално мења – зауставља се „захуктала” токатна фактура у деоници соло клавира. Тренутак је потцртан „погребним” звоном које одзвања на тону *zisc* (а наговештено је „мотивом звона” у високим дувачима и педалом – „исоном” – у инструментима дубоког регистра од бр. 47). Од броја 48 почиње нов наступ соло клавира (*maestoso e rubato*), на материјалу друге теме *Концерта*.

²⁷ На последњој страници партитуре *Херојске увертире*, композитор је својим рукописом забележио следећу мисао: „Народ који пребива и живи у Христовој победи не може никада бити побеђен. М. М. 2009, десет година након компоновања Херојске увертире”.

²⁸ Ову чињеницу композитор је потврдио у разговору вођеном 30. октобра 2015.

Пример 12. Програмност у *Концертију за клавир и оркестар*, Четврти став, бр. 47–48

65

The image displays a page of a musical score for measures 47 and 48. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves for different instruments. The instruments listed on the left are:

- Fl. picc.
- Fl. 1.2.
- Ob. 1.2.
- Ob. 3.
- Cl. picc. (Mi)
- Cl. (Si) 1.2.
- Fg. 1.2.
- Cfg.
- Cor. (Fa) 1.2. and 3.4.
- Tr. (Si) 1.2. and 3.
- Tbn. 1.2. and 3.
- Tuba
- Timp.
- Perc. 2. (T. tam)
- Pfte.
- Vn. I and II
- VI.
- Vc.
- Cb.

Measure 47 is marked with a box containing the number 47. Measure 48 is also marked with a box containing the number 47. The score includes various musical notations such as notes, rests, dynamics (e.g., *f*, *ff*, *fp*), and articulation marks. Specific performance instructions like "come campane" are written above the woodwind and brass staves. The percussion part includes a tam-tam (T. tam) in measure 48.

66

19.XI 2009.

Fl. picc.

Fl. 1.2.

Ob. 1.2.

Ob. 3.

Cl. picc. (Mi)

Cl. (Si) 1.2.

Fg. 1.2.

Cfg.

1.2.

Cor. (Fa)

3.4.

1.2.

Tr. (Si)

3.

1.2.

Tbn.

3.

Tuba

Timp.

Camp.

Pfte.

Vn. I

Vn. II

Vi.

Vc.

Cb.

mf dim. poco a poco

f espress.

tenuto

p

f espress.

pp

pp

p cresc.

pp

ff

div.

f

Fl. 1,2

Ob. 1,2 *pp*

Cl.(Si) 1,2 *mf* 1. solo

Fig. 1,2 *a2*

Cfg *dim.* *mf*

1,2
Cor.(Fa)

3,4

Tr.(Si)1,2 *p* *mf*

Tbn.3
Tuba *mf* *dim. poco a poco* *p*

Perc. 1 P-tto sosp. *mf*

Camp

Pfte. *f marcato e rubato*

Vn. I *f* *div.* *p* 48

Vn. II *f* *div.* *p*

VI *f* *dim. poco a poco*

Vc. *dim. poco a poco*

Cb. *dim. poco a poco*

Поред наведеног, могу се наћи примери тонског сликања, као што је коришћење конвенционалних средстава за приказивање маршевских интонација у *Херојској увертури* (drum roll, пунктирани ритмови итд.), којима се евоцира „ратничка” тематика. У том погледу посебно је занимљива *Псалодија*, као дело у коме су програмски елементи најприсутнији. Уводни одсек слика амбијент пред почетак молитве: високи регистар гудача пружа тонску слику јутарњег мира, а дрвени дувачи доносе „певање птица”. У овом другом случају, наравно, непосредна инспирација потекла је из опуса Оливјеа Месијана, а Маринковић сматра да се ради о поступку који је препознатљив, али истовремено и врло захвалан за композиторе (Маринковић 2006). На почетку другог одсека (бр. 5), излагање теме у деоницама флауте и трубе прате „звона” у виолинама и виолама. Наративност ове композиције, као израз свесне ауторске намере, посебно је очигледна у четвртном одсеку, у коме се сукобљавају две контрастне тематске групације – смирено-молитвена и узбуркано-драматична, „осликавајући” душевне немире и њихово превазилажење уз помоћ молитве у даљем музичком току. Ово је једино Маринковићево инструментално остварење које је директно везано за православну духовност, иако у њему постоји само један, поменути цитат мелодије која није литургијска.²⁹

Међутим, цитат напева *Иже херувими* у *Концерту за клавиру и оркестар*, иако не доживљава значајну разраду као неки други тематски материјали, стоји у овом остварењу као „симбол”, парадигма православне вере, као нешто што је препознатљиво музичким професионалцима и публици која је упозната с музиком православне цркве. Овом утиску доприноси и честа појава „мотива звона” у *Концерту*, као и тип мелодијског излагања, које композитор карактерише као „напевно-византијско” и као „слободну стваралачку интерпретацију узора из Православног појања” (Маринковић 2010). Уз друге елементе програмности који су већ идентификовани, *Концерт за клавиру и оркестар* недвосмислено открива *религиозну* свест свог аутора, коме је овде ипак примарни циљ био да демонстрира сопствену композиторску вештину и стваралачке домете.

Транзијозиција мелодија из српског Осмогласника у обласи инструменталне музике: стваралачкиво Љубице Марић као узор

Узимање директних и индиректних цитата из српског *Осмогласника* неминовно намеће поређење с композицијама Љуби-

²⁹ Маринковић такође говори о присуству каденционог обрта шестог гласа српског *Осмогласника* (Маринковић 2006).

це Марић из циклуса *Музика Октоиха* и другим делима у којима је користила напеве српског црквеног појања. При површном посматрању, *Концерт за клавир и оркестар* Милорада Маринковића могао би да се посматра као пандан *Византијском концерту* Марићеве, већ и због природе извођачког састава. Како запажа Ајван Муди, композитор не мора нужно да вуче директне музичке референце из *Осмогласника* (или из литургијске музике ван *Осмогласника*) да би успоставио везу с „Византијом” или са српском црквеном музиком као културним симболом; међутим, декларисано занимање за духовност православне традиције поставља питања о томе каква је природа музичке експресије која је проистекла из тог интересовања (Moody 2014: 113).

Нимало не изненађује то што Муди посматра Маринковићево стваралаштво упоредо с опусима других српских композитора код којих је присутан исти извор музичке инспирације, укључујући и Љубицу Марић. Маринковић пише о стваралаштву Марићеве с великим уважавањем и детаљно анализира оне аспекте њене музике који су њему важни у композиторском и идеолошком смислу, а то је првенствено „доследно истрајавање на снази напева”, као и чињеница да „напеви *Осмогласника* делују на остали музички материјал, преображавају га и преуређују, преусмеравају правац и потпуно мењају поступке његовог развијања” (Маринковић 2008). Али, одмах треба имати у виду велике разлике у односу Марићеве и Маринковића према *Осмогласнику* као музичком али и симболичком наслеђу. Разлике се, најпре, тичу самог **порекла интересовања** за ову музичку традицију. Како запажа Мелита Милин, код Љубице Марић је оно вероватно било тековина културне климе с почетка педесетих година прошлог века, када је, између осталог, организована изложба средњовековне уметности на тлу Југославије у Паризу.³⁰ Милин закључује да Љубица Марић није посматрала

³⁰ Изложба *Уметности на тлу Југославије* приређена је од 9. марта до 22. маја 1950. у Музеју француских споменика [Musée de Monuments Français, данас Cité de l'Architecture] у Палати Шајо [Palais de Chaillot]. По избору академика Светозара Радојчића (1909–1978), представљена је и српска средњовековна уметност. Вођа поставке био је хрватски књижевник Мирослав Крлежа [Miroslav Krleža, 1893–1981], који је написао предговор за каталог изложбе, као и есеј „Povodom izložbe jugoslavenskog srednjovekovnog slikarstva i plastike u Parizu 1950 godine”, који је објављен у *Republici* (1950, 6) и у часопису *Jugoslavija* (1950, зима) (уп. <http://krlezijana.lzmk.hr/clanak.aspx?id=1217>, приступљено 28. новембра 2015). Забележено је да је чувени француски писац и потоњи министар културе Андре Малро [André Malraux, 1901–1976] био толико одушевљен фрескама из манастира Сопоћани да је изјавио „да узвишенијег и лепшег сликарства Европа није имала у периоду пре Ђота [Giotto]” (нав. према Ковачевић 2014). О интересовању српских композитора који су деловали после Другог светског рата за средњи век, видети такође Милин 1988.

српску средњовековну уметност (архитектуру, фреско сликарство, религиозну поезију), па тако ни појање, из религијских или пак националних побуда, већ као израз **духовности у ширем смислу**, чије су је вредности фасцинирале: „Чињеница да је своје значајно остварење назвала *Византијски*, а не *Српски концерт*, могла би да сведочи у прилог томе” (Milin 2009: 76).³¹ Сличну позицију заступа и Ајван Муди, који сматра да уметнички израз Марићеве, или њена реинтерпретација архаичног, не потиче из специфичне *духовне* већ *музичке* традиције – традиције српског појања, која је, опет, сама по себи музика духовне традиције, чега је композиторка била свесна (Moody 2010: 75–76; 2012: 55). Муди стога дефинише позицију Марићеве као „супра-религијску” (Moody 2014), јер њу занима пре свега **музички систем Осмогласника** (другим речима, потенцијал мелодија за линеарно музичко размишљање), али и њихов **симболички потенцијал**,³² односно њихово место у „старини”. И Милорад Маринковић запажа да „[а]уторка даје предност метафизичкој тежњи и напору над религиозним тежњама уводећи метафизичку параболу у своју уметност, што је по мени извесно удаљавање од суштине саме музике. Самим тим она обредну димензију музике преноси у свет чистог музичког материјала, тј. свет музичког језика” (Маринковић 2008). Као што констатује Мелита Милин, код Љубице Марић доминантно место заузима интересовање за **далеку, архаичну прошлост** (уп. Милин 1997: 226–237; 1998: 127–142), па је у том светлу за њу *Осмогласник* симбол „средњег века” и далеке прошлости – иако појање које је Мокрањац записао највероватније није старије од XVIII века (Перковић 2010: 332)!

³¹ У оригиналу на енглеском језику: “The fact that she named her important work *Byzantine concerto*, not a *Serbian* one, could account for that”. Слично запажање износи и Ивана Перковић, када констатује да Љубица Марић говори о „Византији”, а заправо користи мелодије *српског* народног појања, и то у *зачуцу Сивевана Мокрањца* – који је, записујући појање, истовремено извршио његову редакцију и поједностављење: „Прилазећи мелодијама српског појања не као својеврстан музички хроничар или појац, већ као музичар-стваралац, овај аутор С. Мокрањац је свесно и систематски вршио својеврсну ревизију мелодија ради истицања особина које је сматрао битним. Овде се не ради само о добро познатим трилама и украсима смештеним у музичке фусноте, већ и о одређеним музичким формулама, а оне, познато је, значајно учествују у грађењу идентитета једног гласа” (Перковић 2010: 333).

³² Муди сматра да је у делима као што су *Византијски концерт* и *Ostinato super Thema Octoicha* присутна свесна употреба симболичких елемената те да *Осмогласник*, у датом контексту, може да се посматра као звучни пандан икони (“In works by Marić such as the *Byzantine Concerto* (1959) or *Ostinato super Thema Octoicha* (1963), the conscious use of symbolic elements is clearly present, and the *Ototochos* may, in this context, be thought of as an aural analogue to the icon”, Moody 2012: 55).

Наравно, треба имати у виду да је Љубица Марић деловала у *десакрализованом* периоду после Другог светског рата, када је комунистичка идеологија у великој мери потиснула (православну) хришћанску веру и када је једино било могуће стварати *религиозна* дела у најширем могућем смислу речи, ван црквеног контекста (Prodanov Krajišnik 2008: 37 и даље; такође Moody 2010). С друге стране, Милорад Маринковић започиње свој композиторски рад у периоду поновне *сакрализације* српског друштва крајем XX века, када долази и до процвата интересовања уметника (не само у области музике) за религиозну тематику, као и за стварање духовне и црквене уметности. За њега, *Осмогласник* је извођачки живи, неодвојиви део садашњег тренутка његовог живота, а још више од тога, *духовна суйсџанца*, с обзиром на то да су се у напевима наталожили векови молитвеног певања:

„Мишљења сам да се свака музичка стварност може одуховити, само је то лакше и сигурније учинити са оним музичким садржајем који у себи већ носи дух векова молитве – дакле мелодијским садржајем инспирисаним црквеним појањем и директним цитирањем овог појања” (Маринковић 2006).

Док Ира Проданов Крајишник опусе српских композитора с краја XX века дели у две групе – оне у чијим делима се религијским „средствима” православне вере буди национална свест слушаца, и оне који настоје да дочарају религијско као такво, без намере да истовремено подстичу национална осећања³³ – она ипак указује и на постојање извесног броја остварења која се налазе на граници ових двеју група (Prodanov Krajišnik: 53–54). У таква остварења могу да се уброје *Херојска уверџира*, *Псалмодија* и *Концерт за клавир и оркестар*, будући да је у Маринковићевом мисаоном универзуму православље непосредно везано за српско културно наслеђе. Очигледно је да Милорад Маринковић приступа стваралачком чину с дијаметрално различите позиције него Љубица Марић, чега је и он свестан, али такође закључује:

„Да није дела Љубице Марић, у садашњости бисмо имали слабију сједињеност српске традиционалне и српске савремене [уметничке, прим. Ј. Ј. Б.] музике, чиме би комуникација унутар наше сопствене културе ослабила (Маринковић 2008).”

³³ О односу православне цркве и нације видети: Џалто 2011: 89–95.

Закључак

Симфонијске и концертантне композиције Милорада Маринковића посматране су у овом раду као дела *религиозне музике*, сходно композиторовој дефиницији тог појма. Као суштинске одлике које оправдавају ту квалификацију, истакнути су обликотворни поступци који доприносе целовитости, интегритетности композиција: специфична једноставност и монотематичност, употреба цикличног принципа и програмност. Такође, референце на напеве из српског *Осмогласника* појачавају везу са српском *духовном/црквеном* музиком, с тим што се нивои комуникације између Маринковићеве музике и ове традиције разликују од дела до дела: највидљивији су у *Псалмодији* и *Концерту за клавир и оркестар*, у мањој мери у *Херојској увертури*, док су у *Малој ојери* присутни само условно тј. контекстуално.³⁴ Иако инструментална остварења Милорада Маринковића не спадају у област *духовне* музике у оном виду како је он дефинише, она јесу „духовна” у ширем смислу, као израз композиторове тежње за *одуховљењем* сопственог музичког стваралаштва.

СПИСАК РЕФЕРЕНЦИ

- Kovačević, S. I. (2014) „Andre Malro - uzoran primer ministra i reformatora kulture”, <http://kulturniheroj.com/?p=2909> (приступљено 28. новембра 2015).
- Маринковић, М. (2006) „*Псалмодија* за симфонијски оркестар двојног састава (2006)”, Београд: Факултет музичке уметности (рукопис).
- Маринковић, М. (2008) „Љубица Марић: Музика и мистика”, рад изложен на Међународном научном скупу *Српски језик, књижевности, уметности* (31. X–01. XI 2008), Крагујевац: ФИЛУМ (рукопис).
- Маринковић, М. (2010) „Анализа магистарског рада *Концерт за клавир и оркестар* рађеног у Одсеку за композицију, у класи ред. професора Властимира Трајковића”, Београд: Факултет музичке уметности (рукопис).
- Маринковић, М. Т. (2011) „Уметничко истраживање монотематских и цикличних поступака и цикличних форми (соната, концерт, свита) у стваралаштву Милорада Маринковића (‘Херојска увертира’ за симфонијски оркестар, ‘Концерт’ за клавир и оркестар Б дур, и ‘Мала опера’ за камерни секстет (фл, об, кл, вн, вл, вч, клав, харфа))”, Београд: Факултет музичке уметности (рукопис).
- Маринковић, М. (2012а) „Простори унутрашњег певања”, текст из програма концерта БКО Љубица Марић одржаног 12. новембра 2012. у Холу Народне банке Србије.
- Маринковић, М. Т. (2012б) „Религиозна, духовна, црквена музика – три Богонадахнута лица музике”, у мр В. Каначки & др С. Пајић (ур.) *Српски језик, књижевности*,

³⁴ Иначе, посебну тему представљао би однос према музичкој парадигми – цитатима, парафразама или симулацијама – у композицијама Милорада Маринковића, што би омогућило да се изведу закључци о стилском усмерењу његове музике. Међутим, овде таква врста анализе није била у средишту пажње.

- уметносној. Зборник радова са VI међународног научног скупа одржаног на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу (28–29. X 2011) Књига III ЈЕЗИК МУЗИКЕ. Музика и религија & Реч и слика. Иконографија и иконографски метод – теорија и примена, Крагујевац: ФИЛУМ 61–72.
- Medić, I. (2004) *Klavirska muzika Vasilija Mokranjca*, Beograd, Studentski kulturni centar, 2004.
- Medić, I. (2013) “In the Orbit of Shostakovich: Vasilije Mokranjac’s Symphonies”, *Music and Society in Eastern Europe*, 8, 1–22.
- Milin, M. (1988) “The Interpretation of the Middle Ages in Serbian Music after the Second World War”, In *Musica Antiqua Europae Orientalis*, VIII, Bydgoszcz: Filharmonia Pomorska, 677–685.
- Милин, М. (1997) „О архаичном изразу у српској музици после 1945. године!”, у В. Перичић (ур), *Фолклор–музика–дело*, зборник радова, Београд: Факултет музичке уметности, 226–237.
- Милин, М. (1998) *Традиционално и ново у српској музици њосле Другоџ свејскоџ рајна (1945–1965)*, Београд: Музиколошки институт САНУ.
- Milin, M. (2009) “The Music of Ljubica Marić: The National and the Universal in Harmony”, In K. Romanou (ed.), *Serbian and Greek Art Music. A Patch to Western Music History*, Bristol – Chicago: Intellect Books, 67–80.
- Moody, I. (2010) “Aspects of Spirituality and Modernism in the Music of Ljubica Marić”, у академик Д. Деспић & др М. Милин (ур.) *Просјори модернизма: ојус Љубице Марић у конјтекстју музике њеноџ времена*. Зборник радова са научног скупа, Београд: Српска академија наука и уметности и Музиколошки институт САНУ, 75–82.
- Moody I. (2012) “Re-inverting the icon: Approaches to the Sacred in the Music of Sofia Gubaidulina, Ljubica Marić and Ivan Spassov”, у мр В. Каначки & др С. Пајић (ур.) *Српски језик, књижевност, уметност*. Зборник радова са VI међународног научног скупа одржаног на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу (28–29. X 2011) Књига III ЈЕЗИК МУЗИКЕ. Музика и религија & Реч и слика. Иконографија и иконографски метод – теорија и примена, Крагујевац: ФИЛУМ, 51–59.
- Ivan Moody (2014) “Byzantine Discourses in Contemporary Serbian Music”, In Melita Milin & Jim Samson (eds.) *Serbian Music: Yugoslav Contexts*, Belgrade: Institute of Musicology of the Serbian Academy of Sciences and Arts, 109–125.
- Dr Ira Prodanov Krajišnik (2008) „Desekularizacija u srpskoj umetnosti i muzici”, *Religija i tolerancija*, VI/9, 37–57.
- Ивана Перковић (2010) „Шта је то у српском црквеном појању инспирисало Љубицу Марић?”, у академик Д. Деспић & др М. Милин (ур.) *Просјори модернизма: ојус Љубице Марић у конјтекстју музике њеноџ времена*. Зборник радова са научног скупа. Београд: Српска академија наука и уметности и Музиколошки институт САНУ, 331–344.
- Savić, S. (2010) „Referat”, Beograd: Fakultet muzičke umetnosti (rukopis).
- Џалто, Д. (2011) *Plus ultra. Изабрани есеји о савременој култури, комуникацији и вери*. Београд: Отачник.

Jelena Janković-Beguš

CHANTING OF THE INNER SPACE: ON SYMPHONIC AND
CONCERTANTE WORKS BY MILORAD MARINKOVIĆ

(Summary)

The opus of contemporary Serbian composer Milorad Marinković (b. 1976), which encompasses works of choral, chamber, concertante and symphony music, leans towards classical forms of artistic music, Serbian folklore music, and Serbian Orthodox church chant. This paper deals with pieces composed for larger instrumental ensembles: *Herojska uvertira (Heroic Overture)* for symphony orchestra, *Psalmodija (Psalmody)* for symphony orchestra, *Koncert za klavir i orkestar (Piano concerto)* and *Mala opera (Little Opera)* for chamber ensemble (septet) with prominent soloist parts of flute and clarinet. Special attention is placed on different procedures used by Marinković to accomplish wholeness and integration of the musical tissue. This paper observes these pieces as examples of *religious music*, having in mind the composer's own understanding of the notion. Among common characteristics of the observed works that justify this point of view are specific single movement forms and the prominent role of main thematic materials, a cyclic principle, and programmatic elements. References to Serbian church chant observed in Marinković's instrumental works are also discussed, especially in parallel with the analogue procedures used by Ljubica Marić (1909–2003), one of the composer's role models. Although Marinković's works for instrumental ensembles do not fall into the category of *spiritual music* in its narrow sense (as defined by the composer himself), in this paper they are nevertheless considered as "spiritual" in a broader sense, as an expression of the composer's desire to *spiritualize* his entire artistic output.

Примљено 5. септембра 2015.

Прихваћено за штампу 27. октобра 2015.

Оригинални научни рад.