

ALEKSANDRA VREBALOV
BEYOND ZERO / IZVAN NULE

za gudački kvartet i traku,
uz dokumentarni film u režiji Bila Morisona

*My friend, you would not tell with such high zest
To children ardent for some desperate glory,
The old lie: Dulce et decorum est
Pro patria mori*

Wilfred Owen, *Dulce et Decorum Est*



ALEKSANDRA VREBALOV

Prva tribina *Novi zvučni prostori*

Aleksandra Vrebalov, *Beyond Zero / Izvan nule*
za gudački kvartet i traku, uz dokumentarni film u režiji Bila Morisona

Sala Udruženja kompozitora Srbije, 6. novembar 2014.

Učesnice: muzikološkinje Ira Prodanov-Krajišnik i Tatjana Marković; autorka, Aleksandra Vrebalov; snimak izjave članova gudačkog kvarteta *Kronos*.
Razgovor vodi Zorica Premate.

<http://www.cma.org.rs/aleksandra-vrebalov-beyond-zero-1914-1918/>



SLEVA NADESNO: TATJANA MARKOVIĆ, IRA PRODANOV-KRAJIŠNIK, ZORICA PREMATE I
ALEKSANDRA VREBALOV

IRA PRODANOV-KRAJIŠNIK

BEYOND ZERO 1914/1918.

Gudački kvartet sa trakom i filmom

Govor o kompoziciji *Beyond Zero 1914/1918*. započecu podsećanjem na lagani odsek Prvog gudačkog kvarteta (1997) Aleksandre Vrebalov. Svojevremeno, u razgovoru sa kompozitorkom, istakla sam da sam taj deo kvarteta čula kao „usporeni snimak nekog dramatičnog filma“, kao nekakav „slow motion“ nekog jako važnog događaja. Tačno taj vizuelni utisak izazivala je muzika isključivo svojim sadržajem. Autorka se iznenadila što sam to „videla“, jer je upravo to i imala na umu kada je komponovala navedeni odsek. Zašto sam pomenula ovakav efekat koji je na mene imala muzika Aleksandre Vrebalov? Zato što ta „pitoresknost“ odjekuje i u kompoziciji *Beyond Zero* do te mere, da sam imala problem kada sam delo, nakon što sam ga čula isključivo kao audio-snimak, slušala i uživo.

Naime, Prvi svetski rat se kroz muziku kvarteta *Beyond Zero* zaista može ugledati, nezavisno od video-zapisa koji ovo delo prati. „Slika na zvuk“ je tu samo „citat“ na ono što se već jasno i veoma sugestivno čuje... Međutim, ovaj gudački kvartet (koji je sada već postao „žanr“ u opusu Aleksandre Vrebalov sa prepoznatljivim kvartetskim stilom), sam je po sebi priča sa citatima, naravno intermedijalnim citatima koji dolaze iz različitih medija, a koji pomažu percepciju onoga što muzika poručuje. Jer tu nije reč samo o čisto muzičkim citatima, nego i o onima koji su i akustički, zvučni... zatim, tu su i tekstualni citati – recitovanje, konkretno dela *Cantus Sanctus* Ričarda Hilsenbeka, pesma *Dulce et decorum est* Vilfrida Ovena kao moto čitave kompozicije... tu su i citati ratnih zvukova – sirene i naredbe iz naših ratova, onih koje smo nažalost doživeli, a tu su i autocitati – pred kraj kompozicije čuje se odlomak iz njene opere *Mileva* (Ajnštajn), dok je na

samom početku Bartokova Svita za klavir op. 14 u izvođenju kompozitora. Kvartet zaokružuje snimak pevanja monaha manastira Kovilj. Citati se dakle kreću od dokumentarnih citata – snimak govora američkog ambasadora 1917, zvuci bombardovanja Londona, slike ratnih prizora sa nitratnih traka u slučaju filma koji muziku prati – pa do onih „fih, muzičkih, suptilnih“. Ali ti citati se opiru bilo kakvoj kategorizaciji jer oni izviru i vraćaju se u glavni muzički tok na tako poseban način da je vrlo teško razdvojiti tu spregu originalnih tonova i onih koji su došli izvana. Pa pojedini su u istom „tonalitetu“ sa originalnom muzikom!

Najbolje o tome svedoči autorka kada kaže da je u određenim momentima htela da se čuje mehanizam okretanja filmske trake, ali je tačno znala kada za to nije bio trenutak... Jasno je da je pred nama delo koje vrvi od citata, a Adorno je u svojoj *Filozofiji nove muzike* ove navode nazvao „cvrčcima“ („... citat je cvrčak...“). Dragoceno u tom kompozitorskom postupku je to što se ti citati različito „čitaju“ u odnosu na prostor gde se ova muzika izvodi. Najbolji primer je upravo pevanje monaha koje je meni lično u jednom trenutku zvučalo kao bolno oplakivanje i tek sam nakon izvesnog vremena mogla jasno da raspoznam tradiciju srpske crkvene muzike. Osetila sam taj citat kao poruku da je čitav taj teret koji nosi Prvi svetski rat za oplakivanje, bez obzira kojom će se religijom to žalovanje predstaviti. Aleksandra Vrebalov veoma suptilno i sugestivno raspoređuje te svoje „napomene“ u muzici koja je već dovoljno značenjska sama po sebi. A tu je i film *Bila Morrisona* koji je prati kao vizuelni citat. Aleksandra Vrebalov tako svim tim podacima pokazuje da je gotovo naučnički odgovorno pristupila ovako jednoj kompleksnoj i teškoj temi. Bila sam fascinirala rezultatom potrebe da se ta muzika postavi u tako širok i ozbiljan kontekst i da se pomoću podataka iz sopstvene kulture, ali i drugih kultura, da jedan složen komentar, odnosno stav koji je autorka zauzela u ovoj kompoziciji...

ČLANOVI *KRONOS* KVARTETA, DEJVID HERINGTON I DŽON ŠERBA O MUZICI ALEKSANDRE VREBALOV

Kada dođe na probu, ona je kao peti član našeg kvarteta i to je najlepše osećanje, jer kao član kvarteta vi uvek diskutujete o svemu: o fraziranju, intonaciji, kako da se stvari poboljšaju, a sa Aleksandrom to je stalni razgovor u kome niko ne okleva da iznese svoje ideje, pa ni ona, i to je jedno divno, divno, druženje...

... Mislim da je kvartetski ansambl teška formacija za pisanje i mnogi kompozitori su se mučili sa tim. Aleksandra piše izuzetno uspešno za kvartet, posebno za nas i imamo već dugačak spisak zajedničkih projekata, *Panonia Boundless, Hold Me Neighbour in That Storm...* ona piše prelepo za naš ansambl. Za sve ove godine koliko poznajem Aleksandru nisam je nikada čuo da govori svoj maternji jezik, pa mi je i to bilo divno da čujem. Dobije se nova perspektiva kada doživite kompozitora u njegovoj zemlji kako komunicira sa ljudima...

... Kakvo je osećanje svirati *Beyond Zero* ovde (u Srbiji)? Osećam se gotovo kao da ova kompozicija nije sada dovršila svoje putovanje po svetu, već da ga je možda na neki način i započela baš ovde, u Srbiji...

... Aleksandra je napisala jedan neverovatno zamah intenziteta. Njena muzike je, po meni, intimna, ali i snažna, intenzivna i strastvena. Moj omiljeni deo je onaj snažni ritmički odlomak koji nas, u tom momentu kompozicije, „baca u rat“.

RAZGOVOR SA ALEKSANDROM VREBALOV

ZORICA PREMATE: *Da li je prvo nastala muzika pa film za Beyond Zero?*

ALEKSANDRA VREBALOV: Prvo je nastala muzika. Ja sam već znala kakvi su kadrovi mogući pošto sam neke od tih filmova pregledala zajedno sa režiserom, i to ne jednom, na ručnom projektoru. Ti su filmovi toliko bili oštećeni da nisu čak ni mogli da se puštaju nekom većom brzinom... Kada smo videli tog padobranca na kraju – tačno smo znali da je to kraj i da ni jedan drugi kadar ne može da bude na kraju osim tog. Onda se pojavilo pitanje tajminga, šta dolazi pre njega, koliko vremena to može da se razvuče da bih ja muzički mogla celinu koja traje četrdeset minuta da dovoljno smirim da bi taj kraj imao smisao. Taj kraj sa padobrancem je bio jedan od prvih kadrova za koji smo tačno znali gde mu je mesto u strukturalnom smislu. Što se filma tiče, bile su dve ideje vodilje za režisera Bila Morisona. Jedna je bila ideja o raspadu i dekonstrukciji zvuka koji sam ja uradila. Sve kreće jednim vrlo čistim tonom violine na početku i pri kraju te treće četvrtine komada, pre početka transcendentalnog dela, kako smo ga mi nazivali, kada dolazi do opšteg raspada i zgušnjavanja harmonske vertikale, to čak nije ni hromatika nego postaje šum i buka, tako da je režiser birao kadrove koji su išli sve više ka potpunom raspadu forme u vizuelnom smislu.

Drugi deo tog dramaturškog narativa se zasnivao na jednom potpuno dečačkom pristupu. On je grupisao vojne sile: prvo je krenula pešadija od sve manjih ka sve većim snagama, a na kraju je završio tenkovima i avionima. Imao je svoj lični narativ, odnosno, svoj lični princip po kojem je or-

ganizovao kadrove pošto je bio fasciniran tim starim mašinama, odnosno, količinom energije koja je uložena da se one stvore i da se potom razore. Takođe, verovao je da će se samim akumulisanjem energije, samim vizuelnim doživljajem te mašinerije, očitati i energetski naboj filma.

z. p.: Odakle potiče naslov Beyond Zero?

A. v.: Bilo je dosta tih pitanja oko naslova pošto je bilo dosta učesnika u stvaranju dela i svako je imao svoju ideju o tome kako bi komad trebalo da se zove. Ja sam želela da se zove *Beyond Zero* zato što na samom početku stvaranja ovog dela je bilo pitanje iz koje tačke zaista krećemo. Ako želimo da napravimo komad od 40 minuta o ratu i da toliko energije uložimo da bismo se bavili ratom, to nije u skladu sa mojim verovanjima kako se doprinosi bilo kojoj tematici. Zato što uložena energija neminovno donosi rezultat, a ako je energija uložena u rat, čak i ako je to komemoracija rata, to, u nekom metafizičkom smislu, odvlači na potpuno pogrešnu stranu. Zbog toga mi je bilo jako važno da komad ima osnov u toj tački koja se desi u ratu, tački potpunog poništenja, to je ta tačka nule, koja istovremeno ima ogroman potencijal da se iz nje desi nešto pozitivno. Znači, taj momenat katarze gde propast vodi do nekog novog stepena u našoj evoluciji, to je ta tačka na koju želim da se fokusiram.

Naravno, to je utopija. To se do sada nije desilo, ali je za mene to bila jedina moguća formula kroz koju bih mogla da uradim delo te veličine i da mu se posvetim u jednom dugom vremenskom periodu. To je tačka katarze, tačka koja je izvan nule i predstavlja mogućnost transformacije ništavila u nešto sasvim drugo. Igrom slučaja, u periodu oko Prvog svetskog rata naučnici su došli do koncepta nule i nule kao najvećeg potencijala. Ne negativnog, nego uopšte energetskog, iz kog sve može da krene. Maljevič je takođe napisao svoj traktat o nultoj formi koji jeste o poništenju forme onako kako smo je do tada tretirali i ulazak u geometriju i u suštinu.

z. p.: *Pojam utopije kao „mesta bez mesta“ u ovom delu se transformiše u pojam utopije kao „mesta koje je sva mesta“.*

A. v.: Meni se to sviđa zato što to i jeste ideja. Ta mesta samo postanu mnoštvo koje na isti način komunicira o suštini. Ne vezujemo se za mesto pojedinačno, već se radi o principu koji kumulativno pravi određeni efekat.

z. p.: *Da li su zato odabrani baš ti momenti dokumentarnog materijala?*

A. v.: Tu ima više razloga. Nekada mi je bio zanimljiv lokalitet, nekad mi je bio zanimljiv period iz koga nešto dolazi. U slučaju sirene iz Londona ja sam želela da nemamo samo Prvi svetski rat, da komad ne bi bio bavljenje istorijom, nego da se rat aktuelizuje, pa sam zato koristila i snimke iz našeg podneblja, iz devedesetih godina prošlog veka. Tu mi je bilo značajno da se prikaže kontinuitet ratovanja i da bude pokrivena i vremenska dimenzija. Zatim, što se tiče dadaiste Hilsenbeka i političara, ambasadora Džerarda Votsona... Dadaistički citat mi je bio prelep kao zvuk, samim tim što nema značenje bio je prelep. Bilo je još citata iz tog perioda koje sam mogla da upotrebim u kombinaciji sa govorom političara. Dadizam, koji se prostire van smisla; u poređenju sa govorom jednog političara koji priča da će Nemci koji žive u Americi a podrže Nemačku u ratu, biti poslani nazad brodovima u sanducima, dadaizam je apsolutno smislen! Taj jezivi govor političara je, u poređenju sa dadaizmom, nešto u čemu ja ne vidim smisao...

Vrlo često je sam zvuk zanimljiv. Većina ljudi ne može da razume šta govori ambasador. On započinje kao jedan glas, ali sam ga ja, kako odmiče citat, naslojavala, tako da to u stvari i nije jedan političar, to je hor političara, a to znamo i iz našeg iskustva. Jedan krene, a onda to postane neki žamor besmisla gde se više ne zna šta ko govori, ali se jasno uočava taj preteći zvuk.

Citat iz moje opere *Mileva Ajnštajn* u stvari i nije citat iz *Mileve*. To i nije bila Mileva nego je to bio glas devojčice

koji i u operi *Mileva*, baš kao i u *Beyond Zero*, za mene predstavlja citat sećanja, citat određene atmosfere. Za mene je to neka žudnja za domom i stabilnošću, za domom i porodicom. Uopšte, u filmu nema žena i dece. Mi smo se jako pomučili da nađemo bilo kakve snimke gde se pojavljuju žene i deca. Oni jednostavno nisu bili prevladavajući deo tog narativa u kom su zastupljeni muškarci i belci. To je bio svetski rat, ali je bilo vrlo malo snimaka bilo koje druge rase zato što druge rase nisu imale nikakvu moć da izazovu sažaljenje ili osećaj vrednosti kod strukutra moći koje su odlučivale o budućnosti rata. Jako mnogo slojeva ima u načinu na koji su ti filmovi snimani...

z. p.: Šta simboliše duboki ležeći ton u violončelu?

A. v.: Da, to je preštimovano čelo. U celom komadu čelistkinja svira preštimovano čelo jer je C-žica spuštена za ceo stepen niže. Bila su dva razloga koja su se igrom slučaja poklopila. Prvi razlog je što smo zadržali originalni tonalitет odlomka iz *Svenoćnog bdenija* Sergeja Rahmanjinova, koji je prethodio *Beyond Zero*... dok su Rusolove „bučne kutije“ (... rumori, futurističke kutije koje proizvode buku), i za vreme tog zvuka, te buke, violončelistkinja je preštimovala svoj instrument za stepen niže, onda je usledio Rahmanjinov i on se završio tim „niskim čelom“ na tonu Be i na tom istom tonu je započeo *Beyond Zero*. Kada sam pre dva leta snimala monahe iz manastira Kovilj, oni su potpuno sami odabrali napev koji žele da pevaju, ja sam im samo poslala kontekst u kome bih volela da se napev nađe. Tada još nisam ni znala da će on da bude na kraju. Oni su odabrali taj Sedmi glas, kako ga oni zovu, a to je napev koji se peva in B. Tako se igrom slučaja podešilo da su početak i kraj na istom dubokom tonu. Ja sam tada uvidela da to njihovo pevanje treba da bude na kraju i da će to preštimovano violončelo sa silaskom za ceo stepen ispod najnižeg registra čela, biti baš to.

z. p.: Kako je tekla saradnja sa kvartetom Kronos na ovoj partituri?

A. v.: Prvo, imala sam ogromnu podršku da sve što zamislim možemo da uradimo i da tu uopšte nema nikakvog otpora. Mnogo stvari u tom procesu rada otpadne, ali ne otpadne zato što se neko sa tim ne složi nego zato što se u toku rada ispostavi kao nemoguće. Recimo, čitav izbor arhivskih snimaka komada koji su povezivali koncert mi smo preslušali na stotine puta. Preslušali smo na stotine snimaka iz tog perioda, da bih na kraju uzela samo ono što ja želim za kompoziciju. Na kraju smo od ostataka odabrali ono što treba da uđe u sam program koncerta, a od ostatka jednog malog dela smo napravili 35 minuta programa za slušanje pre početka koncerta. Onaj ko je stigao ranije na koncert mogao je to i da čuje. Naravno, jedan veliki deo materijala je ostao kao informacija, kao podrška da nam se formira što jasnija slika o onome što želimo da radimo. Naš rad je bio jako inspirativan. Mi smo počeli skoro tri godine pre premijere i konstantno je taj proces trajao, samo su faze bile različite. Od čitanja, preslušavanja, zajedničkog posećivanja muzeja... i onda se to sve na kraju pročišćavalo dok nije došlo do ovog konačnog rezultata.

ĐURO ŽIVKOVIĆ
ASKETSKA BESEDA
za mecosopran i kamerni ansambl



ĐURO ŽIVKOVIĆ

Druga tribina *Novi zvučni prostori*

Đuro Živković, *Asketska beseda*
za mecosopran i kamerni ansambl

Sala Udruženja kompozitora Srbije, 24. novembar 2014.

Učesnici: muzikološkinje Zorica Makević i Ljubica Ilić; autor, Đuro Živković.
Razgovor vodi Zorica Premate.

<http://www.cma.org.rs/duro-zivkovic-asketska-beseda/>



SLEVA NADESNO: ĐURO ŽIVKOVIĆ, LJUBICA ILIĆ, ZORICA PREMATE I ZORICA MAKEVIĆ

ZORICA MAKEVIĆ

ASKETSKA BESEDA

za mecosopran i kamerni ansambl

Asketska beseda Đure Živkovića je delo koje svedoči o ozbiljnosti, složenosti, mukotrpnosti i tananosti hrišćanske askeze. To je, u pravom smislu reči, drama, u kojoj su pouke ave Filimona, upućene jednom njegovom mlađem sapodvižniku, predstavljene kao avina lična unutrašnja borba. Ali podvižnička drama pokretana je tzv. „bestrasnom strašću“ ljubavi prema Bogu, pa kao takva ima i sasvim naročitu dramaturgiju, mogli bismo reći – dramaturgiju smirenja. Jer, asketsko „uspinjanie uz rajsku lestvicu“ odvija se, paradoksalno, gledano očima ovog sveta, silaznim putem – samoumanjenjem i umrtvljenjem. „Dok su živi u tebi osećaji... smatraj sebe da si (duhovno) mrtav“, kaže Sv. Isak Sirin; i dalje: „Duhovni život jeste aktivnost bez učešća osećaja. Telesnom životu potrebno je buđenje osećaja, a duhovnom životu – buđenje srca.“ U najkraćem, put askeze ocrtan je rečima oca Mojsija, navedenim upravo u poglavlju *Dobrotoljublja* o avi Filimonu: „Bez-molvije (tihovanje?) rađa podvig, podvig rađa plač, plač – strah, strah – smirenje, smirenje – prozrenje, prozrenje – ljubav, a ljubav, pak, ozdravljuje dušu i čini je bestrasnom. Tada čovek stiže poznanje da nije daleko od Boga.“ Na osnovu ove gotovo geometrijske skice podvižničkog puta, mogu se u *Asketskoj besedi* pratiti i prepoznati svi ključni momenti askeze. U tome će nam pomoći i nešto podrobnija određenja koja daje ruski filozof i teolog Pavle Evdokimov, na čiji ću se članak *Mističko iskustvo* više puta pozivati.

Dakle, početak podviga je „povlačenje u tišinu, isihija, bez-molvije“, u kojem, oslobođena svega svetskog, istina slobodno diše. Prvi tonovi *Besede* slikaju pejzaž pustinje, bezoblični prostor-vreme sa njegovim nerazlučivim glasovima – samo biće zvuka u nerazdeljenom mnoštvu boja, trajanja, trepta-

ja, koji plutaju u metro-ritmički slobodnom vremenu, pret-hodećem svakoj uređenosti i određenosti. Taj nesvodljivi i nepojamni huk iskonskih glasova pomalja se na samoj granici čujnosti, iz tišine tajne nepristupnog Boga Oca. Ukazuje se prislan melodijski lik, zasnovan na frigijskom trihordu kao ishodištu i arhetipu svake melodike – Prvolik, Ikona Onoga koji sve prevashodi – Hrista Boga, od kojeg je i radi kojeg je sve, koji je početak i svršetak svega. Pedal gitare na tonu *dis*¹, iz kojeg izvire i sama melodija, javlja se sporim, bezmernim, ali stalnim pulsom, protkiva vreme istinom i daje mu pečat sveprisutnog i životvornog Duha Svetog. Ukratko, čujemo pojanje u samom njegovom arhetipu u kojem se Sveplodna Tišina, Melodija i Ison prožimaju kao zvučna Ikona Svete Trojice. Dirljive su oznake u partituri: *Molto intimo e dolce, dolce statico, dolcissimo*, jer – „Bog ljubav jeste“ i Ljubav je početak i nadahnuće svake istinske askeze; ona se daruje podvižniku kao tzv. početna, besplatna blagodat „izvesnog viđenja Boga, mada još predjutarnjeg“ (kako kaže Evdokimov).

Pojava novih motiva mandoline i gitare, kao prvih jasnih i jarkih zvučnih objekata, u silaznom lestvičnom kretanju arhaičnih obrazaca i u forte dinamici, sužava perspektivu doživljaja i konkretizuje vreme i mesto iz kojeg dolaze reči ave Filimona. Prvi nastup glasa, uključenje soliste, događa se kada melodija pojanja, u postupnom širenju obima po tonovima Skrjabinovog modusa, dosegne do šestog tona – *b*; čovek je stvoren Šestog dana, kao kruna svega stvorenog, ali i kao središte kosmičke drame: sa nastupom glasa nastaje muka, afekat, mrmljanje i ječanje, kidanje, u čijim se mikro-glisan-dima čuju i intonacije orijentalnog pevanja; melodiju pojanja počinju da „kvare“ oktavni prelomi; borba se odvija u *ppp*, iznutra (zato je i predstavljena ženskim glasom?), kao nastojanje da se osvesti sopstveno postojanje i naznačenje. Prvi proboj na tom putu trezvoumlja nastaje sa prvom uobičajenom rečju – „ti“, koja se ne javlja slučajno na tonu *es*¹ – onom istom koji kao večni ison drži tkanje vremena. Iz tog uporišta podvig se pojačava, dobija novi zamah, borba se zaoštra-

va, polifonija sveta se zgušnjava u košmar, sve dok se krajnjim naporom volje ne sabije i ne sprži sve ono što je u životu prividno, lažno i izlišno. Kako kaže sam ava Filimon, „Duh duši ... ne dozvoljava da se raznežuje strastima, nego ih kao neki car, koji diše strašnim gnevom i pretnjom, nepošteđeno saseca.“

Zamršena mreža višeglasja se povlači; nastupa odsek *Con trasparenza*; vokalna deonica nalazi mir u onom istom *dis*¹ iz kojeg je sve poteklo: „*Ti moraš očistiti um svoj, jedino putem tihovanja, i neprestano ga darivati duhovnim delom. Iznad svega čuvaj svoj um i budi na oprezu... budi trpeljiv u svim teskobama i smireno čuvaj duhovne blagodeti koje su ti darivane. Budi strog prema sebi i ne primaj ni jednu slast koja ti se tajno prikrada. Moraš se odvojiti od ovog sveta; i otrgni želje svoje duše za telom. Postani time beskućnik, siromah, usamljen, lišen pohlepe, lišen svetskih briga, ponizan, krotak, čedan, blag, milostiv, spreman da primiš u sebe pečat božanske mudrosti.*“ Ove pouke ave Filimona, predstavljene kao unutarnji monolog i recitovane smireno ponavljanjem tonova, prepliću se sa izrazito afektivnim momentima plača, jecaja, straha i užasa, koji ih, međutim, ni najmanje ne remete: podvižnik u izvesnom smislu zanemaruje svoja telesna i duševna stanja, utoliko što se ne poistovećuje s njima i ne dopušta da njime ovladaju. Spreman da pretrpi mnoge „bolove srca“ radi njegovog očišćenja, on sagledava svoje unutarnje bezdane: podvižničko umeće, kako kaže Evdokimov, „predstavlja izvesnu vrstu sonde koja se spušta da bi ispitala sopstvene ponore naseljene čudovištima“ (gresima, strastima, demonima). Na površini je sve mirno, sve instrumentalne deonice pritajile su se u višestrukom *ppp* pedalnih tonova, ali je njihov (nazovi) „mir“ pun senki i sablasnih glasova, koji se umnožavaju cijukanjem i cviljenjem glisanda, šuštanjem flažoleta, sumanutim jedno- dvo- i trostrukim predudarima u svim mogućim i nemogućim intervalima, i vrhune besomučno narastajućim udarima koji, kao zakivanja klinova, označavaju konačnu smrt ega, kenozu (ispražnje-

nje od samoga sebe) – smirenje. „Sa Hristom se razapeh“, kaže apostol Pavle, „a živim – ne više ja, nego živi u meni Hristos“.

I „gle, staro je prošlo i sve novo nastade!“ Reči ave Filimona upućuju nas sada u tajne sozercanja: „*Onome čiji je um postao savršeno čist, Bog otkriva viđenja samih vrhovnih činova i anđeoskih sila. Marljivo čuvaj srce svoje i bićeš kadar da duhom sagledavaš likovanje anđela, lepotu gospodstava, sjaj duhovnih sila, načela i vlasti, te svetlost nepristupnu i presvetlu Slavu!*“ *Estremo lontano e placido* – mir koji je van svake fizičke realnosti. „Mnogostrukost ustupa mesto jednom i jednostavnom.“ „Svaki pokret prestaje – duša se moli van molitve. Radi se o isihiji, o ćutanju duha, o njegovom odmoru sa one strane svakog molitvenog govora, o miru koji prevazilazi svaki mir.“ „Duša, obraz, ogledalo Božije, postaje Božije obitalište.“ (Evdokimov) Ili, kao što je sam Gospod obećao: „Blaženi čisti srcem jer će Boga videti.“ U *pp* dubokog altovskog registra – prvi put u vokalnoj deonici – pojanje, oslobođeno svih mera vremena; glas i reč objumljeni su bojom i volumenom klarineta, kao Duhom Božijim; u početku jedva primetno, a zatim slobodnije, varijantno, sa dodavanjem novih boja i dugih, veoma sporih silaznih glisanda – kako se širi i produbljuje prostor unutarnje slobode u blaženstvu duhovnog sagledavanja. *Dolce, dolcissimo*. Jedan ton ovog tajanstvenog pojanja istaknut je skokom i naročito podržan svim gudačima – upravo *es*¹ iz čijeg su isona potekli prvi tonovi dela, kao ono pojanje prevečno. *Marljivo čuvaj srce svoje* – poput refrena opominje na smirenje unutarnji glas koji bdi nad dragocenošću primljenog dara. I Bog daruje blagodat na blagodat – krajnje suptilni sordinirani trileri u visokom registru gudača prilaze kao sijanje svetlosti netvarne. U melodiji glasa porast duhovnog ushićenja pri gledanju presvetle Slave: tonovi pojanja trepere i zaigravaju mikro-glisandima i trilerima, uz bleskove kvartnih sazvučja mandoline, violine i viole. Potom se melodijski Prvolik više ne razaznaje – „što je prisutniji, Bog je skriveniji“; „blistanje