



**УНИВЕРЗИТЕТ У НОВОМ САДУ  
АКАДЕМИЈА УМЕТНОСТИ**

**Музичка уметност**

**КОМПОЗИЦИЈА**

**ТАБУЛА СМАРАГДИНА**

*(Tabula smaragdina)*

**за мешовити хор, гудачки оркестар и електронику**

**ДОКТОРСКИ УМЕТНИЧКИ ПРОЈЕКАТ**

Ментор: мр Мирослав Штаткић, ред.проф

Студент: мр Смиљана Влајић

Нови Сад, 2019. године



УНИВЕРЗИТЕТ У НОВОМ САДУ



АКАДЕМИЈА УМЕТНОСТИ

ОБРАЗАЦ – 5а АУ

### КЉУЧНА ДОКУМЕНТАЦИЈСКА ИНФОРМАЦИЈА

Редни број: РБР	
Идентификацијски број: ИБР	
Тип документације: ТД	Монографска документација
Тип записа: ТЗ	Текстуални штампани материјал
Врста рада (дипл., маг., докт.): ВР	Докторски уметнички пројекат
Име и презиме аутора: АУ	Смиљана Влајић
Ментор (титула, име, презиме, звање): МН	мр Мирослав Штаткић, ред.проф. у пензији
Наслов рада: НР	<i>Табула смарагдина</i> ( <i>Tabula smaragdina</i> ) за мешовити хор, гудачки оркестар и електронику
Језик публикације: ЈП	српски
Језик извода: ЈИ	српски/енглески
Земља публикавања: ЗП	Република Србија
Уже географско подручје: УГП	Војводина, Нови Сад
Година: ГО	2019.
Издавач: ИЗ	Ауторски репринт
Место и адреса: МА	Академија уметности Нови Сад, Ђуре Јакшића 7

Физички опис рада: ФО	7 поглавља / 54 странице / 22 примера/ 14 референци
Уметничка област: УО	Музичка уметност
Уметничка дисциплина: УД	Композиција
Предметна одредница, кључне речи: ПО	Херметизам, алхемија, хор, гудачки оркестар, партитура, композиција, ораторијум, синтакса, ритам, мелодија, хармонија, артикулација
УДК	
Чува се: ЧУ	Библиотека Академије уметности Нови Сад
Важна напомена: ВН	
Извод: ИЗ	<p>Докторски уметнички пројекат <i>Табула смарагина</i>, резултат је истраживања херметичке мисли у уметности и њене пренесене симболике у стваралачком поступку. Дело <i>Табула смарагина</i> у формалном смислу прати композиторе претходнике који су духовни израз налазили у формама попут ораторијума, псалма или кантате, истовремено на дискурзивном нивоу амблематично сажимајући основне алхемијске постулате и принципе. Полазно становиште ауторке представља став да је сваки појединачни стваралачки акт у онтолошком смислу истоветан алхемијском поступку – без обзира на то да ли уметник поседује свест о томе или не. Управо из овог разлога текст дела представљају упутства Хермеса Трисмегистуса, уклесана на оригиналној Смарагдној плочи.</p> <p>Поред смештања поменутог текста у форму ораторијума, иновацију представља и трансформација ове форме <i>per se</i>. Наиме, хор – симболизујући све алхемичаре који су делали кроз историју, а које као нека врста завета повезују Хермесова упутства у посвећењу тајни стварања – уједно представља и живог актера који својим покретом укупну поставку приближава перформансу, чиме је на делу и визуелна прекупација слушаоца који прати дело.</p> <p>Најзад, реч је о потпуно новом приступу стваралаштву, будући да ауторка употребу електронике у делу третира као варијабилни</p>

	<p>елемент – што у пракси значи да се у зависности од потреба и инспирације она може мењати и то у три смера. Електроника се, од стране самог аутора, мења у смислу боја и ефеката, прилагођено различитим извођењима (зависно од контекста), у смислу трајања (на означеним местима која дозвољавају ограничену временску екстензију), и на послетку, други аутори такође могу, по сопственом нахођењу, сами креирати електронски звук и додати га у основну партитуру хора и гудачког оркестра која је непроменљива. На тај начин омогућен је неограничен број верзија дате основне партитуре, како у укупном звуку, тако и у трајању, остављајући могућност ограниченог коауторства. Употребом отворене форме на примеру овог, назовимо га „open source“ музичког дела, ауторка указује на могућност да делу допусти да расте и мења се у будућем времену.</p>
<p>Датум прихватања од стране Сената: ДП</p>	<p>26.01.2017.</p>
<p>Датум одбране: ДО</p>	
<p>Чланови комисије: (име и презиме / титула / звање / назив организације / статус) КО</p>	<p>Председник: мр Зоран Мулић, ред. проф. Академије уметности Нови Сад</p> <p>члан: мр Мирослав Штаткић, ред. проф. у пензији, Академије уметности Нови Сад</p> <p>члан: мр Башким Шеху, гостујући професор, Свеучилиште Јурја Добриле, Пула, Република Хрватска</p> <p>члан. др Милена Ињац, ред. проф. Факултета уметности у Нишу</p> <p>члан: др Богдан Ђаковић, ред. проф. Академије уметности Нови Сад</p>



UNIVERSITY OF NOVI SAD



ACADEMY OF ARTS

### Key word documentation

Accession number: ANO	
Identification number: INO	
Document type: DT	Monograph documentation
Type of record: TR	Textual printed material
Contents code: CC	Doctoral Art Project
Author: AU	Smiljana Vlajic
Mentor: MN	mr Miroslav Statkic, professor
Title: TI	<i>Табула смарагдина</i> ( <i>Tabula smaragdina</i> ) for mixed choir, string orchestra and electronics
Language of text: LT	Serbian
Language of abstract: LA	Serbian/English
Country of publication: CP	Republic of Serbia
Locality of publication: LP	Autonomous Province of Vojvodina, Novi Sad
Publication year: PY	2019.
Publisher: PU	Author's reprint
Publication place: PP	Academy of Arts Novi Sad, Djure Jaksica 7

Physical description: PD	(7 chapters / 54 pages / 22 examples/ 14 references)
Artistic field AF	Music
Artistic discipline AD	Composition
Subject, Key words SKW	Hermeticism, alchemy, choir, string orchestra, score, composition, oratorio, syntax, rhythm, melodies, harmony, articulation
UC	
Holding data: HD	Academy of Arts Novi Sad library
Note: N	
Abstract: AB	<p>A Doctoral Art Project <i>Tabula Smaragdina</i> results from research of a hermetic thought in art and its figurative symbolism in a creative process. The composition <i>Tabula Smaragdina</i> in its formal sense follows its predecessors who would find their spiritual expression in forms such as an oratorio, psalm or cantata, at the same time embracing emblematically the basic alchemical postulates and principles at the discursive level. The starting point of view of the authoress is the opinion that every single individual act of creativity in its ontological sense is identical to an alchemical process – regardless of the artist being aware of it or not. For this very reason the text of <i>Tabula Smaragdina</i> consists of instructions given by Hermes Trismegistus on the original Emerald Tablet.</p> <p>Beside setting the above-mentioned text in the form of an oratorio, the transformation of this form <i>per se</i> also poses an innovation. Namely, the choir here symbolizes all alchemists operating throughout the history. They have been connected by Hermes' instructions, as a type of an oath, in the consecration of the mystery of creation. At the same time, the choir poses a living participant who, by using its movement, brings the whole piece closer to a performance, which results in a visual preoccupation of the listener of <i>Tabula Smaragdina</i> as well.</p> <p>Finally, the composition is a completely new approach to creatorship, since the authoress</p>

	<p>treats the usage of electronic sound as a variable element – which in practice means that it, depending on the need and inspiration itself, can be changed, and what is more, in three different directions. The electronic sound can be, by the authoress herself, changed in terms of its timbre and effects, adjusting to various performances (depending on the given context), then in terms of its duration (in marked places which allow a limited temporal extension), and finally, other authors can, at their own discretion, create their own electronic sound and add it to the choir and string orchestra principal score which itself is unchangeable. Therefore, an unlimited number of versions of the given principal score are enabled, as regards the overall sound and as regards its duration, leaving a possibility of a limited co-authorship. By using an open form in this very piece, let's name it an "open source" composition, the authoress indicates the possibility of allowing it to grow and change over the course of time.</p>
<p>Accepted on Senate on: AS</p>	<p>26.01.2017.</p>
<p>Defended: DE</p>	
<p>Doctoral Art Project Defend Board: DB</p>	<p>President: mr. Zoran Mulic, professor, Academy of Arts Novi Sad</p> <p>member: mr.Miroslav Statkic, professor, Academy of Arts Novi Sad</p> <p>member: mr.Baskim Sehu, visiting professor, Juraj Dobrila University of Pula, Republic of Croatia</p> <p>member: dr.Milena Injac, professor. Faculty of Arts Nis</p> <p>member: dr.Bogdan Djakovic, professor Academy of Arts Novi Sad</p>

*Secretum secretorum tu operans sis secretus horum*





## САДРЖАЈ:

1. Увод.....	12
2. Херметизам као идеја.....	13
2.1. Тот-Хермес – „Три пута највећи”.....	14
2.2. Алхемијски поступак као идеја стваралаштва.....	15
2.3. Смарагдна табла.....	16
3. Ораторијум – трансформација облика.....	18
4. Табула смарагина – алхемија у музичком делу.....	20
4.1. Ход кроз музичко дело.....	23
4.2. Процес музичког тока.....	25
5. Отворена музичка форма (примена варијабилне електронике).....	48
6. Симболика хора као скупа појединаца.....	49
7. Закључак.....	50
Литература.....	51
Библиографија.....	52
Биографија.....	54

## Сажетак

Докторски уметнички пројекат *Табула смарагдина* резултат је истраживања херметичке мисли у уметности и њене пренесене симболике у стваралачком поступку. Дело *Табула смарагдина* у формалном смислу прати композиторе претходнике који су духовни израз налазили у формама попут ораторијума, псалма или кантате, истовремено на дискурзивном нивоу амблематично сажимајући основне алхемијске постулате и принципе. Полазно становиште ауторке представља став да је сваки појединачни стваралачки акт у онтолошком смислу истоветан алхемијском поступку – без обзира на то да ли уметник поседује свест о томе или не. Управо из овог разлога текст дела представљају упутства Хермеса Трисмегистуса, уклесана на оригиналној Смарагдној плочи.

Поред смештања поменутог текста у форму ораторијума, иновацију представља и трансформација ове форме *per se*. Наиме, хор – симболизујући све алхемичаре који су делали кроз историју, а које као нека врста завета повезују Хермесова упутства у посвећењу тајни стварања – уједно представља и живог актера који својим покретом укупну поставку приближава перформансу, чиме је на делу и визуелна преокупација слушаоца који прати дело.

Најзад, реч је о потпуно новом приступу стваралаштву, будући да ауторка употребу електронике у делу третира као варијабилни елемент – што у пракси значи да се у зависности од потреба и инспирације она може мењати и то у три смера. Електроника се, од стране самог аутора, мења у смислу боја и ефеката, прилагођено различитим извођењима (зависно од контекста), у смислу трајања (на означеним местима која дозвољавају ограничену временску екстензију), и на послетку, други аутори такође могу, по сопственом нахођењу, сами креирати електронски звук и додати га у основну партитуру хора и гудачког оркестра која је непроменљива. На тај начин омогућен је неограничен број верзија дате основне партитуре, како у укупном звуку, тако и у трајању, остављајући могућност ограниченог коауторства. Употребом отворене форме на примеру овог, назовимо га „open source“ музичког дела, ауторка указује на могућност да делу допусти да расте и мења се у у будућем времену.

## Abstract

A Doctoral Art Project *Tabula Smaragdina* results from research of a hermetic thought in art and its figurative symbolism in a creative process. The composition *Tabula Smaragdina* in its formal sense follows its predecessors who would find their spiritual expression in forms such as an oratorio, psalm or cantata, at the same time embracing emblematically the basic alchemical postulates and principles at the discursive level. The starting point of view of the authoress is the opinion that every single individual act of creativity in its ontological sense is identical to an alchemical process – regardless of the artist being aware of it or not. For this very reason the text of *Tabula Smaragdina* consists of instructions given by Hermes Trismegistus on the original Emerald Tablet.

Beside setting the above-mentioned text in the form of an oratorio, the transformation of this form *per se* also poses an innovation. Namely, the choir here symbolizes all alchemists operating throughout the history. They have been connected by Hermes' instructions, as a type of an oath, in the consecration of the mystery of creation. At the same time, the choir poses a living participant who, by using its movement, brings the whole piece closer to a performance, which results in a visual preoccupation of the listener of *Tabula Smaragdina* as well.

Finally, the composition is a completely new approach to creatorship, since the authoress treats the usage of electronic sound as a variable element – which in practice means that it, depending on the need and inspiration itself, can be changed, and what is more, in three different directions. The electronic sound can be, by the authoress herself, changed in terms of its timbre and effects, adjusting to various performances (depending on the given context), then in terms of its duration (in marked places which allow a limited temporal extension), and finally, other authors can, at their own discretion, create their own electronic sound and add it to the choir and string orchestra principal score which itself is unchangeable. Therefore, an unlimited number of versions of the given principal score are enabled, as regards the overall sound and as regards its duration, leaving a possibility of a limited co-authorship. By using an open form in this very piece, let's name it an "open source" composition, the authoress indicates the possibility of allowing it to grow and change over the course of time.

## 1. Увод

*Растакање човекове личности кроз политику хипокритског надмудривања опомиње и слуги крахом свега што је муком саграђено. Зато ми се чини да древни артефакти египатске културе и одблесци њене патиниране теогоније могу бити ванредно корисни у ослобађању од стега модерне науке. (Радић, Београд: 2002.)*

У времену данашњем, бременитом техничким и економским, надасве недуховним елементима која нам се намећу и гутају наше време – време живота, време стваралаштва, време промисли – тешко је наћи тренутке тишине, оне кутке осаме који рађају нова дела. У времену данашњем, бука је надвладала хармонију, вика је ућуткала песму, мотор саобраћаја је убио оркестарске жице. Данас се песма повлачи дубоко у сале грађене у неко друго време – време када је владала песма, када су у градским вечерима брујале оркестарске жице и када су музичари посвећено изучавали хармонију... Данас се посвећеници уметничке музике окупљају попут чувара древних култова, далеко од очију јавности која је за њих махом слепа и глува.

У времену данашњем, тешко се отима животно време од агресивне технике која нам се везује за руке, затрпава нас кратким вестима, бесмисленим, беспотребним, даје илузију да смо повезани, да једни друге видимо, да једни друге препознајемо. А не видимо се... и не распознајемо ко смо и шта смо постали нити у шта се претварамо...

У времену данашњем, намеће нам се брзина, темпо, акција, журба... Где смо пожурили? Куда заправо идемо? Где ћемо стићи? Знамо ли, или нам просто убрзано време промиче мимо нас, мимо наших живота као на покретној траци са које нам нема силаска до доле... некуда...

Ако застанемо, ако се осамимо, ако зажмуримо, ако зауставимо помахнители временски воз и покушамо да усмеримо поглед на неку другу страну, можда прогледамо. Можда угледамо светло које тиња из ходника времена и показује неки други пут. Неки су пре нас, много пре нас, имали другачији поглед и уназад и унапред...

Природна потреба ауторке да завири испод површине очигледног (наметнутог), да истражи непознато... води је до идеје алхемијског принципа, до читавог једног света чија се стварност и принципи разликују од оног нама познатог, омеђеног нашим ограниченим чулима, нашом опажајном стварношћу. Од тог тренутка, само одшкринутих врата капије спознаје, поглед на укупно стваралаштво људског рода, на

уметност кроз векове, на дела Дантеа, Пусена, Булгакова, Ширеа, Растка Петровића, Душана Радића, Његоша, Диса, Павића... низ уметника који се кроз своја дела заправо баве херметичком идејом је непрегледан. Тек са том свешћу и тим „кључем” схватамо шта су уметници, сваки на свој начин и својим симболичким језиком говорили у својим делима и кроз своја дела.

*Табула смарагина* им се скромно придружује...

## 2. Херметизам као идеја

Основно полазиште херметичке мисли извире из идеје о *свејединству* као једином појавном облику стварности, целовитом и недељивом. Тако гледано, потпуно је неприхватљива подела, разлике у било ком погледу – ни општем ни принципијелном. Дакле, овде не познајемо дистинкцију материје и духа, душе и тела, у крајњој инстанци – добра и зла. Свеукупност стварности обухвата све њене елементе без диференцијације као саставни део јединства – *Једног Све (EN TO PAN)*. У том смислу, херметичка мисао не препознаје никакве моралне осуде.

Херметизам посматра стварност као *живу*<sup>1</sup> и у непрекидном покрету, одразу и преображају њених елемената онаквим какви јесу у датом тренутку али нужно подложни промени кроз време (трансформација и трансмутација) – они се надовезују једни на друге у вибрацији живота и свеукупном хармонијом. Овде ауторка налази најдиректнију везу са музичким стваралаштвом – вибрације звука и звучних скупина које чине музичко дело заправо су, симболично гледано, аналогија свеукупне вибрације херметичке стварности. Отуда и алхемијски принцип стварања и трансформације као идеја – примењен у делу *Табула смарагина*.

Веома је важно истаћи и то да херметизам не затичемо искључиво у староегипатској култури, већ је једнако налазимо и у Персији, Индији, Кини, итд. Имајући у виду просторну удаљеност ових култура, која је у то доба била неупредиво већа него данас (или би тако барем требало да буде), необично да је настанак херметичке

---

<sup>1</sup> жива као елемент је у алхемији један од кључних састојака представљена симболом Меркура а који је, опет, римска верзија грчког Хермеса

мисли са свим својим духовним, симболичким и практичним деловањем (алхемија) имао много заједничких карактеристика у свим поменутиим културама<sup>2</sup>.

## 2.1 Тот-Хермес – „Три пута највећи”

Историјски посматрано, зачетак развоја херметичке мисли онакве какву је ми данас познајемо, долази из списка који се приписују Хермесу Трисмегистусу – „Три пута највећем”. Наиме, за време владавине Птоломејида, синкретизмом насталим спојем грчке и египатске културе – грчки божански мит о Хермесу измешао се и стопио са староегипатским божанством Тотом (Toth) приказаним на плочама и записима као биће са главом ибиса и телом човека. Тот је сматран оснивачем магије, онога који је човеку открио писмо и геометрију, и најважније, чуваром тајних знања од Постанка. Такође, сматран је водичем душа у свет мртвих и оним који одређује њихову даљу судбину. Записи који се датирају из 2. века п.н.е. помињу га као „Три пута највећег”, а то поручује и он сам у запису на Смарагдној плочи. У периоду александријског синкретизма два божанства бивају сједињена у једно – Хермеса-Тота. Иако је до њиховог спајања дошло у 6. веку п.н.е, тек од времена александријског синкретизма - споја египатског и хеленског учења са знањима јудаизма и зороастризма, можемо пратити култ Хермеса (од 3. века п.н.е). Папируси Александрије тога доба приказују овог синкретистичког Хермеса као свемогућег створитеља свега. Ово се може објаснити тиме што је Тот донео *Реч* као створитељски почетак<sup>3</sup> из чега је настало све – свеукупна стварност.

Запис на *Смарагдној плочи*, текст који је Хермес предао човечанству је полазна тачка у филозофском херметичком опредељењу, али и полазна основа алхемије као њеног неодвојивог деловања. Хермес је по предању донео људима знања о микрокосмосу и макрокосмосу, донео *Истину* (**1. *Verum, sine mendacio, certum et verissimum***: (Истина, без лажи, поуздана истина)

---

<sup>2</sup> додуше, не можемо тврдити време настанка у појединим културама у смислу која је старија и која је прва зачета

<sup>3</sup> библијски Бог: на почетку беше РЕЧ

## 2.2 Алхемијски поступак као идеја стваралаштва

*Visita interiorum terrarum recitificando invenies operae lapidem (Сиђу у утробу земље, пречишћавајући наћи ћеш камен мудрости).*

Откриће јединства материје и њеног поистовећивања са духом учињено је одавно, вековима пре модерне хемије. „Алхемија почива на духовном плану као змија која окружује аксиом на грчком језику: EN TO PAN – *Једно све* – и бива идентитет супстанце и духа, у крилу првобитног хаоса (гравира *уробороса* из рукописа *Хризопеја*). Исти се симбол, *змија која прождире свој реп* – *serpens qui caudam devoravit* – проналази код латинских алхемичара у јеку средњег века, који су га и сами наследили од грчких новоплатоничара посредством Арабљана, у доба крсташких ратова и темпларских похода. Шта је Алхемија? (...) Рад који год да је, добија алхемијски квалитет уколико му се предамо с најдубљом љубављу. Важно је извести на површину оно што је скривено у унутрашњости” (Canseliet у Радић, 2002: 9).

Проучавајући и истражујући током година уметничка дела, књижевност, филозофију..., уочавамо да нам ствараоци кроз време непрекидно шаљу симболичке поруке о божанском принципу стварања и идеју алхемије као њену симболику обликовања и трансформације од основне материје (*prima materia*) до уздизања на виши ниво ка духовном. Није ли сваки уметник у својој узвишеној креацији у поступку стварања алхемичар, а његов свет у коме ствара свет магије...?

Уметник током стварања поставља се у положај и створитеља и трагаоца истовремено – трагаоца за оним дубоко у нама, послушкујући и себе самог и свет око себе. Није ли то оно о чему говоре алхемичари? Није ли управо то „силазак у утробу земље и трагајући наћи ћеш камен мудрости”?

Алхемија говори у симболима. Алхемија говори о знању и духовности. Међутим, овом се поступку придружује и гледалац (читалац, слушалац) као активан учесник у алхемијском процесу. Уметничко дело које неминовно одликује вишеслојност, непрекидно расте паралелно са оним ко стоји испред њега. Са развојем гледаоца, са растом његових потенцијала, знања, искуства – расте и дело у његовим очима једнако као и он сам. Наиме, непрекидно у уметничком делу изнова и изнова наилазимо на детаље који су нам до тада измицали, откривамо симболику, и „освајамо” спознајом слој по слој. И тако заједно, ствараоц и гледаоц чине део магије која се открива пред њима... Тај процес се непрекидно одвија пред нашим очима али само оном ко у њега зађе

(адент?) ко направи корак ка знању и духовном уздицању (спознаји). За оне који остану испред ових врата, свет кича, буке и хаоса шири своје руке у загрљај...

### 2.3 Смарагдна табла

Од многобројних записа који се односе на Хермеса Трисмегистуса или који му се приписују, најдиректнији приказ херметичке мисли, као што је споменуто, јесте текст са *Смарагдне табле*. С обзиром да је овај текст обавијен велом тајне и да му је порекло заправо непознато, није познато којим је језиком изворно написан. Оно што се зна јесте то да га је са грчког превео Исак Њутн на латински и тај превод је коришћен у делу *Табула смарагдина*. Упутства Хермеса Трисмегистуса у својој симболици представљају саму суштину алхемијске идеје, али и поступка. Она су и заједничка, непроменљива и недељива за сваког алхемичара као постулат. Основно начело херметичке мисли – *Како горе, тако доле* – је прва објава на плочи и полазна је тачка идеје спознаје. У даљем тексту са плоче, објашњава једниство света кроз микро и макро структуру, али и то да се микро форма директно огледа у макро форми по аналогном принципу.

Текст са ове плоче је био полазна основа и инспирација за дело *Табула смарагдина* и овде га приказујемо у целости.

#### *Смарагдна табла (Tabula smaragdina<sup>4</sup>)*

##### **1. *Verum, sine mendacio, certum et verissimum:***

(Истина, без лажи, поуздана истина:)

##### **2. *Quod est inferius est sicut quod est superius, et quod est superius est sicut quod est inferius, ad perpetranda miracula rei unius.***

(Оно што је доле је као оно што је горе, а оно што је горе је као оно што је доле, да би се извршила чудесна дела Једног.)

##### **3. *Et sicut res omnes fuerunt ab uno, meditatione unius, sic omnes res natae ab hac una re, adaptatione.***

---

<sup>4</sup> <https://archive.org/details/alchemiaegebriar00jabi/page/n17>, приступљено 5.1.2018.



(И као што су све ствари потекле од једног, медитацијом Једног, тако су све ствари настале од једне ствари, прилагођавањем.)

**4. *Pater eius est Sol. Mater eius est Luna. Portavit illud Ventus in ventre suo. Nutrix eius terra est.***

(Његов отац је Сунце, мати му је Месец, ветар га је носио у својој утроби, хранила га је земља.)

**5. *Pater omnis telesmi totius mundi est hic.***

(Отац свега, творац свеколиког света је овде.)

**6. *Virtus eius integra est si versa fuerit in terram.***

(Његова снага је потпуна ако се окрене према земљи.)

**7. *Separabis terram ab igne, subtile ab spisso, suaviter, magno cum ingenio.***

(Одвојићеш земљу од ватре, танано од грубог, с великом мудрошћу.)

**8. *Ascendit a terra in coelum, iterumque descendit in terram, et recipit vim superiorum et inferiorum.***

(Уздиже се са земље пут неба, затим се поново спушта на земљу, примајући силе *више* и *ниже*.)

**9. *Sic habebis Gloriam totius mundi. Ideo fugiet a te omnis obscuritas.***

(Тако ћеш задобити славу васколиког света, а сва тама ће побећи од тебе.)

**10. *Haec est totius fortitudinis fortitudo fortis, quia vincet omnem rem subtilem, omnemque solidam penetrabit.***

(То је снага моћнија од свих снага, јер надвладава сваку танану ствар и прожима сваку чврсту ствар.)

**11. *Sic mundus creatus est.***

(Тако је створен свет.)

**12. *Hinc erunt adaptationes mirabiles, quarum modus est hic.***

(Одатле ће потећи чудесна прилагођавања, на овде описан начин.)

**13. *Itaque vocatus sum Hermes Trismegistus, habens tres partes philosophiae totius mundi.***

(Зато су ме прозвали Хермес Трисмегистос, јер ја имам спознају о три дела философије целокупног света.)

**14. *Completum est quod dixi de operatione Solis.***

(Оно што сам рекао о деловању Сунца је потпуно.)

### 3. Ораторијум – трансформација облика

Поглед уназад кроз време упућен ка развоју вокално инструменталних форми са текстом духовног (религијског) карактера сеже до средњовековних литургијских драма (мистерија, миракула, моралитета). Оне су, по правилу, проткане музиком, и са каснијим ораторијумом везује их, пре свега, духовна садржина. Они имају заједничку црту у духовном, али директно гледано ораторијум се развија из лауда<sup>5</sup> (Регичић, 1998: 643). Даљи развој се дели на онај са италијанским, и онај са латинским текстом. Овај потоњи се везује директно за црквени обред. Ораторијум током 17. века развија се паралелено са опером и одатле се примењују арија и речитатив, те на тај начин ораторијум обједињује солисте којима се поверавају арије и речитативи, а хор добија на интензитету те знатно већој драмској улози у односу на оперу. С обзиром на важну приповедачку улогу, а без драмске акције код ораторијума видимо и приповедача – посебног солисту (хисторикус) који води слушаоца кроз текст (радњу)(Исто).

Врхунац развоја ораторијума видимо код Хендла и већ тада се уочавају промене у структури саме форме. Наиме, Хендл у својим делима подвлачи улогу хора и додељује му кључне моменте те тиме добија епске размере и монументалност. Током класицизма, ораторијуму Хајдн посвећује и текст световног карактера („Четири годишња доба”), те тако први пут видимо промене у овом смислу. У романтичарској епохи форму ораторијума срећемо код Менделсона („Елиас”, „Паулус”), Берлиоза („Фаустово проклетство”, „Христово детињство”), Шумана („Рај и Пери”), Листа („Св. Елизабета”, „Кристус”), Франка („Блаженства”, „Откупљење”), Дворжака („Св. Лудмила”), код Сен-Санса, Елгара. У овом раздобљу видимо и утицај Вагнерове реформе опере па тако ораторијум усваја веће прокомпоноване целине, лајтмотивски рад, и тешње повезивање вокалне и симфонијске компоненте. Током 20. века духовни аспект ораторијума полако узмиче пред световним садржајима. Такође, структуре у формалном смислу постају све неодређеније и везују се са другим музичким формама па тако имамо сценски ораторијум код Стравинског („Цар Едип”) или драмску кантату Прокофјева („Александар Невски”). Треба поменути и Војислава Вучковића („Херојски ораторијум”) и Херцигоњу („Горски вијенац”) (Регичић, 1998: 645).

---

<sup>5</sup> италијанска духовна песма народног карактера (13. век).

Веома је важно истаћи да је специфичност 20. Века, између осталог, управо у рушењу границе музичких форми, па је неизбежно подвући да нестају или се интензивно замагљују границе између ораторијума и кантате па је тако неопходно најшире могуће схватање ових форми. У том светлу морамо напоменути и да се ове границе замагљују не само између форме ораторијума и кантате, већ и кантате и симфоније или симфонијске поеме, па надаље кантате и камерних вокалних форми и музичко – сценских форми (Орф: *Кармина Бурана*, Стравински: *Свадба*) (Peričić, 1998: 645).

У том смислу овакав тип музичких облика тешко је сврстати у једну од категорија, што данас у 21. веку није више ни могуће, нити потребно. Слобода израза налази начина за исказ и нису јој неопходне унапред предвиђене структуре. Наравно, граничне структуре музичког тока јесу неопходне као оријентација слушаоца током перцепције дела, али то је остављено самом аутору да их одреди током креације дела.

Примере нове праксе вокално-инструменталних дела састава гудачког оркестра и хора срећемо и у најновијем музичком стваралаштву. Савремени композитори уочавају огромну повезаност звука и боја гудачког оркестра и људског гласа (хора), као и њихове невероватне техничке, динамичке, артикулационе и друге аспекте израза. Такође, овакав састав захтева изузетно велику озбиљност приликом оркестрације и креирања дела у композиционо-техничком аспекту из разлога уједначености боја, те је тако веома важно апсолутно владати и техником инструмената и балансирати однос гласова по регистрима у односу на гудачки састав. Спој гудачког оркестра и хора су и данас изазов највећих мајстора компоновања (Arvo Part: *Stabat Mater*; Giya Kancheli: *Styx*; Stephen Anderson: *Isaiah*).

Овај кратак историјски преглед илуструје процес трансформације једне музичке форме које утицај времена и многих аутора нужно мењају. То видимо на било ком примеру било које музичке форме. Што више музичка форма у својој основи покушава да буде ридигна, она је тим пре, парадоксално<sup>6</sup>, подложна трансформацији, али увек тако да можемо испратити ток те промене. Важно је напоменути да се трансформације музичких форми никада не догађају на начин да форме толико добију на изобличењу да постану крајње непрепознатљиве<sup>7</sup>. Алхемија на делу.

---

<sup>6</sup> музика би по својој природи требало да буде неухватљива, али музичка форма најчешће поставља јасне граничне структуре управо зато што покушава да „омеђи” простор који је само звучни па самим тим крајње апстрактан. Граничне структуре су заправо једини начин на који композитор може да усмерава слушаоца кроз дело.

<sup>7</sup> природно, зато што би у том случају постале неке друге музичке форме.

Основни резултат истраживања и изградње формалног обрасца у делу *Табула смарагдина* одвија се у два смера: први је употреба обрасца ораторијума као музичке форме који се у највећем наслања на духовни елемент инволвиран у музичку форму кроз коју видимо и њену примену. У овом случају, уместо хришћанског (католичког) елемента, ауторка иде даље уназад – до александријског синкретизма који се преко херметичке мисли преноси на духовну раван много старију од хришћанске филозофије. Овде имамо, дакле, двоструко кретање: уназад (историјски и филозофски) и унапред (формално<sup>8</sup> и принципијелно<sup>9</sup>). Ови елементи смештају се у 21. век применом отворене електронике и свих садржајно-техничких елемената који су нам данас на располагању. Елемент перформанса са покретом и сценом као саставним делом укупног утиска код слушаоца само је још једна од датих могућности...

#### **4. Табула смарагдина – алхемија у музичком делу**

Анализа музичке форме (дела) неизоставно за собом повлачи растављање музичког ткива на елементе, компоненте и параметре, сагледава њихов узајамни однос и садејство и накнадним поступком дијаметрално супротним од самог стварања – компоновања, покушава сагледати унутрашњи поредак дела. Зашто то чинимо? Одговор на ово питање има два путоказа – један је логистички и односи се на боље разумевање структуре која ће искусном свирачу или диригенту дати, осим његове сопствене интуитивне водиле, и онај емпиријски део као олакшицу у оријентацији у (имагинарном!) музичком простору. Међутим, постоји и онај други путоказ, а то је непрекидна потреба да се расветли и демистификује процес стварања, да се објасни и докучи шта је то што чини стваралачку нит, као и то како се она успоставља. Управо то је неутажива жеђ човека – да открије стварање као животну силу – што је и највећи трагички мотив. Управо он води данашњу уметност, а поготово науку, али и ону „алтернативну” страну која такође интригира човека – магију. Шта је магија, шаманизам него покушај човека да овлада оним што му његова ограничена чула не дозвољавају да види, чује, осети, дозна?

---

<sup>8</sup> музичка форма

<sup>9</sup> примена ораторијума и његовог принципа употребе за приближавање духовног елемента најширој публици

У овом тренутку долазимо на поље алхемије – терен који обједињује духовно и материјално, место где се уз знање процеса трансформације и трансмутације, трагањем, *прочишћавајући*, стиже до награде – спознаје (*lapis occultum philosophorum*). Уметност нам кроз векове говори о овом процесу, а упућен *адент* који посматра уметничка дела веома добро уочава ове поруке.

Организација музичког тока омеђена је сопственим простором и наравно временом као неизоставном димензијом сваког музичког дела, као и врсте и поретка параметара које га чине и енергетски одређују. Такође, ако посматрамо саму изградњу музичког тока крајње аналитички, уочавамо као садејство и игру композитора са музичким компонентама (мелодија, ритам, хармонија, динамика, артикулација...). Тако гледано, тројаки однос који је могућ у оквиру поставке компоненти (синергија, компензација, потирање) даје и енергетски набој у перцепцији самог дела. Дакле у зависности од ове поставке слушалац ће пролазити кроз процес односа тензије и релаксације слушајући дело у оном поретку како га је одредио композитор. „Ova tenzija se može posmatrati kroz tri kategorije: *visinu, trajanje* i *intenzitet*; *organijovanjw* ovih tenzija u određene celine i njihovo bojenje upotrebom određujućih posrednika – *tonske boje* i *teksture* – čine kompletan aparat музичког израза” (Kuk, 1982: 53). Ово је, морамо напоменути потпуно несвестан процес за слушаоца, али упућеном композитору (*аденту?*) свакако није. У том смислу, подизања нивоа напетости, кроз дело *Табула смарагдина* преовлађујућа је ритмичка компонента и то са веома јаким разлогом. Наиме, ритам као примарна и на крају крајева почетна музичка категорија<sup>10</sup>, има директан утицај на слушаоца тако што покреће и преузима његову сопствену ритмичку пулсацију уколико се ритмички образац успостави и довољно дуго понавља. Ово се дешава на несвесном нивоу код слушаоца из простог разлога што наш централни нервни систем прилагођава срчани рад ономе што чује. Ово је разлог што музика има огроман утицај на слушаоца и може му убрзати или успорити пулс неvezано од његове воље. Ритам је управо зато и саставни део сваког обреда (религијског, магијског) јер својим утицајем на несвесно може, уколико се довољно дуго понавља у одређеном поретку, а поготово удружен са другим елементима и радњама, довести до стања измењене свести (транса).

Дело *Табула смарагдина* је отворене форме. Овај израз захтева образложење јер подразумева нов принцип рада и концепције самог дела. Партитура је као што видимо

---

<sup>10</sup> ритам је једина компонента која може егзистирати самостално, све друге – мелодија, артикулација, па и хармонија нужно подразумевају и ритам

писана за хор, гудачки оркестар и електронику на начин да је деоница хора и гудачког оркестра стална и непроменљива (баш као што је и текст са Смарагдне плоче непроменљив за сваког алхемичара), али електроника се поставља варијабилно (управо као што сваки алхемичар својим деловањем и радом даје свој лични печат, мења се и развија на путу спознаје). То значи, да се дело може увек извести онако како је у овој оригиналној верзији дато, али да се електроника такође може и променити. Те промене могу бити у смислу нових синтетичких боја, другачијих звукова, ефеката итд., те да свако поновно извођење овог дела добије ново „рухо” и другачији укупан утисак. Такође, у партитури је наглашено и тачно наведено колика може бити измена у смислу трајања (временског) електронике, на којим местима, итд., па се у зависности од тога може променити и укупна дужина трајања дела у складу са инвенцијом, инспирацијом и потребама у извођењу. Измене су допуштене како самом композитору дела, тако се и другим ауторима оставља могућност да на основну непроменљиву партитуру (хора и гудачког оркестра) креирају и додају електронику у складу са својим преференцијама идејом и креативношћу. Овакав поступак би у музици могао представљати неки облик *open source* система чиме се отварају неограничене могућности коначног облика овог дела. Ето још једне алхемијске симболике – могућност коју аутор (креатор, ствараоц) оставља свом сопственом делу – могућности да расте и да се развије кроз време, па чак и без контроле и утицаја самог Створитеља. Ово јесте крајња симболика не само херметичке мисли и идеје већ њено директно отеловљење у музици. Дакле, делу је остављена, додуше контролисано и само у домену електронике, која ипак не може нарушити основну концепцију дела ни на који начин, већ му дати нове „боје”, могућност трансформације и трансмутације до његове, увек нове коначнице...

Основни део партитуре (коју уистину и једино можемо анализирати, као сталну и непроменљиву) чини седам одсека који су омеђени снажним граничним структурама, формирану у синергији ритма, артикулације (јаки акценти) и динамике. По правилу у њима хор изговара само узвик (Хат!) уз покрет и ударце рукама и ногама о под. Уз овај начин грађења „међа” у музичком простору, на тим местима се оставља и електронски звук у одређеном трајњу јасно наведеним у партитури. Управо ови елементи су пресудни у „отварању” саме форме.

Сваки поједини одсек (обележен у анализи бројем 1,2,3...) даље се дели на синтаксичке скупине (обележене у анализи великим словом А,Б,В...) а ове опет на синтаксичке целине вишег и нижег реда (обележене у анализи малим словом а,б,в...) Све границе музичког тока су аналогне једна другој и тиме се, парадокслано, заправо

повезују. Ово стога, што дело није подељено у ставове који су одвојени већ су повезани у непрекидну целину током извођења па су границе заправо тачке оријентације у музичком простору. Треба такође подвући да је електроника остављена да делује у граничном пољу са улогом спојнице или разделнице и она може, са свог аспекта, подићи или спустити ниво интензитета тензије музичког тока у зависности од потребе.

Текст дела чини, као што је наведено, запис са Смарагдне плоче Хермеса Трисмегистуса. Овај текст, видимо, чини 14 реченица (исказа, упутстава). Унутрашња музичка структура у првом реду јесте, логично, одређена самим текстом, али тако да се ови искази или групишу и граде поједини одсек, или га формирају појединачно. Ово је из разлога првенствено музичких, који су, опет, у зависности од својих елемената и темпа одређени у поретку и организацији музичког простора током компоновања.

#### 4.1 Ход кроз музичко дело

Однос уметника и његовог дела у току самог процеса настајања, иде у два правца: сталан ход напред-назад кроз музички простор и време. Уметника унапред покреће инвенција и стална потреба да ради са музичким материјалом, креира, гради, обликује. Међутим, он истовремено мора и да се враћа уназад кроз партитуру, да оно записано сагледа и са аспекта слушаоца. Зашто? Одговор је једноставан: композитор ради са партитуром, а слушалац слуша оно што му се одвија у музичком току. Партитура је, ако изузмемо њене музичке карактеристике, заправо *звук замрзнут у времену*. То значи, да се оно што је записано може гледати унапред, али се такође можемо враћати и уназад и анализирати колико год пута је то потребно. Слушалац, међутим, током трајања дела може само да чује оно што се у тренутку одвија испред њега и да прати реалан (временски) развој музичког тока. Из тог разлога, уметник се повремено кроз партитуру мора враћати „уназад”, и са аспекта слушаоца, дистанцирано, посматрати сопствено дело. Овај однос уметника према делу, кључан је када је у питању обликовање музичке форме.

Разумљиво, уз питање форме одмах се поставља и питање музичке *грађе*. Она је онај основни елемент који је главна одреница начина на који ће композитор *говорити* кроз дело. „vrsta muzičke građe ukazuje na muzički jezik kojim se kompozitor služi u svojoj kompoziciji, tako da su građa i muzički jezik činioci koji su takođe uslovljeni jedan drugim, a

samim tim postaje nesumnjiva i obostrana uslovljenost građe i primenjene kompozicione tehnike (Popović,1998:71).

Садејство хора, гудачког оркестра и електронског звука отвара огроман простор и могућности израза. Због уједначености боја гудачког оркестра и његове природне везе са људским гласом обезбеђен је одличан звучни баланс.

На овом месту потребно је рећи и неколико речи о самом саставу извођачког ансамбла. Мешовити хор у садејству са гудачким оркестром на први поглед указује на добар сигнал за уједначен баланс звучних боја. Наиме, боје које гудачки оркестар постиже су веома уједначене и усклађене чињеницом да су гудачки инструменти по својим особинама такви да је њихово заједничко деловање само по себи звучно избалансирано својим уједначеним карактеристикама. Међутим, у композиционо техничком смислу ово може бити и ограничавајуће зато што „упареност” звучних боја захтева врхунски ниво поступка оркестрације. Наиме, резултат и при најмањем техничком „исклизнућу” постаје одмах веома уочљив, звучно и музички упадљив, те је сваки технички пропуст недопустив. С друге стране, боја људског гласа у садејству са гудачким ансамблом даје огромне могућности и у смислу динамичког интензитета – од *ppp* до *fff*. Артикулационо, сви техничко-композициони поступци су на располагању из разлога невероватне покретљивости како гласовног, људског апарата тако и извођачких могућности гудачких инструмената. Дакле, композитору су на располагању све технике примене - акцентуација, ритмизација, динамички нагли прелази најширег спектра, огромни распони крешенда и декрешенда на свакој врсти музичког простора од најминималнијег у брзом темпу, до огромних растућих и опадајућих звучних маса широког простора и спорог темпа, итд. Све наведено, даје огроман простор композитору за слободан исказ својих идеја и у техничком и у музичком смислу.

Партитура за хор и гудачки оркестар је, као што је наглашено, дефинисана и непроменљива. Она је конципирана тако да може да се интерпретира и као самостална, дакле и без електронског звука. Електроника, са своје стране због неограничених могућности комбиновања звучних боја, најразличитијих ефеката и сл., додаје „сценографију” и својим деловањем ствара атмосферу коју је немогуће постићи ван овог медија. Зато и јесте постављена варијабилно, да та „сценографија” може, према потреби и да се мења. Као засебна компонента, она сама по себи је потпуно слободан и неограничавајући фактор, те својим присуством потенцијално даје додатни замајач набројаним могућностима гудача и хора у оној мери колико то композиторова машта може и жели да употреби. Приликом њене употребе, једини аспект о коме се мора водити



рачуна је тај, да диригент и извођачи нису у могућности да контролишу електронски звук, те је руководилац на миксети саставни део ансамбла. Са становишта музичког добитка и свих осталих могућности које електроника пружа, ово је миноран проблем који ће вешт композитор у данашње време радо узети на решавање имајући у виду могући добијени резултат.

## 4.2 Процес музичког тока

Партитура дела организована је тако да се музички ток одвија у континуитету, без унутрашње поделе на ставове, застоје или прекиде. Унутрашња структура је тако осмишљена да се одсеци раздељују на начин да се на прелазним тачкама одсека и нижих синтаксичких делова, променом фактуре, музички материјал постави у поље ниског или високог нивоа тензије. Ово је само једна од могућности разграничавања музичког тока. „Реč је, naime, o naglim i radikalnim promenama u profilu muzičke građe, promenama koje se tada koncentrišu naročito na počecima novih delova forme. Postojanje ovakvih promena – kontrasta u mnogim parametrima, ako ne u svim, posebno se ispoljava u fakturnoj komponenti” (Popović, 1998:178). Имајући у виду да је музички ток сам по себи однос тензије и релаксације, овим поступком се слушаоцу даје могућност да се оријентише у музичком простору.

### Одсек 1 (такт 1 – 210) А-Б-В

*A (1 – 67) I. Verum, sine mendacio, certum et verissimum:*

Као сигнал почетка постављена је електроника. Она је варијабилна у трајању и остављена је могућност до 1'30" односно, до наступа гудачког оркестра и хора. Наравно, њено деловање траје и даље кроз наставак музичког тока. Почетак дела пре наступа гудачког оркестра је препуштен електроници из разлога припреме слушаоца и његовог увођења у дело. Мистериозан увод и звук који долази *из ништавила* и креће се кроз време, уводи нас у простор тајанствених знања преношених кроз векове.

Хорска деоница полази са неодређеним звуком у глисанду (тенори и баси) док у сопрану и алту шапатом се изговара текст (*Secretum seretorum tu operans sis secretus*

*horum*<sup>11</sup>). Женски гласови изговарају текст алхемијског постулата који упозорава на чување и неоткривање тајни посвећених (пример 1). Шуштање мушких гласова може бити пропраћено покретом руку надоле. Покрет гудача је раван, са пицикатором само у виолама и челима који имају улогу јединичног хода као оријентације у времену.

### Пример 1.

♩ = 100      Šapatom bez određene visine do br.1      10      ♩ = 160

Soprano *ppp*  
Sec-re-tum sec-e-to-rum tu o-pe-rans sis sec-re-tus-ho-rum...  
Šapatom bez određene visine do br.1

Alto *ppp*  
Sec-re-tum sec-e-to-rum tu o-pe-rans sis sec-re-tus-ho-rum...

Tenor *pp*  
gliss.      gliss.      gliss.      gliss.

Bass *pp*  
gliss.      gliss.      gliss.      gliss.

wav  
Sintetičke boje u trajanju do 1'25' pre početka nastupa gudačkog orkestra

Violin I *div.*  
*pp* *div.*

Violin II *pp*

Viola *pizz.*  
*fp* *pizz.*

Violoncello *fp*

Contrabass *fp*  
gliss.      gliss.      gliss.      gliss.

У наставку видимо велики динамички узлет и у хору (глисандо) и у гудачима који развијају покрет уситњеним нотним вредностима. Овај поступак има за резултат „замајац” музичког тока и његово нагло убрзање (темпо 120) до тачке правог почетка дела

<sup>11</sup> Текст *Secretum seretorum tu operans sis secretus horum* појављује се само на овом месту, на почетку и у преводу значи: Тајна над тајнама, ко са њима ради, нека код тога и остану (прим.аут.).

## Пример 2.

S. *ff* ah! Vē - - rum! Vē - - rum! Vē - - rum, si - ne men - da - ci - o 30  
 A. *ff* ah! Vē - - rum! Vē - - rum! Vē - - rum, si - ne men - da - ci - o,  
 T. *ff* ah! Vē - - rum! Vē - - rum! Vē - - rum, si - ne men - da - ci - o  
 B. *ff* ah! Vē - - rum! Vē - - rum! Vē - - rum, si - ne - men - da - ci - o  
 Vln. I *tutti* *mf*  
 Vln. II *tutti* *mf*  
 Vla. *arco* *mf*  
 Vc. *arco* *ff*  
 Cb. *ff*

Материјал се ритмички уситњава и гудачи добијају згуснуту форму. Временска димензија се такође „љуља” променом врсте такта (6/8). Хорска деоница додатно даје на покрету поставком мелодије у новом ритму и сублимацијом теме на мањем простору (пример 3).

## Пример 3

S. *f* Vē - rum, Vē - rum, si-ne-men-da-ci-o cer - tum cer-tum cer-tum et ve-ris - si-mum! et ve-ris - si-mum! 7  
 A. *f* Vē - rum, Vē - rum, si-ne-men-da-ci-o cer - tum cer-tum cer-tum et ve-ris - si-mum! et ve-ris - si-mum!  
 T. *f* Vē - rum, Vē - rum, si-ne-men-da-ci-o cer - tum cer-tum cer-tum et ve-ris - si-mum! et ve-ris - si-mum!  
 B. *f* Vē - rum, Vē - rum, si-ne-men-da-ci-o cer - tum cer-tum cer-tum et ve-ris - si-mum! et ve-ris - si-mum!

Гранична структура која се формира на крају прве синтаксичке целине је таква да из ње произилази принцип градње сваког следећег завршетка или већег застоја у

даљем току дела (пример 4). Овај поступак као што је поменуто, уједно чини и повезну и разделну тачку током даљег одвијања музичког процеса. Из примера видимо да је грађен са узвиком у хору, јако акцентован и након њега по правилу следи пауза као примарни елемент раздвајања. Такође, уочљиво је да овако конципиране граничне тачке прилично грубо раздвајају музички ток и носе са собом изузетно снажан енергетски потенцијал.

#### Пример 4.

The musical score for Example 4 is written in 3/4 time. It features four vocal parts: Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.). Each vocal part has the lyrics "udarac nogom o pod" and "Hat! Hat!" with a forte (ff) dynamic marking. Below the vocal parts is a section for a "Sintetička boj" (synthetic boom) in 3/4 time. The instrumental parts include Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.), all marked with a forte (ff) dynamic. The score shows a rhythmic pattern of eighth and quarter notes.

**Б (103 – 149) 2. *Quod est inferius est sicut quod est superius, et quod est superius est sicut quod est inferius, ad perpetranda miracula rei unius.***

**а (67 – 82) а1 (83 – 102) - интерполација електронике - а2 (103 – 134) а2 (134 – 149)**

Други одсек (**Б**), почиње покретом у гудачима са ниским интензитетом тензије (такт 67 – 82) чему се прикључује хор са ритмичким шапатам. Овде видимо аналогију са уводним делом одсека **А** где се третман текста од неиздиференцираног звука (шапат

у глосанду и шапат са неодређеним ритмом), развија у стриктно одређени ритмички пулс са нагласком на изговору текста (пример 5).

### Пример 5.

10 100 udarac nogom o pod

The musical score consists of four staves. The first staff is marked with a tempo of 100 and the instruction 'udarac nogom o pod'. The lyrics are: 'quod est su-per-i-us quod est in-fe-ri-us ad per-pet-ran-da mi-ra-cu-la rei u-ni-us'. The second staff has a dynamic marking of *p*. The third staff also has a dynamic marking of *p*. The fourth staff has a dynamic marking of *p*. The lyrics are repeated on each staff.

quod est su-per-i-us quod est in-fe-ri-us ad per-pet-ran-da mi-ra-cu-la rei u-ni-us

quod est su-per-i-us quod est in-fe-ri-us ad per-pet-ran-da mi-ra-cu-la rei u-ni-us

quod est su-per-i-us quod est in-fe-ri-us ad per-pet-ran-da mi-ra-cu-la rei u-ni-us

quod est su-per-i-us quod est in-fe-ri-us ad per-pet-ran-da mi-ra-cu-la rei u-ni-us

Ритмички пулс који креће из најтише динамике, понављањем добија на снази и иде ка фортисиму којим се одсек и завршава. Гранична структура овог одсека, као што је поменуто, следи из одсека А (пример 6). Електроника повезује све микро структуре одсека (a-a1-a2).

## Пример 6.

Ударак ногом о под <sup>15<sup>a</sup></sup>

u-ni-us u-ni-us Ha! Ha!

u-ni-us u-ni-us Ha! Ha!

u-ni-us u-ni-us Ha! Ha!

u-ni-us u-ni-us Ha! Ha!

u-ni-us u-ni-us Ha! Ha!

u-ni-us u-ni-us Ha! Ha!

u-ni-us u-ni-us Ha! Ha!

u-ni-us u-ni-us Ha! Ha!

**B** (150 – 201) 3. *Et sicut res omnes fuerunt ab uno, meditatione unius, sic omnes res natae ab hac una re, adaptatione*

**a** (150 – 188) **a1** (188 – 210)

Трећи део (**B**) се природно музички надовезује на **Б** али са новим текстом у хору, а наставља се са ритмичким изговором текста. Темпо постаје бржи и композиција добија додатно на узмаху. Овде видимо интензиван рад са динамичком и ритмичком компонентом у композиционом односу на хармонску (појавно) и мелодијску

(примарно). Друга синтаксичка целина (**a1**) и коначна граница прва три одсека завршавају шапатом.

## **Одсек 2 (211 - 367) А-Б-в**

**A** (211 – 247) 4. *Pater eius est Sol. Mater eius est Luna. Portavit illud Ventus in ventre suo. Nutrix eius terra est.*

**a** (211 – 227) **a1** (227 – 247)

**B** (247 – 367) 5. *Pater omnis telesmi totius mundi est hic.*

**a** (247 – 256) **a1** (256 – 306)

**B** (306 – 367) 6. *Virtus eius integra est si versa fuerit in terram.*

**B** (306 – 367)

**Одсек 2** формира сложену мешовиту форму – **А-Б-в**. Овде видимо груписање три реченице у тексту које су аналогне музичким фразама, али са елементима преплитања текста због контрапунктске технике која је примењена у раду. Такође, ова техника нужно води ка еволуционом поступку и векторском усмеравању музичког времена „ка напред”. За разлику од претходно организованог „просторно” орјентисаног времена (одсек 1) у одсеку 2 се организација музичког тока дијаметрално мења ка „еволуционој”. Сва три дела овог одсека живо интензивирају музичку акцију и овде видимо како енергетски замајац добија на снази. Део **A** доноси промену звучне слике у односу на одсек 1 и хор добија мелодијски покрет, а хармонска компонента преузима доминантну функцију у односу на ритмичку, у синергији са динамичком (композициони поступак за интензивирање музичке акције). Нагли и снажни динамички контрасти и у хору и у гудачима развијају „звучне таласе” се потенцирањем мелодијске компоненте (пример 7). На овом примеру видимо и изразиту промену фактуре у односу на претходни одсек.

## Пример 7.

The image shows a musical score for a vocal piece. It consists of four vocal staves and a piano accompaniment. The first three staves are vocal lines, and the fourth is a piano accompaniment. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. The lyrics are: "So - l Ma - ter e - i - us est Lu - na Lu - na Lu - na Lu -". The first staff has a dynamic marking of *fff* and a measure number of 220. The second staff has dynamics of *fff*, *mf*, and *f*. The third staff has dynamics of *fff* and *ppp*. The fourth staff has dynamics of *fff* and *pp*. The piano accompaniment consists of five staves, with the first four being chords and the fifth being a bass line. The piano accompaniment has dynamics of *fff* and *ppp*.

Веома је важно истаћи да је смена принципа изградње музичког тока како је у композицији примењено, кључни фактор у одредници самог односа простор-време. Овај поступак веома добро објашњава Берислав Поповић: „Међусобно комбинавање sukcesивно изложених elemenata I delova muzičke forme po principu **susedno-nadovezujućeg postavljanja** (slaganje deo po deo u imanentno kontinuiranom toku), kao I izjednačavanje tih istih elemenata i delova, što podrazumeva njihovo pretvaranje у формалне sinonome po principu **razdvojenog postavljanja** (putem analogija I ekvivalentnosti *posle nečega* što se razlikuje), čine osnovu mehanizma građe muzičke forme. u prvom slučaju ona je, kao i sve što se izgrađuje na osi kontinuiranosti, potčinjena vremenskoj sukcesivnosti (tzv. „*evolucioni*” *princip* izgradnje muzičke forme). U drugom slučaju, kada se osnažuje diskontinuitet i čini



„razdvojeno” postavljanje, izgradnja forme doživljava se najviše „prostorno”...” (Popović, Beograd 1998, str. 66)

**Б (247 – 367) 5. *Pater omnis telesmi totius mundi est hic.***

**а (247 – 256) а1 (256 – 306)**

Део **Б** чине две надовезујуће фразе које имају изразити развој мелодијске компоненте. Композициона техника добија елементе канона са ритмичком подршком у гудачима. Овај поступак у даљем току, наслојен је потпуно супротном техником – акордима у ритмичком пулсу у горњим гласовима хора. Музичка грађа се „скупља” у тачкама кулминације, привремено напушта линеарни принцип и „пење” се у вертикални поредак (пример 8). Ова наслојавања примењена су и деоници гудача удвајањем па је тиме утисак подвучен. Комплетан одсек је изграђен на смени два принципа - еволутивног и архитектонског. Њиховом једновременом употребом добијамо однос простор-време у звучној перцепцији. На примеру овог читавог одсека видимо и синтезу ораторијума са елементима других вокално-инструменталних форми (види поглавље 2), а што ће се током даљег музичког тока интензивирати.

## Пример 8.

Уочљива је употреба хроматског покрета у акордима и звука који се поставља у терцном поретку „смакнутом” за полуstepен (исти пример).

**в** (306 – 367) 6. *Virtus eius integra est si versa fuerit in terram.*

**а** (306 – 367)

Трећи део одсека 2 чини једна континуирана фраза, те је стога означена малим словом (**в**). Мелодијски, ритмички и композиционо-технички, овај део представља неодвојиву целину и континуитет са делом **Б**. Све горе побројане технике се овде у неизмењеном виду настављају што чини да се музички ток не прекида већ да има свој природан след... С обзиром да је ово завршни део одсека 2, видимо и формирање границе (шапатам у глисанду) као привремени застој музичког тока (пример 9

### Пример 9.

The image displays four staves of musical notation, each representing a different voice part. Each staff begins with a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) and ends with a *p* (piano) marking. The notation includes various note values, rests, and articulation marks. Specifically, the first two staves feature a series of sixteenth notes followed by a rest, with a *ssss* (sustained) marking under the first note and a *s* (staccato) marking under the final note. The third and fourth staves show similar rhythmic patterns but with different articulation and dynamic markings.

### Одсек 3 (367 – 445) А

A (367 – 445) 7. *Separabis terram ab igne, subtile ab spisso, suaviter, magno cum ingenio.*  
a (367 – 389) a1 (390 – 403) a2 (404 – 418) a3 (418 – 445)

Током изградње трећег одсека образује се мешовита форма типа **A-a**. Текст добија примарни значај и у непрекидном је излагању почетне речи (*Separabis*). На изградњи материјала са текстом на једној издвојеној речи и њеном ритмичко-мелодијском мотивском пулсацијом, почива највећим делом читав одсек 3. и овај елемент је његов основни градивни мотив. Основни принцип истовременог односа линеарно-вертикалног наслојавања у овом одсеку имамо примењен на линеарни ток у хору, док се гудачи третирају изразито ритмички у вертикалној поставци (пример 10). Као и у претходном одсеку, материјал се и овде „скупља” у вертикални поредак на крају фразе. Смена и нагли контрасти динамичке компоненте са покретом у крешенду, имају за циљ промену односа ниског и високог нивоа интензитета тензије. Резултат ове технике је „звучни талас” са узлазном путањом напетости.

## Пример 10.

30

410

16

S. *pp* *Se pa ra bis se pa ra bis se pa ra bis Se pa ra bis se pa ra bis se pa ra bis* *sub ti le sub ti le*

A. *se pa ra bis Se pa ra bis se pa ra bis se pa ra bis Se pa ra bis* *se pa ra bis se pa ra bis* *se pa ra bis Se pa ra bis* *sub ti le sub ti le*

T. *pp* *šapatom* *Se pa ra bis se pa ra bis se pa ra bis Se pa ra bis se pa ra bis se pa ra bis* *sub ti le sub ti le*

B. *Se pa ra bis se pa ra bis* *Se pa ra bis se pa ra bis Se pa ra bis se pa ra bis* *sub ti le sub ti le*

Vln. I *pizz.* *ppp*

Vln. II *pizz.* *ppp*

Vla. *pizz.* *ppp*

Vc. *ppp*

Cb. *ppp*

Ритмичко-мелодијски поредак у хору се мења и прелази у ритмички неодређени изговор текста шапатом при крају фразе. Укупан звук хора прелази у жамор. Гранична структура и овог одсека аналогна је претходнима. Она у овом случају захвата шири музички простор (пример 11) и поставља се са отегнутим уздахом у хору глисандо са снажним узвиком на крају.

### Пример 11.

$10^4$ °       $10^6$ °       $10^8$ °       $10^{10}$ °       $10^{12}$ °       $10^{14}$ °      33  
*p* ————— *f* ————— *pp* ————— *f*  
 440      Udarac nogom o pod  
 A - - - - - ah!      *Ha!*  
*p* ————— *f* ————— *pp* ————— *f*  
 A - - - - - ah!      *Ha!*  
*p* ————— *f* ————— *pp* ————— *f*  
 A - - - - - ah!      *Ha!*  
*p* ————— *f* ————— *pp* ————— *f*  
 A - - - - - ah!      *Ha!*

#### Одсек 4 (445 – 464) а

а (445 – 464) (8. *Ascendit a terra in coelum, iterumque descendit in terram, et recipit vim superiorum et inferiorum.*)

#### а (445 – 464)

Б (464 – 602) 9. *Sic habebis Gloriam totius mundi. Ideo fugiet a te omnis obscuritas.*

а (464 – 495) б (496 – 519) в (520 – 537) а (538 – 561) в1 (562 – 602)

Одсек 4, сложене мешовите форме типа **а-Б-а**, средишњи је део композиције имајући у виду трајање дела. Он носи сублимацију обе технике рада које смо видели у одсеку 2 и 3 (линеарно-вертикални принцип).

### Пример 12.

480

As - cen-dit a ter-ram in in coe-lum in-ter-um-que des - cen-dit in ter-ram et

As - cen-dit a ter-ram in coe-lum in-ter-um-que des - cen-dit in ter-ram et re - ci - pit vim vim su - pe-ri

Sic ha - be - bis Sic ha be - bis Sic ha be - bis Sic ha be - bis Sic ha be - bis

Sic ha - be - bis sic ha be - bis sic ha be - bis sic ha be - bis sic ha be - bis

На овом примеру видимо и изразито инсистирање на ритмичкој пулсацији која је у непрекинутом току, испресецана само хорским узвиком али и непрекидним ритмом у гудачима. Овим поступком се интензивира висок ниво напетости. Такође, инсистирањем на узастопним ритмичким пулсом истог патерна, постиже се скоро хипнотишући ефекат, сличан поступцима заступљеним у обредним ритуалима многих култура.

Нов материјал (б) је тематска интерполација (*Ideo fugiet a te omnis obscuritas*) (пример 13).

### Пример 13.

♩ = 120 (Meno mosso)

*f* 520 **21**

I-de-o fu-gi-et a te om-nis ob-scu-ri-tas a te om-nis ob-scu-ri-tas a te om-nis ob-scu-ri-tas

*f*  
I-de-o fu-gi-et a te om-nis ob-scu-ri-tas a te om-nis ob-scu-ri-tas a te om-nis ob-scu-ri-tas

*f*  
a te om-nis ob-scu-ri-tas

*f*  
a te om-nis ob-scu-ri-tas

Имплементацијом новог материјала у одсек, добија се укупна форма типа: **а – б –в –а –в1**.

Музички ток се у даљем наставку брзо враћа у првобитан ритмички пулс. Он се у даљем току згушњава, а завршетак одсека формира се са падом у динамици и декрешендом који одлази у хорски *niente* (пример 14).

## Пример 14.

The musical score for Example 14 consists of vocal and instrumental parts. The vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) sing the Latin lyrics: "a te om-nis ob-scu-ri-tas ob-scu-ri-tas ob-scu-ri-tas ob-scu-ri-tas ob-scu-ri-tas ob-scu-ri-tas ob-scu-ri-tas ob-scu-ri-tas". The instrumental parts include Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The score features various dynamic markings such as *f*, *pp*, *ppp*, and *dim.*, and includes a tempo marking of 600. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

## Одсек 5 (603 – 732) А (а-б)

*A (603 – 732) (10. Haec est totius fortitudinis fortitudo fortis, quia vincet omnem rem subtilem, omnemque solidam penetrabit.)*

**а (603 – 644) а1 (646 – 670) б (670 – 690) б1 (700 – 732)**

Унутрашња структура одсека поставља се у поредак који асоцира на периодични однос типа антецедент-консеквент у класичној формалној анализи (а-а1 наспрам б-б1). Мелодијски покрет у хору почиње излагањем тематског материјала у басу. Нуклеус теме је ритмичко мелодијски мотив који се развија и тече до краја одсека. Наслојавање деоница у хору и оркестру формира хармонску структуру септакордског типа (пример 15).



## Пример 15.

630 640 [Lb]

S. *p* qu-ia vin-set om-nem rem om-nem rem rem rem

A. qu-ia vin-set om-nem rem om-nem rem rem rem *p* sub-ti-lem

T. *p* qu-ia vin-set om-nem rem om-nem rem rem rem *p* sub-ti-lem sub-ti-lem

B. om-nem rem sub-ti-lem om-nem-que so-li-dam pe-ne-tra-bit qu-ia vin-set om-nem rem om-nem rem rem rem *p* sub-ti-lem sub-ti-lem sub-ti-lem

Vln. I *p*

Vln. II *p*

Vla. *p*

Vc. *p*

Cb. *p*

Насловајање мелодијског тока „сечено” је ритмичким и динамичким ударима примењиваним на крају делова већих целина (пример 16)

## Пример 16.

650 660 27 47

S. *p* sub-ti-lem om-nem que so-li-dam pe-ne-tra-bit pe-ne-tra-bit *ff* Hat! Hat! Hat!Hat!

A. *p* sub-ti-lem om-nem que so-li-dam pe-ne-tra-bit pe-ne-tra-bit *ff* Hat! Hat! Hat!Hat!

T. *p* sub-ti-lem om-nem que so-li-dam pe-ne-tra-bit pe-ne-tra-bit *ff* Hat! Hat! Hat!Hat! *ppp* Sssss - - -

B. *p* sub-ti-lem om-nem que so-li-dam pe-ne-tra-bit pe-ne-tra-bit *ff* Hat! Hat! Hat!Hat! *ppp* Sssss - - -

Vln. I *p*

Vln. II

Vla.

Vc. *arco* *ff* *p*

Cb. *arco* *ff* *p*

На овом примеру (16), такође, можемо видети како се гранични материјал користи као повезница између делова на начин да се не прекида поредак музичког тока. Овим поступком се заправо слушаоцу пружа двоструки сигнал – с једне стране завршетка *протеклог* и с друге стране почетка *новог* па се слушаоц на изврстан начин привремено „дезорјентише” у музичком простору. Овај поступак је идеалан начин да се спусти ниво интензитета тензије до момента релаксације и наглим динамичким обртом, а истовремено и ограничи и настави даље одвијање музичког тока. Директна примена овог поступка уочљива је уколико погледамо однос хора и гудача у претходном примеру (16). Треба напоменути да је овај принцип употребљен током читавог процеса изградње дела - успостављен је на самом почетку и да се од њега не одступа до краја партитуре. Свака појава овог поступка током трајања дела, увек ће имати исти утисак код слушаоца.

Развојем хармоније, акарада постављених у септакорд и удвајањем мелодијске линије добија се на покрету, а развојем динамике подиже се по други пут „звучни талас” (пример 17).

# Пример 17.

670  $\text{♩} = 180$

S. Ha-ec est to-ti-us for-ti-tu-di-nis for-ti-tu-di-nis for-ti-tu-do for-tis for-ti-tu-do for-tis for

A. Ha-ec est to-ti-us to-ti-us for-ti-tu-di-nis for-ti-tu-di-nis for-ti-tu-do for-tis for-ti-tu-do for-tis for

T. -s Ha-ec est to-ti-us to-ti-us to-ti-us for-ti-tu-di-nis for-ti-tu-di-nis for-ti-tu-do for-tis for-ti-tu-do for-tis for

B. -s Ha-ec est to-ti-us to-ti-us to-ti-us to-ti-us for-ti-tu-di-nis for-ti-tu-di-nis for-ti-tu-do for-tis for-ti-tu-do for-tis for

arco

n. I p p mf f fff

n. II p p mf f fff

fla. p p mf f fff

Vc. p p mf f fff

Cb. p p mf f fff

690 700 [28]

S. ti-tu-do for-tis qu-ia vin-set om-nem rem rem rem om-nem rem sub-ti-lem sub-ti-lem sub-ti-lem sub-ti-lem om-nem-que om-nem-que

A. ti-tu-do for-tis qu-ia vin-set om-nem rem rem rem om-nem rem sub-ti-lem sub-ti-lem sub-ti-lem sub-ti-lem om-nem-que om-nem-que

T. ti-tu-do for-tis qu-ia vin-set om-nem rem rem rem om-nem rem sub-ti-lem sub-ti-lem om-nem-que om-nem-que

B. ti-tu-do for-tis qu-ia vin-set om-nem rem rem rem om-nem rem sub-ti-lem sub-ti-lem om-nem-que om-nem-que

Vln. I p p f mf

Vln. II p p f mf

Vla. p p f mf

Vc. p p f mf

Cb. p p f mf

## Одсек 6 (733 – 787) а

*a* (11. *Sic mundus creatus est*).

**a** (733 - 767) **a1** (767 – 787)

Одсек 6 је рађен полифоном техником. Он директно контрастира свим претходним одсесима и налази се на месту које би припадало узлазној припреми за кулминациону тачку укупног дела. По својој грађи и излагању материјала као и наведеној техници рада, он то свакако јесте и ауторка га смешта управо на овом месту са разлогом. Наиме, трансформација ораторијума као форме (види поглавље 2) заправо се увелико синтетисала са другим вокално-инструменталним формама и овде се то јасно подцртава. Полифона техника на овом месту је неочекивна посматрајући укупан материјал, али управо то нас води на саме почетке развоја форме ораторијума, али и композиционој техници која припада раном ренесансном периоду. Овај материјал је реминисценција на саме почетке развоја вокално- инструменталних форми, а важан је са аспекта сагледавања процеса трансформације музике кроз време. Алхемијска симболика и у овом поступку налази свој израз.

Први одсек (а) поверен је хору а *capella*, а друга provedба теме гудачком оркестру. Полифоно грађена корална техника у овом одсеку нас подсећа и на вокалну и на инструменталну традицију ове врсте рада. Потпуна самосталност гласова и изразита полифонија, директно усмерава проток временске димензије „ка напред” – и води ка завршном одсеку (пример 18).

### Пример 18.

750

S. *p* sic mun-dus sic mun-dus sic mun-dus cre - a - tus est cre - a - tus est Sic mun - dus Sic mun - dus

A. est sic mun-dus sic mun-dus sic mun-dus cre - a - tus est cre - a - tus est cre - a - tus est cre - a - tus est

T. est cre - a - tus est cre - a - tus est sic mun-dus cre - a - tus est sic mun-dus mun - dus cre - a - tus est cre - a - tus

B. est Sic mun - dus cre - a - tus est cre - a - tus est mun - dus sic mun-dus Sic mun - dus Sic

## Одсек 7 (788 – 1020) А-б-в

**A** (788 -921) (12. *Hinc erunt adaptationes mirabiles, quarum modus est hic.*)

**a** (788 – 803) **a1** (804 – 850) **a2** (851 – 921)

**6 (922 – 949)** (13. *Itaque vocatus sum Hermes Trismegistus, habens tres partes philosophiae totius mundi.*)

**в (949 – 1020)** (14. *Completum est quod dixi de operatione Solis.*)

Завршни одсек садржи три реченице текста и свака образује сопствени синтаксички образац али у укупном обрасцу формирају мешовити облик типа **А-б-в**. Мотивски рад са ритмичко мелодијским нуклеусом формира константан ритмички пулс које не престаје до самог завршетка. Овим поступком у брзом темпу са снажним акцентима и једнаком ритмичком пулсацијом добијамо на општем убрзању звучног тока и узлазној градацији свих елемената. Пулс прелази у ритмичке ударце и хора и гудача па се сви извођачи стапају у један ритмички поредак (пример 19).

### Пример 19.

The musical score for Example 19 consists of vocal and instrumental parts. The vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) sing the Latin lyrics: "vo-ca-tus sum vo-ca-tus sum sum sum Her-mes Her-mes Tris-me-gis-tus, Tris-me-gis-tus, ha-bens tres par-tes". The instrumental parts include Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabasso. The score features dynamic markings such as *f* (forte) and *p* (piano), and articulation markings such as *arco* (arco) and *pizz.* (pizzicato). The score is divided into measures, with measure numbers 820, 830, and 840 indicated. The vocal parts are written in treble clef, and the instrumental parts are written in various clefs (treble, alto, and bass).

Кулминација дела се протеже од почетка одсека и у узлазној путањи достиже највишу тачку у тактовима 918 – 921. Током читавог трајања кулминационе тачке, смењују се стални ритмички удари са подизањем и спуштањем „звучног таласа” техником развијања динамике применом крешенда и декрешенда у непрекидном истом

ритмичком пулсу па се стиче утисак „подизања” и „спуштања” при континуираном деловању високе тензије. Овај одсек се може посматрати као сублимације свега што је мотивски нуклеус читавог дела достигао и све фазе кроз који је пролазио (алхемијска трансформација и трансмутација) те је достигао своју најинтензивнију фазу (пример 20).

### Пример 20.

The musical score for Example 20 consists of vocal and instrumental parts. The vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) have the following lyrics: *Her - mes Her-mes Tris-me - gis-tus, vo-ca-tus vo-ca-tus vo-ca-tus vo-ca-tus vo-ca-tus Her - mes*. The instrumental parts include Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass, with dynamic markings such as *f*, *p*, and *ff*. The score is marked with measure numbers 910 and 920, and a rehearsal mark [35].

Ритмички пулс се до краја дела не прекида већ напротив - убрзава, а уз подизање динамике и додатним интензивирањем „звучног таласа” који сада иде ка фортисиму до самог краја дела (пример 21 и 22). Наведени поступак је одредница сигнала краја који се манифестује током трајања читавог последњег дела одсека (в). Завршница се формира са кратким једнаким ударцима (пример 22).



## 5. Отворена музичка форма (примена варијабилне електронике)

Примена електронике у делу *Табула смарагдина* замишљена је као варијабилна компонента. Наиме, у оригиналној партитури, коју даје аутор у целости овом приликом јесте само једна од могућих верзија. Имплементација синтетичког звука и пратећих креираних боја може бити промењена и од стране самог аутора, а у зависности од потреба или амбијента у којем се дело изводи. Такође, остављена је могућност да се електроника креира и од стране других аутора који би на дату партитуру хора и оркестра, а која је целовита и непроменљива, могли додати сопствену слику електронског звука. На тај начин, живот овог дела би у будућности добио неограничан број могућих верзија у којој би се дело нашло. У садејству са идејама других аутора, сваки пут би дело добијало потпуно другачије „рухо”. Наравно, у сваком појединачном случају би се донекле могло променити и трајање дела јер се током трајања партитуре електроника појављује и на местима која могу бити екстензирана по броју тактова (или временски), и она су у партитури експлицитно наглашена. На овај начин, уместо оригиналне верзије која подразумева дати број тактова који заузима, укупно трајање дела може бити временски продужено или скраћено, према идеји придруженог коаутора.

Ауторка оставља и могућност, да се у зависности од амбијента и потреба извођења дела, имплементира и светлосна инсталација. Овим поступком развија се перформанс са свим својим елементима.

Примена отворене форме јасно указује да је немогуће предвидети какав ће „живот” дело имати у будућности и у каквим се све облицима може појавити. Такође, јасно је и да ће уз различите приступе других коаутора, њиховим идејама и инвенцијом, дело добијати сасвим другачији укупан утисак. Самим тим, дело ће имати заправо неограничен број премијера. Алхемијска тематика има своју симболику - свака нова генерација добија нове *аденте*, и наставља њену нит надовезујући се на основни непроменљиви принцип од памтивека, али сваки *адент* у свом времену додаје своја умећа знања и дела. Ово је разлог због кога се ова партитура отвара у својој форми. Ауторка је у свом уметничком истраживању и композиционом поступку непрекидно имала у виду вишеструку симболику алхемије у градњи и организацији партитуре и на примеру показала њену имплементацију.



## 6. Символика хора као скупа појединаца

Истраживање композиционо техничких поступака ауторке који се односе на третман текста у хорској деоници и композициони поступци примењиви у садејству са ритмичком компонентом као примарном, али и динамичкој и артикулационој, неминовно намеће питање односа појединца у управном говору у односу на групу (хор). Први поглед на сам текст који се одвија у партитури, јасно указује да су у питању речи Хермеса Трисмегистуса које, као упутства даје будућим алхемичарима о томе који су принципи којих се у раду и примени херметичке поставке треба придржавати. Међутим, питање је логично – зашто је такав текст који би, с обзиром да се говори у једнини, био додељен хору да га исто тако, у једнини, изговори. Објашњење је једноставно – сваки појединац у овом хору симболично представља алхемичаре који су деловали у низу векова од времена александријског синкретизма и стварања алхемијског принципа (покренутог од Хермеса) до данашњег дана. Сваки појединац дакле, понавља као врсту „завета” ове принципе тајних знања којих се дословно и са пажњом придржава у свом деловању било да је оно на симболичком, филозофском, или директно експерименталном, и најдиректније, стваралачком (композиторском) аспекту. Сваки дакле, појединац упућен у алхемијске принципе, део је овог низа (хора) и заједничка повезујућа нит свих њих у времену, јесте текст који изговарају - Хермесова упутства. Дакле, састав хора овде конкретно има дејство скупа појединаца који повезује иста нит (текст, принцип), а који у различитим деловању, те принципе користе кроз време, преносећи учење херметизма даље, наредним генерацијама као тајну стварања.

Хорска деоница дела *Табула смарагина* конципирана је тако да се певачи симболично постављају у позицију вршења алхемијског обреда у коме је сваки појединац и извршилац и учесник истовремено. Током слушања, стиче се утисак да присуствујемо одвијању ритуала посвећених...

## 7. Закључак

Уметничко трагање, силазак уметника-ствараоца у најдубље сфере унутрашњег бића, доноси на површину *дело*. У општем уметничком изразу, музичко дело и процес његовог стварања имају посебну димензију. Музика, као појам бројних филозофских, теоријских и научних расправа увек остаје недокучива, неухватљива. Небројене студије су написане, расправе теоријске, уметничке, аналитичке, у покушају да се објасне механизми њеног настанка и деловања. Бројни разговори са композиторима, такође нам не откривају много. Нити је то до краја могуће. Свако може дати само свој доживљај и угао посматрања, али то је само још један делић придодат бескрајној мистерији стварања музике. Укупну слику није могуће сагледати. Можемо само да посматрамо појединачно дело по себи или га сврстати у укупан историјски след, али нам извор стварања и тада измиче. „Nije slučajno muzika nekad bila svrstavana među najuzvišenije istine Duha, s obzirom na svoju savršeno razumsku konfuziju (zbog svoje uvek čitljive „geometrije”) i emocije” (Donna, 2008:23). Неухватљивост музичке суштине и њеног изворишта, је најјачи позив од памтивека до данас свим трагаоцима који се њоме баве. Тај бескрајни низ композитора, извођача увек је пратио њен звук у нади да ће открити њену тајну, њен симболични *lapis philosophorum*. Ми смо у овом раду покушали да приђемо музици са становишта алхемије и да је прикажемо у делу *Табула смарагдина* сагледавајући њено свеукупно деловање, од тренутка стварања до њеног деловања као завршеног дела. Чини се, да се алхемијски принципи могу препознати током свих фаза настанка музичке форме што је у овом раду и објашњено. Уосталом, музика је само игра, а њена невиност је у њеној суштини. „Umetnost je uvek dvosmisljena i puna zabluda; to se odnosi na sve vrste umetnosti, izuzev muzičke koja zaista nikad nije za osudu, jer nije ni ispravna ni pogrešna, te je, dakle, jedino ona istinski nevinna” (Isto: 21, 22). Дакле, композитор је увек оно дете што се игра каменчићима...

## Литература:

Dorfles, Djilo: *Pohvala disharmoniji*, Svetovi, Novi Sad, 1991.

Derick, Cooke: *Jezik muzike*, Nolit, Beograd, 1982.

Dona, Massimo: *Filozofija muzike*, Geopoetika, Beograd, 2008.

Kostka, Stefan: *Materials and Techniques of Twentieth- Century Music*, Prentice Hall,

Forte, Allen: *The Structure of Atonal Music*, New Haven, CT: Yale University Press, 1973

Popovic, Berislav: *Muzicka forma ili smisao u muzici*, CLIO, Beograd, 1998.

Kuk, Derik: *Jezik muzike*, NOLIT, Beograd, 1982

Peričić, Vlastimir: *Instrumentalni i vokalno-instrumentalni kontrapunkt*, Univerzitet u Beogradu, Beograd, 1998

Vlajic, Smiljana: *Analiza muzike XX veka*, rukopis

Jung, Carl Gustav: *Psihologija i alhemija*, Naprijed, Zagreb, 1984.

Berlioz, Hektor: *Velika rasprava o instrumentaciji i orkestraciji*, Studio lirica, Beograd, 2007.

Радић, Душан: *У сенци Хермеса*, Београдска књига, Београд, 2002.

Kohoutek, Citrad: *Tehnika komponovanja u muzici XX veka*, Univerzitet umetnosti, Beograd, 1984.

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

## **Библиографија:**

### **Клавирска дела:**

*Свита* за клавир (1989)

*Три прелида за клавир* (1989)

*Свита* за два клавира (1990)

*Звона и ход* за клавир (1989)

*Ладина клетва* за клавир (2012)

### **Вокална и вокално-инструментална дела:**

*Видео сам коње како јуре* соло-песма (1992)

*Грешници пред судом божјим* хор (1992)

*Ноћ* хор (1991)

*Предсказање* хор (1992)

*Res Divine* за хор и оркестар (1995)

*Secretum Secretorum* за хор и оркестар (2011)

### **Дела за камерне саставе:**

*Трио за обоу, кларинет и фагот* (1993)

*Варијације* за обоу, кларинет и фагот (1994)

*Гудачки квартет* (1995)

*Успомене из подсвести*, гудачки октет (2009)

### **Електронска и електроакустична музика:**

*Шта ми је једне ноћи говорио месец* електронска музика (1995)

*Phanstaticon* за камерни оркестар и електронику (2001)

*Перун је само накратко заспао* електронска музика за мултимедијални перформанс (2007)

*Тачка*, електронска музика

**Оркестарска дела:**

*Игра утрнуле стварности* симфонијска поема (1997)

*Opus alchemicum* симфонијска поема (2005)

*Кућа одбеглих идеја*, гудачки оркестар (2010)

Компакт диск *Opus alchemicum* симфонијска поема (2011)

Компакт диск *Перун јесамо накратко заспао* електронска музика (2011)

Компакт диск *Савремена српска музика*, Завод за културу Војводине (2018)

Заткалик, Медић, Влајић: *Музичка анализа 1*, Клио (2002)

Смиљана Влајић, Наташа Црњански: *Форма песме у периоду романтизма*

Зборник радова Академије уметности (2014)

ISSN 2334-8666

COBISS.SR-ID 279905031

БАРТ фестивал, Ниш 2015.

Међународни симпозијум - рад под називом

*Криза савременог стваралаштва у периоду друштвене декаденције*

## Биографија

Смиљана Влајић је рођена 1971. У Београду. Дипломирала је композицију на Академији уметности у Новом Саду у класи академика композитора Душана Радића. Магистрирала је 2005. године на истој Академији у класи проф. Рајка Максимовића. Од 1998. године ради на Академији уметности у Новом Саду и од тада до данас је ангажована на предметима Анализа музичког дела, Анализа савремене музике, Анализа атоналне музике, Композиција и Оркестрација. Од 2009 – 2015. године. Радила на Музичкој академији на Цетињу (Црна Гора) као гостујући професор. Од 2016. године је у звању ванредног професора у области композиције и шеф је катедре за композицију и теоријско уметничке предмете. Од 2016. године ради и на месту директора Завода за културу Војводине који од 2018. године добија назив Културни центар Војводине „Милош Црњански”. Руководиоц је бројних пројеката у области културе и уметности. Бројна дела извођена су широм земље и иностранства.