

УНИВЕРЗИТЕТ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ  
ФАКУЛТЕТ МУЗИЧКЕ УМЕТНОСТИ

ИГОР М. САРАЈЛИЋ

**Диригентски приступ интерпретацији  
*Симфоније Оријента* Јосипа Славенског у  
креирању њеног мулти/интер/медијалног  
окружења**

Писани део докторског уметничког пројекта

Ментор: мр Биљана Радовановић Бркановић, редовни професор  
Универзитет уметности у Београду,  
Факултет музичке уметности  
Коментор: др Тијана Поповић Млађеновић, редовни професор,  
Универзитет уметности у Београду,  
Факултет музичке уметности

Београд, 2022

UNIVERSITY OF ARTS IN BELGRADE  
FACULTY OF MUSIC

IGOR M. SARAJLIĆ

**A conductor's approach to the interpretation of  
Josip Slavenski's *Orient Symphony* in the creation  
of its multi/inter/media environment**

Doctoral Art Project

Menthor: MA Biljana Radovanović Brkanović, full professor,  
University of Arts in Belgrade, Faculty of Music  
Co-menthor: PhD Tijana Popović Mlađenović, full professor,  
University of Arts in Belgrade, Faculty of Music

Belgrade, 2022

## Апстракт

У писаном делу докторског уметничког пројекта разматра се диригентски приступ интерпретацији *Симфоније Оријента* Јосипа Славенског у креирању њеног мулти/интер/медијалног окружења. С обзиром на циљ и задатке овог докторског уметничког пројекта, фокус теоријских и уметничких истраживања усмерен је на реактуелизацију и ревитализацију *Симфоније Оријента* кроз визуру савременог приступа њеној поставци и интерпретацији, односно њеној трансформацији у мултимедијалне оквире кроз синтезу различитих области уметности (музичке, примењених уметности и дизајна и драмских уметности). Полазна хипотеза, да ће мултимедијално осмишљавање концертног извођења *Симфоније Оријента* бити у складу са промишљањем Славенског о његовим делима кроз концепт идеја о свеобухватној уметности и виђење музике кроз спектар боја, потврђује се композиторским знацима за коришћење визуелних светлосних ефеката, али и идејом о балету и кореографији, коју никад није реализовао, а која се налази на скицама композиција које припадају истом идејно-тематском кругу коме припада и *Симфонија Оријента*.

Приликом реализације докторског уметничког пројекта, коришћене су различите истраживачке методе. Историјска метода је примењена током проучавања релевантне литературе као упоришта за стицање увида у живот и стваралаштво Јосипа Славенског. Применом методе анализе садржаја, која је и најзаступљенија метода у истраживању, спроведено је детаљно аналитичко сагледавање мелодијске и ритмичке организације материјала, формалне структуре, модернистичких композиционих поступака и осталих компоненти музичког израза, што чини основу извођачког и сценског концепта дела. Компаративна метода је коришћена приликом упоредне анализе различитих извођења *Симфоније Оријента* ради уочавања другачијих интерпретативних решења. Ова метода је коришћена и приликом редактуре и дигиталног нотографисања партитуре ове композиције. Тумачење резултата теоријског и уметничког истраживања спроведено је употребом дескриптивне методе.

Крајњи, а уједно и најважнији, исход спроведених истраживања јесте сублимација стечених теоријских и практичних сазнања и њихова примена у јавној презентацији

докторског уметничког пројекта – личном диригентском приступу концертном извођењу *Симфоније Оријента* Јосипа Славенског.

Кључне речи: Славенски, *Симфонија Оријента*, *Религиофонија*, зенитизам, свеобухватна уметност

## Abstract

In the written part of the doctoral art project, the conductor's approach to the interpretation of Josip Slavenski's *Symphony of the Orient* in the creation of its multi/inter/media environment is reflected. Considering the goal of the doctoral art project, the focus of theoretical and artistic research is directed at the reactualization and revitalization of the *Symphony of the Orient* through the lens of a contemporary approach to its setting and interpretation, i.e. its transformation into multimedia frameworks through the synthesis of different areas of art (music, applied arts and design, and dramatic arts). The initial hypothesis, that the multimedia design of the concert performance of the *Symphony of the Orient* will be in accordance with Slavenski's reflection on his works through the concept of ideas about comprehensive art and seeing music through a spectrum of colors, is confirmed by the composer's indications for the use of visual light effects as well as ideas about ballet and choreography, which he never realized and could be found on sketches of compositions belonging to the same ideological and thematic circle to which the *Symphony of the Orient* belongs.

During the realization of the doctoral art project, various research methods were used. The historical method was applied during the study of relevant literature as a basis for gaining insight into the life and work of Josip Slavenski. By applying the method of content analysis, which is the most common method in the research, a detailed analytical review of the melodic and rhythmic organization of the material, formal structure, modernist compositional procedures and other components of musical expression was carried out, which forms the basis of the performance and stage concept of the work. The comparative method was used during the comparative analysis of different performances of the *Symphony of the Orient* in order to observe different interpretive solutions. This method was also used during the editing and digital notation of the score of this composition. The interpretation of the results of theoretical and artistic research was carried out by using the descriptive method.

The ultimate, and at the same time the most important, outcome of the conducted research is the sublimation of the acquired theoretical and practical knowledge and their application in the public artistic presentation of the doctoral project - to a personal conductor's approach to the concert performance of Josip Slavenski's *Symphony of the Orient*.

Keywords: Slavenski, *Symphony of the Orient*, *Religiophony*, zenitism, comprehensive art

## Садржај

<b>Увод</b> .....	7
<b>1. Симфонија Оријента – стваралачка поетика</b> .....	10
<b>2. Адаптација и приређивање партитуре</b> .....	17
2.1. Први став – <i>Пагани</i> .....	18
2.2. Други став – <i>Јевреји</i> .....	26
2.3. Трећи став – <i>Будисти</i> .....	30
2.4. Четврти став – <i>Хришћани</i> .....	32
2.5. Пети став – <i>Муслимани</i> .....	35
2.6. Шести став – <i>Музика</i> .....	37
2.7. Седми став – <i>Песма раду</i> .....	40
<b>3. Осмишљавање интерпретације у корелацији са компонентама музичког израза</b> ..	42
3.1. Рад са оркестром .....	42
3.2. Рад са хором.....	55
3.3. Рад са солистима .....	59
<b>4. Симбиоза музике са другим уметничким медијима</b> .....	62
4.1. Формирање визуелне интерпретације.....	63
4.2. Играчка, кореографска и костимографска решења.....	64
4.3. Креирање електронског слоја .....	66
4.4. Улога редитеља .....	68
<b>Закључак</b> .....	62
<b>Литература</b> .....	73
<b>Прилози</b> .....	75

## Увод

Докторски уметнички пројект је посвећен диригентском приступу интерпретацији *Симфоније Оријента* Јосипа Славенског у креирању њеног мулти/интер/медијалног окружења. Разлог избора ове теме за докторски уметнички пројекат била је нестандартна форма и структура овог дела, остварена кроз комбинацију различитих жанровских карактеристика, што диригенту пружа могућност за остваривање савременог приступа његовом извођењу кроз прикључивање и других области уметности (примењених уметности и дизајна и драмских уметности). Исто тако, *Симфонија Оријента*, организацијом мелодијског и ритмичког материјала, латентним хармонијама проистеклим из фолклорних напева, осталим елементима музичког изражавања, као и њеним поетичким, стилским и естетским карактеристикама, привлачи пажњу диригента и даје му креативну слободу у процесу поставке и конципирања интерпретације дела ван стандардног начина концертног извођења. Иако инспиративна, улога диригента у овако замишљеном концепту симбиозе музике са другим уметничким областима и медијима (видео пројекција, анимација, сценске игре, електроника, осветљење), захтевала је комплексан приступ осмишљавању концертног извођења у окружењу и амбијенту другачијем од уобичајеног. Овако захтевни задаци постављени пред диригента, подразумевали су не само рад са вокалним солистима, хором и симфонијским оркестром, већ и рад са дизајнерима видео пројекција и анимација, кореографом, композитором електронског парта, дизајнером осветљења и режисером, као и њихову међусобну координацију.

Реализација докторског уметничког пројекта обухватала је различите сегменте и етапе деловања. Теоријско и уметничко истраживање започето је проучавањем релевантне литературе као упоришта за стицање увида у живот и стваралаштво Јосипа Славенског, као и разматрање његове позиције условљене друштвеним и идеолошким околностима времена у коме је живео. Затим је спроведено детаљно аналитичко сагледавање мелодијске и ритмичке организације материјала, формалне структуре, модернистичких композиционих поступака и осталих компоненти музичког израза, што чини основу извођачког и сценског концепта дела. Вршене су и упоредне анализе различитих концертних извођења *Симфоније Оријента* ради уочавања другачијих интерпретативних

решења и проналажења места у партитури која, ослобођена директне композиторове интенције, остављају простор диригенту да изрази лично виђење, разумевање и тумачење дела. Истовремено са свим набројаним активностима, спровођена је анализа и припрема за адаптацију партитуре *Симфоније Оријента*. Једина доступна партитура аутору овог рада била је у форми *Аутографа* и његова два преписа. На страницама ових партитура налази се велики број назнака, исписаних шаблона, сугестија и коментара, чије порекло је било тешко утврдити – да ли припадају композитору или су накнадно дописиване од стране извођача и диригентата. Управо због тога је била неопходна анализа оригиналног рукописа и одбацивање свих назнака које нису композиторове. Уз задржавање обима извођачког апарата које сама партитура захтева, приступило се ревидирању и дигиталном нотографисању партитуре. Циљ оваквих поступака био је постизање прегледности нотног записа и прилагођавање индивидуалном извођачком концепту. Овако приређену партитуру пратило је и издвајање солистичких, хорских и инструменталних штимова што је додатно олакшало процес припреме концертног извођења симфоније.

План реализације јавне презентације докторског уметничког пројекта, односно концертно извођење *Симфоније Оријента*, обухватао је следеће активности и основне фазе рада:

1. Осмишљавање извођења *Симфоније Оријента* кроз призму вишемедијске уметности, односно синтезу музике са електроником, визуелним, кореографским и светлосним елементима, а у координацији са композитором електронског парта, дизајнерима, кореографом, мајстором светла и режисером.
2. У складу са планом поставке сцене, пројектора и платна за приказивање визуализације звучне идеје самог дела, светлосних ефеката и боја, као и техничке опреме потребне за репродукцију електронике, приступа се просторној поставци солиста, хора и инструменталиста у формације које одговарају мултимедијалном амбијенту у коме ће се реализовати концертно извођење дела.
3. Пробе са хором, одвојено по гласовима/комбиноване, које подразумевају ишчитавање деоница уз тумачење партитуре и њених различитих аспеката – техничких, извођачких, агогичких, динамичких, тембарних и других аспеката, уз посебан осврт на концептуалне идеје аутора дела.



4. Пробе са вокалним солистима. Након савладавања нотног материјала и усаглашавања идеја о интерпретацији, следе заједничке пробе вокалних солиста и хора.
5. Пробе са оркестром. Пратећи принцип хорских проба увежбава се одвојено по различитим оркестарским инструменталним групама.
6. Заједничке пробе вокалних солиста, хора и оркестра, уз присуство аутора мултимедијалних садржаја. Заједничке пробе, као и све пробе до тада, одржавају се у сали Дома војске Србије у Београду.
7. Пробе целокупног ансамбла уз прикључивање мултимедијалних алатки. Ове и све наредне пробе, као и сам концерт, одржавају се у атријуму Ректората Универзитета у Београду (Капетан-Мишином здању).
8. Тонска проба и генерална проба са свим учесницима (вокални солисти, хор, оркестар, глумци – играчи, композитор електронског парта, дизајнери видео материјала, кореограф, дизајнер светла, дизајнер звука, режисер).
9. Концертно извођење *Симфоније Оријента*.

Након јавне презентације, уследило је завршно уобличавање текста писаног дела докторског уметничког пројекта.

Све наведене активности везане за израду докторског уметничког пројекта биће детаљно разрађене у оквиру појединачних поглавља и подпоглавља овог рада. У закључку ће бити изложена завршна разматрања. Затим следи списак коришћене литературе, а на самом крају рада су прилози.

## 1. Симфонија Оријента – стваралачка поетика

Јосип Штолцер Славенски рођен је у Чаковцу 1896. године. Музичко образовање стиче у Будимпешти (1913–1916) и Прагу (1920–1923). Након завршених студија кратко ради у Загребу а затим живи и ради у Београду, од 1924. до смрти 1955. године. У Београду је прво радио као средњошколски наставник<sup>1</sup>, а од 1945. као професор композиције на Музичкој академији у Београду. На првим штампаним делима, Славенски ово презиме користи као уметничко, да би оно убрзо постало и његово званично презиме.<sup>2</sup> Стваралачка делатност Јосипа Славенског је оставила значајан печат у српској музици прве половине XX века.

Својим *Првим квартетом*, изведеним на Међународном фестивалу у Дауншингену (Dounaueschingen) 1924. године, постиже изузетан успех и остварује сарадњу са издавачком кућом Шот (Schott), која ће наставити са издавањем његових бројних дела. Уговор који је потписан у Паризу 1925. године подразумевао је да ће сва дела која Славенски напише бити у издању ове куће и да она на њих полаже ексклузивна права. Тако је „западноевропски музички свет могао непосредно да се упозна са музиком коју је компоновао“ (Пејовић, 1981: 53). Како Милана Славенски наводи, променом друштвено-политичког окружења доласком нациста на власт у Немачкој, и ситуација се мења. У писму Лудвига Штрекера (Ludwig Strecker), једног од власника куће Шот, упућеном Славенском, а везано за издавање *Религиофоније*, пише и ово:

„Сад смо коначно доспели да Вашу РЕЛИГИОФОНИЈУ брижљиво простудирамо. Срдачно Вам честитамо на овом сјајном делу, које нам је приуштило много радости. Дело садржи све одлике Ваше велике уметности, а што се тиче формата и занемаривања других практичних ствари, уобичајно необазирање. На жалост, сасвим је искључено у данашњим приликама преузети ризик за тако велики подухват (штампање дела, прим. М.С.). При том се мора имати на уму да при тренутном националистичком заокрету у немачком музичком животу, врло би

---

<sup>1</sup> Прво постаје наставник у приватној Музичкој школи (данас Музичка школа „Мокрањац“), а затим у Музичкој школи (која данас носи његово име) основаној 1937. године под окриљем Музичке академије.

<sup>2</sup> О томе зашто је свом презимену прикључио ново – Славенски, композитор каже: „Нисам хтео да ме сматрају Немцем. Тим пре, јер сам се у међународном музичком свету појавио у Немачкој, нисам хтео да мисле да сам Немац. Хтео сам да се одмах зна ко сам“ (Славенски, 2006: 23).

тешко ишло с делом овако интернационалног карактера. Други део, који доноси јеврејску музику, а који спада у најлепше делова Ваше партитуре, морао би и овако и онако испасти“ (Славенски, 1970: 439).

Потребно је напоменути да партитура *Симфоније Оријента*, једно од најзначајнијих дела Славенског, до данас није доживела своје штампано издање. Исто тако, иако изузетне уметничке вредности, ово дело се веома ретко налази на концертним подијумима.

*Симфонија Оријента* је премијерно изведена у априлу 1933. године у Београду. Извео је ансамбл Академског певачког друштва “Обилић“ под диригентским руководством Јована Бандура. Том приликом је изведен само један од ставова симфоније, четврти став – *Хршићани*. Наредне године дело у целости изводе оркестар Београдске филхармоније и Певачко друштво “Обилић“. Поново је дириговао Јован Бандур, а солисти су били Евгенија Пинтеровић (мецосопран), Живојин Томић (тенор), Рудолф Ертл (баритон) и Жарко Цвејић (бас). Након овог концерта, следе концерти 07. фебруара 1936. у Љубљани и 17. априла 1937. године у Братислави, под диригентском управом Јозефа Винцоурека. Непосредно након премијере дело наилази на неразумевање, разнородне критике и негативна тумачења. Музички критичари Миленко Живковић и Драгутин Чолић доводе у питање оправданост изражавања екстаза појединих религија, недостатак снаге у образовању великих форми и повезивању појединих сегмената на пољу микро форме (Пејовић, 1981: 57). Супротно оваквим критикама, Петар Бингулац пише да је након паузе од 20 година, од њеног првог извођења, *Симфонија Оријента* на концертима 03. и 04. априла 1954. године у Београду<sup>3</sup> била „светло и радосно изненађење за све оне који се код нас занимају за оно што се збива и ствара у савременој музици, и у свету и у нашој земљи“ (Бингулац, 1988: 164). Године 1970, у оквиру 2. БЕМУСА под називом “Дела домаћих композитора у стереофонској техници“ у Дворани Београдске филхармоније, поред осталих композиција, изведена је и *Симфонија Оријента*. С обзиром на назив и на напомену у програму концерта да су снимци остварени у студију Радио Београда, може се закључити да извођење није било уживо већ да је емитовано у виду аудио записа.<sup>4</sup> После овог извођења, подаци до којих се дошло односе се на концерт Оркестра и Хора Радио-

<sup>3</sup> Детаљнији подаци о ансамблу и диригенту нису пронађени.

<sup>4</sup> Подаци су пронађени на званичној интернет страници БЕМУСА:

<https://www.bemus.rs/sr/2-bemus/beogradska-filharmonija-2-2-bemus.html>, приступљено 15.07.2022.

телевизије Београд из 1974. године са Боривојем Симићем као диригентом. Солисти су били Александра Ивановић (алт), Душан Цвејић (тенор), Лазар Ивков (баритон) и Жарко Цвејић (бас).<sup>5</sup> Исти ансамбл, Хор и Симфонијски оркестар Радио-телевизије Србије, изводи *Симфонију Оријента* 11. октобра 1996. године у оквиру 28. БЕМУСА у Задужбини Илије Коларца.<sup>6</sup> Диригент је био Јуриј Алијев, а солисти Олга Савовић (мецосопран), Дејан Пешић (тенор), Миодраг Јовановић (баритон) и Живан Сарамандић (бас).<sup>7</sup> Наредно извођење овог дела уприличено је поводом обележавања јубилеја Јосипа Славенског 2013. године. Наступали су солисти, хор и оркестар Факултета музичке уметности у Београду под диригентским руководством Биљане Бркановић Радовановић (Маринковић, 2017).

Делу је, током компоновања и уобличавања, мењан назив од *Азиофонија*, преко *Симфонија Истока*, *Етнофонија*, *Религиофонија*<sup>8</sup>, па све до финалног назива – *Симфонија Оријента* (Микић, 2009: 84). Различите називе дела пратили су и различити називи, број и распоред ставова чије се промене могу видети на појединим страницама партитуре (Прилог 1). На основу редоследа ставова исписаних на насловницама наведених партитура, у табели која следи приказана је генеза њеног коначног уобличавања.

---

<sup>5</sup> Подаци о овом концерту пронађени су у опису јутјуб снимка на интернет страници: <https://www.youtube.com/watch?v=Kyd8Mv7Lh84&t=172s>, приступљено 20.01.2022.

<sup>6</sup> Снимак овог концерта може се наћи у тонском архиву Радио Београда.

<sup>7</sup> На званичној интернет страници БЕМУСА налазе се подаци везани за овај концерт: <https://www.bemus.rs/sr/28-bemus/hor-so-rts-28-bemus.html>, приступљено 15.07.2022.

<sup>8</sup> Промена овог наслова композиције „упозорава на преокрет који је изазван на политичком плану у нашој земљи после Другог светског рата. Сигурно да назив 'Религиофонија' на самом почетку владавине комуниста није био 'погодан', па се композитор одлучио за наслов који у суштини не одговара самом садржају дела, но довољно је 'апстрактан' да 'безбедно' опстане на концертним подијумима“ (Проданов Крајишник, 2008: 54).

Табела 1: Генеза коначног уобличавања партитуре<sup>9</sup>

Број става	Недатирана партитура	Партитура датирана 1926.	Партитура датирана 1933/1934.	Финална верзија редоследа ставова
I	<i>Пагани</i>	<i>Пагани</i>	<i>Musique préhistorique (Paiens) – (Africa)</i>	<i>Пагани (Musica ritmica)</i>
II	<i>Јевреји</i>	<i>Јевреји</i>	<i>Levantia (Hebreux)</i>	<i>Јевреји (Musica coloristica)</i>
III	<i>Будисти</i>	<i>Будисти</i>	<i>Tibet-China-India (Boudhistes)</i>	<i>Будисти (Musica architectonica)</i>
IV	<i>Хришћани</i>	<i>Хришћани</i>	<i>Byzantia (Chrétiens)</i>	<i>Хришћани (Musica melodica)</i>
V	<i>Муслимани</i>	<i>Муслимани</i>	<i>Arabia (Mahométans)</i>	<i>Муслимани (Musica articulata)</i>
VI	<i>Натуралисти</i>	<i>Раџ</i>	<i>Europa (Musique)</i>	<i>Музика (Musica dinamica)</i>
VII	<i>Натуралисти</i>	<i>Музика</i>	<i>Balkan-Slavs (Travail)</i>	<i>Песма раџу (Musica harmonica)</i>

Осим на насловницама, Славенски је распоред ставова исписивао и на страницама унутар партитуре. Тако је на страници става *Муслимани* у *Аутографу* датираном 1933/1934. исписан редослед ставова који је другачији од оног наведеног на насловници, што указује на недоумицу о одређивању позиције “религије“ која заокружује циклус (Прилог 2). У прилог томе иде и мото *Musique is super-religion!* са насловнице ове партитуре. Поред промена везаних за назив композиције, распореда и преименовања појединих ставова, поједине назнаке Јосипа Славенског које се налази на једној од страница наведеног *Аутографа*, а која гласи: „Често извођење ове моје симфонијске кантате, опасно је за монополисте државних награда и положаја свих режима света“, сведоче о позицији композитора и његовог дела условљеног друштвено-политичким приликама у одређеном временском периоду.

<sup>9</sup> Подаци у табели преузети из Лесар, 2020: 56–57.

Избор музичког материјала и третман програмности ове композиције уобличен је у нестандартну форму сценског ораторијума или сценске кантате за солисте, хор и оркестар. Осим што се револуционарна природа Славенског огледа у отклону према стандардизованим формалним калупима, огледа се и у жанровским одређењима. Тако се „прогоњена форма непрестано преобликује; код генијалних стваралаца уништавање свих одређења не само да није искључиво разорно, већ заснива нову и необичну лепоту (...) смели хулитељи из двадесетог века открили су извор једне необичне поезије и једног истанчанијег музичког задовољства“ (Јанкелевич, 1987: 64).

Тематске опредељености код Славенског, Сања Грујић тумачи као две супротне тежње: лоцирање и постављање у одређене просторне координате и проширење тематских кругова до апстрактних појмова (Грујић, 1984). Везано за ову поделу може се рећи да *Симфонија Оријента* у потпуности припада области обе идејно-тематске групе значења и појмова. Просторне координате Азије, отуда и првобитан назив *Азиофонија*, са једне, и широко постављане координате Оријента, кроз које Славенски слика еволуцију духовности од праисторије до савременог доба, са друге стране. Групи апстрактних појмова припадају пратон, прамотив, природни тонски систем, музика као део универзума, звучање планета, хармонија космоса и астроакустика као механизам њиховог озвучавања. Што се тиче семантичких поља у стваралаштву Јосипа Славенског, по мишљењу Милене Медић, она се могу разврстати у неколико различитих група, и то: „топониме и њихове кретикосе (*Балкан, Са Балкана, Из Југославије, Југословенска, Међимурска, Из Србије, Црногорска, Румунска.* итд.) који припадају међимурском/југословенском/балканском семантичком пољу, а с друге стране космониме који потичу из семантичког поља космогоније и религије (вода, камен, звезде, звона, хаос, хармонија, дисхармонија, молитва, певање, плесање, музика)“ (Медић, 2017: 64). Топоними и космоними, као и поступци понављања, паралелизама и кумулације, те одсуство наративне логике развојности, указују на лирско обележје композиционе и звучне структуре Славенског (Медић, 2017: 67). Овим поступцима он повезује ствари удаљене простором, временом и значењем.

Формирање семантичких поља уочљиво је и кроз понављање одређених појмова, и то:

- у називима композиција, који указују на програмност (*Балканска пјесма* за глас и клавир, *Југословенска свита* за симфонијски оркестар, *Балканофонија*, *Четири балканске игре*, *Балканска симфонијска свита*);
- у оквиру специфичних ознака за темпо и карактер (*feroce balcanico*, *presto balcanico furioso*, *allegro fanatico orientalico*, *allegro agitato caotico*);
- у називима композиција који указују на мотиве који су припадали идејном кругу Славенског (*Младост*, *Четири песме* за оркестар, *Мјесећ* за тенор и клавир, *Дечја игра* за глас и клавир, *Песме моје мајке* за глас и клавир).

Према сведочењу Милане Славенски, њен супруг Јосип Славенски је:

„(...) цео живот ослушкивао музику око себе и трагао за пратоном. Слушао је гамелеоне, тапане, и шофаре и зурле, и музику са електричних инструмената: електричне таласе Мартиноа, траутонијум, хелертион, Бозанкеов енхармонијум (...) Слушао је и оно што је угодно уху, и оно што је било неугодно... Да ли је то био пратон који је слушао, и за којим је увек трагао? (...) Слушао је и старе калуђере зарасле у браде, по полусрушеним манастирима, и дервише по забитима (...) Слушао неопажен, с брда преко пута, сељанчицу како, док плете чарапу за овцама, пева у невероватно уским интервалима (...) Лаконог, отвореног уха и заоштреног слуха, доспевао је на изворе“ (Славенски, 2007: 101–102).

Овај цитат потврђује опседнутост Славенског у трагању за композиционим идејама озвучавања читавог космоса које су, у различитим делима његовог опуса, попримале сличне звуковне резултате.

Свеобухватно разумевање *Симфоније Оријента* није оствариво без њеног посматрања у контексту тематско сродних композиција које припадају истом идејном комплексу, а то су *Мистеријум*, *Хаос* за оркестар и *Балканофонија*. *Мистеријум* је сценско вокално-инструментално дело, намењено оргуљама, оркестру, *аликвотофону* и хору, које никада није реализовано и остало је у форми скице-сценарија. Замишљено је у II чина где се на страницама I чина налазе скице за *Хаос*, а други чин одговара ставовима

*Религиофоније – Симфоније Оријента.* Осим два наведена дела, постоје и друга која се могу повезати са *Мистеријумом* кроз сличности идејних и композиционих склопова. *Балканофонија* је оркестарско дело које припада овој групи. Приступ тематици Балкана кореспондира идеолошким одредницама зенитиста, којима је Славенски био близак. Наиме, зенитисти су се залагали за идеју препорода Европе и уметности кроз концепт *барбарогенија*, односно ствараоца јаке индивидуалности који ће *балканизовати* Европу. Идеје реализоване кроз озвучење оријенталног у *Симфонији Оријента* нису у супротности са звучањем Балкана, већ се у начину обраде и контраста, посебно смене песмених и играчких ставова, надопуњују. Веза ових дела се успоставља и на плану промишљања *Балканофоније* кроз сценске оквире. Иако ова идеја никада није реализована, сачуван је синопсис који иде у прилог овој тези. На сачуваним страницама налазе се назнаке о везивању балета за одређене боје, светлосне и визуелне ефекте. Скице *Мистеријума* су такође допуњаване ознакама за боје, израженим у тезама синопсиса: проклиње јалом (жута муња), болестима (зелено), убиством (љубичасто), али и описима улога где је прасила Бог (црвени), нимфе (модро одело), фауни (зелено одело) (Грујић, 1984). Овакви поступци сведоче о промишљању Славенског о својим делима кроз концепте који се јављају у другој половини XIX века: идеја о свеобухватној уметности *гезамткунстверк* (посебно истицана у текстовима Рихарда Вагнера) и виђење музике кроз *спектар боја* (идеја којом су били вођени Скрјабин и Римски-Корсаков).

Селекцијом и груписањем појмова откривају се и формирају специфична семантичка поља, где ти појмови и делови семантичких поља бивају презначени у идеје које сачињавају мрежу значења на нивоу композиторове поетике. Управо због тога, сфера истраживачког интересовања овог уметничког пројекта је усмерена и на идентификацију и анализу таквих семантичких поља, са циљем разумевања композиторове поетике, а све у функцији формирања оригиналне диригентске интерпретације. Исто тако, повезивање звука и боје, као и аспект сценске игре назначаван на скицама појединих композиција, подстакао је идеју о прикључивању и других уметничких области и медија у концертно извођење *Симфоније Оријента*.



## 2. Адаптација и приређивање партитуре

Као што је већ речено, осмишљавању концертног извођења *Симфоније Оријента* претходила је анализа, припрема за адаптацију и дигитална нотографија партитуре ове композиције. Свакако да је *Аутограф* (оригинални ауторов запис) био релевантан узор из кога је црпљен садржај приликом нотографије. Међутим, бројни прецртани тактови, деонице, варијанте нотног текста које су исписиване једна изнад друге или једна поред друге, ритмичке, мелодијске и текстуалне грешке, допуне у виду текстуалних фусота на маргинама партитуре, наводе на размишљање о ауторовим недоумицама о коначном изгледу записа и неприкосновености садржаја композиције. Због свега наведеног, а ради приређивања нове редакције, било је неопходно паралелно консултовати и две доступне преписке партитуре које су се разликовале како међусобно, тако и у односу на *Аутограф*. Све три наведене партитуре се чувају у архиву библиотеке Факултета музичке уметности у Београду.<sup>10</sup> Упоредном анализом наведених нотних записа, кроз уочавање подударности и разлика нотног текста, али и детекцију грешака и нелогичности преписа, дошло се до најприкладније и ауторовим замислима најприближније варијанте.<sup>11</sup> Тако је приређено ново издање партитуре нотографисане у програму *Avid Sibelius 7* која је послужила као референтни нотни текст концертног извођења *Симфоније Оријента*. Овако приређену партитуру пратило је и издвајање појединачних солистичких, хорских и инструменталних штимова, што је допринело прегледности и олакшало процес припреме концертног извођења дела. Колико је дуготрајан и захтеван ангажман аутора овог рада у нотографисању партитуре, између осталог, сведочи обим партитуре који обухвата 112 страница и 386 страница појединачних штимова.

У наставку рада, кроз упоредну анализу све четири наведене партитуре (*Аутограф*, два преписа и редигована верзија партитуре), детаљно ће бити приказане уочене грешке и недостаци у њима, али и предложена решења у приређеном издању. Са циљем лакшег сналажења у примерима приликом упоредне анализе, поред назива *Аутограф* и *Редакција*, две варијанте партитуре називаће се *Препис 1* и *Препис 2*.

---

<sup>10</sup> Од 1998. године нотни записи Јосипа Славенског поверени су на чување Библиотеци Факултета музичке уметности у Београду (Браловић, 2020).

<sup>11</sup> Битно је напоменути да су све недоумице и одлуке о коначним решењима доношене уз сугестије и консултације са ментором проф. мр Биљаном Радовановић Бркановић.

## 2.1. Први став – Пагани

Уводни одсек овог става траје 33 такта и идентичан је у аутографској верзији записа и у *Препису 1*. У *Препису 2* јавља се у скраћеној верзији, у укупном трајању од 9 тактова (пример 1). Мотивски материјал који је прво изложен у деоници ксилофона, а затим се, поступком имитације, преноси у деоницу тимпана, недоследно је третиран у *Препису 2*. Осим структурног скраћења, изложена тема је претрпела и промене тонских висина – уместо идентичне смене тонова у мотиву (*де-це*) долази до њихове инверзије (*це-де*). Исто тако, што се може видети у примеру 1, потребно је поједине мотиве везивати заједничким ребром, иако су раздвојени тактном цртом, како би се истакло њихово груписање у мотивске јединице чије се трајање повећава (деоница ксилофона, други ред, 3. и 4. такт). Оваквим поступком нотације истиче се повезаност тонова у један мотив. Разлог повезивања заједничким ребром је тај што мотиви пренебрегују тактице, где је такт само оквир у коме се музика морала записати (пример 1а). У партитурном редоследу прво се појављује тимпан а затим ксилофон, грешка која је у редакцији отклоњена (пример 1 и 1а).

Пример 1: *Препис 2*

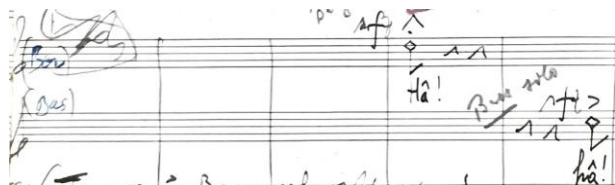
Handwritten musical score for "Agitato vandalico" (quasi presto) in 3/8 time. The score includes staves for Baritone solo, Bass solo, Timpani, and Xylophon. The Xylophon part shows a rhythmic motif in the 3rd and 4th measures. There are handwritten annotations and a red arrow pointing to the Xylophon staff.

Пример 1а: *Редакција*

Printed musical score for "Agitato vandalico (quasi presto)" in 3/8 time. The score includes staves for Baritone solo, Bass solo, Tenor, Bass, Xylophone, and Timpani. The Xylophone part shows a rhythmic motif in the 3rd and 4th measures.

Следећа интервенција односила се на прву појаву баритона и баса соло, записани су у виолинском кључу у *Аутографу* и *Препису 2*, док су у *Препису 1* деонице солиста записане без кључа у нотном систему (пример 2, 2а 2б). Исто тако, једна од уочених грешака је и моменат прве појаве баса. У *Аутографу* почиње на трећој, док у *Препису 2* почиње на првој тактовој доби (пример 2 и 2б).

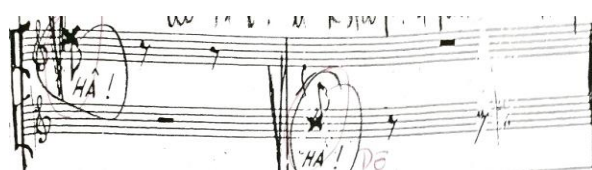
Пример 2: *Аутограф*



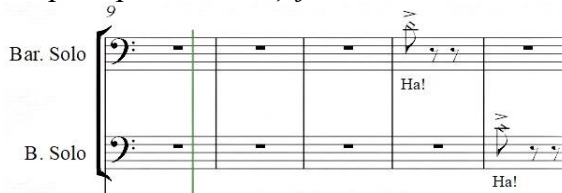
Пример 2а: *Препис 1*



Пример 2б: *Препис 2*

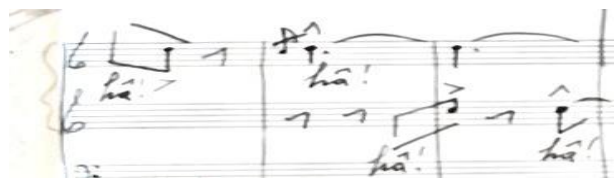


Пример 2в: *Редакција*



Наредне уочене разлике између три анализираних партитура односе се на различит третман предудару у деоници баса и баритона. Он је у басу обележен као предудар, док је у баритону третиран као глисандо или као октавни предудар у ауфтакту.

Пример 3: *Аутограф*



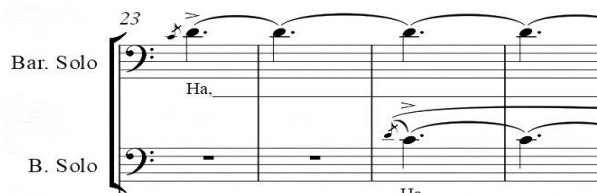
Пример 3а: *Препис 1*



Пример 3б: *Препис 2*



Пример 3в: *Редакција*



У деоници хора глисандо се доследно јавља на првој доби као силазни. Његово узлазно појављивање на другом тактовом делу у 6. такту, третирано је као недоследност, односно грешка. Изолованост овакве појаве у ставу, који се базира на имитацији и репетитивности ритмичких образаца, указује на потенцијалну грешку коју препис партитуре доноси. С обзиром на то да се током целог става спроводи принцип имитације, и то њен вид типичан за фолклорну традицију – хетерофонију, појаву глисанда у деоницама солиста на идентичан или сличан начин потребно је спровести и у деоници хора.

Пример 4: *Препис 1*

Handwritten musical score for Example 4, showing two staves (T. and B.) with vocal lines and lyrics 'ha'.

Пример 4а: *Редакција*

Printed musical score for Example 4a, showing two staves (T. and B.) with vocal lines and lyrics 'ha'.

Нелогичност појаве мотива на различитим деловима такта, нпр. контре или на ненаглашеним тактовим деловима, једна је од карактеристика појединих верзија партитуре.

Пример 5: *Аутограф*

Handwritten musical score for Example 5, showing two staves with vocal lines and lyrics 'ha'.

Пример 5а: *Препис 1*

Printed musical score for Example 5a, showing two staves with vocal lines and lyrics 'ha'.

Пример 5б: *Редакција*

Printed musical score for Example 5b, showing two staves (Bar. Solo and B. Solo) with vocal lines and lyrics 'ha'.

Поред наведеног, примећује се и недоследност у коришћењу акцената. На појединим местима је назначен маркато, док на коресподентним местима која следе или су на одстојању, акценат је изостављен. Недоследан третман ознака за артикулацију се наставља кроз партитуру и преноси у друге деонице – у *Аутографу* се на глисандима налази акценат, док је у *Препису 1* акценат изостављен.

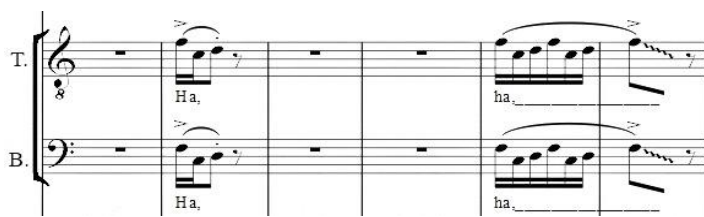
Пример 6: *Аутограф*



Пример 6а: *Препис 1*



Пример 6б: *Редакција*



У редукованој партитури, лукови и акценти у деоници солиста су прилагођени и дописани у складу са аутографом, а недостајали су преписима 1 и 2. Лукови за фразирање се на идентичним мотивима не третирају на исти начин.

Пример 7: *Препис 1*



Пример 7а: *Редакција*





Поједина места су до те мере нечитко записана, да је било потребно међусобно упоређивати сва три записа како би се дошло до одговарајућег решења. Идентични сегменти композиције који следе, довољно јасно илуструју потешкоће на које се наилазило током израде *Редакције*.

Пример 8: *Аутограф*

Handwritten musical score for Example 8, 'Autograph'. The score is written on multiple staves, including vocal parts (Don., Ios., Coro.) and instrumental parts (Xyl., Timp.). It features complex rhythmic patterns, slurs, and various annotations such as question marks and arrows, indicating areas of uncertainty or difficulty in the original manuscript.

Пример 8а: *Препис 1*

Printed musical score for Example 8a, 'Transcription 1'. This version shows a more organized and legible arrangement of the same musical material as the autograph. It includes staves for vocal parts (Don. solo, Ios. solo, Coro.) and instrumental parts (Xyl., Timp.). Red boxes highlight specific measures, and the score is annotated with performance markings like slurs and accents.

Пример 8б: *Препис 2*

Printed musical score for Example 8b, 'Transcription 2'. This version shows a different transcription of the same material. It features a 'Coro' section and includes staves for vocal parts and instrumental parts (Xyl., Timp.). The notation is more structured than the autograph but still shows some handwritten-style annotations.

Пример 8в: *Редакција*

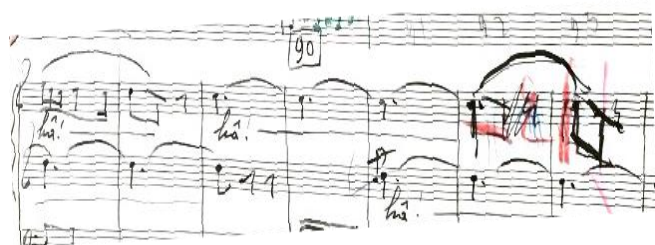
Printed musical score for Example 8v, 'Edition'. This version shows a final, edited arrangement of the music. It includes staves for vocal parts (Bar Solo, B. Solo) and instrumental parts (T., B., Xyl., Timp.). The notation is clean and professional, with clear performance markings and a '50' measure marker.

Поред већ наведеног, прецртан текст, подебљане нотне главе и дописиване словне ознаке за висинске односе, додатно су отежавале тумачење партитуре и проналажење адекватног решења.

Пример 9: Аутограф



Пример 10: Аутограф



Пример 11: Препис 2

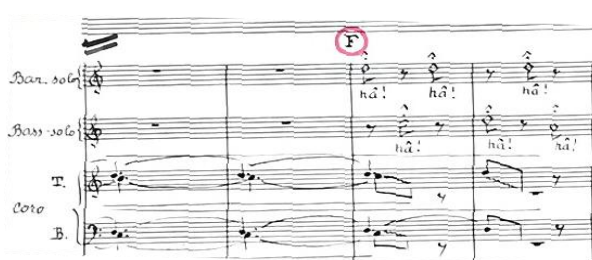


Висина појединих тонова је релативно одређена, на шта указују нотографски знак ромбоидне или прецртане нотне главе. Међутим, неопходна читљивост висине на којој је екскламација назначена, није остварена у свим верзијама партитуре. Сличне потешкоће се јављају кроз целу партитуру – поједина места се разликује у сва три записа неподударајућим тонским висинама, те је било потребно пронаћи коначну верзију користећи се дедукцијом.

Пример 12: Аутограф



Пример 12а: Препис 1



Пример 12б: Препис 2

Пример 12в: Редакција

У Аутографу, Славенски нуди више различитих ритмичких варијанти за поједине деонице, прецртавајући једну и додајући систем у којима је уписано потенцијално ново решење (пример 13, 13а, 13б). Овакво недефинисање коначног решења од стране композитора преносило се на преписе, стварајући различита ритмичка решења и додатне недоумице у тумачењу еквивалентних места (пример 14, 14а, 14б).

Пример 13: Аутограф

Пример 13а: Аутограф

Пример 13б: Аутограф

Пример 14: Препис 1



Пример 14а: *Препис 2*



Пример 14б: *Редакција*



Примери који следе указују на деоницу хора где се узастопно јављају три различите верзије мотива (пример 15). Он се у даљем току става у редакцијској верзији појављује у једнообразном виду и дописана су стаката на последњој шеснаестини ради узимања даха и правилне припреме за извођење глисанда који следи.

Пример 15: *Аутограф*



Пример 15а: *Редакција*

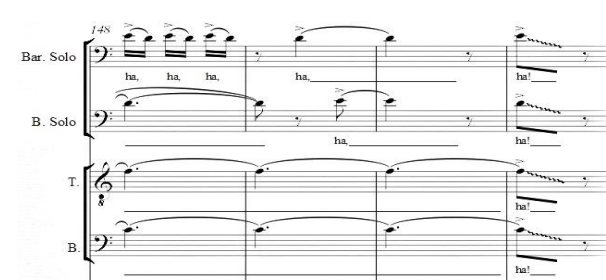


У деоници солиста, у *Редакцији* је уклоњена корона која се налази на крају првог става. Ова интервенција је учињена услед непостојања ритенута и ради обезбеђивања простора солистима за узимање даха пред последњи глисандо.

Пример 16: *Препис 2*



Пример 16а: *Редакција*



## 2.2. Други став – Јевреји

Као и у првом, и у другом ставу приликом анализе партитура наилази се на проблем недовољно читко исписаног нотног и литерарног текста. На местима где би требало да буде потписан литерарни текст – он изостаје (што је случај у деоници солисте). Приметно је и погрешно тумачење фонетског изговора оригиналног текста у деоници хора. Поред погрешно потписаног текста, на појединим местима у деоници хора јављају се грешке везане за лигатуре и ритмичке вредности.

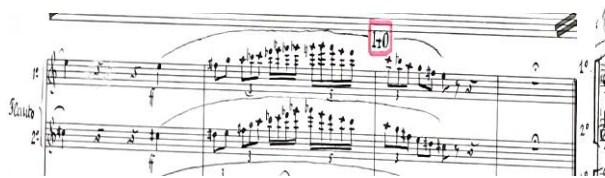
Пример 17: Препис 2

У деоници баритона долази до погрешног фонетског тумачења текста. Тако је правилан изговор речи *барих*, а не *берих*, као што можемо видети у Препису 2.

Пример 18: Препис 2

Погрешно алтеровани тонови мењају изглед целостепене лествице на којој се базира деоница флауте.

Пример 19: *Препис 1*



Пример 19а: *Препис 1*



Пример 19б: *Препис 2*



Пример 19в: *Редакција*



Непрегледност *Преписа 2* огледа се и у местимичном изостанку скраћених назива инструмената испред система који су њима намењени, што отежава тумачење деонице.

Пример 20: *Препис 2*



Пример 21: *Препис 2*



Супротно појави у претходном примеру, где нису означене деонице инструмената, јесте појава уметања деоница које се у *Аутографу* не налазе. Пример за то је додавање енглеског рога који удваја деоницу баритона, а касније на исти начин бас кларинет удваја исту деоницу.

Пример 22: Препис 2

Приликом анализе партитура, примећено је да на појединим местима у деоници харфе недостају артикулационе ознаке које и агогички мењају почетак деонице харфе.

Пример 23: Препис 2

Пример 23а: Редакција

Примећује се честа појава изостављања и динамичких ознака у деоници инструмената који наступају после дуже паузе.

Пример 24: Препис 2



Поједини делови партитуре у *Препису 2* у потпуности недостају (од такта 38 до такта 62), највероватније усред *ВИ ДЕ* скокова. Прва кулминација става доноси и погрешну артикулацију – у *Аутографу* она није исписана на тај начин (пример 25).

Пример 25: *Препис 2*

This image shows a handwritten musical score for the woodwind section of 'Препис 2'. The parts are labeled FL. (Flute), OB. (Oboe), CLAR. (Clarinet), FG. (Fagot), and CAR. (Kornet). The score includes first and second endings (1<sup>o</sup>, 2<sup>o</sup>) and features numerous handwritten annotations, including 'BATT. 4 4', 'FL2', 'COR', and 'sfz'. There are also some scribbles and corrections throughout the manuscript.

Пример 25а: *Редакција*

This image shows a printed musical score for the woodwind section, labeled 'Редакција'. The parts are Fl. (Flute), Ob. (Oboe), Cl. (Clarinet), Bsn. (Bassoon), and Hrn. (Horn). The score starts at measure 28 and includes dynamic markings such as *f*, *ff*, and *sfz*. It features articulation marks like accents and slurs, and includes triplets and quintuplets. The notation is clean and professional.

### 2.3. Трећи став – Будисти

Проширење оркестра и регистарске варијанте инструмената условиле су знатан број пропуста на пољу обележавања предзнака у овом ставу. Иако је енглески рог транспонујући инструмент коме се мора прилагодити тоналитет, има исте предзнаке као и други нетранспонујући инструменти (пример 26, 26а). Исти недостатак је уочен и са трубом *ин Це*, јер и у њеном систему нису исписани адекватни предзнаци. Погрешан предзнак јавља се у деоници обое у *Аутографу*, док је у преписима 1 и 2 ова грешка исправљена.

Пример 26: *Препис 1*



This image shows a handwritten musical score for three instruments: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), and Clarinet in A (C. A.). The score is written in a single system with four staves. The Flute part has a dynamic marking of *p* and a *rit.* marking. The Oboe part has a dynamic marking of *mf*. The Clarinet part has a dynamic marking of *f*. The score is in 3/4 time and features complex rhythmic patterns with many beamed notes.

Пример 26а: *Редакција*



This image shows a printed musical score for three instruments: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), and Clarinet in A (C. A.). The score is written in a single system with four staves. The Flute part has a dynamic marking of *ppp* and a *rit.* marking. The Oboe part has a dynamic marking of *p*. The Clarinet part has a dynamic marking of *mf*. The score is in 3/4 time and features complex rhythmic patterns with many beamed notes.

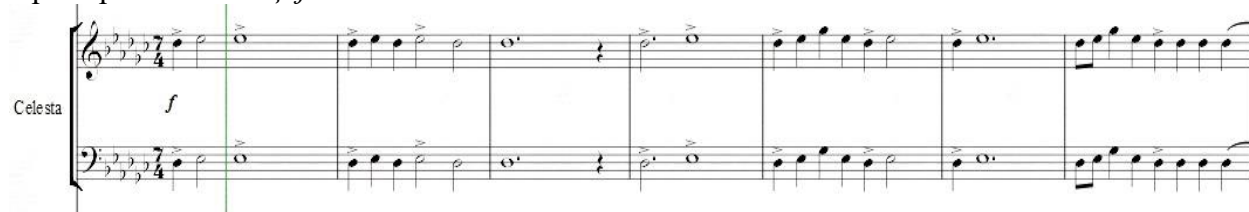
И у овом ставу, обележавање артикулације је недоследно – лукови су прецртавани и динамика је изостављена у деоници челесте. Такође, у оба система челесте, иако је музички материјал теме у унисону, долази до размимоилажења у подударачу текста.

Пример 27: *Препис 2*



This image shows a handwritten musical score for the Celesta. The score is written in a single system with two staves. The Celesta part has a dynamic marking of *f*. The score is in 3/4 time and features complex rhythmic patterns with many beamed notes.

Пример 27а: *Редакција*



This image shows a printed musical score for the Celesta. The score is written in a single system with two staves. The Celesta part has a dynamic marking of *f*. The score is in 3/4 time and features complex rhythmic patterns with many beamed notes.

Нечитко исписан текст назначава се словним ознакама ради појашњења висинских односа (пример 28). Одсуство пауза које ритмички одговарају метру, као и штриха који се идентично исписује на остинантној фигури, јавља се у систему виоле (пример 29).

Пример 28: *Препис 2*



Пример 29: *Препис 2*

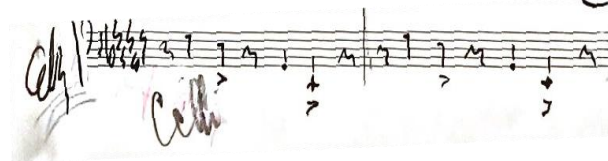


Пример 29а: *Редакција*



Прво појављивање виолончела у *Аутографу* не носи ознаку “соло“, док је у осталим записима назначено да деоницу започиње вођа виолончела (*Аутограф*, такт 25). И остале деонице гудача у уводном сегменту такође не носе назначен “соло“, да би се у наредном току става појавила ознака *tutti*.

Пример 30: *Аутограф*



Пример 30а: *Редакција*



У средишњем делу форме, соло бас започиње свој наступ који је подвучен унисоном деоницом бас кларинета, чија се појава може приметити у преписима 1 и 2, док је у *Аутографу* изостављена. Сличан принцип удвајања деоница може се срести и у претходном ставу, највероватније са циљем стабилизације интонације. Приликом дигиталне нотографије, одлука је била да се ове фантомске деонице изоставе и поштује *Аутограф*.

#### 2.4. Четврти став – Хришћани

Пропусти у деоницама дувача јављају се на самом почетку става. Ознаке за легато, али и лигатуре за трајање, нису исписане у систему кларинета и флауте. У такту 31, у деоници обое и фагота уочава се продужавање трајања лежаног тона, док остали дрвени дувачи имају паузу подвучену короном (пример 31, 31а). У истом такту хорне доносе акорд који се не налази у *Аутографу*.

Пример 31: *Препис 2*

Пример 31а: *Редакција*



У *Препису 1* изостављена је деоница контрабаса након петог такта (пример 32). Након њене појаве у 32. такта, уочава се неразумљив и зацрњен текст, као и изостанак ознака за начин извођења – прелазак са *pizzicato* на *arco* вид свирања (пример 33). Поред тога, деоници друге виолине у такту 62. недостајали су лукови за легато (пример 34).

Пример 32: *Препис 1*



Пример број 32а: Редакција



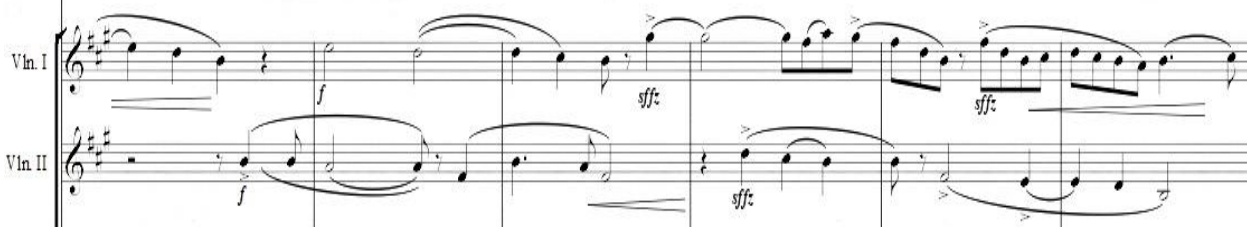
Пример 33: *Препис 2*



Пример 34: *Препис 2*



Пример 34а: Редакција



Хорски парт је заснован на принципу имитације, где сва четири гласа образују четворогласни слободни имитациони став. Поједини наступи теме су обележени одговарајућим динамичким ознакама, док је другим гласовима обележавање динамике изостало (пример 35). Осим динамике, на појединим местима недостаје текст (пример 36).

Пример 35: Претис 2

Handwritten musical score for four voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass). The lyrics are: -LE-I-SON E, LE-i-SON, KY RI-E, E-LE, SON E, LE-i-SON, E-LE, i-SON, KY, RI-E E, KY, RI-E, E-LE-i-SON, E, LE-i-SON. Dynamic markings include *ff* and *sfz*.

Пример 35а: Редакција

Revised musical score for four voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass). The lyrics are: i-son, e-le-i-son, Ky-ri-e e-le-i-son, e, Ky-ni-e e-le-i-son, e-le-i-son, e-le, son, Ky-ri-e e-le-i-son, e-i-son, Ky, son, e-le-i-son, e-le-i-son, e-le-i-son. Dynamic markings include *ff* and *sfz*.

Пример 36: Претис 2

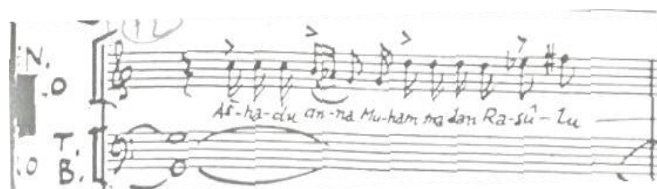
Handwritten musical score for four voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass). The lyrics are: i-son, E. Dynamic markings include *pp* and *ppp*.

У свим дрвеним дувачима јавља се неусклађеност артикулације од партитурног места *ritu animato*. Поређењем регистарски истих инструмената са истим решењима у суседним деоницама групе дувача, артикулација је недоследно примењивана у наизменичној појави маркато и тенуто ознака.

## 2.5. Пети став – Муслимани

У овом ставу уочавају се грешке у тексту настале услед фонетског тумачења оригиналног *Езана* у деоници соло тенора. Реч *рашу* написана је као *расу*, а *фалах* уместо речи *алах* (пример 37, 37а, 38, 38а). Иста деоница садржи и ритмичке недоследности у такту 17 (пример 38).

Пример 37: Претис 2



Handwritten musical score for Example 37. It features a vocal line (N.) and a bass line (T. B.). The lyrics are: "Aš-ha-du an-na Mu-ham-ma-dan Ra-sū-lu". The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

Пример 37а: Редакција



Handwritten musical score for Example 37a, labeled as a revision. It shows a vocal line (T. Solo) with lyrics: "aš-ha-du an-na Mu-ha-ma-dan Ra-šū-lu llah". The notation includes notes, rests, and dynamic markings.

Пример 38: Претис 2



Handwritten musical score for Example 38. It features a vocal line (T.) with lyrics: "Haj-ja' al-ā-fa-lāh!". The notation includes notes, rests, and dynamic markings.

Пример 38а: Редакција

Handwritten musical score for T. Solo, measures 16-33. The score is in 3/8 time and features a melodic line with a long slur over measures 16-33. The lyrics "Haj-ja al- al- la- lah!" are written below the notes. Measure numbers 16 and 33 are indicated at the beginning and end of the phrase.

Цели сегмент форме је изостављен од такта 66 до такта 84 у *Препису 2*. У деоници гран касе јавља се већ поменути принцип исписивања више ритмичких верзија мотива, које се разликују од оне која је записана у систему инструмента (пример 39). У деоници перкусије, од такта 95, погрешно је исписан нотни текст – септимни прелом, а потребан је октавни (пример 40).

Пример 39: Препис 2

Handwritten musical score for SSA, measures 1-3. The score is in 4/4 time and features a complex rhythmic pattern with many accidentals and slurs. The letters "SSA" are written to the left of the staff.

Пример 39а: Редакција

Handwritten musical score for G. cassa, measures 1-3. The score is in 4/4 time and features a rhythmic pattern with slurs and accents. Performance instructions include "mit holzschlagel auf and seite" and "(holzschlagel)". The dynamic marking "sff" is also present.

Пример 40: Препис 2

Handwritten musical score for Picc., measures 1-3. The score is in 4/4 time and features a rhythmic pattern with slurs and accents. Performance instructions include "Picc." and "simile". The dynamic marking "P" is also present.

Трећи део става *Муслимани*, који носи назив *Илахи*, у *Аутографу* почиње оркестарским уводом коме се, кроз исписану репетицију, прикључује хор, док се у *Препису 2* већ на самом почетку укључују и хор и оркестар. Интересантно је да сâм Славенски није исписао репетицију, већ знацима у виду стрелица и бројева тактова истог сегмента упућује на његово понављање (пример 41 и 41а).



Пример 41: Аутограф

Handwritten musical score for Example 41, titled "Aутограф". The score includes parts for Flauto (Flute), Oboa (Oboe), Coro (Cor Anglais), Fag (Bassoon), Cl. Tonal (Clarinet), Tromba (Trumpet), Tromba (Trumpet), Harpa (Harp), Tenori (Tenors), and Basi (Bass). The tempo is marked "Allegro agitato fanatico". The score is heavily annotated with handwritten notes and markings, including circled numbers 85, 86, and 87. The notation is dense and includes various musical symbols and dynamics.

Пример 41а: Пренис 2

Printed musical score for Example 41a, titled "Пренис 2". The score includes parts for Flauto (Flute), Oboa (Oboe), Coro (Cor Anglais), Fag (Bassoon), Cl. Tonal (Clarinet), Tromba (Trumpet), Tromba (Trumpet), Harpa (Harp), Tenori (Tenors), and Basi (Bass). The tempo is marked "Allegro agitato fanatico". The score is heavily annotated with handwritten notes and markings, including circled numbers 85, 86, and 87. The notation is dense and includes various musical symbols and dynamics.

## 2.6. Шести став – Музика

Прва нејасноћа на коју наилазимо у ставу *Музика* јесу различити кључеви који означавају систем тромбона. Наиме, свака нова страница партитуре доноси нову комбинацију кључева – алт и вилински кључ, отежавајући тумачење партитуре.

У деоници виолончела исписан је један предзнак иза кључа, док се у осталим деоницама не налазе предзнаци. Очигледно је да намера аутора није била политоналност, с обзиром на то да се на наредној страници партитуре не налази предзнак, нити је уписиван испред ноте *ха* како би се означила алтерација овог тона (пример 42, 42а).

Пример 42: Препис 2

Handwritten musical score for Example 42, showing staves for Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The score includes dynamic markings like 'ff' and 'col legno (sempre)'.

Пример 42а: Редакција

Printed musical score for Example 42a, showing staves for Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The score includes dynamic markings like 'ff' and 'col legno (sempre)'.

На првој страници овог става се у преписима не приказују сви инструменти који ће се у току става јављати у *tutti* сегментима. Од такта 118 укључује се нова деоница оргуља која се не налази и у *Аутографу* (пример 43). Деоница гран касе и чинела је накнадно означена у деоници која носи назив *batterie*, док у *Аутографу* перкусије имају самосталне системе (пример 44, 44а).

Пример 43: Препис 2

Handwritten musical score for Example 43, showing a complex arrangement of staves with various musical notations and markings.

Пример 44: Препис 2

Handwritten musical score for Example 44, showing staves for Timp. and Batt. with dynamic markings like 'p' and 'ff'.

Пример 44а: Аутограф

Printed musical score for Example 44a, showing staves for Timp. and Batt. with dynamic markings like 'p' and 'ff'.

Неусклађено са интенцијом аутора, у преписима партитуре недостају или се накнадно јављају артикулационе ознаке у виду насумичних акцената на ненаглашеним тактовим деловима, тиме реметећи метар.

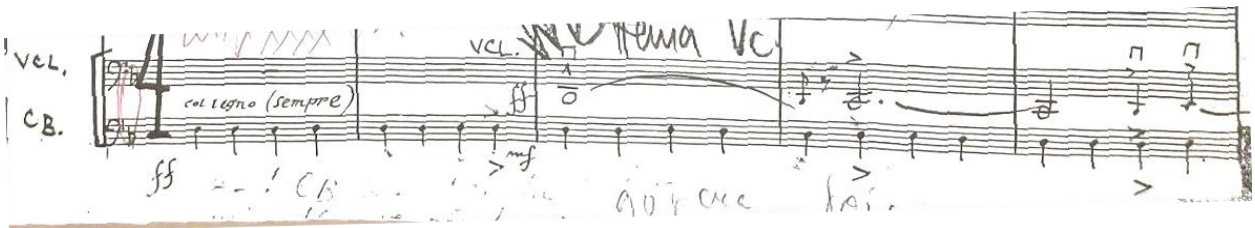
Пример 45: Препис 2



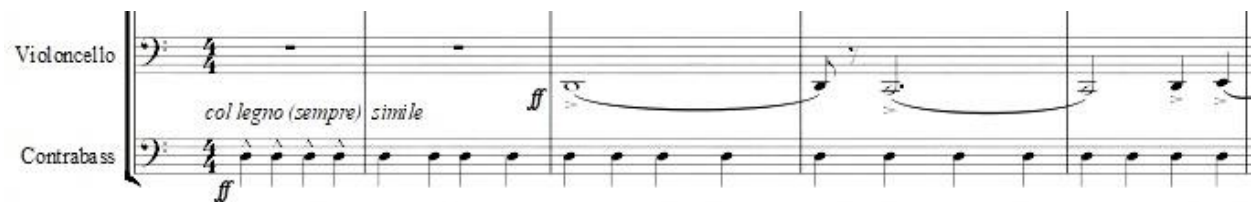
Пример број 45а: Редакција



Пример 46: Препис 2



Пример 46а: Редакција



## 2.7. Седми став – Песма раду

У овом ставу, сегмент гудача је обележен нејасним дописиваним и прецртаним ознакама технике свирања *pizz.* или *arco*. Исто тако, трилер у деоници прве виолине је дописан иако се не налази у Аутографу.

Пример 47: Претис 2



Handwritten musical score for strings (Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, Contrabass) showing corrections. The score is marked with '1.' and '2.' indicating different versions. Corrections include 'arco' and 'pizz.' markings, and some notes are circled or crossed out.

Пример 47а: Редакција



Printed musical score for strings (Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, Contrabass) showing editorial changes. The tempo is marked 'Allegro di marcia vivace'. The score includes dynamic markings such as *p*, *ptz.*, *f*, and *ptz.* with arrows indicating changes.

У деоници лимених дувача недостају лукови за артикулацију. Од такта 115, деоница тромбона је била погрешно исписана. Идентичан, а не различит, ритам сва три тромбона је решење које је аутор записао. Такође, уочава се промена кључа са променом партитурне странице у истој деоници. Нереално дуг лук за фразирање, који је немогуће извести на један дах, јавља се у сопрану у такту 105.

Пример 48: Претис 2



Handwritten musical score for woodwinds (Soprano Saxophone, Alto Saxophone) showing corrections. The score includes dynamic markings such as *sla* and *va!*, and some notes are circled or crossed out.



Од такта 101, у деоници виоле се мења кључ и требало би задржати ту промену наредних 30-ак тактова. На наредној страници примећује се грешка у виду повратка на алт кључ, уз задржавање тонских висина које су намењене виолинском кључу. Као и у претходном ставу, појављује се линија оргуља од такта 150, а она се не налази у *Аутографу*. Од такта 173, остинантни мотив од четири шеснаестине је погрешно исписан у деоници 2. обое. Ако се упореди са осталим системима дрвених дувача, може се видети изглед ритмичке групе која се понавља. Грешке нотних висина виде се и у такту 83, у деоници виолине (пример бр. 49, 49а).

Пример 49: *Препис 1*



Пример 49а: *Редакција*



Таксативно набрајање грешака, неподударана, чак и сукобљавајућих решења на пољу читљивости текста, артикулације, динамике и инструментације, било је потребно ради указивања на мањкавост доступних преписа *Аутографа*. Узимајући у обзир обим овог рада, набрајање мање важних грешака и решења није уврштено у ову анализу, иако их је било у значајном броју.

Као најмање веродостојан третиран је *Препис 2*, који доноси највише неслагања у односу на оригинал, затим *Препис 1*, који је приближнији оригиналу и *Аутограф*, као најрелевантнији извор од кога се морало поћи и који је служио као узор приликом нотографије и припреме партитуре за извођење *Симфоније Оријента*.

### 3. Осмишљавање интерпретације у корелацији са компонентама музичког израза

#### 3.1. Рад са оркестром

Славенски је *Симфонију Оријента* написао за велики симфонијски оркестар тројног састава, који у различитим ставовима пролази кроз варирање броја и комбинација инструмената. То је својствен поступак за овог композитора, који састав оркестра мења не само између ставова, већ и у његовом току, а условљен је идејно-тематском основом, као и пореклом фолклорног материјала. Приметна је и тенденција да поједини ставови почињу мањом групом инструмената, стварајући слику камерног ансамбла, односно мањег ансамбла у оквиру већег.

**Први став** (*Пагани*), са допуном наслова *Musica ritmica – Musique préhistorique*, који се на сличан начин јављају и у другим ставовима, јасно упућује на одабрани програм. Са циљем потпуног разумевања идеје *Пагана*, било је потребно упознати се са основама на којима се заснивала музика првобитне људске заједнице. Оквир у коме се развијала музичка пракса и у коме су постављане основе извођачки уметности, јесте магијски обред. Изражен је синкретички елемент ритуала – спој музике, плеса, глуме и мимике. Иако на примитивном степену развоја, уочава се брига о начину извођења у појединим елементима интерпретације и њиховом третману – архитектоника форме, стабилност тонске висине, динамика, прегнантност и одређеност ритма. Структура магијског напева осмишљена је кроз јасно одређен број понављања, у складу са магијским значајем бројева и вером да понављање појачава делотворност и снагу формуле.

Интервал којим је примитивни човек прво овладао јесте интервал секунде који је бесомучно понављао, да би затим досегао интервал кварте, а преко њега овладао и интервалом терце. Управо овакво језгро, засновано на трихорду и тетрахорду пентатонске лествице, постаће референтни интервалски елемент на коме Славенски гради овај став.

Први инструменти које је човек на примитивном ступњу свог развоја употребљавао били су његови глас и руке (Andreis, 1975: 17) . Са циљем појачавања и трансформисања његовог дејства, почиње длановима да удара о дрвене, металне и глинене предмете често превучене животињском кожом, услед чега настаје група ударачких инструмената типа

ксилофона и бубњева. Како би евоцирао прималну звучност магијског обреда, Славенски врши одабир инструмената који су одговарали на тај начин замишљеној концепцији – ксилофон и тимпан.

Став *Пагани* је грађен на ограниченом тонском основу у оквиру три тона – *це*, *де* и *еф*. Избор баш ових тонова није случајан, а комбинацијом њихове смене настаје, према називу Славенског, *прамотив* који ће касније бити експониран и у другим ставовима, добијајући третман лајтмотива. Дубоко разумевајући фолклор и његове саставне елементе, композитор често гради контрасте на основу смене певање – играње, односно мелодија – ритам. Свођење ових изражајних елемената до њихове потпуне аутономије представља усмерење ка фолклорном експресионизму. Суспензијом мелодијског материјала, улогу регулатора музичког тока преузима ритмичка компонента.

Јединство структуре остварено је контрапунктском техником имитације која се доследно спроводи кроз цео став. Канон започиње ксилофон излажући музичку мисао у трајању од 11 тактова, коју затим преузима тимпан. Неконвенционални приступ Славенског инструментацији очигледан је у избору инструмената који учествују у канону (тимпан и ксилофон), а у комбинација баш ових перкусионих инструмената примећује се утицај Беле Бартока који користи сличне комбинације перкусија у *Музици за гудаче*, *перкусије и челесту*. Дијалог два инструмента се наставља до 49. такта, када тимпан прекида имитацију и наставља да усложњава мотивски рад. Мотивске јединице су засноване на микро варирању комбинација три тона или разноврсним ритмичким фигурама у којима се квартални оквир трансформише, подсећајући на алеаторичке поступке. Оне се на почетку става крећу у дужим нотним трајањима и одељене су паузама, да би се у даљем току, посебно од 49. такта, простор сажимао и звук згушњавао кроз активацију ритмичке компоненте репетицијом тонова и цепањем језгра мотива. Чак и микро померања би у потпуности пореметила ритмички ток, те је било потребно пронаћи адекватна интерпретативна решења. Понављани тонови су извођени уједначеном динамиком без акцената, подвлачећи њихову мантричку вредност. Осмине су искоришћење као ослонци и сигнали почетака, те им је увек дат благи акценат.

Иако је метричка основа  $3/8$ , из перспективе слушаоца доживљава се вертикална полиметрија – сукобљавање групе тонова организоване  $2+2+2$  код тимпана насупрот  $3+3$

код ксилофона, али и хоризонтална – мотивске групе се јављају на различитим деловима такта, а подвучене акцентима, паузама и подвргнуте варијационим поступцима стварају утисак константе промене метричке окоснице. Ритмичка прецизност која је непоходна како би се остварио карактер целог става, остварена је прецизним исписивањем артикулације и извођењем кореспондентних фигура артикулационо доследно. Славенски на многим местима не исписује артикулационе ознаке, што не значи да се оне не примењују, већ да их подразумева. Без обзира на овакву праксу, било је потребно јасно назначити све ознаке у штимовима извођача, како би се осигурала доследна реализација осмишљене интерпретације.

**Други став** (*Јевреји – Musica coloristica*), коципиран као песма, ако се посматра кроз дихотомију односа игра – песма, доноси изражен контраст у односу на први став који је играчки. Оркестар сачињавају инструменти који својом бојом и третманом евоцирају архаичне јеврејске инструменте: харфа као кинор, флаута подсећа на халел, обои одговара небила, а хорни је пандан шофар (Бингулац, 1988). Група дрвених дувача употпуњена је кларинетом и фаготом, а оркестру су прикључени и лимени дувачи – хорне.

Специфична древна лествица јавља се као главна мелодијска линија, али и као тематски фондус из кога су позајмљени материјали других деоница. Она се појављује у основном (пример 49) и транспонованом виду (пример 49а):

Пример 50: Основна лествица



Пример 50а: Транспонована лествица



Изведена варијанта започиње од терце основног низа, стварајући привидно медијантни однос, а колебање између две тонске висине ствара валере необичне звучности. На такав начин грађена лествица, са наизменичним следом степена и полустепена, назива се

умањена или *истарска лествица*, јер је карактеристична за фолклорну традицију јадранских крајева, а посебно Истре. У стваралаштву уметничке музике „умањена лествица (је) најпре проистекла из неких посебних хармонских односа, а потом послужила за даље хармонске и мелодијске конструкције појединих аутора, занимљиво је да се исто тако начело низања тонова налази у народној музици неких крајева, дакле као спонтани израз необичног осећања народних певача и свирача за тонске односе и сазвучја“ (Деспих, 1997: 125). Приказана лествица носи назив и *Бартокова лествица*, иако се јавља и у стваралаштву других аутора, а нарочито Стравинског и Дебисија. Деспих наводи да је још један он назива *астроакустичка лествица*, пошто њена основа проистиче из *исечка аликвотног низа* започевши од 8. тона. Одабир баш овог тонског низа нимало није случајан и директно проистиче из најужих интересовања Славенског везаних за астроакустичка истраживања у којима је покушао да пронађе везу између планетарног система, периодног система елемената и тонских низова. Допуна називу става *Musica coloristica* упућује на однос према мелодијском материјалу као теми, али не у стандардном смислу те речи. Она је лишена примарно хармонске и ограничене мелодијске компоненте и третирана је као тонска боја.

Харфа, носилац одзвука аликвотног низа, као избор инструмента који започиње став, намеће се као логичан. Поступно кретање од тона *e* (као транспонована варијанта споменуте скале) до умањене квинте, а касније и умањене септине, на тоновима целостепене лествице, третирано је као остинантни слој и као структурни регулатор, представљајући скоро непрекидну нит око које су раслојени мелодијски слојеви других деоница. Низ се јавља у виду октавног прелома, где је било потребно динамички уједначити оба регистра како би модел био звучно избалансиран. Почетна динамика је *piano*, а агогички покрет и динамички раст се кретао ка поновљеном тону, симболу звучања звона који је изражајни елемент Славенског. *Звонкост* репетитивности тона је додатно истакнута извођачком ознаком *laissez vibrer*, која је у договору са диригентом потенцирана кроз паузе између мотива у којима се ослобађају минимална продужавања трајања оваквих одзвука. Флаута се укључује у дијалог са харфом у 7. такту. Освајање дубоког регистра флауте и дуге нотне вредности у најтишој динамици, указују на нестандартни приступ инструментацији Славенског. Полиритмија се успоставља у односу

триола у флаутама и шеснаестинама у харфи, а ритмички контраст је додатно појачан повезивањем лигатурама сваке треће и прве ноте у групи триола. Процес постизања стабилности музичког тока, на пробама, носио је са собом одлуку о уклањању лукова и акцентовању првих тонова триола. Наредни корак је био поштовање записа исписане артикулације, где је идеја о местима ослонаца остала у свести флаутисте. Одлука приликом приступа овом сегменту је да се инструменталисти поставе у позицију камерног дуа, остварујући међусобну комуникацију и усклађеност дисања, а мање покорно ослањање на руку диригента. Овакав приступ је допринео ослобађању музичког тока и резултирао изражајном интерпретацијом наведеног сегмента.

Хорне се јављају у улози звучних сигнала који најављују смену и заокруживање одсека форме, те је инсистирано на бритој артикулацији у виду акцената и *staccato* репетиција.

Група дрвених дувача постављена је кроз инверзно кретање самосталних линија или наступе у виду стрете. Истицање линеарног принципа, диригент је постигао указивањем на раст и спуштање интензитета звука у оквиру два такта и динамичке аутономије сваког појединачног инструмента. Овакви ефекти постигнути су увежбавањем деоница појединачно и у различитим комбинацијама, затим секцијски, а тек онда *tutti*.

**Трећи став** (*Будисти*), својим поднасловом *Musica architectonica*, упућује на осмишљавање у широким потезима израженим кроз развојне етапе раскошне звучности и монументалног оркестра пуног састава. Наведени елементи резултирају првим структурним и техничко-конструктивним врхунцем симфоније. Оркестар је, као што је претходно наведено, у пуном саставу, а допуњен је инструментима помоћу којих Славенски дочарава оријентални колорит, и то: челестом, там-тамом, ксилофоном, чинелама и харфом. Избор оркестрације логичан је наставак развојне линије претходног става и сузбијања осталих елемената изражајности у корист истицања сонорности.

Атмосфера звучних боја постављена је на самом почетку у деоници челесте која у комбинацији са там-тамом започиње став. Успоставља се остинантни модел чија је улога бојење звучне слике. Метричка окосница је такт неједнаке пулсације 7/4 у комбинацији 3+2+2. Артикулационе ознаке, али и лигатуре које померају акценте на ненаглашене делове такта, требало је схватити условно – без оштрих резова и редукције ритмичности

фолклорног метра у корист проточности структурне целине. Амплитуда диригентског геста је, у складу са наведеним, такође смањена у корист челесте као регулатора тока, а само су микро гестови припремили упаде виоле у 3. и 13. такту. Виола доноси остинантну фигуру чија је статичност потенцирана механичким понављањем уз задржавање једнаког динамичког нивоа, најтишег у динамици *ppp*. Специфичне ознаке за начин извођења *con sordino* и флажолете у харфи, Славенски употребљава као константе свог композиционо-техничког умећа, дајући им експресивно дејство. Харфа наглим глисандом који је било потребно извести у брзом прелету и са одлучношћу, спаја наредни сегмент форме. Ово је чест поступак Славенског који глиганда харфе користи као везу међу одсецима.

Одсек који следи уноси контраст променом метра у 3/4, темпа у *Allegro vivace* и оркестрације – уводи се ксилофон, остали гудачки инструменти, као и сви дрвени и лимени дувачи. Оркестрациона и фактурна слика се згушњава, а ствара се утисак убрзања музичког тока. Међутим, ово убрзање треба да буде контролисано наведеним факторима, а не екстремном променом темпа. Правилан избор темпа је био од пресудног значаја, а на меру правог темпа утицале су најситније ритмичке вредности у деоници ксилофона и дрвених дувача, односно њихово јасно исвиравање и артикулисање без неуједначености и нервозне ритмичке (не)одређености.

Спој и избор перкусионих инструмената јасно упућује на алудирање на *гамелан оркестар*. Осликавање специфичне звучности на тај начин постављеног оркестра, али и *tutti* сцене, утицале су и на избор палица. Тимпаниста је предложио избор тежих палица које би одговарале наведеним звучним карактеристикама.

Носилац доминантног звучног фундуса је група гудачких инструмената. Елемент који се издваја из густе звучне слике јесу интервалски скокови који преламају модалну мелодију дајући јој јак експресионистички импулс. Било је потребно, одговарајућим избором штрихова, подвући густу звучност. У договору са концертмајстором одређена је смена потеза наниже, константним враћањем гудала на жабицу са минималним цезурама довољним да се овакав потез реализује. Такође, аугментацијом нотних вредности и синкопирањем четвртина, Славенски ствара утисак полиметрије 3:2 у гудачима, насупрот 3:4 у осталим деоницама. Интересантну метро-ритмичку појаву диригент је подвукао

тенутно ослоњцима на свакој половини, али и константним притиском пуних струна гудала ради постизања интензивнијег тона.

У 68. Такту, тромбон се јавља у улози сигналног инструмента кроз привидно доминантни однос Т – Д. Оваквој сигналној улози придружује се и туба у 78. такту. Лимене дуваче Славенски често користи као елемент регулисања форме кроз појаву у улози каденцирајућег чиниоца (иако њихово испољавање нема елементе каденце у традиционалном смислу односа функција). Приликом извођења, диригент је желео да необичност ове границе буде додатно истакнута, продужавајући паузе које је окружују, али и подвлачењем темпа *Largo*. Овакво интерпретативно решење има за циљ одзвучавање фанфара лимених дувача и потпуно акустичко прочишћење пред наступ централног сегмента форме.

Лествична основа става је пентатонска, на тоновима *ес, еф, ас, бе и дес*, а организована је кроз осцилације *ин Це–Ес* базе са транспозицијама *ин Цис–Е*. Учесталије промене темпа – *Allegro parladno spontano, Allegro parlando, Agitato, Allegro monumentale*, у садејству са другим елементима, нпр. промене тоналног центра хроматски навише, повећава напетост указујући на интензивнији развој структуре става. Он је приказан кроз три развојне етапе широких потеза, и то: прва етапа од 80. до 146. такта, друга етапа од 147. до 201. такта и трећа етапа од 20. до 249. такта.

Сложенији план доноси и сложеније композиционе поступке (посебно од 147. такта). Педал, са различитим видовима своје појавности, користи се као изражајно средство, али и регулатор развојности структуре. Гудачки парт доживљава раслојавање ознаком *div.a3* сваке појединачне деонице. Суперпонирање гудачких линија одвија се поступно по деоницама, а било је потребно одредити идентично контактано место и количину струна приликом осмишљавања овог сегмента форме, како би се добила уједначена звучна нијанса. Специфичне ознаке за извођење *con sordino, sul ponticello* и *tremolo* техника, овај простор осликавају као вибрирајући акордски фон.

Над овим оркестарским планом развијају се остинантни модели у виду триола у континуираном кретању или слободном току у деоници дрвених дувачких инструмената. Оне се често јављају и у полиритмичком дијалогу међусобних деоница, контрастирајући шеснаестинском или осминском обрасцу. Било је потребно уједначити динамички ниво



дрвених дувача и свести на најтиши могући, дајући предност доминантним слојевима гудачких инструмената, хора и солиста.

Равномерни октавни ход у деоници харфе (од 80. такта) дочарава међимурска звона и, у комбинацији са удвојеном деоницом тенора, ствара боју специфичне звучности. Динамички план поверен хору требало је идентично спровести и увежбати са харфисткињом.

Из оркестарског ткива издваја се деоница соло виолине од 158. такта. Овакав поступак карактеристичан је оркестрацији Славенског и доводи се у везу са концертантношћу, односно еманциповањем појединачних инструмената по узору на солистичку улогу у кончерто гросу (контраст *concertino* и *tutti*), и издвајањем из околине. Виолина доноси кантилену, по узору на вокалног солисту, представљајући квази контрасубјект. Сличан третман доживљава деоница енглеског рога (126. и 141. такт). Улога солисте потенцирана је допуштањем већег степена слободе агогичких нијансирања.

Суперпонирање линија у деоници гудача од 190. такта, појачава улогу вибрирајућег акордског фона и ствара утисак нагле експанзије. Овај ефекат звучног нарастања појачан је и израженим динамичким планом – наглим крешендима. Сегменти се смењују у наизменичном расту и опадању волумена звука. Поступно укључење појединачних деоница је било потребно поставити кроз улазак у већ постигнут динамички плато, како би интензитет био поступан а уласци неприметни. Деоница дрвених дувачких инструмената остинантним моделима подржава овакав план, а они се испољавају у улози динамизације музичког тока.

Последњи сегмент форме започиње излагањем у најдубљим гудачима кроз поступак шестогласног канона. Према редоследу улазака, став завршава инверзним крајевима остављајући солисту самог у виду квази каденце и антиклимакса целог става.

**Четврти став** (*Хришћани*) доноси оркестарски састав који је, као и у претходном ставу, потпун. Он има улогу споредног дешавања и бојења звучне слике, док је носилац тематике хор. Структурни план је знатно једноставнији, ако се упореди са претходним ставом код кога је била изражена развојност и раст ка последњем сегменту. Сачињавају га три одсека доминантног мелодијског принципа развоја и контрапунктског укрштања гласова.

Гудачки инструменти започињу наслојавање тонова шестозвука базираног на лествичној основи дорског модуса *ин бе*. Наступају поштујући правила вокалне реперкусије од регистарски најдубљег гудача ка првим виолинама. Нотне вредности су дужег трајања, а затим у наредним тактовим у диминуцији, резултирајући утиском убрзања тока. Овакав ефекат појачан је и пасажем у деоници харфе и дрвених дувача – флаута и обоа. Оркестарски педал формиран на овај начин има функцију хармонског бојења примарне хорске групе. Из његове статичности издваја се линија контрабаса који, по узору на народне свираче, у пицикато начину свирања формира бас бордунског типа. Контрабасисти је дата одређена врста аутономије, а у договору са диригентом, истицана су и акцентована његова интервалска кретања. Ознаком *con sordino* и *div.a4*, ствара се прозачна фактура, те је приликом њеног формирања било потребно поставити целокупну деоницу гудача (са изузетком контрабаса) у једнак динамички ниво без издвајања појединих тонова, како би се подвукла хомогеност тонске слике.

Дрвени дувачи у 31. такту преузимају функцију сигнала краја и заокруживања првог одсека форме. У другом делу формирају статични акордски педал чија је механичност понављања интервала на пробама подржавана уз задржавања доследног извођења акцената и тенута и задржавање почетног динамичког нивоа до краја линије педала. Исти извођачки приступ пренет је и на деонице харфе и лимених дувача. Везивно ткиво ка последњем одсеку у 50. такту, остварује харфа глисандом и дрвени дувачи у брзом пасажу, где је било потребно динамички усагласити ове инструменте и остварити нагли крешендо у једном такту, као сугестивну припрему последњег одсека форме.

Дрвени дувачи формирају остинантни модел, који је, за разлику од претходног става, динамичан и базиран на узастопном понављању триола. Потенцијална непрецизност, с обзиром на то да су триоле повезане лигатурама што је резултирало померањем акцената на ненаглашену другу тактову добу, избегнуто је на пробама постављањем тимпанâ и контрабасâ у улогу регулатора и ослонца пулсације и стабилности у виду равномерног четвртинског хода.

У зависности од контекста који га окружује, тимпаниста је демфовао тонове или их пуштао да одзвоне. Једно од запажања приликом разговора са перкусионистима, чије су извођачко искуство и савети за добијање жељене интерпретације били драгоцени, јесте да

је у тренуцима удвајања са лименим дувачима, у смислу подражавања баса у деоници трећег тромбона, а са циљем добијања што приближније природе тона – он остављен да резонује. Такође, карактеру става су више одговарале мекше палице.

Последњем сегменту форме је било потребно пажљиво одредити почетни динамички плато како би утисак *morenda* био спроведен поступно кроз различите оркестарске групе: мека политоналност којом харфа контрастира осталим групама – благим акцентима и тенутима; обоа у квази каденци експресивне фригијске лествице; тремола у гудачима и њихово постепено заустављање.

**Пети став** (*Муслимани*) својом формом указује на још једну кулминациону тачку целокупног циклуса (сличан концепт сложене структуре јавља се у трећем ставу). Чине га три сегмента која носе називе: *Адан*, *Таксим* и *Илахи*. Контраст на микроплану је остварен кроз супротстављање фолклорних категорија – певање и играње, а самим тим и њихових изражајних компоненти – мелодија и ритам.

*Адан* – песмени принцип, започиње флажолетима у гудачким инструментима који формирају статични педал над којим се развија деоница солисте. Приликом извођења, диригент је искористио могућност да ово место, у сарадњи са солистом (тенором), различитим поступцима, у складу са личном извођачком праксом и доживљајем композиције, створи утисак различитог протока сегмената музичког тока, чинећи да се одсек *Адан* доживљава сажетије или разуђеније. Места која омогућавају овакве интервенције јесу „простори деловања центрипеталних и центрифугалних сила у оквиру музичке синтаксе, а који су на изванредан начин ослобођени непосредних интенција композитора и записа“ (Поповић Млађеновић, 1989: 138).

*Таксим* својим називом указује на изражену ритмичку и импровизаторску компонентну оријенталне инструменталне музике. Поднаслов *Musica articulata* у овом сегменту форме у потпуности долази до изражаја. Тимпаниста износи остинантни модел, чија је улога ритмичка окосница, али и регулисање темпа. Веза диригент – перкусиониста је била од изузетне важности како би се остварила непоколебљива ритмичка прецизност, али и одредила места и мера убрзања темпа кроз ознаке *accelerand-a* и *stringend-a*. У

деоници гран касе, посебном ознаком за извођење *mit holszschlagel auf and seite*<sup>12</sup>, читава се покушај дочаравања и приближавања звука народних инструмената – тапана, односно гоча. Како би се оваква замисао што више приближила звучној реализацији, перкусиониста је, у договору са диригентом, поставио мембрану гран касе положено, односно хоризонтално, а одабиром двеју дрвених палица (*праћка*) и филцане палице (*чукан*), покушао да симулира звук гоча. Таква врста свирања припада маримбистичкој техници, где у једној руци извођач држи две палице.

Рад са мотивским језгром одвија се у деоници флауте. Друга флаута поставља остинантну основу засновану на смени осминског обрасца организованог као 2+3. Иако је променом метричког обрасца 4/4, 3/4, 5/8 и 4/4 остварена полиметрија, у деоници друге флауте ствара се утисак хоризонталне полиметрије померањем осминског модела на различите добе 3/4 такта, звучно супротстављајући неравномерну пулсацију равномерном току осталих деоница. На пробама су деонице тимпана и друге флауте увежбаване у комбинацији без осталих инструменталних група, како би се постигла метричка и пулсациона неумитност. Тек након стабилно постављених остинатних модела, придруживане су остале деонице. Прва флаута се придружује својом деоницом заснованом на микромотивском раду и израженом импровизаторском карактеру фолклорне, а сада оријенталне, традиције. Песмени принцип вокалног солисте наставља се у деоници прве флауте, те је изражена слобода интерпретације, посебно на агогичком нивоу, спроведена и овде.

Структурни шавови у виду брзих прелаза изражене полиритмије и динамичког интензитета, на пробама су издвајани од околног ткива и увежбавани као засебан сегмент, како би веза са наредним одсеком била што убедљивија и сигурнија.

*Илахи* дочарава екстатичко стање мантре постигнуто понављањем образаца, на шта упућује и ознака за темпо карактеристична за Славенског – *Allegro agitato fanatico*. Задати четворотактни образац се јавља у деоници гудача. Ради постизања акцената и интензивног звука, одређени су штрихови наниже, на самој жабици, уз враћање гудала за сваку осмину. Ознаке за темпо се смењују у кратким временским потезима: *Allegro agitato fanatico*, *Maestoso*, *Allegro agitato molto fanatico*, *Presto* и *Prestissimo*. Било је потребно осмислити

---

<sup>12</sup> Превод: са обе стране дрвеним чекићем.

меру међусобних односа и праволинијском градацијом водити ансамбл ка последњој промени темпа, уз задржавање контроле и лагодности у свакој од наведених промена.

**Шести став** (*Музика*) изграђен је на бази контрапунктског умећа и технике канона. Четворогласна fuga излаже се у деоници гудачких инструмената, првим наступ теме у виолончелу у трајању од 21 такта. Затим се тема поново излаже у виолама на октави, канонски док виолончело наставља да развија контрасубјект. Наредна два наступа су комеси у другим, а затим првим виолинама. Без обзира на оркестарско окружење, у сваком тренутку је било потребно истаћи тему, посебно њен почетак приликом појаве у свакој од четири деонице. Пажљивим балансом деоница дрвених и лимених дувача и њиховим стављањем у други план структурног значаја, то је и постигнуто.

Тематским садржајем, овај став представља реминисценцију претходно изложених мотива (деоница тимпана), али и најаву мотива *Песме раду* (лимени дувачи). Деоници тимпана поверава се прамотив, а његова разрада се одвија по принципу варирања блиском фолклорним поступцима. Група лимених дувача добија конститутивну улогу у обради тематског материјала, не само акордских педала које је у претходним ставовима имала. Посебна пажња је посвећења међусобном уједначавању целокупне групе лимених дувача, али и мери динамичких односа ради постизања баланса у односу на остале оркестарске групе.

**Седми став** (*Песма раду*) својом позицијом у седмоставачном циклусу, крећући се од примитивне етапе друштвеног окружења у *Паганима* преко развоја кроз религијске праксе оријенталних цивилизација завршно са овим ставом, тумачи се као “озвучење“ тога највишег ступња развоја друштва – онога комунистичког. „У прилог таквом тумачењу иде и Штолцерова напомена на насловној страни партитуре, према којој ће 'музика и комунизам [...] заменити све религије света'“ (Лесар, 2020: 59). Бројне масовне песме „које је Славенски компоновао после ослобођења, објашњиве су не само потребом тренутка, већ и ставом 'народног уметника' у правом смислу речи, било да се занимао фолклором или је учествовао у општим покретима и одушевљењима“ (Живковић, 1981: 20). У том смислу, *Песма Раду* је компонована по узору на масовне комунистичке песме. Оваквој концепцији одговарају и примењени поступци: суспензија оштрих контраста остинантних слојева

ради постизања прозачније фактуре, често третиране хомофоно; учестали *tutti* наступи у најјачој динамици и тонска основа која је, за разлику од осталих ставова, заснована на дур-мол систему са следећим тоналним планом – А дур, ха мол, еф мол и Це дур. Избор тоналитета којим се симфонија завршава подудар се са праисконским тоном *це*, основном звучања универзума, што је саставни део композиторове поетике.

Став започиње равномерном пулсацијом четвртина у деоници виолончела и контрабаса, а затим се поступно прикључују остале деонице гудача. Славенски, користећи елементе народне “свирке“, ствара утисак “музиканата“ који се усвиравају и спонтано прикључују заједничком музицирању (Грујић, 1984). Деонице гудача унисоно удвајају хорске деонице, те је на пробама посебна пажња посвећена идентичном приступу артикулацији како се не би добила неуједначена звучна решења. Као што је већ поменуто, дубоки гудачи доносе равномеран четвртински пулс, третиран као оркестарски фон према коме се регулишу остале групе. Овај покрет у последњем одсеку се јавља у диминуцији, а стабилност осмина је постигнута оштрим потезима на жабици гудала, а са приближавањем крају, потез бе се кратио и постајао лакши, бржом сменом потеза и одузимањем притиска на гудало. Третманом тимпана, израженим кроз ритмичке вредности у рефрену и заокруживање фразе осминским покретом, потенцијално се реферира на финале Бетовенове девете симфоније<sup>13</sup>. Овакве могуће везе сугерисане су и на страницама *Аутографа* – „Dédicé au Missa solemnis de Beethoven“.<sup>14</sup>

Последњи сегмент форме прате промене темпа, чије је одређивање међусобних односа и мере убрзања било потребно јасно поставити како би се ефекат убрзања извео поступним прелазима једног темпа у други, без наглих промена. Ефекат је постигнут кроз пулсирање осмина у гудачима, где се ова деоница постављала као регулатор убрзања и увежбавала посебно, како би јој се након постављене концепције, придружиле остале оркестарске групе.

---

<sup>13</sup> О ауторовом промишљању о сопственом делу сазнаје се и кроз писма упућена уреднику Лудвигу Стрекеру (Ludwig Strecker). У једном од писама Славенски наводи да је *Религиофонија* „нова 9. симфонија у којој је уједињено читаво човечанство, од прастарих времена па до данас“ (Лесар, 2020: 58).

<sup>14</sup> Превод: Посвећено Бетовеновој *Миси солемнис*.



### 3.2. Рад са хором

**Први став** (*Пагани*) доноси већ поменути поделу ансамбла на мање целине, што се може видети и у деоници певача, где се хор редукује на мушке деонице и солистичке деонице тенора и баса. Дијалогски третман материјала који се размењује између солиста и хора траје до 25. такта, док у наредном току деоница хора поприма одлике изражене самосталности у оквиру окружујућег ткива.

Дијалог се остварује типом респонзоријалног начина певања. Целокупни текст на коме се заснивају *Пагани* је екскламација једног слога *ха* који се од почетног нуклеуса јавља над све проширенијим мотивима. Екскламације на једном тону у 15. и 17. такту било је потребно извести *marcato* са третманом тонске висине као условне, што је оправдано и ортографском ознаком, као пандан артикулацији солиста. Појава *marcata* је конститутиван елемент на коме се заснива деоница хора. Његово правилно извођење, јасна артикулација и уједначено трајање постављено је кроз основе вокалне технике, не певајући грлено већ уз подршку дијафрагме.

Поступци иманентни фолклорној традицији јављају се у виду хетерофоније, посебног вида народног вишегласја који се појављује од 71. такта. Било је потребно једнаким интезитетом акцентовати прва два слога са највећим ослонцем на последњем у низу, а затим додатно заштрипти секундни помак динамичким балансом у форте динамици у обе деонице. Екстатична својства обреда подражавају се стретом у последњем сегменту форме. Како би се избегао пад енергије, неминован услед великог броја понављања идентичног мотива, инсистирано је на задржавању динамичког интензитета и карактера до самог краја.

Прамотив који се стретом излаже од 119. такта, у себи носи интонативно критичне тонове. Висок регистар у коме се овај мотив налази такође је представљао потенцијалну техничку потешкоћу. Он је решен акцентовањем прве добе и коришћењем технике *eguale* (егал) певања, где је са мелодијским помацима навише сваки тон певан тише у односу на најнижи почетни, чиме се добија ефекат звучне уједначености. Неправилност акцентовања ненаглашених тактових доба је на овај начин избегнута, а вокална техника стављена у службу постизања жељених интерпретативних решења.

**Други став** (*Јевреји*) – Хор је третиран изоритмички, а затим је експонирана линеарна самосталност (по узору на дувачке инструменте). Посебна пажња је посвећена импостацији и бојењу вокала, односно уједначеном певању вокала и њихово приближавање по звучности и боји. Имајући у виду да фраза започиње самогласником, истовремена емисија тона, као и контрола интонације, постигнути су *меком атаком* на вокалу *a* речи *амен*. Постизање баланса остварено је кроз динамичко нивелисање гласова који се налазе у високим регистрима и којима је већ предоређена јача звучност – тенор и сопран у динамици *mf* у односу на алт, баритон и бас, како би се постигла уједначена звучност четворогласног хорског става.

Вокалном пасажу у 90. такту посвећена је посебна пажња приликом поставке на пробама. Одређивање прецизности шеснаестина, чиста интонација и избегавање глисандо третмана постигнути су кроз легато *ben articolato* технику, понављањем самогласника *a* на сваком тону. Динамика је измењена и прилагођена октавном скоку, односно крај силазног низа је уместо декрешенда вођен у крешендо како октавни скок који следи, већ довољно истакнут мелодијским скоком, не би био изведен неконтролисано и издвојио се из фразе чији је саставни део.

**Трећи став** (*Будисти*) – Основно језгро се проширује додајући по један тон до потпуног низа пентатонске лествичне основе творећи остинантну траку. Овакав поступак је подразумевао пажљиво динамичко сенчење, где се са сваким додатим тоном динамички опсег проширује мењајући кулминациони тон ка коме гравитира и од кога долази до декрешенда. Приликом рада са хором идентификоване су ове тачке успона како би динамички план био истосмерно спроведен.

Славенски, ознаком за темпо *Allegro parlando spontano (Recitacion Brahmanique)*, недвосмислено упућује у ком правцу треба кренути приликом приступа третману текста медитације на санскритском језику – *Ом мани падме хум*.<sup>15</sup> Кратке нотне вредности у низању секстола и велики број њихових понављања у дугим потезима, неминовно могу одвести у ритмичку непрецизност изражену кроз неправовремен изговор текста. На пробама се овај могући проблем предупредио парлато изговорим текста у спором темпу и

---

<sup>15</sup> Превод: Самотворна снага је у лотосу.

меком атаком на вокалу *o* на свакој секстолској групи од стране свих чланова хора, како би се, након потпуно симултаног и уједначеног изговора слогова, достигла планирана поставка мотива. Хор је упућиван на ослушкивање деонице харфе, у којој је удвојен сваки први тон секстоле, те је остваривање тачке ослонаца било једноставније.

У трећој развојној етапи (202. такт), у хору се излаже идентичан материјал као у деоници солиста. Представљен је у хомофоном слогу, а експресивно дејство идентичног материјала је поново трансформисано мењањем вокалне групе у којој се излаже и истицањем њених нових регистарских квалитета. Мелодијске флоскуле су раздвојене паузама, а свака је засебно одвојена степенованим динамичким растом. Избегавање структурне мозаичности остварено је увезивањем мањих целина пажљивим динамичким планом најизраженијим у њиховим крајевима, где је завршетак једне целине антиципација наредне. Динамички прелази нису нагли, већ поступни. Такође, третман акцената је морао да се постави у контекст динамичког окружења, како се не би пореметио карактер мелодије.

**Четврти став** (*Хришћани*) – Текстурална основа је латински текст грегоријанског корала: *Kyrie eleison, Christe eleison, Kyrie eleison*. Структурни план је троделан, а подвучен је променом три стиха наведеног текста. Сегменти форме су осмишљени у виду канона – развијене теме у трајању од 18 тактова у првом и трећем делу и нешто краће трајање у другом делу од 11 тактова. Постизање карактера духовне музике, суздржаност и смиреност остварену су, пре свега, кроз третман текста. Приликом рада са хором, пажња је усмерена на раздвајање речи *kyrie* и *eleison*, по аналогiji – и *christe* и *eleison*, где прва реч завршава док друга почиње истим вокалом, што ствара могућност сливања самогласника и нејасног изговора текста. Поступком раздвајања самогласника *на даху* и прекидањем слогова дијафрагмом, не и узимањем новог даха чиме се ствара цезура, добијен је дикцијски јасан изговор. Сама контура мелодије садржи интервалске скокове кварте и дорске сексте, чије је извођење било потребно поставити у контекст окружења, дакле ослонцем на тон који претходи скоку и улазак на интервалски покрет без портамента, у тишој динамици. Техником вокалне поставке на овај начин остварује се изливеност мелодијске линије лишене нагласака који ремете њену физиономију.

**Пети став** (*Муслимани*) – Хор се, у ставу *Муслимани*, појављује у последњем делу *Илахи*, у сажетом виду – само мушки хора. Тенори узвикују слог *ха*, док басови доносе текст *Алах илалах* кроз четворотактни остинантни модел у функцији носиоца прегнантности и метричког набоја. Како би се остварио карактер заноса и фанатичне мантре, на пробама су *sforzando* и *marcato* акценти постављени као главни експресивни елемент. Инсистирано је на њиховом доследном спровођењу, једнаким интензитетом уз подршку дијафрагме, како би се остварила прецизност и истакао карактер.

**Седми став** (*Песма раду*) – Текстурални подложак осмислио је аутор и исписан је на првој страници *Аутографа Песме раду*: „Рад, покрет, живот, ствара радост, крепи младост, вечито! Слава раду, слава покрету, слава животу!“ Текст јасно упућује на ауторов однос према *раду* и према *животу* (претходни назив става је био *Песма животу*, али је измењен услед промене атмосфере друштвено-политичког окружења). „Тако испада да се међу религијама које је композитор уврстио у своје дело наша и 'савремена религија социјализма и комунизма“ (Проданов, 2007: 71). Интервенције на партитури у овом ставу биле су највећег обима, а разлог томе је било прикључење још једаног медија – електронике. Наступ хора ограничен је на почетни и завршни одсек, док се у средишњем делу изоставља деоница хора, а оркестар наставља извођење уз сарадњу са снимљеним електронским партом у коме доминира вокал драмске уметнице Ане Софреновић. Она изговара поједине одломке текста из свих ставова симфоније. Текст је у деоници хора, ради правилне дикције и истовремености његовог изговора, увежбаван *parlato*.. Ознака за темпо *Allegro di marcia vivace* била је једна од полазишта ка осмишљавању карактера приликом извођења. Маркато стубови у виду назначених акцената потенцирани су као одредиште маршевског тока. Последњи одсек форме започињу басови остинато моделом који је, како би се избегао замор изазван понављањем, увежбаван засебно уз додатно експонирање акцената четвртинског пулса.

### 3.3. Рад са солистима

**Први став** (*Пагани*) – Солистичке деонице поверене су баритону и басу. Регистар у коме је расписана деоница баса представља простор у коме је он пева са посебним напором услед високих тонова његовог крајњег опсега. Потенцијални динамички дисбаланс избегнут је постављањем деонице баритона на динамичку раван нижу од баса. Уз оквирно поштовање метрономске ознаке за темпо, диригент је незнатно убрзао извођење, оправдано писаном ознаком *Agitato vandalico (quasi presto)*. На одлуку о избору бржег темпа утицале су и дуге фразе засноване на издржаним тоновима, које би у споријем темпу морале бити прекидане ради узимања даха. Овакво дељење фразе би прекинуло трајање секунде и на тај начин звучно осиромашило споменуте сегменте. Асоцијације на најстарији слој фолклора остварене су и у виду глисанда, као природног пада гласа на крајевима појединих мотива или сегмената. Глисанда је било потребно извести са јасним одређењем почетног тона, оствареног кроз тенуто, и брз пролазак кроз већи број тонова. У 58. такту, баритон по први пут изводи терцни след и тако се тоном *mi* попуњава низ од *ce* до *ef*, чинећи квартни низ потпуним. Додатним акцентовањем овог структурно значајног тона, истиче се терцно-дурско просветљење које оштро контрастира секундно-квартној основи.

Независност деоница (вертикално раслојавање), принцип полиметрије и мозаичност структуре отежавале су сналажење у партитури и у многоме представљале потешкоћу приликом заустављања музичког тока са циљем интервенција. Пратећи унутрашњу логику смене материјала, али и започињање структурних целина од стране солиста, ради лакшег сналажења и оријентације у партитури, диригент-редактор је предложио словне ознаке у истој. Оваквим поступком знатно је олакшан рад на пробама приликом враћања појединих делова са циљем њиховог увежбавања и понављања. Једноставно решење у виду словних ознака неочекивано брзо је кристализовало структуру у свести извођача *Пагана*.

**Други став** (*Јевреји*) – Мелодију карактерише велики број мелизама који се у моменту јављања не удвајају или нису подржани у осталим деоницама, те је солиста препуштен самосталном изналажењу почетних висина. Како би се избегле интонативне недоумице и

“солфеђистички приступ”<sup>16</sup> при рачунању интервалских скокова, на индивидуалним пробама са солистом одређене су тачке ослоња проистекле из унутрашње логике микро фразе. Занемаривање ових фактора и третман пауза као прекидање мисли, довело би до мозаичности структуре, која никако не представља идејни концепт овог става. Приликом интерпретације оне нису осмишљаване као знакови интерпункције и прекида, већ им је дат висок степен пропустљивости ка наредном сегменту. Континуитет и кретање ка напред постигнути су динамичким макро планом, осликавањем деонице у ширим потезима и кулминационим тачкама које најављују наступе хора, као крајњим исходом започетог сегмента.

Оркестарско окружење које сачињавају остинатна линија харфе и педални тонови дрвених дувача, омогућила је висок степен слободе агогичког сенчења. Стога је са солистом увежбаван начин извођења *quasi rubato* и *molto espressivo* уз микро агогичке покрете. Текст потиче од јеврејске тужбалице *Кадии*, чији је фонетски изговор било потребно савладати, али и превести и разумети као пут ка потпуно формираној интерпретацији.

**Трећи став** (*Будисти*) – Славенски значење текста *Ом мани падме хум* подређује његовом метафоричком потенцијалу. Многобројни преводи се свODE на тумачење значења *светог* звучања слогова који је творе и сонантност која је сачињена из свих 6 самогласника распоређених у њених 6 слогова. На тај начин се и текст, као конститутивни елемент музике, уклапа у стваралачки кредо композитора.

Мелодија је монолитна, из једног даха изливена, дугих лукова који омеђују простор деонице солисте. Неутрализацијом хармонског и ритмичког плана истиче се њен колористички потенцијал. Елементи изразите експресивности су ознаке за извођење *chant boudhistes*, ритмичке фигуре квинтола и шеснаестина као својеврсни орнаменти, глисандо на крају фразе и артикулациони контрасти: *staccato – tenuto, legato – non legato*. Приликом рада са солистима, појединачни елементи су анализирани и постављани у контекст, а њиховим истицањем развијао се изражајни рељеф солистичке деонице. Бас и алт соло доносе идентичан музички садржај. У исто време су држане пробе за обоје солиста како

---

<sup>16</sup> Овде се не мисли на пежоративну одредницу, већ се указује да деоница солисте подлеже другачијим правилима и да је за њено оријентисање потребно одредити латентне хармонске ослоња.





#### 4. Симбиоза музике са другим уметничким медијима

Концертно извођење *Симфоније оријента*, конципирано као мултимедијални пројекат, повезује звук са електроником, изговореном речју, сликом, сценском игром, кореографијом, костимографијом и игром светала. Историја преплитања музике и људског покрета враћа нас још у доба ритуала и магијских обреда у првобитној друштвеној заједници. Она, нарочито данас када је музика у заједници са сликом и покретом присутна свуда и стиже из свих праваца, прати сваки појединачни људски корак.

Програмски карактер *Симфоније оријента* и самом композиторовом намером да именује седам ставова свог дела религијским насловима и дескриптивно латинским терминима, допринело је одлуци да се визуелизација кроз анимацију, сценску игру и кореографију ограничи на апстраховану стилизацију уз сведене наговештаје религијских симбола и асоцијативних гестова сваког става понаособ.

Позиција диригента у заједничком осмишљавању мултимедијалних садржаја односила се на давање основних смерница ауторкама визуелне и кореографске интерпретације и њихово међусобно координирање. Како би се створила заједничка замисао и правац кретања ка формирању свеобухватне интерпретације, диригент је ауторкама послао синопсис који је садржао основне податке о композиционим, естетским и поетским аспектима сваког става појединачно, али и линкове са референтним снимцима који су послужили за преслушавање композиције, као и одређивање временских трајања. Иако је током прелиминарних договора са ауторкама кореографије и визуелних анимација предвиђено да према личном афинитету направе међусобно расподелу ставова, након детаљнијег упознавања са композицијом, диригенту је предложено да и анимације и сценска игра буду заступљене у свим ставовима, што је диригент са задовољством подржао. Током даљих разговора са ауторкама, изражена је његова бојазан о сензорној преоптерећености (превелик број истовремених аудио и визуелних информација из окружења које нервни систем не може да прими), али је пажљивим распоређивањем присутности и мере примењених медија апсолутно сачуван баланс и примат музичког садржаја као фактора уједињења. Како је сваки аутор мултимедија износио своје идеје и скице потенцијалног изгледа садржаја, вера у избалансираност свих придружених слојева се повећавала.

Концепт диригента о додавању електронског слоја на постојећи звучни материјал, односио се на последњи став – *Песма раду*. Од самог почетка рада на електронском парту, идеја композиторке је била што доследније избегавање тонског садржаја (у мелодијском и хармонском смислу) и било каквих звучних поступака који би у себи носили конотације инструменталног музицирања. Из практичних, извођачко-техничких разлога (договор је био да електроника не буде уживо *свирана*, већ унапред припремљена трака), композиторка је свесно одабрала избегавање метричких акцената и реферисања на ритмичке патерне и контуре Славенског. У договору са диригентом, одређене су тачке прекида и почетака електронске инсталације.

С обзиром на предвиђено извођење вокално-инструменталног дела, ангажовање редитеља односило се на мултимедијалну режију и најадекватније предлоге везане за адаптацију простора, постављање сцене и распоред извођача у простору.

#### **4.1. Формирање визуелне интерпретације**

Дизајнерке анимације и видео пројекције, Естер Милентијевић и Александра Арванитидис, своја коначна решења визуелне интерпретације тумаче на следећи начин: „У ставу *Пагани (Musica ritmica)* сама мелодија и ритам су употребљени кроз симбиозу искомских визуелних елемената ватре која, у визуелном смислу, сугерише прапочетак и каснији настанак религија. Смена пламичака апстраховане ватре прати ритам самог става композиције, а проласци форме ватре у марго и поновно ритмично враћање има за циљ подражавање самог акустичног дела наглашених деоница са перкусијама.

Други став, *Јевреји (Musica coloristica)*, је у визуелном смислу представљен игром и градацијом хексагона, који као геометријски облик служи у самој пројекцији Давидове звезде. Како расте градација хексагона, тако и колористика прати ту градацију.

Сам наговештај композитора у ставу *Будисти – Musica architectonica*, допринео је да визуелизација овог става, поред апстраховане форме унутрашњости пагоде, буде извор ове анимације. У колористичком смислу, одабир љубичасте боје као императива магијске и мистичне призме, у потпуности је у складу са музичким садржајем и понављајућим ритмом и текстом (*Om mani padme hum*). У програмском слоју, овим сталним понављањем

текста постиже се његова хипнотичка улога, те је и сама анимација без смене кадрова у благој понављајућој кружној форми.

У ставу *Хришћани (Musica melodica)* представљена је конотација фигурације крста као симбола хришћанства и апстрахованих елемената црквених орнамената кроз калеидоскопску призму. Имајући у виду молитвени карактер, спорија смена кадрова доприноси утиску.

Артикулација у ставу *Муслимани (Musica articulatia)* је, у визуелном смислу, постигнута анимацијом апстраховане арапске калиграфије. Једино је у овом ставу одсуство колористике са намером да рецепијенту буде фокус на музички садржај (*езан*). Градација елемената арапске калиграфије у потпуности прати темпо.

У ставу *Музика (Musica dinamica)*, у визуелном смислу, остварена је најдинамичнија смена кадрова, а анимацијом апстрахованих форми, у пуној колористичкој раскоши, дочаран сам назив става.

*Песма раду (Musica harmoniae)* је став у коме је музички материјал, у визуелном смислу, представљен линеарно брзом сменом кадрова. Анимирана фигурација петокраке и јасна колористичка паралела тробојке подручја и историјског оквира послератне Југославије, илустровали су електронски парт и интерпретацију Интернационале“.

## **4.2. Играчка, кореографска и костимографска решења**

Играчка, кореографска и костимографска решења осмислила је и са студентима глуме реализовала Вера Обрадовић Љубинковић. Пут од идеје до коначне реализације ауторка објашњава овако: „Кореографски рад на партитури Јосипа Славенског био је, без сумње, велики изазов, јер сам имала полазишну идеју да би визуализација музике требало да буде осмишљена кроз савремени балетски израз (што јесте индикација самог композитора), а целокупну поставку радила сам, заправо, са студентима прве године Глуме Факултета уметности у Косовској Митровици. Дакле, нисам имала професионалне балетске играче, већ студенте којима је на основним студијама обавезан предмет Сценске игре (на коме усвајају основе технике класичне, савремене и цез игре) и била сам принуђена да пронађем оптимална играчка, кореографска и костимографска решења. Олакшавајућа околност је била садржана у томе што су студенти показали изузетну мотивисаност да

учествују у пројекту и што се део кореографске поставке могао да истражује и припрема уз редовну факултетску наставу током летњег семестра.

Радовала ме је чињеница и значај тога да стварам кореографско дело на музику композитора нашег простора, као што су то чиниле пионирке модерне игре у Србији и савременице Славенског, Мага Магазиновић и Смиљана Мандукић, редовно бирајући композиције домаћих стваралаца за властите инсценације. Тиме су, на себи својствен начин, доприносиле афирмацији домаћег музичког стваралаштва.

Кореографски циљ који сам поставила пред студенте био је да с једне стране играчки покрет еманира филозофију музике Славенског, а са друге – да задатим глумачким радњама дођемо до наратива и/или значења који нужно не морају бити очигледни за публику, али су неопходни у глумачком поступку и освешћивању геста и игре. За сваки став понаособ имала сам договор са дизајнерком светла, Горданом Пантелић, која би требало да доминира сценом. Имала сам намеру да применим пројектоване анимације на тела извођача, чиме се (посебно осликано) играчко тело на сцени претвара у својеврсни 'текст' и додаје му се још један ниво значења.

У првом ставу *Пагани* приказали смо примордијално друштво и човека као јединку, замишљени ритуал и жртвовање. За *Јевреје* смо се послужили причом о Давиду и Голијату и одређеним опште познатим симболима (као што су нпр. Давидова звезда, седмокраки свећњак Менора) из којих смо трагали за кореографском формом и речитом сликом. За *Будисте* кореографска промишљања била су усмерена ка медитативном у покрету и ставу, али и ка игри девојке која би означавала цвет лотоса. *Хришћани* су пак можда и најексплицитније решени кроз укрштене положаје руку који симболишу духовну вертикалу, али и овоземаљско битисање, односно кроз јасну симболику крста. *Муслимане* је одликовало екстатично окретање дервиша, а потом у динамичком успону, и смена разиграних девојака које би паралелно могле да асоцирају на харемски живот. У шестом ставу *Музика* вратили смо се покретом и радњом ка прапочетку, ка прародитељима. На крају, у *Песма раду* белим тканинама у заносу покрета осликавани су моменти кошења, копања и других пољских радова уз обавезни предах у колу и радост након обављеног посла.

Када је дошао моменат реализације пред публиком – за њих је то било фантастично сценско и уметничко искуство – да са оркестром уживо осете пуноћу таквог заједничког извођења и тренутка, а дакако то им је била и посебна врста инспирације на трагу које ће даље формирати властити однос према игри, позоришту покрета и музици као саставним, нераздвојним и најзначајнијим делом игре“.

### 4.3. Креирање електронског слоја

Приступ креирању електронског парта, од почетног концепта до његовог финалног изгледа, композиторка Ана Гњатовић појашњава овако: „На позив диригента Игора Сарајлића, аутора пројекта, компоновала сам кратку електронску деоницу као својеврстан додатак вокално-инструменталном садржају *Песме раду*, последњег става *Симфоније Оријента* Јосипа Славенског. Иако ни у једном тренутку нисам била мишљења да је интервенција на партитури Славенског потребна, поготово не у смислу додавања звука већ импозантном извођачком корпусу, представљање Симфоније Оријента кроз осавремењено, мултимедијално извођење учинило ми се као веома амбициозан и занимљив подухват.

Суспендовањем мелоритмичног и метричког покрета (*песме и игре*), одабрала сам тип електронског фразирања који ће функционисати донекле независно од остатка тока, ослањајући се на говорно и *машинско* (софтверски *пруг-инов*и попут реверба или ехоа подразумевају природно препознатљиво ритмичко фразирање). Тако сам се, уместо на додавање *електронске деонице*, која би деловала редундантном, определила за додавање *електронског слоја*, који би могао да функционише у смислу опросторења става и озвучавања његове другачије, дискретно савременије пројекције.

Концепт Игора Сарајлића за Песму раду био је такав да након прва два одсека (од такта 67), све до завршног дела (од такта 150) изостави певачке деонице, а да инструментима прикључи *неживи*, електронски звук. Ово је трасирало пут ка базирању компонованог садржаја на вокалним узорцима. Живе гласове заменила сам снимљеним, гласове који певају, гласовима који говоре, скандирају, прокламују, мрмљају... Овакав третман вокала деловао ми је сонористички и семантички адекватно.



На мој позив и након кратког излагања идеје за електронски парт, глумица и вокална уметница Ана Софреновић детаљно је осмислила и извела низ краћих вокалних импровизација. Комплетан садржај снимљен је током једне кратке сесије, а снимке сам након тога искористила за семпловање и даљу обраду. Снимљени гласовни садржај базирао се на преузетим одломцима потписаног текста из саме *Песме раду*, али и свих шест претходних ставова циклуса. На овај начин текст је послужио као тачка повезивања и заокружења идеје *Симфоније Оријента*, а кратка електронска интервенција добила је нову семантичку димензију.

Од снимљеног материјала искористила сам неколико краћих узорака, минимално их обрадивши, тако да порекло семплова остане сасвим препознатљиво и текст разумљив. Кратке реминисценције текстова свих ставова (заступљене неравномерно и без поштовања редоследа ставова) исцепкано се смењују, испливавају и повлаче се. Са њима се смењују скандиране појединачне паролe *Песме раду* (*слава, покрет, радост...*). Процесирање гласа радила сам у смислу опросторења, филтрирајући га и додајући различите јачине ехоа и реверба, те премештајући снажан, дубок и презентан глас Ане Софреновић у различите тачке у простору, тако да се јавља са различитих страна, некада из даљине, иза оркестра, некада сасвим близу, у *лице* публици.

Преостали узорци у деоници електронике потичу из преузетих теренских снимака – од геофоних звукова (ветар, грмљавина...) до звукова индустријског и урбаног окружења (штампарска преса, телефон, лифт, али и стадионска бука и снимак демонстрација).

Ток електронике у ставу формализован је тако да након прва два одсека (од такта 67, *Allegro vitalico*) трака нагло отпочиње презентним атаком и удаљеним повиком: 'Слава!' Наставља, ослањајући се претежно на узорке гласа, звук завијања ветра и повремене кратке звукове нејасног порекла. Од генерал-паузе у 122. такту оркестар на кратко престаје да свира и трака остаје сама. Овај веома кратак одсек (око 30 секунди), неформално али не сасвим нетачно током припрема називали смо *Интермецо*, јер се остварује као својеврстан међучин који на кратко узурпира предвидљиву драматуршку динамику става. Стално присутна блоковска организација и *тутти* звук овде су суспендовани, а електроника продише кроз сопствени комплексни ритам и брзе смене догађаја, делујући помало зачудно у односу на остатак тока. Овде почиње и звук упорне

узлазне Шепардове лествице (*Shepard tones*) који се ка завршетку става постепено појачава и води сталном повећању тензије. Након електронског Интермеца, оркестар наставља на месту на коме је прекинут (такт 123), а звук електронике постаје пунији и презентнији, укључујући у себе мноштво гласова, повика, звукова индустријских машина (рад штампарске пресе, кретање лифта кроз окно рудника...). Након последњег акорда хора и оркестра, наступа још један атак електронике (налик звуку гонга) и његов дугачак одзвук“.

#### 4.4. Улога редитеља

С обзиром да је у оквиру докторског уметничког пројекта предвиђено извођење вокално-инструменталног дела, за разлику од музичко-сценског дела, ангажовање редитеља се односило на мултимедијалну режију и најадекватније предлоге везане за адаптацију простора, постављање сцене и распоређивање извођача у простору. Редитељка Јована Крстић, након сагледавања могућности и договора са осталим реализаторима овог пројекта, своје ангажовање је видела на овај начин: „Учешће редитеља у докторском уметничком пројекту Игора Сарајлића, највише се базира на логосу *мултимедијално*, што у директном преводу значи комбинацију више медија. Мултимедијална режија се заснива на мултимедијалности перцепције, што у овом случају значи ангажовање чула слуха (музика, интервенција електронике) и вида (видео пројекције и сценски покрет играча). Симултано проживљавање неколико видова уметности подразумева вођену пажњу гледаоца не кроз децентно акцентовање одређених делова, већ акцентоване аудио-визуелне целине. Улога редитеља у извођењу *Симфоније Оријента* Јосипа Славенског, где се обједињује музика, знаковни језик плеса, визуелни ефекти и оркестрирање мизансцена, као и поставка хора и извођача-глумаца, извођача-певача, је најближа Вагнеровој идеји о свеукупном уметничком делу *gesamtkunstwerk*, чији превод би дословно значио *тоталну уметност*. Свеукупна уметност, односно свеукупно уметничко дело настало је услед спајања позоришне и оперске уметности. Иако је позориште од свог настанка синкретичка уметност, овај пројекат је акцентован пре свега као музички, где се покушало на истраживачки начин доћи до синестезије различитих извођачких и примењених уметности. Намера је била да публика доживи свеукупну уметничку осећајност, посебним

вођењем пажње публике где *плешу* музика, пројекција и ритуални плесови играча, под отвореним небом Капетан-Мишиног здања.

После много мерећих проба, пронађено је решење како оркестар, хор и солисте поставити централно у односу на публику. Смештање великог броја извођача на сцену, водећи рачуна о обезбеђивању седећих и стајаћих места и позицији публике, решено је постављањем практикабала у два нивоа. С обзиром на габаритне услове у Капетан-Мишином здању, играчи су постављени десно у односу на публику, а видео пројекције бочно – лево и десно. Због лошег стања калдрме, балетски под није било могуће поставити због ризика повређивања играча, као и могућности оштећења истог, а проблем је решен постављањем практикабала за играче. Улога музике у овом пројекту, као примарног медија, била је водилја овакве поставке сцене“.

## Закључак

Овај део рада подразумева завршна разматрања, односно осврт на све активности које су предузимане у циљу реализације докторског уметничког пројекта. Полазећи од самог избора и формулисања теме – „Диригентски приступ интерпретацији *Симфоније Оријента* Јосипа Славенског у креирању њеног мулти/интер/медијалног окружења“, посматрано из ове перспективе, може се рећи да је био веома промишљен и добар. Изабрано дело, с обзиром на нестандартну форму, организацију ритмичког и мелодијског материјала, латентну хармонију проистеклу из фолклорних напева, као и њене поетичке, стилске и естетске аспекте, дало је диригенту простор за испољавање креативне слободе у процесу осмишљавања њене интерпретације и презентације у специфичном окружењу.

Спроведена теоријска и уметничка истраживања допринела су остваривању постављеног циља везаног за реактуелизацију и ревитализацију *Симфоније Оријента* која се, иако несумњиве уметничке вредности, веома ретко налази на концертном подијуму. Један од разлога за то, јесте и непостојање штампаног издања партитуре, а доступне верзије (*Аутограф* и преписи) које се чувају у легату Јосипа Славенског и у библиотеци Факултета музичке уметности, тешко су доступне. Бројни прецртани тактови, деонице, варијанте нотног текста које су исписиване једна изнад друге, ритмичке, мелодијске и текстуалне грешке, бројне назнаке на маргинама начињене од стране извођача или диригената, чине ове партитуре скоро нечитљивим. Како би се олакшао рад на припреми и извођењу, аутор овог рада је приредио ново издање дигитално нотографисане партитуре. Овако приређену партитуру пратило је и издвајање појединачних солистичких, хорских и инструменталних штимова.

Намера о припреми и поставци *Симфоније Оријента* кроз оквире вишемедијске уметности налази свој основ у концептима кроз које је Славенски осмишљавао своја дела. Свеобухватна уметност изражена кроз спектар боја, визуелне светлосне ефекте, идеје о балету и кореографији које је композитор назначаво на партитурама својих дела, али од којих већина никада није реализована, концертним извођењем у окружењу и амбијенту другачијем од уобичајеног – остварење је ових замисли. Савременим приступом извођењу овог дела, кроз укључивање различитих уметничких области, реализовано је премијерно извођење *Симфоније Оријента* у мултимедијалном окружењу.

Захтевни задаци, који су оваквим концептом постављени пред диригента, односили су се на рад са импозантним извођачким корпусом, али и координирање и давање основних смерница ауторима у поставци визуелних и кореографских решења, као и композитору електронског парта. Наиме, последњи став је доживео екстензију додавањем електронског слоја који је кроз поступак *опросторења* и другачијег озвучавања, осавремењен.

Оваквом осмишљавању извођења дела одговарао је и простор другачији од класичне концертне сале. Та одлука је са собом донела непредвиђене ситуације везане за логистику овако великог културног догађаја – транспорт инструмената, столица, пултева, лантерни, постављање практикабала за хор, оркестар и диригента, постављање практикабала и балетског пода за играче, пажљиво осмишљавање позиционирања извођача у ограниченом простору како би се испланирао простор за смештање публике, могућност временских непогода услед извођења на отвореном... Иако је акустика простора Капетан-Мишиног здања изражена, на једној од заједничких проба, показало се да је звучни баланс нарушен великим бројем извођача и њиховим специфичним распоредом у простору. У договору са мајстором звука, солисте и хор је било непоходно озвучити. Међутим, иако уз додатне проблеме, избор овог места се показао као адекватан јер је додатно допринео целокупној атмосфери концерта “под ведрим небом“.

Интензиван рад који је подразумевао дуготрајне пробе, одвојене и заједничке, често и више пута дневно са придруженим другим уметничким медијима, велики број извођача у ограниченом простору где су одржаване пробе, стварао је замор али није утицао на изражен ентузијазам и жељу за остварењем свих интерпретативних захтева које је пред њих постављао диригент. Заинтересованост извођача за интерпретацију овог дела налази се у чињеници да већина њих никада није чула његово извођење уживо. Осим извођача, велику заинтересованост показала је многобројна публика препуног Капетан-Мишиног здања, као и медији, који су снимали не само делове концерта за своје радијске и телевизијске емисије, него су и у целости испратили овај догађај.

Поставка и концертно извођење *Симфонија Оријента* за аутора овог рада представља почетак посвећенијег бављења музиком Јосипа Славенског и трасирање новог пута интересовања за извођење и других његових дела. Наставиће и са дигиталним

нотогрaфисањем партитурa које се налазе у форми аутогрaфa, са намером да извођачимa учини лакше доступним квалитетнa нотнa издањa, а публици аудио-визуелне снимке дела из богате заоставштине Јосипa Славенског.

## Литература

- Andreis, Josip. *Povijest glazbe*. Zagreb: Liber, Mladost, 1975.
- Bingulac, Petar. *Napisi o muzici*. Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu, 1988.
- Браловић, Милош. Јосип Славенски: Симфонија Оријента, синтеза композиторовог стваралаштва, У: С. Маринковић, С. Додик, Д. Панић Кашански (ур.), *Влада Милошевић: Етномузиколог, композитор и педагог. Традиција као инспирација*, Тематски зборник. Бања Лука: Академија уметности Универзитета у Бањој Луци, Академија наука и уметности Републике Српске, Музиколошко друштво Републике Српске, 2020, 343–356.
- Грујић, Санја. *Orkestarska muzika Josipa Slavenskog*. Beograd: Udruženje kompozitora Srbije, 1984.
- Деспих, Дејан. *Теорија музике*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 1997.
- Џивковић, Мирјана. Neka zapazanja i dopune u vezi sa klavirskim kompozicijama Josipa Slavenskog, *Zvuk*, 4, 1981, 55–59.
- Јанкелевич, Владимир. *Музика и неизрециво*. Нови Сад: Књижевна заједница Новог Сада, 1987.
- Lesar, Vedran. *Josip Štolcer Slavenski: u potrazi za pratom*, diplomski rad. Zagreb: Sveučilište u Zagrebu, Muzička akademija, II. odsek, 2020. Preuzeto preko Digital Repository–DRMA, 22.10.2020.
- Marinković, Sonja. The symphony orchestra and choir of the Faculty of Music in Belgrade. *New Sound*, 49, I. Belgrade: Department of Musicology, Faculty of Music, University of Arts, 2017, 52–68.
- Mikić, Vesna. Zenitism: a possible view on the avant-garde retreats of the solitary modernist poetics of Josip Slavenski. *New Sound*, 2/3. Belgrade: Department of Musicology, Faculty of Music, Belgrade, 2009, 76–85.
- Рејовић, Роксанда. Prilog monografiji Josipa Slavenskog, *Zvuk*, 3, 1981, 51–58.
- Поповић Млађеновић, Тијана. Појам и елементи „аналитичке“ интерпретације, у: М. Веселиновић Хофман (ур.), *Аспекти интерпретације*. Београд: Удружење композитора Србије, Факултет музичке уметности, 1989, 135–150.
- Prodanov Krajišnik, Ira. Desekularizacija u srpskoj umetnosti i muzici, *Religija i tolerancija*, Vol. VI, № 9. Novi Sad: Časopis Centra za empirijska istraživanja religije, 2008, 37–58.



Prodanov Krajišnik, Ira. *Muzika između ideologije i religije*. Novi Sad: Stylos Zavod za kulturu Vojvodine, 2007.

Slavenski, Milana. Veze Josipa Slavenskog s muzičkom izdavačkom kućom B. Schott's Söhne, Mainz, *Zvuk*, 109–110, 1970, 437–441.

Slavenski, Milana. *Josip*. Beograd: Muzička škola *Josip Slavenski*, Sokoj – Mic, 2006.

### Нотни извори

- Славенски, Јосип, *Симфонија Оријента*, аутограф партитуре (1933/1934). Рукопис се чува у Легату Јосипа Славенског у библиотеци Факултета уметности у Београду.
- Славенски, Јосип, *Симфонија Оријента*, препис партитуре (1933/1934). Партитура се чува у Легату Јосипа Славенског у библиотеци Факултета уметности у Београду.
- Славенски, Јосип, *Симфонија Оријента*, препис партитуре (1933/1934). Партитура се чува у библиотеци Факултета уметности у Београду.

### Електронски извори

- Josip Slavenski - Simfonija orijenta (Symphony of the Orient) - YouTube - [https:// www.youtube.com/watch?v=Kyd8Mv7Lh84&t=172s](https://www.youtube.com/watch?v=Kyd8Mv7Lh84&t=172s), приступљено: 20.01.2019.
- Josip Štolcer Slavenski - Simfonija Oriјenta - 2005. YouTube - <https://www.youtube.com/watch?v=7wleFHPsgng>, приступљено: 20.01.2019.
- J. Slavenski - Simfonija Oriјenta Hor i Simfonijski orkestar FMU, dirig. Biljana Radovanovic - YouTube - [https://www.youtube.com/watch?v=zfy2RBoaFEs&list=RDzfy2RboaFEs&start\\_radio=1](https://www.youtube.com/watch?v=zfy2RBoaFEs&list=RDzfy2RboaFEs&start_radio=1), приступљено: 20.01.2019.
- Београдска филхармонија - <https://www.bemus.rs/sr/2-bemus/beogradska-filharmonija-2-2-bemus.html>, приступљено: 15.07.2022.
- Хор и Симфонијски оркестар РТС - <https://www.bemus.rs/sr/28-bemus/hor-so-rts-28-bemus.html>, приступљено 15.07.2022.

## Прилози

### Прилог бр. 1


Различити називи композиције и ставова

Josip SLAVENSKI: Sinfonia-ORIENTE (АЗИОФОНИЈА)

Composition de l'orchestre (Instrumentation):

2 Flauti (Flauto piccolo) & 2 Ovi (Corno inglese)  
2 Clarinetti (in A, B.) Clarinetto basso in B) & Fagotti (C-Fy. ad lib.)  
4 Corni in Fa, 2 trombe in Si, 3 Tromboni, 1 Tuba (ad lib.)  
3 Timpani (Cassa e piatti ad lib.) 1 Tam-Tam et 2 Gongi (en 1<sup>re</sup> partie ad lib) 1 Xylophon (seulement en I et II partie)  
1 Celesta ou Pianina accordée ad lib. in partie  
1 arpa, Violini I, Violini II, Viola, Violoncelli, Contrebasse

Chœur mixte et Solistes  
(Chœur d'enfants - ad lib en III, IV, VII. p.)  
Ténor solo en V. Partie, Baryton solo en I et II p.  
Bas - solo en I et en III p. Alt - solo en III partie.

Definitives Maslov 

Josip SLAVENSKI: SINFONIA ORIENTA (1933-1937)

(ASIOPHONIA - RELIGIOPHONIA - ~~ETHNOLOGIOPHONIA~~) SINFONIA ORIENTA

- (1) MUSIQUE PRÉ-HISTORIQUE (PAÏENS) - (AFRICA)
- (2) LEVANTIA (HÉBREUX)
- (3) TIBET-CHINA-INDIA (BOUDDHISTES)
- (4) BYZANTIA (CHRÉTIENS)
- (5) ARABIA (MAHOMÉTANS)
- (6) EUROPA (MUSIQUE)
- (7) BALKAN-SLAVES (TRAVAIL) Chantés du Travail

— x —

Прилог бр. 2

Различит распоред ставова

V

Josip Š. Slavenski

- 1) Pagani
- 2) Breji
- 3) Budisti
- 4) Hrišćani
- 5) Muslimani (ARABIA)
- 6) jedna vrsta muzika
- 7) jedna vrsta

V. Muslimani  
a.) Adan b.) Haki.

tenor solo + ženski hor

Orkestar: 2 flaute + 1 oboja / Coringl. + Fagot i  
1 mali tubenij 1 veliki (pr. Cora)  
1 Harfa + ~~1 klavir~~ + ~~1 kontrabas~~  
Violin solo + Streiche

Josip Š. Slavenski  
Svetog Save 33  
BEOGRAD  
(Jugoslavija)

IOSIP Š. SLAVENSKI  
BEOGRAD, Kraljeva  
Jugoslavija

### Прилог бр. 3

*Подаци о учесницима*

#### Јосип Славенски: *Симфонија Оријента*

Припрема и дириговање премијерног извођења у мулти/интер/медијалном окружењу

01. јула 2022: Игор Сарајлић

Уметнички ансамбл Министарства одбране „Станислав Бинички“ са солистима

Вокални солисти:

Лара Калапиш – алт

Елдин Хусеинбеговић – тенор

Андрија Секулић – баритон

Милош Гашић – бас

Професори, сарадници и студенти Факултета уметности Универзитета у Приштини

са привременим седиштем у Косовској Митровици

Концертмајстор: Владимир Кох

Електроника: Ана Гњатовић, композитор и Ана Софреновић, глас

Дизајнери анимације и видео пројекције: Естер Милентијевић, Александра Арванитидис,

Тамара Пешић и Наташа Гвоздовић Матовић

Сценски покрет и кореографија: Вера Обрадовић Љубинковић

Редитељ: Јована Крстић

Техничка подршка: Лука Чубрило

Техничко вођство: Миле Петровић

Дизајнери звука: Зоран Маринковић и Милош Маринковић

Дизајнер светла: Гордана Пантелић

## Прилог бр. 4

### Плакат за концерт

Универзитет у Приштини  
Факултет уметности  
Косовска Митравица - Звечан

УМЕТНИЧКИ АНСАМБЛ  
„СТАНИСЛАВ БИНИЧКИ“  
1899

# Симфонија Оријента

*Јосипа Славенског*

Уметнички ансамбл Министарства одбране  
„Станислав Бинички“ са солистима  
Диригент: Игор Сарајлић

01 | јули | 2022 | 21h

Атријум Ректората Универзитета у Београду  
Капетан Мишино Здање, Вука Караџића 1, Београд

Пројекат подржали:

Република Србија  
Министарство културе и информисања

Сокој  
Организација  
Музичких Аутсера  
Србије



## Прилог бр. 5

### *Адаптација простора и поставка сцене*



*Фотографија бр. 1:* Постављање практикабла и балетског пода за играче



*Фотографија бр.2:* Постављање осветљења и практикабала за оркестар и хор



*Фотографија број 3:* Бирање одговарајућих држача платна за видео пројекције



*Фотографија број 4:* Постављање држача платна на адекватне позиције

Прилог бр. 6

Фотографије са концерта

















## Прилог бр. 7

*Осврт на концерт „Симфонија оријента“ Јосипа Славенског одржаног 01. јула, 2022. година у Атријуму Капетан-Мишиног здања (преузето са Facebook зида композитора Иване Стефановић)*

После дуго времена чула сам уживо *Симфонију Оријента* Јосипа Славенског. За оне који можда не памте јер не морају сви бити музичари и знати ставове овог дела Славенског то су: Пагани, Јевреји, Будисти, Хришћани, Муслимани, Музика, и Песма раду/Песма животу. Ово монументално и важно дело југословенског музичког модернизма из прве половине XX века извели су хор и оркестар Уметничког ансамбла „Станислав Бинички“ (са појачањима тамо где је било потребно), а у организацији Факултета уметности у Косовској Митровици.

У амбијенту дворишта капетан Мишиног здања испуњеног многобројном публиком, под ведрим небом, оркестар и хор са солистима међу којима су двојица били сасвим изузетни (Андрија Секулић и Елдин Хусеинбеговић), под палицом младог и прецизног диригента коме је ово био докторски рад (Игор Сарајлић), са очекиваном модернизацијом која одговара данашњем добу (мултимедијалност, анимација, употреба асоцијативних видео радова на скриновима) и кореографије (Вера Обрадовић Љубинковић) где група људских тела, под светлошћу и сенкама прати музички садржај, али и занимљивом мада кратком интервенцијом електронике коју потписују композиторка Ана Гњатовић и вокалисткиња Ана Софреновић .... чула се Симфонија Оријента која чврсто стоји до данас иако је настала 1934, (последњи став написан је деценију доцније), па је чак протоком времена о добила на једном аспекту значења и вредности, укорененом модернизму, мултикултурализму, а пре свега на својој дубоко хуманој идеји и поруци. Не заборавимо да је од настанка дела прошло најмање два страшна рата, један светски и један балкански, да су се међусобно „ставови“ у композицији опако сукобљавали и убијали али да је музика синоћ све то наткрилила и бацила своје благотворно дејство на историју. Бар за кратко.

Честитам извођачима и онима који су имали идеју овог извођења и успешно је спровели.

Ивана Стефановић, композитор



## Прилог бр. 8

*Медијска пропраћеност концерта* (линкови – најаве и осврти на концерт)

Снимак концерта на званичном YouTube каналу ТВ „Мост“

<https://www.youtube.com/watch?v=GuAyWb5IktI>

Радио Београд 1, емисија „Сусретања“

<https://www.rts.rs/page/radio/ci/story/27/radio-beograd-1/4868213/.html>

Званични сајт Позоришта „Театријум“

<https://rs.n1info.com/kultura/nova-sezona-pozorista-teatrijum-na-otvaranju-simfonija-orijenta/>

Званични сајт Организације музичких аутора Србије „Сокој“

<https://www.sokoј.rs/sr/симфонија-оријента/>

Euro news Srbija

<https://www.euronews.rs/kultura/aktuelno-iz-kulture/53418/pocinje-nova-sezona-pozorista-teatrijum-na-otvorenoj-sceni-simfonija-orijenta/vest>

N1

<https://rs.n1info.com/kultura/nova-sezona-pozorista-teatrijum-na-otvaranju-simfonija-orijenta/>

Naučna Brainz TV

<https://www.youtube.com/watch?v=Mq061KDjyIw>

Nova.RS

<https://nova.rs/kultura/pozoriste-teatrijum-otvara-letnju-scenu-u-dvoristu-kapetan-misinog-zdanja/>

Mediasfera

<https://mediasfera.rs/2022/06/26/nova-sezona-pozorista-teatrijum-na-otvaranju-simfonija-orijenta/>

Kaleidoskop media

<https://kaleidoskop-media.com/teatar/pocinje-nova-sezona-pozorista-teatrijum>

Званични сајт Министарства одбране Републике Србије

<http://www.ansambl.mod.gov.rs/lat/187/simfonija-orijenta-josipa-slavenskog-u-novom-ruhu-187>

Званични сајт Универзитета у Приштини – Косовској Митровици

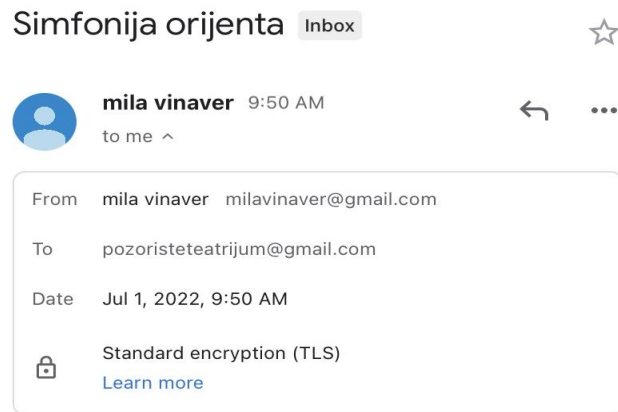
<https://pr.ac.rs/simfonija-orijenta/>

Званични сајт Факултета уметности Универзитета у Приштини – Косовској Митровици

<https://www.art.pr.ac.rs/index.php/aktivnosti/1520-simfonija-orijenta>

## Прилог бр. 9

### Заинтересованост публике за концерт



Poštovani,  
Obraćam Vam se ovim putem jer mi je velika želja da čujem živo izvođenje "Simfonije orijenta", koju sam slušala od detinjstva na vinilu i to mi je jedna od omiljenih kompozicija. Pošto karte nisu puštene u prodaju, da li biste mogli da mi izadjete u susret i omogućite da prisustvujem izvođenju, ako treba bez sedišta? Bila bih Vam izuzetno zahvalna... Inače radim na Univerzitetu, u susednoj zgradi (Filološki fakultet), ali se plašim da se neće baš dobro čuti iz bočne ulice 😊.  
S poštovanjem,  
Milica Vinaver

22 POP Kultura

# Muzička kritika

## Koncerti vredni pažnje

### Ana, Ema i Marija Horža

Milica Jelača Jovanović je ostvarena osoba u svakom pogledu, i profesionalnom i porodičnom: dobitnica je brojnih nagrada na međunarodnim muzičkim takmičenjima, profesor je na Univerzitetu u Bellinghamu i sa Dr Polom Horžom ima tri ćerke koje su pravi vunderkindi, ne zna se koja je od koje talentovanija! „Čuda od dece“ su jedinstvena i uglavnom jedina u roditelja i kada imaju i braću i sestre: Stefan Milenković, Nemanja Radulović, Marko Josifoski, Ilija Marinković, Rita Kinika, Nataša Veljković... A ovdje su čak sve tri fenomenalne pijanistkinje u uzrastu od devet do 14 godina, koje su na koncertu u Svečanosti sali Muzičke škole „Stanković“ u Beogradu početkom jula prikazale dela u rasponu od oko dva veka, obuhvatajući istorijsko-hronološki tok od najvećih predstavnika baroka, Baha i Hendla, preko bečkih klasičara, Hajdna i Mocarta, romantičara – Šumana, brata i sestre Feliksa i Fani Mendelson i Šopena, zatim impresionista – Debisija i Ravela, do XX veka i dela Rahmanjinova, Prokofjeva i Ulises Keja. Programom (koji se sve tri sestre svirale napamet) obuhvatile su dela nemačkih, ruskih, francuskih, mađarskih i poljskih autora. One sviraju pravi veoma zahtevni koncertni repertoar, poznat i lako prepoznatljiv (pa otuda i teži jer podlež poređaju), sa čistotom ne samo tehničkih nego i stilskih finesa.

Ana je muzikalno izvajala eho-efekte u Bahovom „Malom preludijumu“ u Ce-duru i saosećajno izvela Šumanovo „Sećanje“ povodom smrti Feliksa Mendelsona. Poneo ju je plesni ritam u Šopenovom Valceru u e-molu i pitoreskno je dočarala „Etidu-sliku“ u ge-molu Sergeja Rahmanjinova. Ove godine počela je da svira i violini!

Njena 12-godišnja sestra Ema od prošle godine svira i violončelo, a osvojila je i prvu nagradu za kompoziciju na Simon Fiset takmičenju. I njene interpretacije Baha, Hajdna, Mocarta, Fani Mendelson Hensel, Šopena, Debisija i Ulises Keja već sada pokazuju jaku individualnost. Najstarija Marija interpretira već pravi koncertni repertoar – „Fantaziju imprompti“ opus 66 i „Revolucionarnu etidu“ Frederika Šopena, „Igru patuljaka“ Franca Lista, „Odbleske na vodi“ Kloda Debisija, „Sarkazme“ Sergeja Prokofjeva i na kraju – početni stav koncerta u Ge-duru Morisa Ravela (u saradnji sa majkom na drugom klaviru) čime su najavile i dolazak velike pijanistkinje Marte Argerić (koja će uskoro u našem gradu izvesti ovaj koncert) i za koju verujem da bi podržala i Mariju, kako je to učinila i u Varšavi 1980. za Ivu Pogorelića, samo da je bila u prilici da je čuje!

### „Simfonija Orijenta“ Josipa Slavenskog

Kulturno leto 2022. Započelo je u dvorištu Rektorata Univerziteta u Beogradu izvede-

njem životnog dela Josipa Slavenskog – njegove veličanstvene „Simfonije Orijenta“ uz Umetnički ansambl Ministarstva odbrane „Stanislav Binički“ sa solistima i Univerzitetu u Prištini sa sedištem u Kosovskoj Mitrovici. Dirigentu ovog multimedijalnog projekta u koji su se uključili i plesači, Igoru Sarajliću, to je bio i doktorski ispit.

Mada se ovo delo navodi kao jedno od najznačajnijih ne samo u opusu Slavenskog nego i u čitavoj našoj muzici, ja sam ga u živom izvođenju čula tek drugi put (prvi put je to bilo na Bemusu 11. oktobra 1996. sa Horom i Simfonijskim orkestrom RTS i ruskim dirigentom Jurijem Aljajevim), mada je završeno još 1934. po porudžbini Akademskog pevačkog društva „Oblici“ kojim je bila obeležena 50-godišnjica njegovog osnivanja. Samo delo nekoliko puta je menjalo nazive. Prvobitno je Slavenski imao nameru da ga nazove „Aziofonija“ (kao pandan njegovoj „Balkanofoniji“), ali je već na premijeri od toga odustao i ova velika simfonijska kantata izvedena je pod nazivom „Religiofonija“, a na naslovnoj strani bila je posveća „Betovenovoj Missi solemnis“. Oduševljeni profesor Petar Bingulac napisao je posle premijere 2. juna 1934. sa „Oblicem“, Beogradskom filharmonijom i dirigentom Jovanom Bandurom:

„Svojom muzikom Slavenski je dočarao raspoloženje čoveka drevne prašume, starine i sadašnjice: strah, tuga, očaj, plač, mir, vedrina, pouzdanje, divlji fanatizam, ekstaza, a zatim, posle SVOG pogleda, SVOG ušišćenja, još i pobeđničko krlkanje modernog čoveka.“

Koncipirana u sedam stavova „Simfonija Orijenta“ se u svakom od njih bavi muzikom jednog šire shvaćenog istorijskog razdoblja. Slavenskog su uvek privlačile velike teme snažnih uzbuđenja i ušišćenja i u svakom stavu on je ostvario drugačije rešenje u ritmičkom, melodijskom, harmonskom i instrumentalnom vidu, uz pramotiv kojim su protkani stavovi. Zeleo je da delom prikaže i emotivni i duhovni svet čoveka, njegova osećanja, nemire, ekstazu i trijumf, obuhvatajući ogroman vremenski raspon od prašumskog primitivca do čoveka današnjice.

Početni stav „Pagani“ (Musica ritmica) rukovodi se geslom „na početku beše ritam u muzici“, te je muzika bez teksta, samo sa gorenim „ha“, uz slobodnu politimiku. U drugom – „Jevrej“ (Musica coloristica) koristio se starojevrejskim tekstom – kadišom, uz starojevrejske skale. „Budisti“ (Musica architectonica) su monumentalna zvučna freska sa stihom „Om Mani padme hum“ (Samotvor-na snaga je u lotosu) koji se nalazi uklesan svuda po stenama planina na Dalekom istoku. Ovaj grandiozan stav završava se monumentalnim osmoglasnim kanonom – koji potvrđuje saskrinski tekst o osam istina o životu. „Hrišćani“ (Musica melodica) su prikazani



## Koncipirana u sedam stavova „Simfonija Orijenta“ se u svakom od njih bavi muzikom jednog šire shvaćenog istorijskog razdoblja. Josip Slavenski je želeo da prikaže i emotivni i duhovni svet čoveka obuhvatajući ogroman vremenski raspon

kontemplativnim grčkim tekstom „Kyrie eleison“ (Gospodi pomiluj) po starovizantijskim motivima na način četvoroglasnog horskog kanona. „Muslimani“ (Musica articulatae) sa pesmom muzjezina i horom dervisa napisana je po arapskom tekstu „Allahu akbar“ (Bog je velik) sa bogatim melizmatičnim ukrasima i brojnim prekomernim sekundama. „Muziku“ (Musica polifonica) je Slavenski (kao i ja) smatrao svojom religijom, stavljajući je iznad religije i filozofije, uz upotrebu četvoroglasnog kanona i polifonijih sukoba. Završni stav – „Pesma radni“ (Musica harmoniae) afirmiše religiju savremenog čoveka kroz jednostavan oblik kola i himnični zaključak tekstom koji je napisao sam autor: „Slava radu, slava pokretu, slava životu!“ A slava i svim izvođačima na čelu sa dirigentom Igorom Sarajlićem koji su uložili ogroman trud da prođu u najtananije emocije i otkriju nam širinu, duhovnost i lepotu novih muzičkih svetova.

### Maksim Vengerov i Simon Trpčeski

Višeminutnim ovačijama je publika u prepunoj sali Kolarčeve zadužbine pozdravila najvećeg violonistu današnjice: Maksima Vengerova, ambasadora dobre volje Unicefa i njemu dostojnog klavirskog saradnika: pijanistu Simona Trpčeskog, kome je 2003. Kraljevsko filharmonijsko društvo iz Londona dodelilo nagradu za najuspešnijeg mladog umetnika.

Njihov koncert bio je fenomenalan u svemu: u izboru programa, u vođenju fraza, u međusobnoj komunikaciji, u specifičnom doživljaju dela. Započeli su sa milujućom kantilenom početnog stava 21. Mocartove Sonate u e-molu K 304 (koja je inicirala stvaranje dvostavnih Betovenovih klavirskih sonata i tzv. „Neodvorske simfonije“ Franca Šuberta) sa najnežnijom isklեսanošću svakog tona kod obojice umetnika. Tu izuzetnu melodičnost poertali su interpretirajući i Prvu sonatu u ef-molu opus 80 Sergeja Prokofjeva koji je dao i sažetu karakteristiku stavova: prvi stav predstavljao široko razvijenu, drugi je napet i bujan, ali sa raspevanom sporednom temom, treći je lagani – meki i nežan, a finale – brz, silovit i temperamentan, napisan u složenom slogu. Umetnici su sonatu lišili nepotrebnih efekata, a ostvarujući potpuno novo kvalitet zvučnog, harmonski zasićeniji, sa dvovaltima, što mogla biti pasaznim gljicima, robusnim disonancama, s bujnom akordikom klavira i hitrim prepletima ruku. Za razliku od početnih stavova treći je sordinom zatamnjeni Andante nad nebeskim pianissimom klavira, a u virthornom finalnom stavu autor kao da je želeo da zbrise prethodne strepnje i nemire.

U najlepšoj violinskoj sonati romantizma, Frankovoj u A.duru, takode četvorstavnoj, umetnici su mi podarili najlepše čitanje ovog dela koje sam ikada čula! Nastala je u 64. godini kompozitorovog života i puna je izvanrednih muzičkih iznenađenja: prvi stav je miran, širokih melodijskih linija i lirске intonacije, drugi je pun tragičnih nabojia i uzbuđenih kontrasta, u trećem se obe deonice slivaju u široke melodijske tokove, a u finalu autorova kontrapunktska veština dolazi do punog izražaja. Između nastupa glavne teme ronda pojavljuju se epizodno muzičke misli iz prethodnih stavova i to je i na mene, kao i na profesora Vlastimira Peričića delovalo kao kvintesencija prethodnih stavova.

I najzad – veličanstvena Ravelova Rapsodija „Ciganin“ koja započinje dugim nalik improvizatorsko-briljantnom solom violine sa uskovilanim plesnim zamahom, kojoj kao da je jedva čekao da se priključi i klavir u svom tom obilju tonske lepote! Prvobitna verzija „Ciganina“ za violinu i klavir nastala je pre gotovo jednog veka 1924. i iste godine je autor klavirsku deonicu i orkestrirao i ona se i danas sa nesmanjenim uspehom izvodi u obe verzije, sa pravim obiljem specifične impresionističke atmosfere i jarkih i strasnih boja u kojima – činilo mi se – podjednako su uživali i izvođači i publika!

## Биографија

Игор Сарајлић је рођен 1988. године у Сарајеву. Основно и средње музичко образовање стекао је у Музичкој школи „Стеван Мокрањац“ у Пожаревцу, на Вокално-инструменталном одсеку – клавир, као и на Одсеку за музичког сарадника. Завршио је основне (2010) и мастер академске студије (2011) на Факултету музичке уметности у Београду, студијски програм Извођачке уметности, модул Дириговање, у класи проф. мр Биљане Радовановић Бркановић. На завршној години основних и на години мастер академских студија, као један од хиљаду најбољих студената у Србији, био је стипендиста Министарства омладине и спорта РС. Године 2010. је похађао Мастер клас дириговања у Бечу “Universitat fur Musik und darstellende Kunst Wien”, у класи професора Марк Стрингера (Mark Stringer) и класи професора Владимира Кирађиева (Vladimir Kiradjiev). Након завршених мастер студија заснива радни однос у Музичкој школи „Стеван Мокрањац“ у Пожаревцу, где ради до данас. Током овог периода, са Вокално-инструменталним ансамблом „Мозаик“, Гудачким оркестром и камерним групама Музичке школе „Стеван Мокрањац“ из Пожаревца одржао је око 170 наступа и целовечерњих концерата, а освојио је и бројне награде на међународним и домаћим такмичењима. Тренутно је на докторским академским студијама на Факултету музичке уметности у Београду, студијски програм Извођачке уметности, модул Дириговање, у класи проф. мр Биљане Радовановић Бркановић. Као студент докторских студија, у оквиру међународне размене студената *Еразмус+ програму мобилности*, део свог студијског програма остварио је у Литванији на Lithuanian Academy of Music and Theatre, у класи професора Деинијуса Павилониса (Dainius Pavilionis), имајући прилику да ради са три Литванска оркестра: LMTA student orchestra, St. Christopher chamber orchestra i Lithuanian Armed Forces Headquarters orchestra. Поред већ реченог, као диригент, наступао је и са оркестром Факултета музичке уметности, Симфонијским оркестром и Мешовитим хором Министарства одбране „Станислав Бинички“, оркестром „Spirit of Europe“, Нишким симфонијским оркестром, Камерним ансамблом „Аморосо“ из Лесковца, Lithuanian Armed Forces Headquarters orchestra, као и бројним хорovima и певачким друштвима.



Прилог 1.

## ИЗЈАВА О АУТОРСТВУ

Потписани-а: Игор Сарајлић

Број индекса: 342/17

### ИЗЈАВЉУЈЕМ

да је докторски уметнички пројекат односно докторска дисертација под насловом:

Диригентски приступ интерпретацији *Симфоније Оријента*  
Јосипа Славенског у креирању њеног мулти/интер/медијалног окружења

резултат сопственог истраживачког рада, да предложени докторски уметнички пројекат односно докторска дисертација у целини ни у деловима није била предложена за добијање било које дипломе према студијским програмима других високошколских установа, да су резултати коректно наведени и да нисам кршио/ла ауторска права и користио/ла интелектуалну својину других лица.

Потпис докторанда

У Београду, 08. септембар, 2022.

---

Игор Сарајлић

## Прилог 2.

### Изјава о истоветности штампане и електронске верзије писаног дела докторског уметничког пројекта

Име и презиме аутора: Игор Сарајлић

Број индекса: 342/17

Студијски програм: Извођачке уметности, модул Дириговање

Наслов докторског уметничког пројекта:

Диригентски приступ интерпретацији *Симфоније Оријента*

Јосипа Славенског у креирању њеног мулти/интер/медијалног окружења

Ментор: мр Биљана Радовановић Бркановић, редовни професор  
Универзитет уметности у Београду, Факултет музичке уметности  
Коментор: др Тијана Поповић Млађеновић, редовни професор,  
Универзитет уметности у Београду, Факултет музичке уметности

### ИЗЈАВЉУЈЕМ

да је штампана верзија мог писаног дела докторског уметничког пројекта односно докторске дисертације истоветна електронској верзији коју сам предао/ла за објављивање на порталу Дигиталног репозиторијума Универзитета уметности у Београду. Дозвољавам да се објаве моји лични подаци везани за добијање академског звања доктора уметности односно научног звања доктора наука, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада. Ови лични подаци могу се објавити на мрежним страницама дигиталне библиотеке, у електронском каталогу и у публикацијама Универзитета у Београду.

Потпис докторанда

У Београду, 08. Септембар, 2022.

---

Игор Сарајлић