

Милоје Николић

ДУХОВНИ КОНЦЕРТ

ИНТРОДУКЦИЈА – QUASI RECITATIVO

Многобројни концерти духовне музике који се организују последњих година (не само код нас), као појединачне приредбе или под окриљем неког од великог броја специјализованих фестивала па и такмичења, отварају или, бар, актуелизују питања дефинисања, односно прецизнијег одређења оваквих концерата по њиховој „унутрашњој суштини“ и „спољном облику или техничком аспекту“.¹

Директних упутстава у доступној литератури нема. Теолошке расправе које се баве проблемима црквене музике дају у најбољем случају посредне одговоре, задовољавајући се углавном општим начелима која би требало да буду заступљена у музици што претендује на црквено уважавање и прихватање. На бази ових одређења, међутим, тешко да се може градити једна прецизнија технологија осмишљавања и реализације жељеног типа концерата. Стручни музички написи, пак, баве се превасходно историјским аспектима развоја *духовног концерта* као жанра или, ређе, доносе историјске, архивске извештаје о *духовним концертима* као, у основи, *концертима црквене /духовне/ музике*, без озбиљнијих анализа њихове уметничке форме и „суштине“.

Лингвистичка анализа даје такође врло ограничене резултате.

Концерти који су предмет нашег интересовања најчешће су објављивани као *духовни концерти* или *концерти духовне музике*, ређе као *концерти црквене музике*, *концерти црквених композиција* или, пак, *религиозни концерти* и слично; при томе су сви ови називи били коришћени, по прави-

¹ Термини узети из једног од новијих дефиниционих одређења православне црквене музике; cf. Константин Кавариос: „Црквена музика“ у: *Православље и уметност*; Мисионарски и духовни центар манастира Хиландара „Тројеручица“, Издавачка делатност Завет, Београд, 1997.

лу, као својеврсни синоними. Заједнички део свих набројаних синтагми, реч *концерт*, ма колико мењала своје значење кроз историју, препознаје се овде недвосмислено као ознака за **чин јавне презентације музике, односно музичких дела, у живом извођењу,² пред публиком, којој је концерт првенствено и намењен.**

Преостали текст сваке од набројаних концертних објава првенствено указује на постојање извесне посебности овог *концерта*, као и на то да је та посебност одређена некаквом везом *концерта* са *духовношћу*, вером, односно црквом, религијом. За одговорима, макар и делимичним, на основна питања овог чланка – о садржају и форми оваквих *концерата* – могло би да се трага тек у другом, изведеним и скривеним, „имплицитним“ слојевима значења тог текста.

Ситуација је у том препознавању интенција *концерата*, међутим, сложена, јер у апострофираним деловима њихових генеричких ознака није увек јасно одређено ни на који ред животних појава се односе. Тако, синтагматске целине *црквене композиције*, *црквена музика* и *духовна музика* и сличне – све су ознаке за некакву врсту или некакве врсте музике, односно њене (њихове) појединачне представнике, док, насупрот томе, атрибути *религиозни* и, посебно, *духовни* стоје у хијерархији термилолошких значења знатно више и могу се протегнути (чак и ако их одмах вежемо за ограничења која намеће појам *концерта*) на врло велики, вишедимензионални простор људске активности и стваралаштва.

Како, даље, с једне стране, чак ни разлика између *црквене* и *духовне музике*, односно одговарајућих композиција није ни у црквеним ни у музичарским круговима једнозначно одређена, а како су, с друге стране, дистинкције између атрибутских термина *верско*, *црквено*, *религијско* и *религиозно* и (опет посебно) *духовно* и сл. у пракси најчешће врло субјективно одређене, са специјално наглашеним разликама у поимању између црквених и световних лица (ту и велике већине музичара) – слободе и произвољности тумачења и закључака које су могуће и реалне на бази наведене лингвистичке анализе превелике су и за праксу, а камоли „теорију“ *концерата* којима се овде бавимо.

Морамо зато ову књигу ипак отворити.

Утврдимо пре тога, из практичних разлога, једну конвенцију: како термин *духовни концерт*, следствено претходном, може да у себе укључи и све друге наведене ознаке нама овде интересантних *концерата*, у даљим разматрањима користићемо га као општи, свуда, сем на местима где се инсистира на специфичној термилолошкој и садржајно-формалној разлици.

² Без икаквих битних последица по нашу тему у овај дефинициони обим би се могле укључити и, у новије време релативно честе, радијске, телевизијске и сличне варијанте презентације.

MAESTOSO

Духовни концерт је настао од демистификованих музичко-текстуалних акција и резултата религиозних обреда.³

Изведимо доказ (скраћени):

С обзиром на то да је основни циљ сваког обреда остваривање неког (по правилу трансцендентног) обредног резултата, то су стварни учесници тог обреда само они који су и активни баштаници његовог поменутог основног циља; при томе је неопходни минимум такве партиципације постојање живе вере у (мистичну) реалност обредног резултата. За све остале присутне (чак и ако су се на све друге начине „врло трудили“) дотични обред је само приредба, перформанс, *духовни концерт*, у коме су они публика, чији евентуални добици могу бити само споредни резултати обредних акција.⁴

Према претходном, *духовни концерт* (као и све друге необредне „прелставе“) у овом односу **карактерише и разликује од обреда недостатак управо „мистичног језгра“.**

Примењено одмах на предмет нашег истраживања, овакво одређење нам даје за право да већ на овом кораку **постулирамо протезање термина *духовни концерт* и на све случајеве коришћења обредних, односно црквених музичких композиција ван изворног (односно на неки од учесника обреда накнадно признатог, верификованог) обредног контекста** – макар се оно одвијало и у самој цркви, па чак и од стране истих извођача и пред свегом који је одраније присутан. У свим таквим случајевима – употребимо за њих ознаку *духовни концерт у ширем смислу* – нарушава се претпостављена примарна делотворност (ма каква она била) синкретички здружених сила акције религиозног обреда. (Генерална проба литургије није права обредна литургија.)

Јасно је, међутим, да докле год је нарушавање вере у трансцендентност појединих делова обреда било појединачна или спорадична појава, при томе још и скривена у приватности унутрашњег духовног живота својих носилаца, односни обред није могао да прерасте у ***духовни концерт* као јавни чин**, ол-

³ Детаљну анализу и аргументацију за све елементе и фазе покушаја једне понешто нове реконструкције почетака /пра/музике дао сам у првом делу (*О природи /фолклорних музичких/ ствари*) свог хабилитационог рада *Природа и усмерење фолклорних импулса у новијој српској а саррелла хорској музици* из 1987. године (Библиотека Факултета музичке уметности у Београду).

⁴ Сходно дељивости целокупног изворног обреда, ни његово трансцендентно, мистично језгро обично није компактно, па га ни евентуална демистификација не обухвата одједном. Могуће је, дакле, веровати у неке делове обреда и изгубити веру у друге. Остаје, ипак, отворено питање да ли и овде постоји елементарни „квант“. Додајмо и ово: може се учинити да иза свега претходног стоји једно грубо изједначавање религије (чак са њеним неспретним поистовећивањем са појмом вере) и обреда, које се може лако аргументовано оспоравати, посебно на крају једног миленијума у коме је право на посебну, самосвојну личну и при том само унутрашњу религиозност постало део општих људских права. Неспоразуми се, верујем, могу избећи ако повремено, а у складу са контекстом, конкретном исказану везу обреда и религије (вере) схватимо онако како сам је и ја схватао: више фигуративно (нпр. метафорично или синегдохично).

носно приредбу. За настанак и објаву правог, јавног *духовног концерта* (и у овом, најширем поимању) било је нужно да се стекну бар три основна услова: критичан број „демистификатора“, њихова спремност да своју одговарајућу спознају јавно искажу и довољно јак разлог да то учине.

Овај трећи услов значио је практично да је међу акцијама и резултатима поменутог демистификованог спољашњег слоја требало наћи и оне који су могли да покажу и друго лице своје делотворности, који су имали потенцијал да и ван обреда изазивају неке људима потребне и значајне ефекте и задовољства.

Кад се у томе, у неком нама непознатом тренутку, успело, **конституиран је духовни концерт, историјски и суштински примарно као специфична необредна (односно: ванобредна) форма целовитог или парцијалног коришћења оригиналних текстова и музике једног или већег броја религиозних обреда, са циљем да се искористе (у врло различите сврхе) апострофирани њихови сачувани и новооткривени потенцијали.**

Највероватнији најстарији, примарни подстицаји претварању обредне музике у *духовни концерт* налазили су се у преиначавању (варирању) старих и увођењу нових музичких (тачније текстуално-музичких) композиција у обред, а ради прилагођавања новим, промењеним животним ситуацијама, односно ради освајања нових моћи магијског деловања, тј. нових области којима се овладава на религијски начин. Део који није био инкорпориран у обред, било да у њега није ни ушао било да је из њега истиснут, био је, односно остао, само *музика*. Она је, с обзиром на своју претходну реалну или бар интенционалну везу са обредом, имала практично све услове да оформи категорију *духовних концерата*, па се из тога може закључити да су **духовни концерти (у овом, ширем смислу) били и прва релативно самостална, од обреда одвојена музика.**

Својеврсни „источни грех“ *духовног концерта* – ослобађање од обавеза обредног синкретизма – плаћен је (како смо већ видели) ценом губитка специфичног магичног кохезивног дејства *мистичног језгра* тога обреда, па **сваки духовни концерт мора да трага за новим и другачијим разлозима свога постојања, за новим циљевима, и према сваком тако утврђеном открићу мора да установи своју нову и специфичну „унутрашњу суштину“ и „спољни облик или технички аспект“.** Како су такви разлози, односно циљеви не само безбројни, већ и, као делови укупне динамике живота, унутрашње променљиви – може се с разлогом претпоставити да је и **код духовног концерта готово истовремено са процесом демистификације обредне музике** (којим се ова претвара у музички материјал *духовног концерта*) **започео и поступак преобликовања преузетих композиција и укључивање нових** (које више нису морале да имају претходну обредну верификацију), **са циљем да својим деловањем остваре сродан или нов ефекат.**

Тако створен и „динамички“ дефинисан, **духовни концерт се потом развијао кроз историју осцилујући између две идеалне и недостижне граничне тачке свога могућег кретања: „мистичке“, у којој би се он вратио у првобитни обред (алтернативно: где би сам постао нови обред исте основне врсте), и „хуманистичке“, која је значила максимално развијање других, необредних, односно нерелигиозних потенцијала, све до стварања новог, световног обреда (код кога би атрибут духовног био сведен на бесконачно малу вредност). Трајекторија овог кретања дефиниционо је одређена правцем који омогућава непрекинуто, макар и минимално, струјање мистичких (трансцендентних), рационалних и афективних импулса енергије из изворних простора вере, односно религије и религиозности.**

Како се из претходног може лако закључити, **духовни концерт није једнозначно дефинисана текстуално-музичка врста (жанр), већ, у најмању руку, својеврсни такав род, код кога је структура („унутрашња суштина“ и „спољни облик или технички аспект“) сваког појединачног примерка (као и њихових групација заснованих на одређеним парцијалним сродностима – врста) пресудно зависна од циља, односно циљева његовог установљавања.**

VIVACE AFFETUOSO

Област могућих циљева *духовног концерта* одређена је, према свему претходном, специфично суженом гамом укупних потенцијала текста и музике и њиховог међусобног односа; то се посебно односи на оне дискурзивне. Ипак, лако се може доказати да су и ови смањени скупови, области дефинисаности свих наведених независно променљивих варијабли, и даље (бар теоријски) бесконачни. Зато се одговори на питања са почетка наших разматрања могу реално дати само за кључне тачке статистичког окупљања историјски реализованих примерака анализираних феномена, као покушаји одређивања одговарајућих стандарда тако оформљених врста.

Даље редуције наших тренутних амбиција условљене су сврхом и практичним (просторним) ограничењима овог рада. У наставку ћемо зато фокусирати пажњу само на једну врсту **духовних концерата**, на оне „општег типа“, какви се далеко најчешће срећу (и захтевају) у савременој концертној пракси, а који се из целог рода *духовних концерата* издвајају и по за нас битном критеријуму: у њима су значај музике и одговорност музичара релативно највећи.⁵

1. Ма колико настојали да одговоре на основна питања „унутрашње суштине“ и „спољног облика или техничког аспекта“ објективно заснујемо (првенствено на малопре изнесеним резултатима фундаменталних анализа), по-

⁵ У широј верзији овог рада (у рукопису) дате су и релативно подробне анализе неколико других типова *духовних концерата* – „школских“, оних намењених додатном духовном утврђивању верника-чланова одређене религиозне заједнице, „пропагандних“, итд.

четну позицију и смер на раније описаном циљном правцу између „мистичног“ и „хуманистичног“ морамо изабрати сами. Стварање духовног концерта и његово касније континуирано интензивно неговање и развијање као специфичног жанра, концертног (тј. као подврсте концертне приредбе) и композиционог (код овог потоњег чак са већином обележја новог формалног типа) – означило је у историји овог феномена тренутак одлучног преласка у област доминације импулса световног, у ареал продуката хуманизма. Израстао на друштвеној и психолошкој основи демократског права човека на лични избор односа према вери и религији, избореног у практично вечитом сукобу између објективизма конфесионалне ортодоксије и субјективизма индивидуалног пијетизма,⁶ овај „музички удар“ је у последњих неколико векова европске и на њу ослоњене историје судбину духовног концерта – или бар његовог централног развојног тока – поверио превасходно стваралачкој моћи и савести музичара.

Тренутак је, дакле, за објављивање личног избора.

Залажем се за ауторски духовни концерт који – уз уважавање свих критеријума и циљева „обичног концерта“, али и уз задржавање спремности да их се у случају колизије са „вишим вредностима“ делимично одрекне – трага (у појединачним композицијама или у њиховим комплекснијим скуповима) за деловима спектра емисије мистичних језгара изабраних обреда у чије посебно духовно деловање аутор сам верује⁷ и покушава да те делове и њихова деловања сачува у новим, концертним условима, евентуално им и додајући ново осветљење које ће појачати изворно зрачење. Тиме се, верујем, иде у сусрет стварању услова да се – ван полазних обреда или, чак, уз „завиривање“ у неки на овај начин зачети нови обред⁸ – приђе корак ближе делићу Тајне за којим се баш ту трага (чему иначе атрибут духовни уз основно одређење концерт?!).

Прихватање оваквог главног, општег циља ауторског духовног концерта не искључује могућност да се овом концертном подухвату поставе и други, допунски циљеви, чиме овај концерт добија извесну, бар потенцијалну, функционалну поливалентност.⁹

⁶ Употребимо тај познати термин као ознаку за сва његовом изворном значењу аналогна, у основи хуманистичка поимања односа појединца и вере, односно религије.

⁷ Алтернатива (важна нарочито за професионалце): у чије посебно духовно деловање верује публика, односно циљна група којој је тај духовни концерт намењен.

⁸ У коме ће ново мистично језгро бити сачињено од сачуваног, „признатог“ дела старо обредног и од дела који потиче од оног који уносимо као лично доживљавање магијског деловања музике.

⁹ Тако нас историјат духовног концерта као приредбе подсећа да је ова врста уметничког догађаја значила у неким временима и неким срединама „више од концерта“ – сетимо се само, на пример, улоге духовних концерата војвођанских певачких друштава у периоду до уједињења са Србијом у развоју српске националне свести. Године 2000. нове ере не залажем се за поновно успостављање у садашњости и будућности таквог статуса духовног концерта, бар не као правила. Ипак, упозоравам на то да се он може наметнути и независно од воље композитора (састављача) – информативни потенцијал вокалне музике потцртан је у случају духовног

Избор допунских циљева не сме противречити основном циљу, нити ови секундарни циљевии смеју да буду међусобно супротстављени.

2. Као рационално усмерени (дискурзивни) производ, **духовни концерт мора да има најмање једну основну идеју**, која ће управљати стварањем и, потом, доживљајем, деловањем концерта, у складу са изабраним његовим основним циљем (односно циљевима).

Идеја *концерта* мора да изађе у сусрет нашој (грешној) потреби за препознавањем или давањем рационалног смисла ономе што радимо и што нас испуњава. При томе без обзира на то да ли је везана за неки импулс из текста, или из музике, или из њиховог међусобног односа, или из неког ширег и, у односу на референтне узорне обреде, новог контекста – она мора да има такво усмерење и потенцијал да, као својеврсно језгро кристализације, може да омогући сопствену реализацију искључиво од материјала до кога се долази кретањем по жанровској (дефиниционој) траси.¹⁰

Избор ове основне идеје зависи, у општем случају, осим од расположивог материјала, још од низа фактора, од којих су најважнија два: коме се „идеалном типу“ овог *духовног концерта* тежи и како (ка ком раније дефинисаном „полу“) се он усмерава. У недостатку простора за детаљнију елаборацију истакнимо, ипак, један битан захтев: **кључне поруке и на њима засноване укупне карактеристике духовног концерта, у свим варијантама, не би требало да противрече одговарајућим ставовима религије из чијег окриља он на неки начин произлази** – у супротном бисмо добили својеврсну пародију *духовног концерта*.¹¹

3. При **избору материјала** за *ауторски духовни концерт* састављачу програма *концерта* стоји начелно на располагању целокупни фондус светске обредне (црквене) музике, који он (аутор, састављач програма) онда класификује и из кога бира и узима потребне делове према прецизно дефинисаним циљевима и идејама односног *духовног концерта* – ово ауторско право је, чини се, несумњиво.

Дилеме можда могу да се јаве у вези са коришћењем дела неких других, ранијих *духовних концерата*, која нису никада добила обредну верификацију, као и око обима и карактера права на стварање сасвим нових композиција (новокомпонованих *духовних концерата* у ужем смислу) и озбиљнијих унутрашњих структуралних преиначења старих дела која попримају карактер „прекомпоновања“.

Суштинско разрешење у овим случајевима даје онај део предложене дефиниције *ауторског духовног концерта* који даје дискреционо право ауто-

концерта и другим емитованим значењима, пре свега оним симболичким, која произлазе из примарног, па и изведеног контекста везе са верским, односно религијским узорима и коренима. Ово се, наравно, може добро-употребити и зло-употребити!

¹⁰ На основу претходних разматрања видљиво је да би излазак са овакве трасе значио и излазак из дефиниционих оквира *духовног концерта*.

¹¹ Не спорим, наравно, да је и она могућа, али се њоме овде нећемо бавити.

ру (или, алтернативно, његовој публици, односно циљној групи) да одлучи у шта од понуђеног верује. Томе се, међутим, мора додати и једна експликација (рационализација) која мора да одговори на практична питања „спољашњег облика или техничког аспекта“. Она је, како се лако може закључити из хуманистичке оријентације ауторског духовног концерта, добрим делом препуштена схватању аутора о томе какве комбинације и структуре омогућавају да се одрже отвореним путеви одговарајућих зрачења изабраних референтних обреда, посебно њихових мистичних језгара. Узимајући у обзир сагледива ограничења, при том избору на располагању стоји следеће:

- релативно слободан **избор текстова**, у коме поетске парафразе религиозних тема и мисаоне рефлексije одговарајућих религиозних идеја (но само до границе области супротстављања) стоје равноправно са посвећеним текстовима обреда и светих књига;
- **облици музичке надградње** који могу да комбинују „неспорна“ достигнућа обредне музике са идејама „остатка музике“, посебно инструменталне, „апсолутне“, у границама њихове недискурзивности, односно несупротстављања њихових усмерених значења ограничењима односа музике и текста; такво одређење допушта и **коришћење инструменталне музике** – врата на путу тога прикључивања налазе се у области инструменталне музике изворно везане за обред (тамо где он такву музику допушта), шифра која их најлакше отвара је симболичка и друга асоцијативна веза између инструменталног тона и речи коју у том обреду (дакле: признато, верификовано) та музика прати и надграђује, док су границе употребљивости одређене дометом дејства истих оних основних веза са обредом, религијом и вером које дефиниционо повезују вокалне, односно вокално-инструменталне верзије овог жанра;
- **однос музике и текста** који, уз већ обредно верификоване стандарде, допушта и релативно наглашеније афективно-естетичке учинке (можда и са правом опрезног залажења у одговарајућу област ефеката „патогене музике“), све уз, чини се, битан услов избегавања пародијских дискурзивних несагласности.

4. *Духовни концерт* би требало да има своју **тему**. Она може бити (и најчешће јесте) извучена из текста, али може имати своје упориште у музици или, чак, у ванпрограмском контексту (који мора бити на неки начин везан за религију, односно *духовност*). Стављање изабране теме у наслов *концерта* може да служи бар као својеврсни „доказ духовности“ *концерта*, док њено препознатљиво постојање и консеквентно праћење не само да олакшава аутору избор и компоновање и представља један од фактора обједињавања делова (нумера, ставова) *духовног концерта*, већ и обезбеђује својеврсно

додатно „правилно“ усмеравање доживљаја публике *концерта* ка његовим постављеним циљевима.

При избору требало би обратити пажњу не само на велико потенцијално богатство скупа досад неискоришћених тема, већ, још више, на могућности слободе њиховог перципирања и тумачења које нуди савремена друштвена и уметничка сцена – оне треба да буду изазов и подстрек за увиђање и враћање у праксу великог значаја постављања тема при конципирању савремених и будућих *духовних концерата*.

5. Вокални (као и вокално-инструментални) *духовни концерт* ствара се у (бар) дводимензионалном простору текста и музике, те управљање формом целине његовог уметничког дејства значи увек у крајњој линији овладавање резултантом здруженог дејства наведених компонената. Поменуто **резултантну форму** (која, у пракси, обично има и још понеку скривену „спорелну“ димензију, рецимо ону везану за локацијски, односно, потпуније, визуелни контекст) можемо означити као **дубинску** – она је, наравно, пресудна за укупан уметнички резултат сваког *духовног концерта*, па се о њој мора водити велика и стална брига.

Унутар скупа решења нађених при трагању за динамичком структуром уметничког дела која би ефикасно и поуздано компензовала сложену и делимично непредвидиву мрежу разноврсних животних сила, што човека померају из тачке равнотеже – истиче се својом релативном учесталашћу и, посебно, уметничком убедљивошћу и ефикасношћу, подскуп оних који дубински подражавају распоред простирања и интензитета енергетских импулса једног згуснутог, сажетог и онеобичењем инверзно постављеног одсечка живота – **структуру драме**.

6. Између рођења и смрти јачамо, растемо, достижемо свој максимум, затим слабимо, опадамо, старимо – то је најдубља форма нашег живота, у којој можемо да променимо, евентуално, само акценте, а, ипак, не одустајемо од уређења сваког свог дана, од јутарње физкултуре до вечерње шминке. **И духовни концерт не сме да пренебрегне важност лепоте своје спољашње форме**, која је вероватно основни фактор његове индивидуализације и лаке препознатљивости и памтљивости. Варијације, контрасти, понављања, транспозиције, градације, асоцијације, реминисценције... – основни су елементи свих музичких (и музичко-текстуалних) планова видљиве архитектонике једног занимљивог *духовног концерта* (који уз такву своју спољашњост постаје потенцијално успешнији у реализацији и својих других циљева). Као подстицајне или, чак, узорне форме њиховог конструктивног обједињавања могу се искористити одговарајући „већ готови“ формални обрасци сложенијих, пре свега цикличних музичких композиција – међу њима су посебно корисна и интригантна искуства *руковети* (не само Мокрањчевих).

7. Померање ближе „хуманистичком полу“ у односу на одговарајућу позицију религиозног обреда даје *духовном концерту* слободу да – остајући у основним дефиниционим оквирима – своје текстове и своју музику компо-

нује са више „хуманистичког субјективизма“ (односно мање „мистичког објективизма“). Строга статична идеализујућа икона обреда трансформише се у *духовном концерту* у слободнију, субјективно покренуту слику.

Губитком *обредног мистичног језгра* музика је, међутим, једног тренутка била остала пука технологија. Као уметност којој је (на шта смо већ указали) неотклоњива судбина да се мора стално суочавати са трансцендентним, да иманентно тежи трансформацији у обред – она је морала да нађе ново место за склањање „питагорејске коме свога рационалног темперовања“, своје *музичко мистично језгро*. Његово прецизно лоцирање је у већој мери зависно од индивидуалних историја животног развоја слушалаца дотичне музике, јер припада секундарним слојевима записа у нашем централном нервном систему. Ипак, и поред тешкоћа, **духовни концерт мора у себе да угради један такав центар музичке трансцендентности.**

Развој иоле сложенијих врста *духовних концерата* био је пресудно везан за феномен **продора права музике на свој релативно аутономни развој у оквирима „по ширини“ (формално) ненарушеног синкретизма укупног обреда.** На овај начин је не само уметничка делотворност музике ушла свесно и намерно у укупност делатних ефеката религиозних обреда, већ су, чини се, **магија и мистика уметничког – музичког – стварања и репродукције постали битан део одговарајућих циљева и достигнућа тих обреда.**

Зато се као најбоља или, макар, најдоступнија замена за обредно мистично језгро у *духовном концерту* намеће **уметничка (музичка) експресивност** – у њој се, чак, крије могућа клица *мистичног језгра* једног другог обреда, уметничког (музичког).

У том оквиру посебно место заузима и једно нешто шире схваћено уметничко **право на изузетност и лични став** – у избору као и у новом компоновању. Међутим, као и увек, изражајност не сме да се претвори у грч, а украс не треба да прекрије цело лице (јер је онда маска). Постоји мера у стварима...

Истакнимо овде да се на основу свега претходног, у крајњој инстанци, дефинициони правац *духовног концерта* исказује као једна математичка *пројективна права* чије се крајње (читај: идеалне) тачке састају у бесконачности. У преводу: слободе које је освојио новокомпоновани *духовни концерт* омогућавају да замислимо да ће у неком новом свету „бесконачног хуманизма“ доћи до директног претапања религиозног обреда у некакав **световни текстуално-музички обред.**

Индисије за то нису тако безнадежно мале:

- слободе (неверификоване) у третману обредних текстова, од инцидентног екстатичног „О!“ (Лудвиг ван Бетовен /Ludwig van Beethoven/: *Missa solemnis*), преко више или мање верних превода (Леош Јаначек /Leoš Janáček/: *Глагољска миса*) до препева и слободних комбинација обредних и других текстова, религиозних (Јоханес

Брамс: *Немачки реквијем* /Johannes Brahms: *Ein deutsches Requiem*/ или световних (Бенџамин Бритн: *Ратни реквијем* /Benjamen Britten: *War-Requiem*/);

- транспонованја значења основних мотива религиозних текстова у аналогне световне, са полазном тачком у обреду (Ескил Хемберг: *Миса данашњице* /Eskil Hemberg: *Messa d'oggi*/) или у са обредом још увек релативно тесно повезаним старијим жанром *духовних концерата у ширем смислу* (Никола Херцигоња: *Јама* /*Passio hominis nostri*/ – световна пасија);
- преношење карактеристичних музичких образаца из обредних, односно обреду блиских жанрова на дела са световним текстом, чиме се иде чак до стварања нових жанрова; нпр. *световни ораторијум* (Јозеф Хајдн: *Годишња доба* /Joseph Haydn: *Die Jahreszeiten*/) и сл., чак и *световни мотет* (Душан Костић: *Жеља*);
- уношење музичких елемената који су неубичајени, непожељни или чак забрањени у обреду (инструменти у *духовним концертима* православне провенијенције, *бруитизам* у делима музичке авангарде XX века, необични састави и укупни музички и музичко-текстуални манири цеза и поп-музике итд.); на овом месту треба поменути и, не тако ретко, убацивање базично световних композиција у компилацијске *духовне концерте* (тако су, на пример, на Међународном фестивалу камерних хорова у Крагујевцу протеклих година у оквиру *духовних концерата* били изведени *Химна царске Русије* и *На Велики петак* и *Молитва* Јосифа Маринковића);
- ширење димензија новокомпонованих *духовних концерата* до испуњавања целих концертних приредаба, чиме они стижу, чини се, до задовољавања првог спољашњег услова за претварање у обред;
- компоновање дела на световне текстове која по својој укупној структури, а каткад и по наслову, инклинирају обреду по узору на праве религиозне (Игор Стравински: *Свадба*; Срђан Хофман: *Макамба – ритуал*), итд.

8. Најзад, с обзиром на то да као превасходно уметнички чин треба да тежи достизању „лепог“, као стања равнотеже свих актуелних животних сила које нам омогућује пуно испољавање „естетске функционалне саставнице нашег искуства према свету“¹² – у свету пуном сила зла, *духовни концерт* би морао да у себе унесе и својој публици пренесе релативно значајан квантум онога што у последње време уобичајено зовемо „позитивном енергијом“.

Како је **радост** (макар дошла тек после утехе) на психолошком плану крајњи циљ сваке вере (бар оне која тежи да очува интегритет психички здра-

¹² Cf. Теодосијус Добжански: *Еволуција човечанства*, Нолит, Београд, 1982, стр. 244.

ве особе која јој се посвећује), она је и највероватнији облик нашег препознавања те „позитивне енергије“ и, као таква, мора да буде доминантан резултат укупног дејства *духовног концерта*, његово упечатљиво **наравоучење**:

Memento mori usque vivendum est.

САЖЕТАК

Тема рада је дефинисање, односно прецизније одређење „унутрашње суштине“ и „спољног облика или техничког аспекта“ *духовних концерата* – специфичних чинова јавне презентације музике, као и, њима посредованог, истоименог посебног жанра вокалне, односно вокално-инструменталне музике.

Први део (*Интродукција – Quasi recitativo*) сумира одговоре на основно питање рада, други (*Maestoso*) бави се генезом *духовног концерта*, док се у трећем делу (*Vivace affetuoso*) пажња усредсређује на *ауторски духовни концерт*.

Већи део текста посвећен је дефинисању и описивању најважнијих елемената структуре једног концерта при чему се указује на то да је најбољи досад пронађени такав избор уметничка /музичка/ експресивност, у који би, вероватно, требало уградити и радост, као највероватнији облик нашег препознавања „позитивне енергије“ која би требало да из *духовног концерта* ове врсте зрачи.