

НАЗИВ ФАКУЛТЕТА: Академија уметности

ИЗВЕШТАЈ О ОЦЕНИ ДОКТОРСКЕ ДИСЕРТАЦИЈЕ

-обавезна садржина- свака рубрика мора бити попуњена

(сви подаци уписују се у одговарајућу рубрику, а назив и место рубрике не могу се мењати или изоставити)

I ПОДАЦИ О КОМИСИЈИ
<p>1. Датум и орган који је именовао комисију: 29. 11. 2012. године, Наставно уметничко веће Академије уметности, Нови Сад</p> <p>2. Састав комисије са знаком имена и презимена сваког члана, звања, назива уже научне области за коју је изабран у звање, датума избора у звање и назив факултета, установе у којој је члан комисије запослен:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Др Даница Петровић, научни саветник Музиколошког института САНУ у Београду, музиколог, у ово звање изабрана новембра 1995, Музиколошки институт САНУ; ментор • Др Катарина Томашевић, виши научни сарадник Музиколошког института САНУ у Београду, музиколог, у ово звање изабрана 9. јуна 2010, Музиколошки институт САНУ; председник комисије • Др Ира Проданов-Крајишник, ванредни професор Академије уметности у Новом Саду, музиколог, у ово звање изабрана 19. маја 2011; члан комисије
II ПОДАЦИ О КАНДИДАТУ
<p>1. Име, име једног родитеља, презиме: Богдан, Милан Ђаковић</p> <p>2. Датум рођења, општина, држава: 29. 08. 1966, Нови Сад, Југославија</p> <p>3. Назив факултета, назив студијског програма дипломских академских студија – мастер и стечени стручни назив: Факултет музичке уметности /1992/ - дипломирани музиколог</p> <p>4. Година уписа на докторске студије и назив студијског програма докторских студија: 2004. година, музикологија</p> <p>5. Назив факултета, назив магистарске тезе, научна област и датум одбране: Академија уметности Нови Сад, <i>Развој хорског певања у Новом Саду између два светска рата (1918-1941)</i>, музикологија, 10.04.1997.</p> <p>6. Научна област из које је стечено академско звање магистра наука: Музикологија</p>

III НАСЛОВ ДОКТОРСKE ДИСЕРТАЦИЈЕ:

Функционални и стилско-естетски елементи у српској духовној хорској музици прве половине двадесетог века

IV ПРЕГЛЕД ДОКТОРСKE ДИСЕРТАЦИЈЕ:

Навести кратак садржај са назнаком броја страна, поглавља, слика, шема, графика и сл.

Докторска дисертација има 260 страна, 5 поглавља и 3 прилога. Садржај дисертације чине следећа поглавља и прилози: 1. **Увод** (стр. 3–11); 2. **Традиционална црквена уметност: основни појмови и тумачења у 20. веку** (12–20); 3. **Црквено уметничко стваралаштво и црквена хорска музика у српској култури између два светска рата** (21–69), 3/1. Позиције црквене уметности унутар културне политике међуратног периода (22–28), 3/2. Црквени хорски жанр и модернизација српске уметничке музике (28–37), 3/3. Утицај друштвене секуларизације (38–47), 3/4. Појам националног стила и однос традиционалног и модерног у другим жанровима црквене уметности (47–59), 3/5. Ставови савременика о стању црквене хорске музике (60–69); 4. **Историја жанра кроз сагледавање богослужбених и концертних елемената - стилско-аналитички наратив** (70–204), 4/1. Почетна разматрања (70–75), 4/2. Једноставне хармонизације и обраде традиционалних напева (75–88), 4/3. Композиције у „духу“ напева (89–111), 4/4. Оригинално уметничко стваралаштво (111–194) / богослужбено-концертни приступ (113–141), концертно-богослужбени приступ (141–170), концертни и концертно-експериментални приступ (170–194), 4/5. Оригинални аматерски радови (194–204); 5. **Закључак** (205–224); 6. **Прилози**: бр. 1: Табеларни приказ најзначајнијих аутора, композиција црквене хорске музике и њиховог извођења у периоду 1918–1941 (1944); бр. 2: Списак најзначајнијих духовних концерата; бр. 3: Списак црквених хорских композиција; 7. **Литература** (243–260).

Дисертација садржи 2 табеле, 27 нотних примера.

У попису литературе наведено је 263 јединице на српском, енглеском и руском језику. Докторска дисертација садржи 649 фуснота.

V ВРЕДНОВАЊЕ ПОЈЕДИНИХ ДЕЛОВА ДОКТОРСKE ДИСЕРТАЦИЈЕ:

У првом, уводном поглављу дисертације (1. Увод, стр. 3–11), кандидат дефинише предмет и циљеве истраживања, образлаже примењене методолошке поступке, наговештава композицију макро-форме дисертације и указује на проблеме прикупљања, обраде и стања обимне грађе обухваћене истраживањем.

Како црквена музика између два светска рата до сада није била предмет опсежних, нити свеобухватних музиколошких истраживања, кандидат најпре указује на непосредне узроке занемаривања ове значајне гране националног музичког стваралаштва, утврђујући као основне: 1) стање саме грађе (расута је и несређена, више од половине је у рукопису), 2) тежиште националне музикологије постављено је на процесе „европеизације“ световне уметничке музике, и 3) мали број истраживача заинтересованих за ову област. (стр. 2)

Као своју централну преокупацију у дисертацији кандидат дефинише „обједињавајуће канонско-функционалне и стилско-естетске планове црквене музике српских аутора међуратног доба“, истичући да су „дејством сплета различитих личних и објективних околности композитори (...) давали предност функционално-богослужбеним или уметничким елементима жанра (...)“. (4–5)

Напомињући да „ (...) поље српске црквене музике (...) није до сада дефинисано као јединствен феномен националне уметности“ (5–6), кандидат истиче да се „захваљујући прикупљеној грађи, њеној систематизацији и примењеној класификацији, нашао на најбољем путу да коначно одреди доминантне карактеристике српске хорске музике овог доба“ као дела интегралних процеса „православне црквене уметности модерног доба.“ (6)

Дефинишући потом циљеве свог истраживања, кандидат образлаже намеру да „објективно дефинише резултате у (...) два аспекта посматрања: да српску црквену хорску музику овог периода упореди са 'класичним' стваралаштвом С. Мокрањца“ и да уочи „позитивне“ и 'негативне' тенденције у жанру у складу са општим савременим токовима уметничке музике.“ (6) Б. Ђаковић такође наговештава да ће „дефинисање параметара црквене музике у реализацији изворне богослужбене функције [бити] један је од главних жанровских 'кључева' за препознавање вредности посматраних црквено-уметничких дела.“ С друге стране, намера кандидата је да „успостави и чисте уметничке критеријуме унутар овог жанра“, те да „досегнуте креативне домете“ сагледа из: „1. угла литургијске 'иконичне' функционалне праксе и 2) уже стваралачке, стилско-естетске перспективе.“ (7)

Услед сложености методолошког оквира проучавања корпуса црквене музике посматраног периода, кандидат се одлучио за примену модела „музиколошке интердисциплинарности (М. Веселиновић-Хофман)“, који подразумева контекстуално укрштање појмова из примарне науке о музици са теолошким приступом и елементима из поља историје уметности. (6)

У наставку уводног поглавља, Б. Ђаковић најпре наговештава кратак садржај централних поглавља дисертације, да би потом посебну пажњу посветио детаљном прегледу примарних и секундарних извора. Примарни извори биле су партитуре српске црквене музике међуратног периода, као и неколико дела из времена Другог светског рата. Већином је реч о рукописима или литографски умноженим партитурама, као и о малобројнијим штампаним делима. (8) Рад на

прикупљању и анализи композиција двадесетједног аутора црквене музике обухватио је преглед архива многобројних институција у земљи и иностранству, проучавање до сада неистражених текстуалних рукописа (аутобиографија С. Пашћана-Којанова и Летопис Саборне цркве у НС /1955–1972/ Б. Јаковљевића), као и обимног корпуса музичке и црквене периодике и дневне штампе (критике, прикази концерата и композиција) објављене у Београду, Новом Саду и Загребу. (9) Сагледавање тематски широке скале написа о црквеној музици, као и увид у новију музиколошку литературу посвећену релевантним темама, пружили су кандидату прилику да систематизује сва кључна питања епохе. Од великог значаја за истраживање били су, према речима кандидата, и разговори и консултације са диригентима, појцима, зналцима појања, другим колегама музиколозима, теолозима и свештеницима, док је дугогодишња сарадња са академиком Д. Стефановићем и проф. др Даницом Петровић, ментором у изради дисертације, била посебно плодотворна и подстицајна. (11)

Друго поглавље рада – Традиционална црквена уметност: основни појмови и тумачења у 20. веку (12–20) – посвећено је дефинисању аутентичних аспеката црквеног уметничког стваралаштва. Према речима кандидата, „задатак овог теоријског поглавља јесте утврђивање општих теолошких одредница процеса уметничког дефинисања догмата вере, као примарног жанровског оквира за сагледавање црквених дела српских композитора међуратног периода.“ (стр. 12) У разматрању теме, кандидат у обзир узима широку литературу, посебно уважавајући идеје и ставове многобројних мислилаца и филозофа, у распону од средњег века до савременог доба (Јован Дамаскин, Свети Григорије Палама В. Лоски, А. Шмеман, П. Флоренски, Б. Успенски, Ф. Шерард, Ј. Зизијулас, М. Епштајн, Л. Фојербах, Х. Јанарас, Л. Успенски, М. Лазић, Д. Богдановић, П. Евдокимов, Г. Хавс). Имајући у виду основну идеју да је институција Цркве „заједница успостављена на евхаристијском принципу“, те да је „и права црквена музика строго одређена евхаристијским атрибутима“ (17), кандидат сугерише закључак према коме се икона или црквена химна не могу сматрати уметничким објектима „у уобичајеном смислу речи.“ (14). Посматрајући укупан корпус српске црквене музике између два рата, кандидат истиче да су композитори црквених жанрова примат давали естетском аспекту и разради „самог уметничког 'знака', често 'копирајући' (...) романтичарски стилски проседе или сматрајући да је пут модерног стилско-конструктивног израза световне провенијенције једина опција њиховог аутентичног жанровског деловања.“ С тим у вези, закључује кандидат, „начелан став о напуштању употребе црквених напева највећем броју дела онемогућио је формирање реално 'дејствујућих' симбола, а самим тим и њиховог потенцијалног укључења у есхатолошку вредност.“ (17)

Посебну пажњу Ђаковић поклања ставовима Павла Флоренског о важности односа између естетског и религијског доживљаја приликом стварања црквеног дела.(18) С обзиром на сличност између ова два искуства, кандидат закључује да је „у случају српских композитора црквене хорске музике међуратног периода овај однос био разрешен у корист наглашеног естетског приступа, уз употребу одабраних архетипских елемената са недовољно стриктном формално-функционалном окосницом.“(19–20). Друга важна полазна премиса аутора јесте да су ствараоци овог жанра у датом периоду пре свега тежили „емоционалности новог

времена“, која се исказивала и путем доминације концертних продукција, насупротив традиционалном богослужбеном извођењу.“ (20)

Разуђену теоријску расправу кандидат заокружује провокативним закључком да су „у случају српских композитора црквене музике током прве половине прошлог века, позиције стваралачког израза (...) биле уз неколицину изванредних решења, реалан одраз укупне српске духовности која се манифестовала и кроз 'конфигурацију' параметара овог жанра.“ (20)

У следећем, **трећем поглављу – Црквено уметничко стваралаштво и црквена хорска музика у српској култури између два светска рата** (21–69) кандидат жанру православне хорске песме приступа двојачко: 1. хорска песма посматра се као један од основних уметничких форми у оквиру православне богослужбене праксе, и 2) као део развоја хорског жанра у контексту не само укупних развојних токова српске уметничке музике, већ и ликовних уметности, посебно црквеног сликарства и архитектуре. (21)

Полазећи од црквене дефиниције појма *секуларизација*, кандидат себи поставља у задатак да испрати како процесе напуштања праксе компоновања црквених дела искључиво за богослужбену намену, тако и развојне тенденције компоновања дела намењених концертном извођењу, према којима жанр губи своју првобитну функцију и бива конципиран као (било које друго) уметничко дело. (21)

Расправљајући најпре о позицији црквене уметности унутар културне политике међуратног периода (**потпоглавље 3/1; 22–28**) и, ослањајући се на закључке историчара (Љ. Димић) и књижевних историчара (П. Палавестра, Р. Вучковић; 22–28), кандидат најпре указује на чињеницу да након завршетка Првог светског рата „представници грађанске културе нису довољно урадили да се сачува и развије историјска народна свест и да се она прилагоди модерним временима, (...) те да је са формирањем Краљевине (...) дошло и до дезинтеграције и распада покретачких идеја предратне српске културе и духовности у (...) пројекту југословенства. (23) Како су у новој Краљевини „све конфесије требало да буду истиснуте из школе и образовних процеса (...) и Српска православна црква изгубила је негдашњу просветну улогу (...)“ (према Љ. Димић, стр. 23)

У даљем току излагања кандидат најпре сумира сазнања о улози цркве у дефинисању српских националних интереса током тридесетих година XX века, указујући и на стратегије појединих организација (Српски културни клуб) и покрета (Народна одбрана) у заговарању идеје о „културној независности утемељене у јеванђељу“ (24). Након осврта на идеје хришћанских, словенских, првенствено руских мислилаца (Достојевски, Толстој, Берђајев и др.), у чијем се кругу у православном свету уобличио визија културног препорода као алтернатива Западу (М. Радуловић), кандидат скреће пажњу и на јавно деловање епископа Николаја Велимировића и оца Јустина Поповића у процесима покушаја обнове хришћанске духовности у српском грађанском, секуларизованом друштву. (25)

Питање односа савременика према старијој, средњовековној црквеној културној баштини такође је једна од издвојених тема: указујући на разлике између погледа Милана Кашанина и Јована Скерлића (27), уочавајући такође блискост концепција „модерног традиционалисте“ М. Кашанина са „православним експресионистима“ Владиком Николајем и оцем Јустином (Поповићем), Б.

Ђаковић уочава „позитивну коинциденцију формалних одредница између поменутих писаца са 'моравским експресионизмом' архитекте Момира Коруновића (...), оригиналном варијантом 'моравске сецесије' Бранка Терзића“ и „музичког експресионизма“ *Византијске литургије* Миленка Живковића (25).

Иако су, како кандидат истиче, аутори српске црквене музике посматраног периода остали по страни од сложених расправа о суштини националне уметности, они су ипак остварили вредне примере саображавања традиционалног жанра општим новим развојним процесима уметничке музике. (28)

Сложеност статуса црквеног хорског жанра у процесима модернизације укупног друштва, као и осавремењивања уметничке музике у целини, главна је тема следећег потпоглавља (**3/2. Црквени хорски жанр и модернизација српске уметничке музике**; 28–37). Као катализаторе модернизационих процеса, кандидат посебно издваја: 1) боравке српских композитора на студијама у иностранству, посебно у Русији или другим центрима са јаком традицијом изучавања вокалне традиције, као и 2) неговање православне хорске музике домаћих 'белих' Руса који су значајно утицали на дефинисање профила нових домаћих композиција овог жанра.“ (29) Када је реч о „националном стилу“, истиче кандидат, „он подразумева употребу корпуса напева из матичне националне православне једногласне традиције – српског народног црквеног појања, или остварен тип 'класичног' хорског става“ по узору на дела Стевана Мокрањца. Истакнут је и утицај руске традиције, од Чајковског до представника „Нове руске школе“ (Кастаљски, Чесноков, Архангелски, Гречањин, Рахмањин). (29)

Према оцени кандидата, Коста Манојловић је по оданости а *capella* хорском стилу и изразитом афинитету за модалност и плагалност хармонског језика „био не само најнепосреднији Мокрањчев настављач“ (29), већ и „следбеник очувања елемената традиције средњевековне епохе“. (30) Са друге стране, изразита полифонија у Манојловићевом опусу, тековина је западне праксе. Разматрајући даље путеве утицаја у међуратном добу, Б. Ђаковић указује на велики значај извођења руске црквене хорске музике која су тих деценија била многобројна, а чему су посебно доприносили хорови руских емиграната (30). То је прилика да се кандидат осврне и на питања рецепције, као и на хоризонте очекивања публике, одане традиционалним вредностима (31).

Антиципирајући потоње закључке детаљних анализа спроведених у централном, четвртном поглављу дисертације, Б. Ђаковић у калеидоскопу ауторских поетика кључних протагониста доба умесно уочава „различите видове модернизма код Христића, Милојевића и Тајчевића“, тумачећи их у коду „трагања за стилем“ и отварања ка новим изражајним могућностима (...). (31) Парадигматичним сматра случај М. Милојевића, чији црквени хорски опус сведочи о истрајности аутора ка отклону од традиције, који се огледа у одсуству коришћења црквених напева, заостравању хармонског идиома и драматизацији жанра, у потпуности осмишљеног као концертног. (32) Петар Коњовић заступник је, пак, како кандидат истиче, „благо осавремењеног традиционалног (израза)“. Стеван Христић у сваком од својих доприноса жанру црквене музике остварује нови тип односа према иностраним традицијама као узорима: док је у *Опелу* реч о „утицајима руске духовне и италијанске ренесансе, као и Мокрањчеве вокалне традиције (...)“, у *Литургији* композитор спроводи заокрет ка националној традицији, обраћајући се

духу српског појања које сенчи елементима импресионистичке хармоније. (32) Неомадригалски стил одликује, пак, Христићеве *Две побожне песме*, блиске традицији паралитургијских духовних напева. (33) Према оцени кандидата, *Опело* је „истинско ремек-дело, чији значај превазилази оквире само наше уметничке музике“. (33)

У даљем фокусу пажње је опус Марка Тајчевића, у чијем зрелом опусу кандидат препознаје успелу и оригиналну синтезу „неколико типова и историјских слојева западноевропске и православне црквене музике“ – од „имагинарног грегоријанског и византијског певања, преко српског црквеног народног појања и Мокрањчевог и руског слога, до зрелог неоромантичарског стадијума немачког хорског става.“ (33) Следи опус Миленка Живковића, чију *Византијску литургију* Таковић лоцира на модерне стазе антиромантичарског израза, охрабреног идејама и активностима појединих уметничких кругова епохе (Зограф) за обнову старијег наслеђа као импулса новом културном идентитету (33).

Кандидат такође указује на неопходност реафирмације позиције Миљивоја Црвчанина у историјским токовима жанра: у погледу композиционе технике наследник Мокрањца, он би, према сугестијама кандидата припадао групи традиционалније оријентисаних аутора. (34)

Указујући потом на конкретне проблеме који су одредили оријентацију композитора ка концертно конципираним жанровима (техничка сложеност дела наспрам ниског извођачког нивоа црквених хорова) (36), аутор заокружује ово потпоглавље подсећањем на полемику вођену поводом премијере „првог ораторијума у српској музици“ – *Васкрсења* Стевана Христића (37), закључујући да „сама црквена хорска уметност (...) доживљава нова и у духу времена, занимљива решења“. (37).

У следећем одељку (**3/3. Утицај друштвене секуларизације**; 38–47), кандидат наговештава да ће „појам секуларизације (...) посматрати превасходно са теолошких позиција.“ Уверен је да је „делимични отклон од богослужбеног контекста (...) један од пресудних фактора трансформације [црквене музике] после доминације Мокрањчевског жанровског идиома.“ (38)

Изражујући најпре сажет преглед основних идеолошких позиција креатора и носилаца културног програма у епохи промоције политике и идеје југословенства (Ј. Скерлић, Ј. Цвијић, Б. Поповић и сарадници *Српског књижевног гласника/Слободан Јовановић/* и *Летописа Матице српске*; 39), кандидат напомиње да, уз изузетак текстова Б. Лазаревића који је ценио врхунска достигнућа католичке и протестантске провенијенције (...), осврта на црквену музику готово да и није било у водећој књижевној периодици (40). Питање статуса религиозности и цркве у новом времену представљено је кроз ставове Лазара Бугарског, Јеле Спридоновић-Савић и Исидоре Секулић (41), чије деловање кандидат сагледава у контексту погледа појединих православних теолога (Флоренски).

Преглед тумачења појма *секуларизација* који следи (Бонхофер, Епштајн (42), Киригин), опредељује кандидата да прихвати Шмеманов закључак да је „секуларизам, изнад свега, негација богослужења“ (43)

У завршним разматрањима овог потпоглавља, кандидат скреће пажњу на композиције П. Крстића (*Две песме у част Светог Саве*), К. Манојловића (*Стихира српским светитељима*), В. Милошевића (*Три пута Господи помилуј...*) и М.

Црвчанина („Јако да царја“ из *Литургије*) као успеле примере композиционих процедура уз помоћ којих је успостављена хармонија између традиционалног и модерног, богослужбеног и концертног приступа. (45–47)

Настојећи од почетка расправе да сачини одређену типологију феномена жанра црквене хорске музике, те непрекидно разматрајући однос наслеђеног и новог, Б. Ђаковић у следећем кораку прилази и значајним, за епоху посебно актуелним питањима „новог националног стила“ (**3/4. Појам националног стила и однос традиционалног и модерног у другим жанровима црквене уметности;** 47–59) У центру пажње овде су примери нових тенденција успостављања веза са прошлошћу у ликовним уметностима – архитектури и сликарству (*Зограф, Облик, Ђ. Бошковић, М. Коруновић и др.*), које кандидату пружају ослонац да аналогне примере препозна у стваралачким поетикама, композиторској и критичарској пракси појединих музичара (М. Живковић, М. Милојевић, П. Стефановић).

Након осврта на оштру критику *Свечане литургије* М. Милојевића, из пера П. Стефановића (51), Ђаковић указује на могућност успостављања аналогije између „својеврсног 'академизма' Уроша Предића и Паје Јовановића са композиционим академским решењима С. Биничког, Ј. Маринковића или П. Крстића“. (52) У непосредној прошлости аутор такође уочава блискост стваралачких проседа Ст. Мокрањца и Ђорђа Крстића, који су, сваки на свој начин нашли кључ за сагласје „праве вештине“ и „православља“. (52) На продужетку те исте стазе, кандидат сагледава и *Литургију* и *Опело* Ст. Христића, као и литургијска остварења М. Тајчевића и К. Манојловића. (53) Још једанпут, ауторова пажња се враћа *Византијској литургији* М. Живковића, чији експериментални карактер дефинише као покушај синтезе израза двеју „цитираних мелодија из византијске музичке традиције“ (в. и напомену 187), радикално смелих решења у домену хармонског језика и такорећи експресионистичког третмана солистичких речитатива. (54) Преглед кључних догађаја из историје српске међуратне архитектуре „националног“, и посебно – „српско-византијског стила“ (55), за кандидата су подстицај да укаже на то да је, за разлику од ликовних уметности, у српској музици проблем синтезе националне уметности и духа православља већ раније био апсолвиран, у делу С. Мокрањца. (56) Полазећи од сопственог виђења „правог црквеног уметничког дела“ (према коме „историја религије показује да што је један симбол древнији, дубљи и органскији, попут старог напева, на пр., тим мање у њему има артифицијелне спољашње сликовитости“, 57), Б. Ђаковић констатује да, нажалост, за разлику од успешних примера „неовизантијског стила“, оличеног у пројекту и мозаицима цркве Светог Георгија на Опленцу, у српској музици византијска култура није ни могла бити третирана као нова класика услед „одсуства транскрибованих примера српске средњовековне музике“ (59). Са друге стране, управо је „међуратно време развоја српске црквене музике (...) изнедрило ниво узбудљивог уметничког експеримента.“

Ставови композитора, хорских диригената, црквених музичких педагога, мелографа, музичких критичара и свештених лица по питању стања у црквеном хорском ствалаштву, предмет су кандидатове пажње у следећем потпоглављу (**3/5. Ставови савременика о стању црквене хорске музике;** 60–69). Како Ђаковић истиче, доминантна тема написана били су проблем стилског лутања и опадање интересовања за компоновање на основу мелодија српског појања, потом проблем

уплива елемената световне музике, као и питање репертоарског конзервативизма и стагнације извођачке хорске уметности. (60)

Из обимног корпуса написа, кандидат се определио да, као репрезентативне, посебно представи и анализира ставове М. Живковића, М. Милојевића, К. Манојловића, П. Бингулца, епископа Дамаскина Грданичког, Н. Барачког и В. Илића.

Док је М. Живковић заокупљен питањем да ли је С. Мокрањац, везан за западњачки начин обраде напева оставио „отворен проблем источно православног црквено-музичког стила“ (61), М. Милојевић је у својих око педесет написа и критика посвећених духовној музици разматрао широк спектар тема. Посебну пажњу кандидат поклања Милојевићевом позитивном вредновању *Литургије* Ј. Маринковића (62) и *Опела* С. Христића (63), критичким оценама композиција Б. Јоксимовића, Ђорђевића, Биничког, Крстића (62), Живковића и Тајчевића (64), као и Милојевићевим залагањима за „нови живот српске црквене хорске музике“ (62–64). Христићево *Опело* као дело „узвишене инспирације“ заузима истакнуто место и у оценама П. Бингулца, чије су критичке опаске на рачун новијих аутора склоних безразложној примени „помодних“ модерних средстава још једна истакнута тема овог дела расправе (64–65). После увида у историјска и критичка вредновања црквене хорске музике из пера К. Манојловића (65–66), кандидат издваја мишљења епископа Дамаскина Грданичког – који упозорава да је новије стваралаштво, услед „тешког стила“ такорећи сасвим неупотребљиво за потребе цркве (66–67), Н. Барачког, који критикује неоправдану секуларизацију нових остварења и Душана Котура који се залаже да црквена музика остане у оквиру „пописаних црквених мелодија, јер ће је само тако народ разумети.“ (67) Дебату о усмерењима „нове“, савремене црквене музике заокружују мисли В. Илића који у мешавини хомофног и полифног стила заступљеног код Мокрањца и Христића препознаје националну традицију коју би ваљало и даље следити (67–68), као и И. Лехтхалера који, анализирајући стање у савременој католичкој музици почетком треће деценије упућује на сродне проблеме и дилеме у расправама српских музичара (68).

„Без јединственог концепта о важности утилитарне функције црквене хорске уметности“, закључује кандидат, међуратно време било је период развоја са плодноним, али недовршеним експериментом, чија су сва настојања била заустављена непосредно после завршетка Другог светског рата. (69)

У **четвртном, централном** поглављу дисертације Б. Ђаковића – **Историја жанра кроз сагледавање богослужбених и концертних елемената - стилско-аналитички наратив** (70–204), кандидат спроводи стилску анализу обимног корпуса српске црквене хорске музике. Определује се за базичну типолошку поделу на 1) једноставне хармонизације и обраде црквених напева, 2) дела компонована „у духу“ црквених мелодија, 3) дела оригиналне инспирације, као и групу дела која представљају 4) оригиналне аматерски радове. (70–71)

Како је већ у Почетним разматрањима истакнуто, за анализу композиција треће категорије (оригинално стваралаштво), кандидат уводи и „додатну класификацију према степену доминације богослужбених или концертних елемената“. (71) Анализом је обухваћена обимна композиторска продукција неколико генерација српских композитора активних у међуратном периоду (72–73),

док је посебна пажња поклоњена доприносима двојице „неправославних аутора“, С. Препрека и М. Коларића, као и појединим истакнутим музичарима – црквеним диригентима (С. Пашћан, М. Ружић), који су допринели успостављању нових извођачких стандарда. (73) Поред тога, аутор је, где год му се за то указала прилика, селективно обратио пажњу и на следеће појаве: а) проблем концепције већих форми, б) увођење нових химнографских целина, в) постојање „исписаних“ (скроз компонованих) деоница свештеничких возгласа у јектенијама, г) појаву и третман соло-гласова (од једноставних мелодија до оперског израза). (75)

Предмет анализе у одељку Једноставне хармонизације и обраде традиционалних напева (4/2.; 75-88), јесу радови изразито традиционалних аутора В. Ђорђевића, Ј. Травња, П. Крстића и В. Илића. Као релативно доследни следбеници Мокрањчевих композиционих постулата, они се од Мокрањца и међусобно разликују пре свега по хармонским решењима. (75–76).

Формалном и хармонском анализом двеју *Литургија* – Ј. Травња и В. Ђорђевића, кандидат потврђује тезу о Мокрањцу као полазном, али недосегнутом узору. (76–77). „Еклектични карактер“, истиче аутор, карактерише и поједностављена композициона решења П. Крстића (две *Литургије*; 1902; 1940), док значајан искорак ка креативним решењима Крстић остварује у *Двема песмама у част Св. Саве* (80–83).

Посебну пажњу Б. Ђаковић посвећује обимном стваралаштву традицији окренутог В. Илића, чији су природна музикалност, „богословско и појачко знање, таленат за композицију и дириговање, образовање стечено у Берлину“ створили услове да његово стваралаштво (8 литургија по мотивима српског Осмогласника, 1937–1940) „покаже најбоље особине до којих је жанр црквене хорске музике“ дошао крајем четврте деценије прошлог века. (83–85) Паралелно, размотрен је и Илићев значајни диригентски допринос успону жанра у раду са Првим београдским певачким друштвом и мушким хором Православног богословског факултета у Београду. (85–87).

Закључујући овај сегмент рада, кандидат констатује да анализирани композиције у овој групи заступају *најконзервативнију, неволутивну* струју, док укупно деловање В. Илића сагледава као реалан допринос одржању и даљем развоју жанра црквене хорске музике (79).

У даљем току расправе, Ђаковићева аналитичка пажња фокусирана је на остварења компонована у „духу“ напева (4/3. Композиције у "духу" напева; 89–111). Разматрајући дела Б. Јоксимовића, С. Шијачког, В. Милошевића, С. Пашћана-Којанова и С. Препрека, аутор као „заједнички именоватељ“ њиховим поступцима идентификује „напуштање народних црквених мелодија као основе“ (89), док као најзначајније одлике издваја: „изражен еклектицизам“ у коме, поред неоспорног неоромантичарског стилског оквира уочава заједничку тенденцију ка изградњи хармонско-тоналног плана фолклорног призвука.“ (89)

Док анализом двеју *Литургија Светог Јована Златоустог* Б. Јоксимовића и С. Шијачког аутор констатује конвенционалност решења и скромну инвенцију обојице аутора на свим плановима (91), у истоименој *Литургији* и другим црквеним композицијама В. Милошевића препознаје „развијенији стваралачки израз“ са повремено инспирисаним гестовима архаизације слога, што га повезује са аналогним проседеом М. Тајчевића, док га од Тајчевића разликују слабости „у

доменима дикције, тј. ритма и метрике“ (92–93) и бледа драматуршка решења (94).

Значајно место у раду посвећено је потом осветљавању укупне делатности С. Пашћана-Којанова (97–102), једног од најзначајнијих хорских диригената који је у посматраном периоду веома много допринео не само успону хорског извођаштва и опште музичке културе, већ и стимулисању домаћег хорског стваралаштва. Осветљена је његова улога у организовању духовних концерата у Новом Саду – на којима је претежно подједнако био заступљен и „источни“ и „западни“ репертоар, као и његов изразити допринос у афирмацији домаћег литургијског репертоара у раду са хором Новосадске мушке гимназије. (98–100) Активно се залажући и за укупну реформу музичког живота Цркве (допис Светом архијерејском синоду, 1934), као композитор обимног опуса црквене музике С. Пашћан је, према оцени Б. Ђаковића, чврсто и истрајно стајао на позицијама наслеђене неоромантичарске традиције, „не прелазећи границу вештог еклектицизма“. (101)

Изразити пример чврсте везе између „западно-католичког“ и православног хорског стила кандидат препознаје у надахнутим хорским остварењима Станислава Препрека, компонованих по текстовима на црквенословенском језику. „Стиче се општи утисак до кога не долазимо увек у опусима српских аутора овог жанра“, истиче кандидат, „да је Препрек сваку врсту креативног проблема решавао из два угла: из ужег, конструктивног и уметничког, те из верског, функционалног и литургијски промишљеног, црквеног.“ (108) Сродне квалитете Ђаковић уочава и у хоровима на црквенословенском језику Мирка Коларића, у чијем стилу, као и Препрековом, препознаје заједничке елементе са проседеом М. Тајчевића. (109)

У следећем, најобимнијем одељку четвртог поглавља – **4/4. Оригинално уметничко стваралаштво** (111–194), корпус хорског црквеног стваралаштва најбројније композиторске групе међуратног доба кандидат је типолошки организовао у три категорије, руководећи се доминантним – богослужбеним, концертантним и/или експерименталним обележјима композиторских проседеа, уочавајући такође и прелазне варијанте укрштања споменутих принципа (*богослужбено-концертни приступ* (113–141), *концертно-богослужбени приступ* (141–170), *концертни и концертно-експериментални приступ* (170–194)). У циљу успостављања градационог еволутивног лука од традиционалног, богослужбеног, до најсавременијег, концертно-експерименталног, Б. Ђаковић узима у обзир сва доступна релевантна дела главних представника жанра, од најстаријег Ј. Маринковића, до најмађег М. Живковића. (111–113)

Према Ђаковићевој типологији, *богослужбено-концертни приступ* (113–141), заступају естетике на пр. Косте Манојловића и Миливоја Црвчанина, који као полазиште и узор имају остварења Ст. Ст. Мокрањца. У томе аутор види повод да се посебно осврне на одлике Мокрањчевог проседеа, као и на податке о доминацији Мокрањчевог опуса црквене музике на репертоарима црквених хорова и на концертном подијуму. (113–114) Остварујући, према Ђаковићу, синтезу „дубоко православних и космополитско-уметничких елемената“, те, успостављајући, такође, хармоничан однос између функционалних и концертних „параметара“, Мокрањац је за „стварање генерације међуратних аутора поставио добар оквир за читав спектар решења, од веома традиционалних, до сасвим модерних (...).“ (115)

„Слободан 'романтичарски приступ'“ и тежња ка личном уметничком изразу без значајнијег ослоњања у народним црквеним напевима код Јосифа Маринковића,

били су такође значајни путокази за многобројне ауторе активне у међуратном периоду, али ће, како кандидат истиче, само мали број њих „успети да оствари Маринковићев степен јединства свих параметара идиоматичног музичког језика“ (116–117)

Уочавајући блискости између појединих стваралачких поступака К. Манојловића и М. Црвчанина, као и њихову заједничку приврженост Мокрањчевој традицији, кандидат потом споводи упоредну анализу њихових жанровски сродних опуса. Пажњу најпре посвећује слабо истраженом и такорећи заборављеном корпусу Црвчанинове хорске музике, оцењујући је као „објективну вредност (...) и типолошки разрађен пример озбиљног функционално-уметничког приступа“, док композиторов „иновативни поступак – увођење оркестра у црквени жанр, доводи у везу са остварењима Гречањинова и Тањејева (117–119). За разлику од Црвчанина који је полифону технику користио на „академски начин“, богата примена разрађених полифоних техника представља централно обележје Манојловићевог стила, о коме Ђаковић пише на примерима композиција *Оче наш*, *Херувимске песме*, *Литургије* за мушки хор, *Стихире српским светитељима* и *Тебе појем*. Излагање о *Литургији Светог Јована Златоустог*, *Опелу* и *Духовној музици о Светом Сави*, духовном концерту *Молитву пролију ко Господу* М. Црвчанина, за аутора је подстрек да компаративном методом, разматрајући доприносе и поступке претходника (Мокрањац, Христић, Крстић) и савременика у аналогним жанровима (Манојловић), потврди суд о неоспорном значају Црвчаниновог опуса у међуратним токовима националне црквене музике. (120–139; 141) Заокружујући овај сегмент студије подацима о укупним доприносима К. Манојловића на пољу црквене музике (диригентски, критичарски рад, превођење црквених текстова на српски језик), кандидат закључује да у „стваралачком домену [Манојловић] није достигао Мокрањчев ниво, али је „повео српску црквену хорску музику према креативним сусретима појачке традиције, профилисаних историјских наслага западне и православне хорске уметности и дискретно наговештених савремених уметничких решења“ (140).

Предмет Ђаковићеве анализе у наредном потпоглављу – *Концертно-богослужбени приступ*, 141–170) јесу остварења Петра Коњовића (*Музика духовна*) и веће форме (*Литургија*, *Опело*) из опуса Станислава Биничког, Стевана Христића и Марка Тајчевића.

Разматрајући укупан допринос П. Коњовића проучавању и неговању жанра духовне музике у међуратном периоду (стваралаштво, проучавање дела С. Мокрањца, написи о музици), Б. Ђаковић скреће пажњу на могуће утицаје традиционалне руске праксе у опредељењу за жанр *духовног концерта* као доминантне, концертне форме заступљене у композиторовом опусу црквене музике, у потпуности заокруженом пре Првог светског рата (142–145). Утицај руске духовне музике кандидат уочава и у *Литургији Св. Јована Златоустог* С. Биничког (1923), делу оригиналне инспирације, превасходно уметничко-концертантног карактера, ближег световном изразу, и приметног неоромантичарског стилског профила (145–148).

Посебно место заузимају разматрања црквено-хорских дела С. Христића (*Опело*, *Литургија*, *Две побожне песме*), која, према кандидатовој оцени „показују пример помирења различитих стилских елемената и модерног приступа уз потпуну

усаглашеност богослужбених и уметничких параметара“. Захваљујући, између осталог, одмереном спровођењу модалности и примени поступака блиских импресионистичким решењима, као изразити пример 'архаично-модерног' православног (идиома)“, *Опело* је још једанпут оцењено као врхунско остварење у оквиру жанра. (149–152).

После детаљне анализе *Литургије* Марка Тајчевића, кандидат изводи закључак да ово дело, „стојећи на стилској 'тремећи' између утицаја српског једногласја, односно хорског жанра, (...) руске црквене музике и (...) елемената из западне црквене музичке праксе (...) представља једно од најоригиналнијих жанровских решења у посматраном периоду.“ (154–157). На податке о историјски значајним извођењима и рецепцији, посебно *Опела* С. Христића и *Литургије* М. Тајчевића, кандидат ће се посебно осврнути у наставку излагања, утврђујући истакнуто место које су ове композиције оствариле у контексту епохе (157–161), док ће му детаљи из уметничких биографија ових истакнутих стваралаца послужити да укаже на порекло и интензитет не само актуелних руских, већ и латинских узора (161–162).

Специфичност улоге загребачког Тирилометодског хора, истоимене школе и часописа (*Ћirilometodski vjesnik*), утемељених „са задатком његовања и промицања старословенске црквене пјесме у духу ћирилометодске идеје“ (162) у међуратној Југославији, као и везе П. Коњовића и других српских композитора црквене музике, а посебно М. Тајчевића, са овим институцијама, такође нису промакли Ђаковићевој пажњи. (162–164)

Након анализе *Двеју песама* С. Христића (164–165), кандидат значајну пажњу посвећује антологијском делу националне литературе, хорском циклусу *Четири духовна стиха* М. Тајчевића, истичући да се поједини ставови (финално *Воспојте*) могу сматрати „најбољим делима духовне, не само српске, већ и православне музике уопште“ (167), док богатство инвенције и зналачка, драматуршки функционална примена сложених и разноврсних композиционих поступака афирмишу Тајчевића као „неприкосновеног мајстора концертног хорског жанра“. (169)

Композиције М. Милојевића и М. Живковића у фокусу су ауторове пажње у следећем потпоглављу – *Концертни и концертно-експериментални приступ* (170–194). Чињеница да је Милојевић од укупно осам композиција чак шест реализовао без ослонаца у црквеним напевима, квалификује га као „модерно опредељеног аутора“, истиче Ђаковић, аргументујући потом ову квалификацију приказом развоја Милојевићеве индивидуалне, уметничко-концертне концепције од *Литургије* оп. 17 (стр. 173–174), преко два *Опела* (оп. 28 и оп. 38) за мушки (174–176) и *Опела* оп. 43 за женски хор. (177)

Из Живковићевог разгранатог опуса духовне музике, израслог на идеолошким темељима национализма, кандидат као кључно дело издваја *Византијску литургију* за мушки хор (1935), која представља јединствен пример антиромантичног покушаја синтезе средњовековне, архаичне и модерне „естетике“ (177). Упоредна анализа Милојевиће *Свечане* и Живковићеве *Византијске литургије* резултира Ђаковићевим закључком о „концертно-експерименталном статусу“ ових дела, што се манифестује пре свега на нивоу индивидуалне ауторске слободе у избору савремених изражајних средстава, у скали од неоромантичарских

(код Милојевића), преко „полистиличких“ („полихармонски“ идиом, 184), до такорећи авангардних решења у духу „пољске“ школе (драмски речитатив неодређених тонских висина у „Симболу вере“) код Живковића. (178–187) Занимљиво је приметити да ће се Живковић, како то истиче и кандидат, након *Византијске литургије* као примера најрадикалнијег отклона од традиције, са својим следећим делом – *Опелом* за мушки хор, 1944. г., вратити „у веома конвенционалне оквири жанра“ (189), што ће резултирати „музиком еклектичног типа (...) и високим степеном [њене] применљивости у богослужбеном чину“. (189)

У завршним разматрањима овог потпоглавља, кандидат умесно доводи у везу тенденције и проблеме „осавремењивања“ и уметничке индивидуализације црквеног хорског жанра у српској музици са традицијом и праксом „Нове руске школе“, закључујући да се, за разлику од Христића и Тајчевића, ни Милојевић ни Живковић нису приближили успешним музичко-духовним синтезама руских мајстора. (189–192). Са друге стране, „полистилистичност“ Живковићеве процедуре у *Византијској литургији* антиципира, према оцени кандидата, приступе појединих европских стваралаца који су се крајем 80-тих година 20. века ангажовали „на обнови духовне хорске музике базиране на различитим хришћанским елементима“. (193)

Свеобухватан преглед српске црквене хорске музике између два светска рата кандидат Б. Ђаковић заокружује увидом у делатност и радове Милутина Ружића и Димитрија Марковића у завршници четвртог поглавља (**4/5** *Оригинални аматерски радови*; 194–204). Док је у обимном, до сада непознатом и неистраженом рукописном опусу црквених хорова православне и католичке провенијенције Д. Марковића кандидат уочио наглашену богослужбену употребну вредност, али и „одсуство суштинске инвентивности“ услед које је ова дела позиционирао на границе „релативно вештог аматеризма“ (197), плодне и запажене диригентске активности Н. Ружића у Новом Саду подстакле су Ђаковића да се у овом сегменту расправе детаљније осврне на међузависност успона хорског стваралаштва, репертоарске политике и континуираног развоја извођачке хорске праксе. (198–202) Ружићеви композиторски домети остали су, према Ђаковићу, ограничени недостатком професионалног музичког образовања (202), али се у њима, као и у опусу Марковића, „препознаје један вид сведочења о снази традиције српске хорске црквене музике“. (204)

Истичући значај свог личног дугогодишњег искуства црквеног диригента, као и досадашњег музиколошког рада на проучавању различитих аспеката православне хорске музике, Б. Ђаковић закључно поглавље дисертације (**5. Закључак**; 205–224) отвара констатацијом да се „проблем стваралаштва уметника у црквеном култу, у практичном извођачком и теоријском смислу, показао као неисцрпно поље интересовања“. (205) Поред прегледног сумирања најзначајнијих релевантних чињеница и закључака из претходног тока студије, кандидат уз помоћ одређивања опште *хијерархије односа између композиционих поступака* (превласт западног или православног елемента), као и кроз препознавање *типологије начина усвајања конвенција* (спровођење композиционих решења) коначно дефинише достигнућа српских аутора црквене хорске музике међуратног периода. (215) Она се, према оцени кандидата, препознају као слободан стваралачки ход кроз поље музичких синтагми источног и западног проседеа, са најчешће достигнућим

решењима неоромантичног стила, доминантног концертног карактера, понекад уздигнутог и до ранга уметничког експеримента. (216) Са друге стране, само мањи број концептуално „аутентичних“ остварења успева да испуни оба потенцијална плана ове музичке врсте: традиционалну литургијску функционалност и уметничку вредност „по себи“ у оквиру укупног развоја српске музике прве половине 20. века. У том смислу посебно издвајајући доприносе С. Христића и М. Тајчевића (222–223), кандидат, најзад, целокупан корпус црквене хорске музике међуратног периода квалификује као „резултат амбициозних стваралачких напора ка новим путевима хорске православне молитве“. (223)

Дисертација доноси и три значајна прилога која говоре о обиму истражене и анализираних грађе: **Прилог 1** – Табеларни приказ најзначајнијих аутора, композиција црквене хорске музике и њиховог извођења у периоду 1918–1941/1944 (225–231), **Прилог 2.** – Попис најзначајнијих духовних концерата приређених у међуратном периоду (231–235) и **Прилог 3** – Списак црквених хорских композиција (235–243).

Попис **Литературе** обухвата 263 јединице на српском, енглеском и руском језику. (243–260)

VI СПИСАК НАУЧНИХ И СТРУЧНИХ РАДОВА КОЈИ СУ ОБЈАВЉЕНИ ИЛИ ПРИХВАЋЕНИ ЗА ОБЈАВЉИВАЊЕ НА ОСНОВУ РЕЗУЛТАТА ИСТРАЖИВАЊА У ОКВИРУ РАДА НА ДОКТОРСКОЈ ДИСЕРТАЦИЈИ:

- Милојевићева Свечана Литургија св. Јована Златоустог за соло гласове и велики мешовити хор оп. 50: трагом изгледа српске духовне музике 20. века, у: *Композиторско стваралаштво Милоја Милојевића*, Музиколошки институт САНУ, Београд 1998, 98-116.
- Однос богослужбене и концертне праксе у српској духовној музици у периоду између два рата, *Нови звук*, бр. 16, Музичко-информативни центар, Београд 2000, 66-79.
- Мало позната литургија св. Јована Златоустог за мушки хор (1936) Стевана К. Христића – прилог сагледавању стилских решења српске духовне хорске музике између два светска рата, *Зборник Матице српске за сценску уметност и музику*, бр. 28-29, Матица српска, Нови Сад 2003, 133-146.
- Духовна хорска музика Марка Тајчевића између концертне и богослужбене праксе, у: *Дело и делатност Михаила Вукдраговића и Марка Тајчевића*, САНУ, Београд 2004, 41-52.
- Serbian Orthodox Church Music in the First Half of the 20th Century, in: *The Traditions of Orthodox Music*, Publications of Orthodox Theology at the University of Joensuu No. 38, Joensuu, 2007, 172-179.
- The symbolic meaning of imaginary church folklore in the Orthodox choral music

of Alfred Schnittke, in: *Musical folklore as a vehicle?*, Serbian Musicological Society, International Musicological Society, Department of Musicology and Department of Ethnomusicology Faculty of Music in Belgrade, 2008, 137-144.

- The modern traditionalist Milivoje M. Crvcanin (1892-1978) - a portret of a priest, diplomate and composer, in: *Composing and Chanting in the Orthodox Church*, Department of Orthodox Theology Faculty University of Joensuu, Publications of Orthodox Theology at the University of Joensuu No. 40, Joensuu, 2009, 191-198.
- *Rediscovering a Serbian national style: problems in sacred architecture, church art and church music in the late 1930s: the case of the Orthodox choral music of Milenko Zivkovic*, in: *State, Church and Nation in Orthodox Church Music*, Department of Orthodox Theology Faculty University of Joensuu, Publications of the International Society for Orthodox Church Music, No. 3, Joensuu, 2011, 306-312.
- Типови полифоних поступака у духовној хорској музици српских композитора између два светска рата (1918-1941), у: *Владо С. Милошевић: етномузиколог, композитор и педагог / Традиција као инспирација* (Бања Лука, 15-16. април 2011), Музичка академија у Бања Луци 2012, 231-243.
- The new identities of contemporary Serbian Orthodox church music: The Gypsy Liturgy of John Chrysostom by Zoran Mulić (2010), in: *Unity and Variety in Orthodox Music: Practise*, Department of Orthodox Theology Faculty University of Joensuu, Publications of the International Society for Orthodox Church Music, No. 4, Joensuu (in print).
- Црквена хорска музика Владе Милошевића између еклектицизма и инвенције, *Милошевић: етномузиколог, композитор и педагог / Традиција као инспирација* Музичка академија у Бања Луци, (у штампи).

Таксативно навести називе радова, где и када су објављени. Прво навести најмање један рад објављен или прихваћен за објављивање у часопису са ISI листе односно са листе министарства надлежног за науку када су у питању друштвено-хуманистичке науке или радове који могу заменити овај услов до 01. јануара 2012. године. У случају радова прихваћених за објављивање, таксативно навести називе радова, где и када ће бити објављени и приложити потврду о томе.

VII ZAKЉUČCI OДНОСНО РЕЗУЛТАТИ ИСТРАЖИВАЊА

Кандидат је прикупио, систематизовао и анализирао црквено хорско стваралаштво двадесетједног композитора активног у периоду између два светска рата. Тиме је практично учинио најзначајнији корак у реконструкцији жанра који до сада није био предмет свеобухватних музиколошких погледа. Податак да је од укупног броја проучених партитура више од половине у рукопису, или у литографисаним верзијама, речито говори о објективним тешкоћама са којима је кандидат био суочен при аналитичкој обради грађе. Детаљно је сагледано петнаест литургијских и дванаест заокружених формалних целина са опела, као и већи број појединачних композиција, укупно преко стотину дела из овог периода. У дисертацији је по први пут на једном месту евидентирана, класификована и анализирана ова драгоцену музичка грађа. Посебан допринос у правцу реконструкције укупне слике о статусу жанра црквене хорске музике у међуратном периоду чине исцрпне табеле и спискови аутора, дела и извођења, дати у прилозима.

За потребе рада на теми, кандидат је обавио систематско претраживање нотних збирки у многобројним институцијама у земљи и иностранству: архивама Музиколошког института САНУ, Првог београдског певачког друштва, Српског певачког савеза Америке и Канаде у Детроиту (САД), Музеја града Новог Сада, Војвођанског музеја, Новосадске Црквене општине, у Рукописном одељењу Матице српске, Библиотеци Матице српске, гимназији "Јован Јовановић Змај" у Новом Саду, манастиру Светих Архангела у Ковиљу и Теолошког факултета Универзитета у Јоенсуу (Финска).

Проучавањем међуратне периодике и дневне штампе кандидат је реконструисао главнину корпуса написа о црквеној музици посматраног периода. Најзначајније прилоге те врсте – критике, приказе концерата и композиција, понудили су београдски часописи и листови *Политика*, *Време*, *Правда*, *Мисао*, *Реч*, *Српски књижевни гласник*, *Музика*, *Музички гласник*, *Звук*, као и црквена периодика (*Весник српске цркве*, *Хришћанска мисао*, *Духовна стража*, *Гласник Српске православне патријаршије*), где су сарадници најчешће били управо композитори овог жанра и/или компетентни музички писци (М. Милојевић, К. Манојловић, М. Живковић, П. Бингулац, М. Вукдраговић, Б. Драгутиновић).

Закључци, односно резултати и доприноси истраживања презентовани у дисертацији обухватају најпре покушај конституисања теоријске основе као полазног теолошко-естетског критеријума у вредновању црквених хорских композиција српских аутора међуратног периода, потом сагледавање токова црквене музичке уметности у контексту истовремених тенденција црквено-уметничких жанрова у другим уметностима (сликарство, архитектура), те класификацију према категоријима композиционо-стваралачких приступа, то јест – жанровско-извођачких својстава (*богослужбени* или *концертни* аспект).

Захваљујући сагледавању досегнутих црквено-уметничких решења српских аутора овог периода кроз одређивање опште *хијерархије односа између композиционих поступака* и препознавање *типологије начина усвајања конвенција*, кандидат је дошао до закључка о измењеном статусу жанра у правцу доминације стилско-естетског аспекта над функционалним. Посматрање анализираних

композиција са извођачког аспекта одређеног реалним могућностима певачких друштава активних у посматраном периоду, само је потврдило кандидатов закључак о модернистичком „отклону“ од традиционалног богослужбеног елемента ка уметничком. Значајна је и констатација да поједина, најрепрезентативнија дела српске црквене хорске музике међуратног доба (Христић, Тајчевић, Црвчанин, Манојловић) у ширем контексту светске православне црквене хорске музике представљају композиције од изузетне жанровске вредности.

VIII ОЦЕНА НАЧИНА ПРИКАЗА И ТУМАЧЕЊА РЕЗУЛТАТА ИСТРАЖИВАЊА

Експлицитно навести позитивну или негативну оцену начина приказа и тумачења резултата истраживања.

Кандидат је показао темељно познавање врло обимне изворне музичке грађе, као и научне литературе, не само из области музикологије, већ и из комплементарних дисциплина.

С обзиром на то да тема до сада није била предмет свеобухватних музиколошких разматрања, евидентне су кандидатове тежње да што прецизније систематизује сопствена сазнања о феномену црквене музике међуратног доба, те да их и контекстуално сагледа у ширем, културном и уметничком оквиру епохе. У том смислу, ауторова презентација кључних идејних и тематских преокупација периода, сврсисходно је у дисертацији структурирана, обухватајући аспекте односа црквене уметности и културне политике, питање „модернизације“ уметничке музике, утицаја друштвене секуларизације, као и питања стратегије „новог“ националног стила у контексту југословенства као доминантне идеологије.

Поред основано и функционално изведених типолошких критеријума која су му омогућила оправдано груписање унутар корпуса црквене музике међуратног доба, посебно се издвајају успела ауторова компаративна аналитичка сагледавања кључних остварења жанра: гипкост и еластичност кандидатовог поредбеног поступка непосредни је резултат његовог вишедеценијског практичног искуства као црквеног хорског диригента, што по себи представља редак квалитет ове дисертације као покушаја синтезе теоријских, историографских, интердисциплинарних, аналитичких, те резултата проистеклих из непосредне богослужбене и концертне праксе.

У аналитичком поступку посебно подробан и поуздан, кандидат од микроплана музичке анализе развија и шире погледе, долазећи до општих закључака о специфичној позицији жанра у ширем, националном и интернационалном контексту. Као фундаментално битан допринос кандидатовог истраживања истиче се израда опсежних Прилога који по себи представљају значајан допринос националној науци о музици.

IX КОНАЧНА ОЦЕНА ДОКТОРСKE ДИСЕРТАЦИЈЕ:

Експлицитно навести да ли дисертација јесте или није написана у складу са наведеним образложењем, као и да ли она садржи или не садржи све битне елементе. Дати јасне, прецизне и концизне одговоре на 3. и 4. питање:

1. Да ли је дисертација написана у складу са образложењем наведеним у пријави теме?

Дисертација је написана у складу с образложењем наведеним у пријави теме.

2. Да ли дисертација садржи све битне елементе?

Дисертација садржи све битне елементе.

3. По чему је дисертација оригиналан допринос науци?

Српска црквена хорска музика прве половине 20. века, са акцентом на догађањима у међуратном периоду, којој је дисертација Б. Ђаковића у целини посвећена, није до сада била предмет систематских музиколошких истраживања и проучавања. Кандидат је у уводном поглављу предочио који су циљеви његовог истраживања, да би потом, разматрајући поступно све истакнуте кључне теме и области, те посебно зналачки спроводећи аналитичке процедуре, у потпуности реконструисао слику о одликама црквене хорске музике у посматраном периоду. Низом умесних аналитичких опажања и коментара, кандидат је допринео чврстом позиционирању Стевана Стојановића Мокрањца као „класичног узора“ за разноврсне токове којима се српска уметничка музика дивергентно развијала у првој половини 20. века. Уважавајући новије резултате националне науке о музици посматраног периода, кандидат је своје истраживање усмерио ка праћењу односа, тј. узајамног дијалога „традиционалног“ и „модерног“ у стваралачкој пракси композитора и диригентата црквене музике, чиме је дао допринос изоштранијем сагледавању општих тенденција културне и уметничке праксе међуратне епохе. Испитивање степена „удаљавања“ многобројних међуратних стваралаца црквеног хорског жанра од Мокрањчеве традиције, као и сагледавање дејства разноликих утицаја (школовање и боравак српских композитора у иностранству, деловање и репертоар хорова руских емиграната у српској/југословенској средини), такође се препознају као иновативни правци Ђаковићевог научног промишљања о црквеној музици посматраног периода.

Рад на откривању и прикупљању нотног материјала, као примарне грађе за историографски и аналитички дискурс спроведен у дисертацији, по себи представља значајан допринос националној музикологији. Посебно истичемо да је кандидат, у методолошком погледу, у својим истраживањима примарно полазио од питања и проблема које покреће сама изворна грађа; минуциозност компаративних аналитичко-формалних опсервација о одликама музичке грађе, потиче, несумњиво, из ауторове дугогодишње плодне богослужбене и концертантне диригентске активности.

Списак коришћене литературе (293 библиографске јединице) сугерише да је кандидат својој теми пришао амбициозно и широко. Кандидатов увид у историју теолошких идеја о односу религијског/светог и естетског, као и у националну историју ликовних уметности епохе, дао је, поред примарно музиколошко-аналитичког, и интердисциплинаран оквир овој дисертацији.

Избор недовољно обрађиване теме, фундаменталан допринос у прикупљању и типолошкој систематизацији грађе, аргументовани закључци, све то сведочи да ова дисертација представља оригиналан научни допринос.

4. Недостаци дисертације и њихов утицај на резултат истраживања

Дисертација нема посебних недостатака. На одбрани ће бити речи о основаности тумачења одређених теолошких погледа у односу на централну област

истраживања, о временским границама теме дисертације, о сродностима и разликама у дефиницијама „црквене“ и „духовне“ музике, као и о могућностима инкорпорирања резултата дисертације у шира регионална истраживања црквене, посебно православне хорске музике.

1. По чему је дисертација оригиналан допринос науци

2. Да ли дисертација садржи све битне елементе

3. По чему је дисертација оригиналан допринос науци

4. Недостаци дисертације и њихов утицај на резултат истраживања

X ПРЕДЛОГ:

На основу укупне оцене дисертације, Комисија предлаже да се докторска дисертација прихвати, а кандидату одобри одбрана.

На основу укупне оцене дисертације, комисија предлаже:

- да се докторска дисертација прихвати, а кандидату одобри одбрана
- да се докторска дисертација враћа кандидату на дораду (да се допуни односно измени) или
- да се докторска дисертација одбија

др Даница Петровић, научни саветник, Музиколошки институт САНУ у Београду, ментор

др Катарина Томшевић, виши научни сарадник,
Музиколошки институт САНУ у Београду,
председник комисије

др Ира Проданов-Крајишник, ванредни професор,
Катедра за музикологију и етномузикологију
Академије уметности у Новом Саду, члан

НАПОМЕНА: Члан комисије који не жели да потпише извештај јер се не слаже са мишљењем већине чланова комисије, дужан је да унесе у извештај образложење односно разлоге због којих не жели да потпише извештај.