

УНИВЕРЗИТЕТ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ

ФАКУЛТЕТ МУЗИЧКЕ УМЕТНОСТИ

Катарина Томић

Healing

за камерни ансамбл и електронику

Писани део докторског уметничког пројекта

Ментор: др. ум. Татјана Милошевић Мијановић, ред. проф.

Београд, 2025.

Апстракт

Композиција *Healing* је четвороставачна композиција написана за камерни ансамбл (гудачки квинтет, флауту, фагот и перкусије) и електронику. Наслов композиције упућује на појам исцељење који је подједнако заступљен у медицини, традиционалној пракси и психологији. Поднаслови композиције директно упућују на медицински процес исцељења – зарастања ране, који се одвија у четири фазе: хемостаза, инфламаторна фаза, фаза пролиферације и фаза ремоделирања. Међутим, поред тога што композиција својим поднасловима имплицитно потврђује да прати процес медицинског исцељења, музички осликава и унутрашње трансформације које човек проживљава током психолошког процеса исцељења након трауме. Примарни циљ докторског уметничког пројекта био је успостављање равноправног односа између камерног ансамбла и електронског медија у виду једнаког доприноса у доношењу звучног доживљаја композиције. Поред тога што композиција *Healing* кроз музички садржај приказује физички и емотивни процес исцељења, такође уводи слушаоца у телесни, афективни доживљај звука, што представља други важан циљ уметничког пројекта. Пројекат је рађен кроз неколико етапа а почетну етапу је представљало снимање, истраживање и обликовање електронских звукова од којих су за композицију најважнији звучни записи основних животних функција попут говора, удисаја, издисаја, као и откуцаја срца. Поменути звучни материјали представљају важан допринос композицији будући да сама тема уметничког пројекта говори о телу и о телесним импресијама. Софтверски програми који су коришћени за производњу и обраду електронског звука су *Cubase* (произвођач *Steinberg*) као и *Logic Pro* (произвођач *Mas*). Желела сам да дам свој допринос у виду музичког приказа процеса исцељења преточеног у телесни доживљај звука који завређује свој простор у домену савремене композиторке праксе.

Кључне речи: исцељење, траума, камерни ансамбл, *Cubase*, *Logic Pro*

Abstract

The composition *Healing* is a four-movement piece written for a chamber ensemble (string quintet, flute, bassoon, and percussion) and electronics. The title of the composition refers to the concept of healing, a notion equally present in medicine, traditional practices, and psychology. The movement titles correspond directly to the medical process of healing — a wound healing process which unfolds in four stages: hemostasis, the inflammatory phase, the proliferative phase, and the remodeling phase. While the composition structurally references the medical healing process, it also seeks to musically represent the internal transformations experienced during psychological recovery from trauma. A primary objective of this doctoral artistic project was to establish an equal relationship between the chamber ensemble and electronic elements, ensuring both contribute meaningfully to the overall sonic experience. Beyond portraying the physical and emotional aspects of healing through musical content, *Healing* engages the listener in a corporeal, affective experience of sound, which represents another key aim of the artistic project. The composition was developed through multiple stages, beginning with the recording, researching, and shaping of electronic sounds. Of particular importance were recordings of basic physiological functions such as speech, inhalation, exhalation, and heartbeat. These sound materials form a significant part of the composition's sonic fabric, reinforcing the project's thematic focus on the body and somatic impressions. The software used for the production and processing of electronic sound includes *Cubase* (Steinberg) and *Logic Pro* (Apple). This work seeks to contribute to contemporary compositional practice by offering a musical representation of the healing process, articulated through the embodied experience of sound.

Keywords: healing, trauma, chamber ensemble, *Cubase*, *Logic Pro*

САДРЖАЈ

1. Увод.....	1
1.1. Уводно позиционирање теме.....	1
1.2. Методологија и циљеви докторског уметничког пројекта.....	9
2. Музичка анализа композиције <i>Healing</i>	15
2.1. I став <i>Хемостаза</i>	15
2.2. II став <i>Инфламаторна фаза</i>	23
2.3. III став <i>Фаза пролиферације</i>	38
2.4. IV став <i>Фаза ремоделирања</i>	47
3. Завршне напомене и закључна разматрања.....	65
Литература.....	67

1. УВОД

1.1. Уводно позиционирање теме

Веза између психологије и музике је увек била занимљива тема за истраживање јер је опште познато да музика, поготово уметничка музика, има повољан утицај на човека. Психологија је као наука одувек била наклоњена музици у смислу конкретних истраживања о томе како она утиче на људски мозак и развој. Доказано је и да само слушање музике има ефекат умирења на људски организам, те се та идеја веома успешно примењује у музикотерапији већ деценијама.¹ Поред тога, психолошка истраживања ишла су и у правцу анализе и разумевања деловања музике на слушаоца, као и саме анализе креативног процеса музичког ствараоца. Једна од основних функција музике је управо комуникација емотивног садржаја, а са тим у вези је важно поменути и истраживање психолога Патрика Јуслина (Patrika Juslin) које указује на то да постоји висок степен слагања између намеравање емоције индуковане код слушалаца од стране извођача.² Међутим, сама тема и идеје које психологија нуди нису биле у толикој мери инспирација музичким ствараоцима за настанак музичког дела. Уместо тога чешће су током историје многи композитори своје композиције намењивали вољеним особама, што су наводили или у самом називу композиције, или у виду посвете.³ Такође, током историје музике нагласак у композицијама је врло често управо био на нарави, објекту или односу а не на одређеном емотивном процесу. Међутим, први став двоставачне композиције за гудачки оркестар *Two Elegiac Melodies*, ор. 34. композитора Едварда Грига (Edvard Grieg) из 1880. године носи назив *Wounded heart (Рањено срце)*.⁴ Ова два става представљају инструменталне аранжмане које је Григ искомпонувао на основу две од својих *12 мелодија*, ор. 33 за глас и клавир на текстове норвешког песника Осмунда

¹ Raglio A et al., „Effects of music and music therapy on mood in neurological patients”, *World Journal of Psychiatry*, vol. 5, issue 1, Baishideng Publishing Group, Pleasanton, march 2015.

² Bogunović Blanka, „Psihologija i muzika: Kognicija i afekat u stvaranju savremene umetničke muzike”, *Tekst saopštenja u okviru pretećeg programa* 24. Međunarodne tribine kompozitora 24. 9 – 30. 9. 2015. *Muzička kutija*, 2015.

³ Неки примери су две *Свеске за Ану Магдалену Бах* од композитора Ј. С. Баха, *За Елизу* композитора Л. В. Бетовена итд.

⁴ Према Григовим речима: „Дубока сета у овим песмама је позадина свечаног карактера музике, и то ме је навело да у аранжманима за гудачки оркестар, где песме нису читљиве, разјасним њихов садржај дајући им изражајније наслове.” Urniežius Rytis, „Grieg and Violins: An Immersion into the String Orchestra”, *Muzikološki zbornik LVII/2*, Univerzitet u Ljubljani (Filozofski fakultet), Ljubljana, 2021, 83-103, p. 89.

Вињеа (Aasmund Vinje). Према Вињевим речима текст мелодије бр. 3, на основу које је настало дело *Wounded heart*, дословно говори о животним ранама које је срце претрпело, и њиховој немогућности да униште веру.⁵ Наслов поменуте композиције ми је био посебно занимљив јер, иако је идеја рањеног срца сигурно била тема и инспирација многих композиција, сâм наслов и основна наративна потка нису на то указивали. Тема ране или повреде је била инспирација композиторима и током друге половине 20. века. Тако Џорџ Флин (George Flynn) 1968. године пише композицију *Wound* за клавир, затим Вивијен Аделберг Рудов (Vivian Adelberg Rudow) 1987. године компонује дело *The Healing Place* за флауту, кларинет, виолину, виолу, виолончело, три *live* синтисајзера, траку и наратора. Тема ране је наставила да интригира композиторе и током 21. века што показују примери следећих композиција: Вилијам Бланк (William Blank) *Wounds*, за флауту, обоу, виолину и виолончело (2002), Конрад Кен (Conrad Kehn) *Wound*, за соло виолину (2013), Кристофер Сероне (Christopher Cerrone) *Love wounds*, целовечерња опера (2019) и Ребека Саундерс (Rebecca Saunders) *Wound*, за ансамбл и оркестар (2025). Ово су само неки од примера које сам успела да пронађем у домену уметничке музике, али је врло вероватно да постоји још много композиција које су инспирисане овом тематиком а које нису јавно изведене, или нису постављене од стране аутора или издавача на неку од понуђених интернет платформи за музику.⁶ Оно што наведене композиције сугеришу је да се од краја 19. века појављује све већа потреба композитора да се осветли процес, а не однос или објект. Докторски уметнички пројекат под називом *Healing* се управо позиционира као композиција која истражује емотивни процес.

Композиција *Healing* се састоји од 4 дела/става за камерни ансамбл, који чине гудачки квинтет, флаута, фагот, перкусије, и електронику у укупном трајању од око 23 минута. Сваки став може да се изведе парцијално, као и у интегралном виду. Реч *healing*, потиче од речи *heal* што у преводу значи исцелити/излечити, док сâм термин *healing* у преводу означава исцељење/зарастање. Исцелити, односно излечити је у различитим речницима објашњено на више начина: 1. као оздрављење, посебно након посекотине или друге повреде, 2. поново постати цео/целовит⁷ и 3. учинити здравим или целим.⁸

⁵ Counts Jeff, *Utah Symphony*, Novembar 8, 2012, <https://utahsymphony.org/explore/2012/11/grieg-two-elegiac-melodies-for-string-orchestra-op-34/>, датум преузимања 15.05.2025.

⁶ Постоји врло значајан број музичких примера са тематиком емотивних рана или уопштено исцељења али у другим жанровима попут експерименталне, амбијеталне, популарне и медитативне музике.

⁷ Cambridge dictionary, *Heal*, <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/heal>, датум преузимања 08.02.2025.

Термин исцељење, са друге стране, подразумева *процес* поновног оздрављења,⁹ достизања целине и телесног здравља, и враћања првобитној чистоти или интегритету.¹⁰ Такође, важно је рећи и да реч *heal* у енглеском језику потиче од корена средњовековне речи *haelan*, од стања бића или свести *hal*, *whole* (целине), а реч *hal* упућује на корен речи свети (*holy*) дефинисане као духовно чисто.¹¹ Управо порекло из истог средњовековног корена указује на вековну везу између исцељења и перцепције целине и духовности.¹² Занимљиво је поменути да је реч *heal* уско повезана са речима *whole* и *wholeness*¹³ што у преводу значи цело, односно целовито. То се такође манифестује и у српском језику где се реч цело или целина налази у корену речи исцелити, дакле постићи целину или вратити се целини.

Термин *healing* подједнако се користи у медицини и психологији и помоћу њега се представља процес оздрављења/зарастања ране у физичком или емотивном смислу. Уметнички пројекат је у ширем смислу инспирисан медицинским процесом исцељења или зарастања ране који се спроводи у 4 фазе: хемостаза, инфламаторна фаза, фаза пролиферације и фаза ремоделирања.¹⁴ Управо називи ове четири фазе зарастања ране су били инспирација за називе ставова. Важно је рећи да, у ужем смислу, овај уметнички пројекат побројане медицинске фазе исцељења повезује и са идејама генерисаним у подручју популарне психологије где сâм процес исцељења, супротно физичком исцељењу, означава емотивни, унутрашњи, процес враћања у целину.¹⁵ Дакле, у медицинском смислу је исцељење везано за зарастање ране на одређеном делу тела,¹⁶ док је у психологији исцељење дефинисано као „процес спајања аспеката сопственог бића, тела-ума-духа, на дубљим нивоима унутрашњег сазнања“,¹⁷ као лично искуство

⁸ *Webster's New Collegiate Dictionary*, G & C Merriam Company, Springfield, 1979.

⁹ Cambridge dictionary, *Healing*, <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/healing>, датум преузимања 08.02.2025.

¹⁰ Merriam-Webster dictionary, *Healing*, <https://www.merriam-webster.com/dictionary/healing>, датум преузимања 08.02.2025.

¹¹ *Webster's New Collegiate Dictionary*, G & C Merriam Company, Springfield, 1979.

¹² Egnew R. Thomas, „The Meaning Of Healing: Transcending Suffering”, *Annals of family medicine*, vol. 3, no. 3, www.annfam.org, may/june 2005, 255-262.

¹³ *The Wisdom of Trauma*, Trauma Course featuring Dr. Gabor Maté, <https://thewisdomoftrauma.com/store/>, датум преузимања 01.02.2025. Приступ материјалу је омогућен само за регистроване кориснике.

¹⁴ Нешто више о значају сваке фазе у процесу исцељења ће бити више речи у даљем тексту.

¹⁵ Egnew R. Thomas, „The Meaning Of Healing: Transcending Suffering”, *Annals of family medicine*, vol. 3, no. 3, www.annfam.org, may/june 2005, 255-262.

¹⁶ Wang PH et al., „Wound healing”, *Journal of the Chinese Medical Association* 81, Elsevier Taiwan LLC, Taipei, 2018, 94-101.

¹⁷ Dossey BM, Keegan L, Guzzetta CE, *Holistic Nursing: A Handbook for Practice*, Jones & Bartlett

превазилажења патње,¹⁸ а у популарној психологији описано као процес зацељивања унутрашњих рана, односно траума које су настале у раном детињству.¹⁹ „Исцељење је интегрисање свих делова и препознавање свих оних аспеката себе које сте презирали, одбацивали и од којих сте покушавали да побегнете. То је повратак вашем аутентичном ја, које никада није нестало, али сте изгубили контакт са њим. Ако је траума изгубљена веза са самим собом, онда је исцељење поновно повезивање са самим собом.”²⁰ Занимљиво је поменути да реч траума²¹ води порекло од грчке речи за рану (τραύμα)²² што практично значи да се зарастање ране дешава на различите начине и увек је везано за телесни/физички процес али може бити везано и за регенерацију унутрашњих емотивних механизма које постоје у нама. Дакле, закључак је да постоји интердисциплинарна увезаност термина који означавају процес исцељења у психолошком смислу и процес исцељења/зарастања ране у медицинском смислу. Инспирирана поменутиим процесима, покушала сам да тај однос и преплет између разумевања процеса телесног и унутрашњег зарастања ране транспонујем у звучна решења. Овај рад представља музичку студију уз помоћ које, на директном примеру композиције које сам стварала, говорим о самој теми исцељења и о томе како се та тема даље музички развија и прожима кроз ставове. Наиме, у овом делу рада ћу изнети информације које су важне за разумевање тематике докторског уметничког пројекта, као и саме музике, али ће се и у току самог рада, током музичке анализе ставова, вршити корелација са темом исцељења и, сходно потребама одређеног става, додавати одређене информације и чињенице које продубљују идеју коју тај став износи.

Learning, Burlington, 2005, p. 6.

¹⁸ Egnеw R. Thomas, „The Meaning Of Healing: Transcending Suffering”, *Annals of family medicine*, vol. 3, no. 3, www.annfammed.org, may/june 2005, 255-262.

¹⁹ Matе Gabor, Matе Daniel, *The Myth of Normal: Trauma, Illness, and Healing in a Toxic Culture*, Avery, New York, 2022.

²⁰ Howes Lewis, „BREAK ADDICTION: Why You Feel Lost In Life & How To FIND YOURSELF”, *The School of Greatness* podcast with Gabor Matе, 15.08.2022. https://www.youtube.com/watch?v=j8t_ir0ogtA, датум преузимања 15.07.2025.

²¹ Траума представља узнемирујуће искуство које резултира значајним страхом, беспомоћношћу, конфузијом или другим интензивним осећањима која имају дуготрајан, негативан ефекат на ставове, понашање и друге аспекте функционисања особе. APA Dictionary of Psychology, *Trauma*, The American Psychological Association (APA), <https://dictionary.apa.org/trauma>, датум преузимања 12.03.2025. Др. Габор Мате (Gabor Matе) је трауму описао као одвајање од себе јер нам је превише болно бити оно што јесмо. „Када сте повређени као дете једини начин да се заштитите је да се одвојите од својих осећаја, од свог тела, и од својег ја.” *The Wisdom of Trauma*, Trauma Course featuring Dr. Gabor Matе, <https://thewisdomoftrauma.com/store/>, датум преузимања 01.02.2025.

²² Matе Gabor, Matе Daniel, *The Myth of Normal: Trauma, Illness, and Healing in a Toxic Culture*, Avery, New York, 2022.

Антрополошка истраживања исцељења укључују активну реакцију на патњу и разликују категорије везане за исцељење, као што су дијагноза и лечење, медицинско (научно и нерелигиозно) и немедицинско (ненаучно и религиозно), технолошко и нетехнолошко, и западно и незападно.²³ Са тим у вези је занимљиво напоменути да је термин исцељење такође везан и за подручје традиционалне медицине и традиционалне праксе познате као *шаманизам*.²⁴ Шаманизам представља духовну праксу која укључује практичара (шамана) који је надлежан за дијагнозу и лечење одабраног скупа проблема, најчешће служећи као исцелитељ и прорицатељ.²⁵ Британски антрополог Луис (Lewis) шаманизам посматра као међукултурни феномен који се заснива на шамановој вештини управљања духовима и на пракси његове уметности уз помоћ духова.²⁶ Током праксе он улази у измењено стање свести, као што је транс. Интерпретација овог транс-стања је променљива и може укључивати различита стања као што су опседнутост духом, путовање душе, као и кључајућу енергију исцељења.²⁷ Ове шаманске праксе у традиционалним заједницама датирају још од доба палеолита (30.000 пре нове ере) о чему нам говоре и најранији неспорни докази о шаманима и шаманским праксама у Европи.²⁸ Сви ови подаци нам довољно говоре колико је ова традиционална пракса укорењена и важни су за разумевање процеса исцељења из дискурса традиционалних пракси и наслеђа.

Поред тога што се термин исцељење помиње у традиционалној и научној медицини као и психологији, доказано је да са клиничког и научног становишта постоји снажна веза између психолошке трауме из детињства и менталних и физичких болести у одраслој доби.²⁹ Занимљиво је поменути да је француски неуролог Жан Мартин Шарко

²³ Egnew R. Thomas, „The Meaning Of Healing: Transcending Suffering”, *Annals of family medicine*, vol. 3, no. 3, www.annfammed.org, may/june 2005, 255-262.

²⁴ Хиљадама година, оријентални шамански исцелитељи свесни су не да само ум утиче на тело, већ и да сваки систем органа у телу има психичку репрезентацију у ткиву ума. Скорашња истраживања дала су чврсте доказе о сложеној двосмерној комуникацији тела и ума, те је доказано да сваки орган у телу, укључујући мозак, говори своје мисли, осећања и подстицаје и слуша поруке осталих органа. Левин Питер, *Буђење тигра*, Арете, Београд, 2023.

²⁵ Singh Manvir, „The cultural evolution of shamanism”, *Behavioral & Brain Sciences* 41, Cambridge University Press, Cambridge, april 2018, 1-61.

²⁶ Ghitescu Julien, „ECSTATIC RELIGION A Study of Shamanism and Spirit Possession by Ioan Myrddin Lewis” (book review paper), Yeditepe University, Istanbul, 2019.

²⁷ Singh Manvir, „The cultural evolution of shamanism”, *Behavioral & Brain Sciences* 41, Cambridge University Press, Cambridge, april 2018, 1-61.

²⁸ Kolankaya-Bostanci Neyir, „The Evidence of Shamanism Rituals in Early Prehistoric Periods of Europe and Anatolia”, *Colloquium Anatolicum XIII*, Turkish Institute of Archaeology (Institutum Turcicum Scientiae Antiquitatis), Istanbul, 2014, 185-204.

²⁹ На научној разини јединство ума и тела већ је дуго установљено али западна медицина нема

(Jean Martin Charcot) још крајем 19. века указао на то да одређене болести узрокују траума и стрес.³⁰ Његова истраживања се крећу од дијагнозе и разумевања одређених аспеката хистерије,³¹ који су утицали на психоанализу, до увида у психопатологију трауме које наговештавају савремене концепте посттрауматског стресног поремећаја³² и других психолошких поремећаја.³³ Његов најважнији допринос између неурологије и психијатрије се односи на неуролошке симптоме који се јављају управо након трауме, а Шаркоово инсистирање на психолошки утицај трауме разликовао га је од других клиничара његовог времена.³⁴ Важно је поменути да су тему трауматске неурозе истраживали и други пре Шаркоа. Бенџамин Броди (Benjamin Brodie) је 1837. године објавио рад на тему локалних нервних обољења,³⁵ затим је др Џон Расел Рејнолдс (John Russell Reynolds) објавио значајан рад 1869. године на тему парализе и других поремећаја у покрету³⁶ који су покренули дискусију о вези трауме и других неуролошких обољења.

приступ трауми јер је не препознаје. *The Wisdom of Trauma*, Trauma Course featuring Dr. Gabor Maté, <https://thewisdomoftrauma.com/store/>, датум преузимања 01.02.2025.

³⁰ Многи стручњаци и аутори су такође разматрали психолошке факторе који утичу на појаву одређене болести али је Шарко баш експлицитно истакао везу саме трауме и болести. Више о вези менталног и физичког здравља се може прочитати у Li XL et al., „Behavioral and Psychological Symptoms in Alzheimer's Disease”, *BioMed Research International*, vol. 2014, Hindawi Publishing Corporation, New York, 2014, и у Renoir T, Hasebe K, Gray L, „Mind and body: how the health of the body impacts on neuropsychiatry”, *Frontiers in Pharmacology*, vol. 4, Frontiers Media S.A, Lausanne, 2013.

³¹ Хистерија је термин за поремећај који карактеришу неуролошки симптоми често праћени претераним или непримереним емоционалним понашањем, првобитно приписан болести или повредама нервног система, а касније се сматрало да је психолошког порекла. Tasca C et al., „Women And Hysteria In The History Of Mental Health”, *Clinical Practice & Epidemiology in Mental Health*, Bentham Science Publishers, Soest, 2012, 110-119.

³² Посттрауматски стресни поремећај (PTSD) је ментални поремећај који се развија након трауматичног догађаја, као што су насиље у породици, злостављање, ратно стање, природне катастрофе, саобраћајне незгоде или друге претње по живот. American Psychiatric Association, *Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders*, American Psychiatric Publishing, Arlington, 2013.

³³ White Michel B, „Jean-Martin Charcot's Contributions to the Interface Between Neurology and Psychiatry”, *Historical Neurology*, published online by Cambridge University Press, 1997, 254-260.

³⁴ White Michel B, „Jean-Martin Charcot's Contributions to the Interface Between Neurology and Psychiatry”, *Historical Neurology*, published online by Cambridge University Press, 1997, 254-260.

³⁵ Локална нервна обољења се односе се на медицинска стања која погађају одређене области нервног система. Ова стања се могу манифестовати као различити симптоми, укључујући бол, пецкање, утрнулост, мишићну слабост или проблеме са координацијом у погођеном подручју. Brodie Benjamin, *Lectures Illustrative of Certain Local Nervous Affections*, Longman, Rees, Orme, Brown, Green & Longman, London, 1837.

³⁶ Други поремећаји покрета или кретања укључују низ стања попут тремора, бола, грчева и на други начин измењених осећаја. Занимљиво је да је Рејнолдс истакао да се поменути поремећаји одупиру различитим врстама лечења, будући да их не покрећу седативи или занемаривање, али да потпуно нестају након уклањања погрешног става или идеје. Reynolds JR, „Remarks on paralysis and other disorders of motion and sensation, dependent on idea”, *British Medical Journal*, BMJ, London, 1869, 483-485.

Етиолошка интеграција психолошке и биолошке димензије, коју је увео Шарко, је важна јер претходи модерним теоријама неуропсихологије трауме, те је тако 1941. године Кардинер (Kardiner) предложио термин физионеуроza да би описао константне симптоме повећаног узбуђења након психолошко трауматских искустава, док је Колб (Kolb) 1987. године истакао да траума може изазвати трајне неуронске промене које модификују учинак учења као и навикавања. Што се тиче самих трауматских искустава, Шаркоов стажиста Пјер Жанет (Pierre Janet) је веровао да су, након одвајања одређених догађаја од свести, сећања имала тенденцију да се чувају као слике кроз флешбекове и ноћне море и кроз телесне сензације као што су анксиозност и симптоми панике.³⁷ Занимљиво је поменути да је Жанет описао хистерију као „резултат саме идеје коју пацијент има о својој несрећи“, односно да се пацијентова сопствена идеја о патологији преводи у физички инвалидитет.³⁸

На основу ових важних истраживања може се закључити да су теорије о психолошком утицају на трауму настале још пре више од 150 година, што потврђују многе научне студије које су указале на ову повезаност. Упркос томе, психолог и стручњак у области трауме Габор Мате (Gabor Maté)³⁹ је нагласио да се пацијенти и даље углавном лече искључиво лековима, односно лечи се болест али не и узрок саме болести.⁴⁰ У вези са тим, лекар и биоетичар Ерик Џонатан Касел (Eric Jonathan Cassell), који је био познат по свом истраживању улоге емпатије у медицинској професији, је истакао да је примарна сврха медицине постала лечење, а не нега, а улога лекара је постала „исцелитељ болести“ уместо „исцелитељ болесних“. Наративи о исцељењу стварају се у блиским односима лекар-пацијент и са тим у вези Касел је приметио следеће: „Док вам (пацијенти) не испричају причу, не могу се реконструисати.“ Лечење у холистичком смислу је избледело из медицинске пажње и ретко се разматра у медицинској литератури.⁴¹ Такође,

³⁷ White Michel B, „Jean-Martin Charcot's Contributions to the Interface Between Neurology and Psychiatry”, *Historical Neurology*, published online by Cambridge University Press, 1997, 254-260.

³⁸ Tasca C et al., „Women And Hysteria In The History Of Mental Health”, *Clinical Practice & Epidemiology in Mental Health*, Bentham Science Publishers, Soest, 2012, 110-119, p. 114.

³⁹ Иако постоји пуно савремених аутора који се баве тематиком психолошког исцељења, теорије и чињенице које заступа др. Габор Мате су биле темељ овог рада из више разлога. Првенствено он је међународно признат стручњак за трауму који о овој теми говори из свог великог искуства у раду са људима, као и из личног искуства и то на један врло пријемчив начин. Такође, поред знања из области психологије, посебно ми је било занимљиво његово знање из других медицинских области, као и начин на који их повезује са траумом.

⁴⁰ *The Wisdom of Trauma*, Trauma Course featuring Dr. Gabor Maté, <https://thewisdomoftrauma.com/store/>, датум преузимања 01.02.2025.

⁴¹ Egnew R. Thomas, „The Meaning Of Healing: Transcending Suffering”, *Annals of family medicine*, vol. 3, no. 3, www.annfammed.org, may/june 2005, 255-262, p. 258.

други проблем представља и то што су средства медицинских стручњака ограничена јер они углавном раде независно једни од других.⁴² Међутим, тезе које популарна психологија нуди су данас врло прихваћене о чему нам и говори податак да стручњаци који већ неколико деценија говоре и пишу о вези између трауме и болести кажу да је, у овом тренутку, за њихов рад занимање пуно веће него пре 15 година.⁴³ Ове чињенице говоре у прилог томе да теме којима се популарна психологија бави нису нове већ датирају више него један цео век уназад у научној заједници али се у данашње време запажа важност разумевања психолошких аспеката здравља и рада на себи, па самим тим она постаје популарнија и присутнија у ширем слоју становништва.

С обзиром на то да рад на себи представља један комплексан процес, можемо слободно рећи да се и тај психолошки процес исцељења одвија у неколико фаза попут медицинског и да у тој последњој фази такође долази до неке врсте ремоделирања, само на унутрашњем нивоу.⁴⁴ Управо из тог разлога, иако је композиција инспирисана унутрашњим психолошким процесом, ставови ће симболично носити називе из медицинске терминологије. Сваки став ће кроз музику акустичног и електронског медија осликавати једну од поменуте четири фазе исцељења, а уједно ће приказивати и одређена животна стања и искуства која особа проживљава у току (унутрашњег) рада на себи. У даљем тексту ћу објаснити шта свака фаза тачно подразумева, а ставови композиције ће бити детаљно анализирани. Поднаслови рада ће носити имена ставова, односно фаза растања, и биће пропраћени цитатима чувеног психијатра, психотерапеута и психолога Карла Јунга (Carl Jung) који би требало да омогуће читаоцу да ближе разуме тему и концепт сваког става понаособ. Његови цитати, који се односе на људску природу и указују на потребу окретања унутрашњим процесима, важни су за разумевање развоја овог уметничког пројекта кроз појединачне ставове. Такође, планирано је да исти цитати буду део јавног извођења докторског уметничког пројекта у виду видео реализације.

⁴² White Michel B, „Jean-Martin Charcot's Contributions to the Interface Between Neurology and Psychiatry”, *Historical Neurology*, published online by Cambridge University Press, 1997, 254-260.

⁴³ *The Wisdom of Trauma*, Trauma Course featuring Dr. Gabor Maté, <https://thewisdomoftrauma.com/store/>, датум преузимања 01.02.2025.

⁴⁴ „Траума не само што се може исцелити већ, уз одговарајуће смернице и подршку, може бити трансформативна.” Левин Питер, *Буђење тигра*, Арете, Београд, 2023.

1.2. Методологија и циљеви докторског уметничког пројекта

Израда докторског уметничког пројекта се одвијала у три етапе. Прву етапу је означило снимање, истраживање и обликовање електронских звукова који су коришћени за израду уметничког пројекта. Ти звукови су снимљени уз помоћ различитих извора, те су у композицији заступљени карактеристични звучни записи основних животних функција попут говора (шапата), удисаја, издисаја као и откуцаја срца. С обзиром на то да сама тема уметничког пројекта говори о телу и о телесним импресијама имплементирање оваквих узорака представља важан звучни допринос. Програми који су коришћени за производњу и обраду електронског звука су *Cubase* (произвођач *Steinberg*) као и *Logic Pro* (произвођач *Mac*). Поменуте програме сам изабрала јер нуде широку базу виртуелних инструмената у чијем оквиру постоје разноврсне могућности у виду обраде звука. С обзиром на то да је сваки програм који има намену снимања и обраде звука врло специфичан и нуди другачије врсте рада са звуком, сматрала сам да ће композиција добити на квалитету уколико се искористе могућности различитих софтвера и виртуелних инструмената. За потребе овог уметничког пројекта су коришћени виртуелни инструменти *Pigments, Battery* (*Cubase*) и *Alchemy, Sculpture* (*Logic Pro*) а важни ефекти и процеси који су допринели звуку електронског медија су *delay, reverb, compression* и грануларна синтеза (*granular synthesis*). У другој етапи рада сам истраживала звучне оквири сваког акустичног инструмента из камерног ансамбла и повезивала их са електронским медијем. Трећу етапу рада је представљала припрема јавног извођења композиције у смислу саме организације ансамбла, озвучења, простора и додатне логистике која је важна за извођење уметничког пројекта овакве тежине. Оно што је у овој финалној фази било најважније је увежбавање извођача. У овом процесу је било разних изазова јер се у току композиције константно прожимају акустични и електронски инструменти, те је стога њихова синхронизација изузетно важна. Након ове завршне етапе је уследила реализација, односно извођење и снимање докторског уметничког пројекта.

Композиција *Healing* је осмишљена тако да се акустични и електронски медиј својеврсно допуњавају тако да без једног од та два медија композиција, заправо, није потпуна и не чини једну компактну целину. Музички материјал у акустичним инструментама јесте разрађен на такав начин да је функционалан за самостално извођење али, у корелацији са електронским медијем, тај материјал доживљава своју максималну функционалност и сврху. Важност симбиозе ова два звучна медија се огледа

чак и у трећем ставу *Фаза пролиферације*, једином ставу у којем електроника има примарну функцију и где ансамбл повремено излаже музички материјал.⁴⁵ У преосталим ставовима је та синтеза још израженија и можемо рећи да је, у композиционом смислу, један од основних циљева овог уметничког рада међусобно допуњавање акустичног и електронског медија и њихово спајање у једну функционалну музичку целину.

Ова два музичка медија углавном имају своје засебне улоге, односно излажу контрастне музичке материјале. На пример, електроника у појединим ставовима или деловима појединих ставова уводи одређену атмосферу, доноси ритмичку потпору или звучно осликава основне животне функције човека, док акустични ансамбл доноси конкретан мелодијско-ритмички материјал и његову даљу разраду. Супротно томе, у неким деловима композиције електроника и ансамбл ће излагати потпуно различите материјале али ће имати једнако важне улоге.⁴⁶ Такође, у току првог и другог става, у одређеним музичким ситуацијама један медиј ће опонашати други. На пример, једна група акустичних инструмената, истовремено или са малим закашњењем, имитира ток музичког материјала који у том тренутку носи електронски медиј или обрнуто. На тај начин, звук постаје знатно продорнији и музички материјал долази до јачег изражаја. Са друге стране, док поједини акустични инструменти подупиру излагање електронског материјала, други ће излагати неки контрастни музички садржај чиме се заправо постиже фактурална и тембрална сложеност.⁴⁷ Овоме доприноси и чињеница да инструменти, било акустични или електронски, нису третирани само као алат помоћу кога се излаже одређена мелодија, хармонија или ритам, већ имају и кључну улогу описивања одређене атмосфере, психолошког стања или појаве. Ова експресивност је супротна Хансликовом (Hanslick) схватању да музика „нема даље значење од комбинација нота које чујемо” и да не може „изразити ништа сем себе саме.”⁴⁸ Управо овај приступ музичком материјалу резултира дубљим истраживањем и разумевањем саме природе звука, чиме се и обогаћује музички израз.

Такође, један од главних циљева докторског уметничког пројекта *Healing* је повратак на афективне реакције тела слушаоца што се посебно огледа у уводном одсеку

⁴⁵ О значају акустичног ансамбла у трећем ставу биће речи у даљем делу текста.

⁴⁶ О улози и значају електронског медија и његовој корелацији са акустичним ансамблом ће бити више речи у даљем тексту, у поглављима под називом *Хемостаза*, *Инфламаторна фаза*, *Фаза пролиферације* и *Фаза ремоделирања*.

⁴⁷ Поменути рад са материјалом је највише изражен у другом ставу те се нешто више о томе може прочитати у поглављу *Инфламаторна фаза*.

⁴⁸ Hanslick Eduard, *The Beautiful in Music*, Bobbs-Merrill, Indianapolis 1957, p. 162-163.

првог става композиције. Док се слушалац уводи у музички ток, он чује само одређени звучни сигнал, односно ритам и звук, за који не може бити сигуран шта представља. То се дешава из разлога што почетак композиције није тематски одређен већ укључује феномен телесног у доживљај звука. Та телесна реакција на звук може да се упореди са теоријама новог материјализма које управо говоре о заборављеној категорији тела. Различити аутори још од деведесетих година 20. века истичу како је концепт тела јако важан. Ауторка Роговска-Стангр (Rogowska-Stangre) говори о дуализму ума и тела на начин да су они до те мере испреплетани да се више не може разграничити разлика између психе и коме, разума и инстинкта, свесног и несвесног, логике и емоција.⁴⁹ Други аутори су, такође, говорили о појму телесности где се тело и ум глатко трансформишу једно у друго без могућности да се прецизно опише тренутак те транзиције.⁵⁰ Веза тела и ума присутна је и у текстовима Розе Брајдоти (Rosi Braidotti), где она наглашава потребу „да се призна отелотворење мозга и утеловљење тела“, видећи тако обоје као, не само међусобно повезане и неодвојиве, већ интра-повезане.⁵¹ Наведене дефиниције и размишљања која су се развила у оквиру идеја новог материјализма само додатно поткрепљују чињеницу да тело реагује на све оно што чујемо и што нас окружује. Са тим у вези је важно напоменути да је звучни ток композиције *Healing* такве природе да не дозвољава да се когнитивно дискредитује оно што се дешава у телу.⁵²

Композиција *Healing* се у великој мери разликује од мојих претходних композиција. У мом досадашњем опусу највише има музичких дела за соло клавир и мање ансамбле и мањи број композиција за камерни и симфонијски оркестар. Као што се из приложеног може видети, моје досадашње стваралаштво је било везано за акустичне инструменте и ово је, заправо, први пут када правим значајан искорак у коришћењу електронике у мом стваралаштву. Тај искорак се догодио у контексту моје иницијативе за темељнијим учењем софтверског језика и истраживањем звукова које производе виртуелни инструменти унутар њега. Основна сазнања и интересовања за електронску музику сам

⁴⁹ Rogowska-Stangret Monika, „Body”, *Matter: Journal of New Materialist Research* 9, Cultural Pedagogies Unity, Barcelona, 2024, 1-5.

⁵⁰ Grosz Elizabeth, „Notes Towards a Corporeal Feminism”, *Australian Feminist Studies*, vol. 2, Routledge, UK, 1987, 1-16.

⁵¹ Braidotti Rosi, „Four Theses on Posthuman Feminism”, *Anthropocene Feminism*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2017, 21-48, p. 33.

⁵² Занимљиво је поменути и мишљење психолога др. Питера Левина (Peter Levine) који тврди да траума никада не може бити потпуно исцељена док се не позабавимо и суштинском улогом коју игра тело. „Без приступања телу и уму заједно, као целини, нећемо бити у стању да дубоко разумемо или исцелимо трауму.” Левин Питер, *Буђење тигра*, Арете, Београд, 2023, p. 12.

развила на курсевима електронске музике током мастер и докторских студија, али сам имала потребу и жељу да та сазнања продубим како би их конкретније применила у свом композиторском изразу. Затим сам то знање обогатила вештинама из области аудио продукције, те сам тако реализовала и прва самостална аудио снимања људског гласа, као и различитих звукова из окружења. Највећи искорак није представљало истраживање или снимање тих звукова (било да су софтверски или природни), већ сазнање о томе како и на који начин ти исти звукови могу да се мењају у свом сензибилитету, висини, јачини, временски и просторно. Управо на тај начин, из моје жеље да научим софтверски језик, на који начин он функционише и које су његове могућности, дошло је до проширења мог музичког језика и изрази.

У мојим претходним композицијама за веће ансамбле и оркестар (*Palingenesis*, *Afternoon... Night... Morning...*, *Silly symphony*, *Mariona*) се може уочити да се музички ток композиције гради на специфичан начин уз коришћење градације као средства извођења музичке нарације. То сам чинила постепеним додавањем инструмената из различитих група, усложњавањем музичког материјала и оркестарским крешендом, док не дође до одређеног динамичког врхунца, након чега се та силна енергија постепено расипа и враћа у мирнију музичку атмосферу. Почела сам да размишљам о томе како би једна композиција звучала када би музичка атмосфера, односно промене унутар ње биле сличне оним унутрашњим променама које човек доживљава сходно (пријатним и непријатним) ситуацијама у којима се свакодневно налази. Током рада на овој композицији нисам дефинитивно одустала од постепене градације музичког тока али се свакако осећа да то више није главни покретач музичке драматургије, већ су то управо промене које се дешавају унутар њега. Моје композиције из досадашњег опуса су претежно програмског карактера и инспирисане су одређеном причом или догађајем, док се у композицији *Healing* кроз музички садржај приказују фазе промене и сазревања кроз које особа пролази током рада на себи. Самим тим је и логично да се музички ток прилагођава том променљивом карактеру теме која је и инспирисала ово дело. Ставови који приказују четири фазе исцељења се могу посматрати и као четири различита лика јер током рада на себи пролазимо кроз одређене фазе сазревања и надоградње личности, те након одређеног времена ремоделујемо поглед на контекстуалну стварност која нас окружује.

Поред тога што композиција *Healing* има далеко комплекснију тематику у односу на раније композиције,⁵³ има и комплекснији приступ што се огледа и у самој форми и у музичком материјалу. Да би се кроз музику приказао и сагледао психолошки процес исцељења потребно је време, те је стога ова композиција и знатно дужа од претходних. Тешко је прецизно одредити број фаза кроз које људско биће пролази током овог психолошког процеса, јер је сваки процес индивидуалан и условљен бројним факторима. Форма од четири става искристалисала се спонтано јер су називи ставова инспирисани медицинским процесом исцељења који се, као што је речено, спроводи у четири фазе.

Мени, као музичком аутору, је важно сугестивно преношење доживљаја или емоционалног набоја композиције кроз употребу мелодијско-ритмичке структуре, динамике, текстуре, темпа и фразирања. Битно ми је да постоји одређена мелодијска, ритмичка или пак хармонска нит која спроводи слушаоца кроз музичко дело и на тај начин му приближава одређену тематику. Претходне композиције су већином биле тонално базирани и естетски осмишљене, док је у овој композицији због другачијег музичког приступа дошло и до другачијег резултата који се манифестује у виду комплексности музичког материјала у акустичним деоницама, који је надограђен атмосферским, ритмичко-мелодијским и вокалним ефектима у електронском медију. У наредном поглављу ће бити детаљно описан сваки став са посебним освртом на музички ток композиције и променама унутар њега. С обзиром на то да исцељење представља једну врсту процеса, одлучила сам да је најбоље решење да и музичка анализа композиције прати тај процес кроз ставове, односно фазе исцељења. Уместо раздвајања одређених музичких параметара попут хармоније, ритма, мелодијске структуре, као и електронског материјала на нивоу целе композиције, музичка анализа ће пратити процесну нит, идеје и музичку мисао сваког става понаособ. На овај начин анализа ће подстаћи разумевање целине композиције и процеса кроз који набројане компоненте пролазе током музичког дела.

⁵³ Комплекснију у виду сложености теме саме композиције. Претходна дела су инспирисана природом где сам имала намеру да прикажем различите атмосфере дана и ноћи (*Afternoon...Night...Morning*), затим научно-фантастичном причом о девојци и њеном сусрету са делфином који је спасава (*Mariona*), док се у композицији *Healing* прожима унутрашња човекова борба у потрази за квалитетнијим животом и односима унутар њега.

2. МУЗИЧКА АНАЛИЗА КОМПОЗИЦИЈЕ *HEALING*

2.1. I став *Хемостаза*

*Your visions will become clear only when you can look into your own heart. Who looks outside dreams; who looks inside awakes.*⁵⁴

У доба технологије, која је више него лако доступна и која доноси велику и дугорочну дистракцију а краткорочно задовољство, врло је лако изоловати се из својих жеља, потреба и онога што је нама важно. Зато је у овом ставу главна тема ослушкивање себе, односно проналазак истинског селфа.⁵⁵ Први став *Хемостаза*⁵⁶ отвара композицију и на један етеричан, помало тајанствен начин говори нам о важности повезивања са собом и својим жељама. Једна од компоненти, кроз коју ће се реализовати та идеја, су ритмични ефекти откуцаја срца у електронском медију (а касније и у деоници перкусија). Тај електронски ефекат је направљен у *Cubase* софтверу, у оквиру *drum sampler*-а *Battery* помоћу једног кратког и дубоког *kick*-а (*TheRealst 5*) који самосталним излагањем нема одређену функцију. Међутим, када се тај звук постави тако да се узастопно понови у специфичном ритмичком маниру који oponaша откуцаје срца, отворила се могућност звучне асоцијације на ову важну животну функцију. Иако постоје широке online базе већ постојећих ефеката откуцаја срца, ја сам желела да га самостално креирам у програму на тај начин да се може лако кориговати у односу на начин изградње музичког тока. Ово је било неопходно из разлога што ми је током стварања овог дела аутентичност материјала била веома важна. Током уводног одсека првог става откуцаји срца су ритмички прецизни, у смислу да се појављују у сваком такту на одређеној доби, а постепено модификовање тог звука је изазвано одређеним ефектима попут *reverb*-а (*RoomWorks SE, Cubase*) и *delay*-а (*MonoDelay, Cubase*) који пружају осећај продуженог деловања. Карактеристичан

⁵⁴ Jung Carl G, *Letters* (vol. I 1906-1950), Routledge, London, New York, 1992, p. 33. *Твоје визије ће постати јасне тек када погледаш у своје срце. Ко гледа изван, сања; ко гледа унутар, буди се.* Превод аутора.

⁵⁵ Селф је извор наше индивидуалности, оно што нас чини јединственима. Gibson Lindzi, *Odrasla deca emocionalno nezrelih roditelja*, Finesa, Beograd, 2022.

⁵⁶ Хемостаза представља прву фазу зарастања ране помоћу које тело зауставља крварење. Неколико секунди након повреде, наше тело почиње процес формирања чепа или угрушка који чува крв и спречава инфекцију. Thiruvoth FM et al., „Current concepts in the physiology of adult wound healing”, *Plastic and Aesthetic Research*, vol. 2, issue 5, Wolters Kluwer - Medknow, Mumbai, 2015, 250-256.

ритам откуцаја срца, заправо, представља ритмички лајтмотив на основу кога ће се градити музичка целина. Такође, тај мотив симболички приказује и осликава унутрашње стање у виду проналажења свог идентитета, аутентичности, сврхе и осећања. Важно је рећи да овај мотив доноси специфичну ритмичку потпору акустичном ансамблу, али и даје дубину у фреквенцијском смислу. Иако тај дубоки kick не означава, нити осликава јасну тонску висину, у великој мери утиче на целокупан музички доживљај током уводног одсека овог става.

Први одсек	Други одсек (т. 33–90)		
	1. сегмент	2. сегмент	3. сегмент
т. 1–32	т. 33–51	т. 52–76	т. 77–90

Први инструмент из акустичног ансамбла који започиње своје излагање је чинела уз специфичан перкусивни ефекат *Zing*⁵⁷ (т. 1–8). Деоница контрабаса подржава електронски медиј у виду излагања дубоког Е пицкато техником у истом ритмичком маниру (од т. 5). Убрзо се прикључује и деоница виолончела, која првобитно излаже идентичан ритмичко-мелодијски материјал за једну октаву више, да би се од т. 11 повремено одвајала од своје тоналне базе за полустепен навише у тон F чиме се стварају кратки, дисонантни двозвуци који уносе мистериозност у музички ток. Насупрот ритмичко-мелодијској устаљености у електронском медију и дубоким гудачима, остатак акустичног ансамбла (флаута, фагот и друга виолина) доноси значајнији музички материјал који продубљује ову етеричну атмосферу. Овај музички материјал се јавља у виду лајтмотива који се састоји од кратких осминских тонова Е, Н, С, а оно што је заправо специфично је то што се тај лајтмотив постепено уводи – најпре кроз тон Е, који се излаже у деоници фагота у т. 8, па затим и кроз преостале тонове у деоници фагота у т. 11 и деоници флауте у т. 13. Лајтмотив се тек у потпуности излаже у т. 16. и 18 у деоници флауте, па затим у т. 21 у деоници прве виолине.

⁵⁷ Одстругати десном чинелом од средине леве чинеле ка горе.

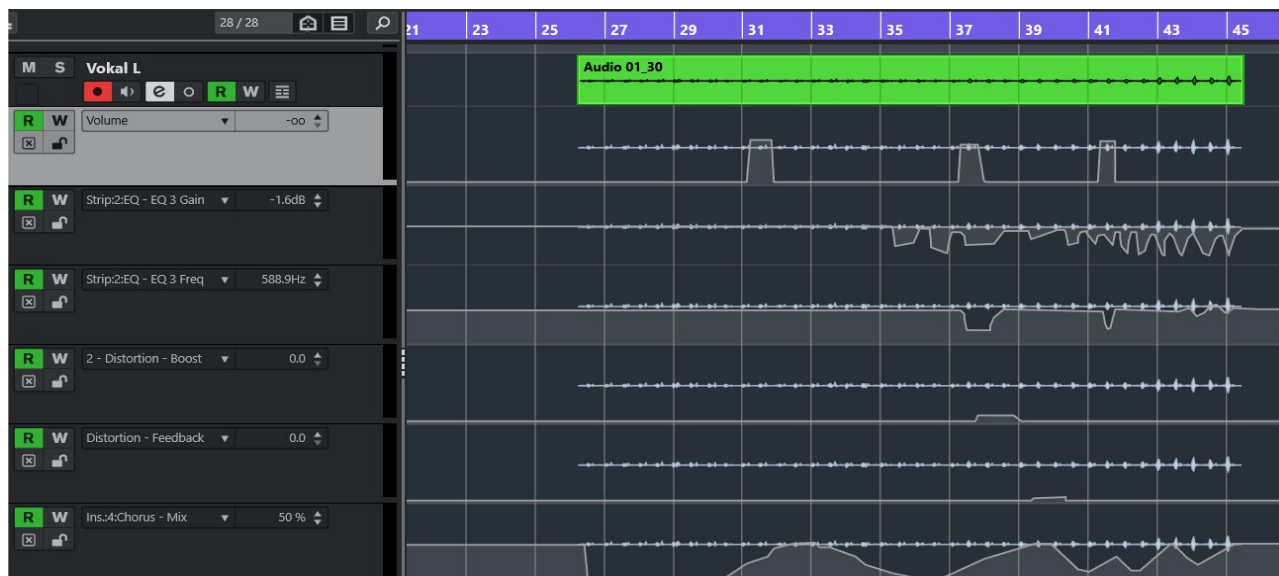
Пример број 1 (т. 16–21)

The musical score for measures 16-21 is presented for six instruments: Flute (Fl.), Bassoon (Bsn.), Cymbal (Cym.), Maracas (Mrcs.), Violin I (Vln. I), and Violin II (Vln. II). The Flute part (measures 16-17) contains two red boxes highlighting a specific melodic motif. The Bassoon part (measures 16-17) includes the instruction '(helicopter tonguing)'. The Cymbal and Maracas parts are mostly silent. The Violin I part (measures 16-17) includes dynamic markings *pp*, *p*, and *>pp*. The Violin II part (measures 16-17) includes a red box highlighting a specific melodic motif. The score also includes the instruction '(air sound)' in measure 18.

Поред тога што се лајтмотив постепено уводи, он се нужно не излаже увек у наведеном редоследу тонова већ, током овог уводног сегмента, доживљава и разне промене у виду промене правца кретања. На тај начин се прави својеврсна игра тог лајтмотива између различитих деоница. С обзиром на то да инструменти имају различите опсеге у оквиру којих могу да изводе ове тонове, лајтмотив такође доживљава одређене промене и због саме природе, боје, дубине, односно висине самог инструмента који је заступљен у ансамблу. Након ове мелодијско-ритмичке анализе, можемо слободно рећи да у уводном делу првог става постоје и симултано се излажу два лајтмотива. Први је ритмички лајтмотив откуцаја срца који је заступљен у електроници, док други лајтмотив (који се састоји од тонова Е, Н, С) има мелодијски карактер и излаже се у одређеним деоницама акустичног ансамбла. Управо на овом примеру се показује нераздвојивост, односно важност симбиозе електронског медија и акустичног ансамбла. Ова два лајтмотива, заправо, приказују два музичка слоја, а том музичком материјалу пружају потпору флажолетни тонови у гудачима (прва виолина, виола и касније виолончело) који излажу тонове мелодијског лајтмотива у у виду еха. Ова надградња представља својеврсни трећи музички слој. Поред свега наведеног, још једну важну компоненту чине

уснимљени људски гласови који у различитим ритмичким вредностима шапато изговарају реч срце на енглеском језику (heart).⁵⁸ Та реч се најпре изговара у ритмичкој вредности четвртине (од 1:16), приближно на првој и трећој четвртини у такту. На тај начин се подражава несавршена и врло крхка ритмичност људског тела, која по својој природи не може бити савршена, чиме се симболички уводи физичка материјалност тела у сам музички материјал. Важно је и поменути да су гласови уснимљени на чак десет аудио канала, и то у различитим ритмичким вредностима од осмине до целе ноте. Временом се ти аудио канали усложњавају и међусобно прожимају чиме се формира сложена ритмичка игра тих гласова. Поред тога што је ова реч уснимљена у различитим ритмичким вредностима, промена у звуку се осећа и просторно будући да је један одређен број канала позициониран централно а један број постављен лево, односно десно. Из тог разлога слушалац добија утисак да се ти гласови заправо померају и у самом простору. Овај вокални слој сам посматрала једнако као деоницу једног акустичног инструмента, те сам у софтверском програму уз помоћ филтера и ефеката које софтвер нуди, креирала одређене промене на поменутим аудио каналима⁵⁹, како би се тај вокални слој и звучно мењао, напредовао и достигао своју кулминацију.

Пример број 2



⁵⁸ Реч *срце* на енглеском језику се састоји из једног слога и стога је било лакше инкорпорирати енглеску верзију речи у звучни ток електронског медија.

⁵⁹ Ефекти *Cubase* софтвера који су значајно допринели звуку вокалне деонице су EQ plugin, distortion, voxcomp, chorus и flanger, као и ефекти које нуди вокални plug-in *Nectar3Elements* (compression, reverb...).

Од т. 26 структура првог става се усложњава и од тог момента почиње конкретнији рад са мелодијским лајтмотивом у деоници флауте, фагота и друге виолине.

Пример број 3 (т. 27–31)

The musical score for measures 27-31 is presented for a chamber ensemble. The instruments and their parts are as follows:

- Fl. (Flute):** Measures 27-31. Starts with a melodic line in measure 27, followed by a series of triplets in measures 28-31. Dynamics range from *f* to *mf*.
- Bsn. (Bassoon):** Measures 27-31. Includes a section labeled "(air sound)" in measure 28. Features a melodic line with triplets in measures 29-31. Dynamics range from *f* to *mf*.
- Cym. (Cymbals):** Measures 27-31. Features a sustained cymbal sound in measure 28, indicated by a fermata and a "Cym." marking.
- Mrcs. (Mridangam):** Measures 27-31. Features a sustained mridangam sound in measure 28, indicated by a fermata and a "Mrcs." marking.
- Vln. I (Violin I):** Measures 27-31. Features a melodic line with a fermata in measure 28. Dynamics range from *mf* to *f*.
- Vln. II (Violin II):** Measures 27-31. Features a melodic line with a fermata in measure 28. Dynamics range from *mf* to *f*.
- Vla. (Viola):** Measures 27-31. Features a melodic line with a fermata in measure 28. Dynamics range from *mf* to *f*.
- Vc. (Violoncello):** Measures 27-31. Features a melodic line with a fermata in measure 28. Dynamics range from *mf* to *f*.
- Db. (Double Bass):** Measures 27-31. Features a melodic line with a fermata in measure 28. Dynamics range from *mf* to *f*.

За то време се вокалне деонице, које су уснимљене у различитим ритмичким вредностима, константно преплићу, усложњавају и појачавају у волумену што доприноси појачаној тензији. Ова напетост доживљава свој врхунац на самом крају уводног одсека у т. 32, након чега се музички ток смирује. У т. 33 почиње други одсек у коме више нису присутни вокали у електроници, а мелодијски материјал акустичних инструмената из претходног одсека се наставља са једном значајном изменом. Ритмичку потпору у виду откуцаја срца преузима том-том који тиме уноси тембралну промену, а првобитни римички патерн се усложњава у односу на уводни сегмент. Удари који дочаравају откуцаје срца више нису ритмички прецизни и устаљени, већ постају неуравнотежени и константно

мењају своју брзину и добу такта на којој се појављују. Та ритмичка неустаљеност заправо је сразмерна томе како се та функција у нашем организму одвија током неизвесних и стресних ситуација кроз које човек пролази током живота, а константна промена брзине откуцаја осликава то неизвесно стање ума и тела у борби са суочавањем са болном траумом.

Пример број 4 (т. 38–41)



У т. 39 у деоници контрабаса се излаже нови музички материјал који је у истој тоналној бази као и претходни, али је другачијег карактера. За разлику од кратких, напетих, мелодијских фрагмената у виду лајтмотива од којих је сачињен уводни одсек, деоница контрабаса сада уводи развијенији мелодијски ток. И даље су присутни музички слојеви који су били део првог одсека али су ти мотиви извариани и доживљавају различите промене. Од т. 52 деоница контрабаса преузима мелодијски примат и томе се прикључује и деоница виолончела (од т. 55) чиме ова два дубока гудача образују један, по мом мишљењу, узвишен и емотивни сегмент прожет пицicato техником који заправо симболизује откривање и спознају унутрашњих, истинских осећања кроз праксу тиховања. Тиховање (познато и као исихазам или ћутање) је молитвена аскетска традиција монашког порекла у православном хришћанству помоћу које се постиже стање унутрашњег мира у којем душа слуша и отвара се Богу. Теорија и упражњавање овакве молитве нису циљ сами по себи, већ тиховање ствара стање у којем се практикују врлине, од којих су најважније чистота срца, покајање, а нарочито трезвеност или чување срца.⁶⁰ Сама пракса тиховања, а посебно осврт на чување срца директно указује на важност ослушкивања сопствених процеса што је и илустровано у првом ставу кроз уснимљене гласове, који управо изговарају реч срце само на енглеском језику. Поред вокалне деонице кроз коју се јасно истиче тематика става, сама музика је такође врло важна јер се кроз структуру мелодике, ритма, артикулације и динамике ствара одређена атмосфера која нам преноси много информација што се посебно огледа у овом одсеку који доносе дубоки гудачи.

⁶⁰ Протојереј Јован Брија, *Речник православне теологије*, <https://web.archive.org/web/20070927183225/http://www.svetosavlje.org/biblioteka/Recnik/I.htm>, датум преузимања 15.04.2025.

Пример број 5 (т. 61–65)

The musical score shows two staves: Violoncello (Vc.) and Double Bass (Db.). The Vc. staff has a treble clef and the Db. staff has a bass clef. Both staves have a key signature of one sharp (F#). The Vc. part starts with a half note G2, followed by a quarter note F#2, a quarter note E2, and a half note D2. The Db. part starts with a half note G1, followed by a quarter note F#1, a quarter note E1, and a half note D1. Both parts have dynamic markings of *mf* and *f*.

Поред дубоких гудача, по значају се истиче и деоница перкусија. Она представља ритмичку потпору са повременим налетима флауте и фагота који не излажу мелодијски материјал већ ефекте у виду *air sound*-а. Моја намера је била да пажњу слушаоца усмерим на интимну и емотивну игру дубоких гудача која траје до т. 76. Пред крај другог сегмента, од т. 71, поново се излажу флажолети у преосталим деоницама гудача као својеврсна допуна примарном музичком материјалу и најава наредног, и уједно последњег, сегмента првог става. Паралелно са тим материјалом се поново излаже и вокална деоница у електроници (од 4:22), али гласови који шапатом изговарају реч *heart* улазе врло мирно и повучено из процеса тиховања, као да долазе из даљине. Деоница контрабаса наставља са излагањем музичког материјала до самог завршетка првог става, док се у деоници флауте у т. 76 излаже нов мелодијски мотив, не само у виду појаве нових тонова, већ и начина извођења. Овај мотив означава почетак трећег, односно завршног сегмента првог става. За разлику од стакато технике која је била заступљена од самог почетка, ово је први легато мотив у првом ставу који наставља мелодијски развој дубоких гудача из претходног одсека. Исти мотив се излаже и касније у деоници фагота у т. 83 који, због дубине и фреквенције регистра, доноси нешто другачију звучну слику и карактер. У свим гудачима, осим у деоници контрабаса, се излажу дуги флажолетни тонови у виду *еха*. Гласови у електронском медију се и у овом завршном одсеку првог става појачавају и усложњавају чиме се, још једном, постиже динамички врхунац али овога пута пропраћен варираним тематским материјалом у ансамблу. Тиме се завршава први став.

Ако пажљиво сагледамо све до сада наведено, можемо увидети да првобитно изложеном материјалу првог става није директно супростављен контрастни материјал, већ је уместо тога одабрана континуирана прогресија кратке мотивике. Тај првобитни музички материјал, који се излаже у виду лајтмотива, се у току првог става константно надограђује и достиже врхунац своје разраде у средишњем одсеку у деоницама ниских

гудача. Након тога, разрађени музички материјал наставља свој развој, а паралелно са том разрадом у различитим деоницама акустичног ансамбла уводе се и нови мелодијски мотиви. Такође, ритмичка база је током целог првог става уједињена истом идејом приказа откуцаја срца, основне животне функције човека. У првом одсеку става то је приказано кроз електронски медиј, док у другом одсеку става ту улогу преузима перкусивни инструмент који додатно разрађује ту ритмичку структуру и уноси тембралну промену. На тај начин се обогаћује музички ток.

2.2. II став *Инфламаторна фаза*

*One does not become enlightened by imagining figures of light, but by making the darkness conscious.*⁶¹

Друга фаза зарастања ране представља тренутак када повреда (упала) постаје видљива у свом пуном замаху, заузима свој простор и не зна се тачно у ком правцу ће да напредује.⁶² Упала је природни део процеса зарастања ране али се ми у суштини плашимо упале, односно тог бола, и то се односи једнако и на физички и на емотивни бол.⁶³ У другом ставу се даље продубљује процес који је започет у првом ставу. Успостављен је контакт са телом, потребама, жељама и осећањима. Када дође до тог контакта, постајемо свеснији својих капацитета и потенцијала, али исто тако и онога што стоји на путу даљег духовног или емотивног развоја, било то индуковано спољашњим или унутрашњим факторима. Оно што често представља препреку том даљем развоју су

⁶¹ Jung Carl G, *Alchemical Studies* (Collected works of C.G. Jung, vol. 13), Princeton University Press, Princeton, 1967, p. 253. *Човек не постаје просветљен тако што замишља фигуре светлости, већ тако што постаје свестан таме.* Превод аутора.

⁶² У овој фази оштећени крвни судови се скупљају и пропуштају трансудат (направљен од воде, соли и протеина) изазивајући локализовани оток чиме се контролише крварење и спречава инфекција. Упала је природни део процеса зарастања ране и проблематична је само ако је продужена или прекомерна. Gonzalez AC et al., „Wound healing - A literature review”, *Anais brasileiros de dermatologia*, vol. 91, Brazilian Society of Dermatology, 2016, 614-620.

⁶³ Са овим у вези је занимљиво напоменути истраживање које је спровео др. Итан Крос (Ethan Kross), ванредни професор психологије на Универзитету у Мичигену. У студији која је користила функционалну магнетну резонанцу, истраживачи су открили да се исте мождане мреже које се активирају када вас опече врућа кафа такође активирају и када помислите на особу која вас је емоционално одбила а за коју сте били привржени или везани. Другим речима, мозак изгледа не прави чврсту разлику између физичког бола и интензивног емоционалног бола тако да су бол у срцу и болни раскиди „више од пуких метафора.” „To the brain, getting burned, getting dumped feel the same”, *Association for Psychological Science – APS*, March 29, 2011, <https://www.psychologicalscience.org/news/to-the-brain-getting-burned-getting-dumped-feel-the-same.html>, датум преузимања 10.06.2025.

управо трауме или ране доживљене у раном добу. „Траума није оно лоше што вам се догодило, него оно што се догађа у вама као резултат онога што вам се догодило.”⁶⁴ Трауму стога можемо посматрати као неку врсту инфламације која захтева негу у психолошком смислу.

У другом ставу који носи назив *Инфламаторна фаза* кроз музику ће бити приказано унутрашње стање суочавања са самом траумом. Поред ове тематике, као инспирација се јавља и феномен заробљености унутар свакодневнице, која нам је, у извесном смислу, наметнута савременим начином живота. 21. век је донео много бенефита за друштво у виду нових технологија и могућности а са друге стране, кроз те исте технологије и медије се постављају и промовишу одређени системи вредности, као и начини живота који често не одражавају реалне могућности и тежње сваког појединца. У жељи да себи омогући одређене погодности и испуни очекивања других, човек често занемарује своје жеље и потребе чиме се одваја од истинског селфа и улази у колотечину, односно секвентно понављање дневног ритма који му средина намеће. Почетак другог става је инспирисан управо том рутином свакодневног живота, те ће овај став отворити карактеристичан мелодијско-ритмички материјал електронског медија који ће се понављати у виду loop-а.⁶⁵ Корен овог електронског материјала потиче од семпла под називом *On The Run* из софтверског синтисајзера *Pigments (Cubase)*, чији сам почетни импулс припремила и обрадила у складу са сопственим композиторским потребама и инвенцијом. Наиме семпл *On The Run* има форму мелодијског loop-а који се јавља у дефинисаном континуитету, а поред тога што се овакве врсте семплова могу користити континуирано, могуће је радити и са одређеним деловима тог семпла што је представљало темељ одабраног поступка за почетак другог става. На овај начин се директно са тим материјалом врши даља разрада што процес чини креативнијим и аутентичнијим. Посебно ми је био занимљив почетни импулс поменутог семпла, међутим, у самом програму није било могуће радити са тим материјалом на начин који је одговарао потребама пројекта. Разлог томе је што поменути семпл садржи специфичан одјек који не дозвољава да се усними било који даљи звук док се осцилација првог звука не заврши. Дакле, могуће је радити са овим материјалом али само у одређеном ритму који захтева

⁶⁴ *The Wisdom of Trauma*, Trauma Course featuring Dr. Gabor Maté, <https://thewisdomoftrauma.com/store/>, датум преузимања 01.02.2025.

⁶⁵ Loop или looping у музици се односи на понављање музичке фразе или секције, чиме се ствара континуирана музичка структура. McHugh Kevin, „What is looping in music? How to use loops in music production”, *Native Instruments Blog*, March 21, 2023, <https://blog.native-instruments.com/loops-in-music/>, датум преузимања 05.05.2025.

конкретнију паузу између два поновљена звука што је било у супротности са мојом примарном идејом. Из тог разлога сам извела следеће решење: почетни импулс у различитим тонским висинама најпре сам снимила у миди формату. Затим сам сваки звук понаособ конвертовала из миди формата у аудио формат. Надаље сам те аудио фајлове имплементирала у програм *Groove Agent SE5* који је намењен за израду перкусивних деоница. Овај програм садржи патерне који омогућавају да се у њега поставе различити перкусивни звуци и ефекти попут kick-а, snare-а итд. и да се на основу њих креира одређена ритам секција.

Пример број 6



Аудио снимке, у виду почетног импулса првобитног семпла, сам у овом случају користила управо тако – као перкусивне ефекте унутар ритмичког патерна који у овом случају имају и одређену тонску висину. Једино на овај начин сам била у могућности да изложим овај електронски материјал у жељеном ритмичком обрасцу. Посебно ми је занимљиво што је у овом случају примењен један звучно конструкторски поступак са материјалом помоћу кога је, од почетног звучног импулса једног loop-а, настао други, потпуно нови loop који је значајно другачијег карактерног квалитета и који је сада добио један конкретан мелодијско-ритмички карактер који у оригиналној форми није био заступљен.

Први одсек (т. 1–55)		Други одсек	Трећи одсек
1. сегмент	2. сегмент		
т. 1–32	т. 33–55	т. 56–97	т. 98–116

У контексту анализе музичког материјала другог става, овај новонастали loop првобитно се излаже самостално два пута (од 0:00 – 0:12), а затим се том електронском материјалу прикључују и деонице дубоких гудача (виолинчело и контрабас). Ове деонице имитирају ток музичког материјала који у датом тренутку носи електронски медиј и на тај начин звук постаје знатно продорнији, а музички материјал долази до јачег изражаја (од т. 1). Убрзо се јавља контраматеријал⁶⁶ у електроници који такође носи корен истог семпла само у високим тоновима (од 0:35). Деонице прве виолине и виоле на исти начин, као ниски гудачи, имитирају тај виши електронски материјал (од т. 17) тако да сад и дубоки драмски материјал и високи контраматеријал имају своју потпору у гудачким инструментима ансамбла.

Пример број 7 (т. 17–21)

17 **E**

Tom-t.

Vln. I *mf dramatically*

Vln. II

Vla. *mf dramatically*

Vc. *mf* *f* *mf*

Db. *mf* *f* *mf*

⁶⁶ Контраматеријал не представља контрастни, нити контратематски материјал, већ се јавља једна друга врста импулсног материјала као контрирајућа, продужавајућа разрада примарног материјала која даје контратежу и, самим тим, утиче на музички замајац основног материјала.

Од самог почетка присутна је и деоница перкусија која повремено, на важним местима, ритмички подржава електронику и деоницу ниских гудача. Док одређени инструменти излажу примарне мелодијске материјале, друга виолина има специфично излагање у виду полустепеног кретања (од т. 21) чиме уноси контраст у музички ток. У деоници електронике од 1:17, односно од т. 25 у деоницама акустичног ансамбла, почиње варирање мелодијског материјала које нас води ка новом, другом, сегменту. Тај нови сегмент почиње од т. 33 и у њему долази до благих измена у појединим деоницама. Ансамблу се прикључују деоница флауте (од т. 33), и нешто касније деоница фагота (од т. 37). Обе деонице на исти начин, попут деонице друге виолине, излажу мелодијски материјал у виду полустепеног кретања. Дувачки инструменти не понављају тонове које изводи деоница друге виолине већ имају посебно развијену мелодијску деоницу, али користе исту ритмичку и извођачку структуру јер мелодију излажу у виду осминских стакато тонова. Поред тога, заједничко им је да користе и исте тонске висине (GIS-A-B-H-C) у оквиру својих могућих опсега. Флаута те тонове изводи у другој и трећој октави, друга виолина у малој и првој октави, док фагот излаже тонске висине у великој и малој октави. На тај начин се у различитим октавама, у различитим деоницама ансамбла, константно преплићу ове тонске висине и ствара се карактеристичан дисонантни звук. Такође, и у деоницама ниских гудача, као и у деоници прве виолине и виоле, се излажу тонови идентичног опсега (од GIS до C) али у другачијем ритмичком обрасцу тако да је на основу овог хроматског низа умањене кварте (у различитим регистрима) изграђена цела уводна структура другог става.

Пример број 8 (т. 37–41)

Поред увођења нових деоница у другом сегменту, у деоницама прве виолине и виоле се уместо имитације контраматеријала излажу флажолетни тонови A-C-GIS (од т. 33). Од ових тонова ће се постепено развити мотив који ће имати велики значај у завршном одсеку другог става, о чему ће касније бити речи. Слично као и у првом ставу, примећује се да се музички ток гради и развија тако што се на постојећи материјал додаје нови. Иако одређене деонице настављају излагање и развој претходног музичког материјала у коме доминирају тонови краће нотне вредности, увођење нових деоница и других флажолетних тонова у деоници прве виолине и виоле уноси нови контрастни слој у већ постојећу атмосферу музичког тока. У деоници флауте се током т. 39 и 40 излаже и први легато мотив (погледати обележен мотив у претходном примеру, број 8). Овај карактеристичан мотив се састоји од тонова A-C-GIS али, с обзиром на то да је ово први легато мотив и да нема хроматско кретање, значајно се истиче у односу на претходни музички материјал. Овај исти мотив се у деоници прве виолине уводи првенствено као флажолетни тон A у т. 38, затим се од т. 42–44 тону A придружује и тон C, да би се тек од т. 46–52 мотив изложио у целости два пута. Након првог изложеног мотива у деоници прве виолине, јавља се карактеристична динамичка пауза у т. 49 када сви инструменти ансамбла, осим дубоких гудача, престају са излагањем. Без обзира на то што та пауза

није потпуна, она уноси неку врсту освежења и одмора у овај сегмент. Већ након једног такта одмора, прикључују се скоро све деонице инструмената (осим фагота и виоле) и на тренутак делује као да ће се поново успоставити музичка сложеност која је била заступљена до тада. Међутим, након само два такта се енергија ансамбла расипа и музички ток настављају искључиво дубоки гудачи. Од т. 52–55 они се повремено разилазе у ритмичком обрасцу који су до сада углавном свирали уједначено. То ритмичко „расипање” је подржано и у електронском медију и означава крај другог сегмента другог става, односно крај првог одсека. Поменуто ритмичко разилажење мотива на крају првог одсека, које је пропраћено и конкретнијим паузама између излагања мотива, управо даје индикацију прекидања рутине и најављује ново животно, односно музичко поглавље.

За разлику од првог става где електроника има ритмичко-вокалну потпору, електронски медиј у другом ставу доноси прододран звук који има јасне тонске висине. Мелодијски мотив у деоници електронике је на самом почетку врло стабилан и јасан да би се у даљем току постепено губила та мелодијска јасноћа. Овај ефекат се постиже постепеним прелазом са јасних тонских висина и консонантних сазвучја на дисонантне двозвуке, као и преклапањем тонова у вишем регистру електронике у завршници првог одсека другог става. Наиме, због саме природе семпла електронског медија, који у себи садржи одређену дозу одјека (delay), у ситуацији када се тонови брже наслојавају, одјек првог тона је и даље у току при излагању наредног тона и на тај начин се њихови звукови преклапају те се чак, у неким моментима, јављају истовремени одјечи неколико тонова и на тај начин се добија поменута мелодијска замагљеност.

Поред тога што мелодијски материјали током уводног одсека доживљавају мелодијско-ритмичке промене, уз помоћ различитих high-pass и low-pass филтера се додатно постижу промене у звуку које резултирају у промени динамике и фреквенције звука. Тачније, на одређеним местима се сукцесивно „укидају” и постепено уводе високе, односно ниске фреквенције чиме се динамика звука мења, а самим тим и доживљај слушаоца. На основу свега реченог може се закључити да се у другом ставу са музичким материјалом у електронском медију ради на два начина: кроз мелодијско варирање материјала и додатно, уз помоћ филтера који се налазе унутар софтверског програма.

Након интензивног првог одсека следи нови, акустични одсек у којем музички ток искључиво доносе деонице инструмената акустичног ансамбла (т. 56–97). Супротно претходном музичком току, у средњем одсеку другог става није заступљен ритмички импулс већ су мелодијске линије махом слободне у свом извођењу и не осећа се

присуство метра чиме расте неизвесност музичког тока. У деоници перкусија, такође, влада ритмичка неустаљеност а повремени узастопни удари ове деонице у умереном темпу најављују извесну напетост у конкретним деловима музичког тока (т. 65–67, 74–77, 79–81, 86–92). Ти повремени узастопни удари се у одређеним моментима трансформишу у ефекат откуцаја срца али у овом одсеку они не доминирају и нису предвидиви (т. 66, 67, 71, 73, 77 итд.). За разлику од продорног звука сачињеног углавном од кратких тонова у првом одсеку, на почетку другог одсека преовладавају нотне висине дугог трајања али је и даље присутна тензија која је настала кулминацијом претходног одсека. Излагање почиње тоновима високог регистра флауте који су праћени флажолетима у деоницама виолине и виоле. Ови континуирани тонови су јако блиски, удаљени свега за полустепен и сукцесивно се уводе, те се на тај начин у неким моментима стварају напети двозвуци и трозвуци уског опсега сачињени од тонова GIS, A и B (т. 59–69).

Пример број 9 (т. 65–69)

The musical score for measures 65-69 is presented for an orchestral ensemble. The instruments and their parts are as follows:

- Fl. (Flute):** Measures 65-67 contain sustained notes with flageolet markings (triple lines above the staff). In measure 68, there is a triplet of eighth notes marked *p*.
- Bsn. (Bassoon):** Measures 65-67 contain sustained notes. In measure 68, there is a triplet of eighth notes marked *p*.
- Tom-t. (Tom-tom):** Features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. Dynamics include *p*, *mf*, and *mp*.
- Vln. I (Violin I):** Sustained notes with flageolet markings throughout the measures.
- Vln. II (Violin II):** Sustained notes with flageolet markings throughout the measures.
- Vla. (Viola):** Sustained notes with flageolet markings throughout the measures.
- Vc. (Violoncello):** Sustained notes with flageolet markings. Dynamics include *mp* and *p*.
- Db. (Double Bass):** Sustained notes with flageolet markings throughout the measures.

За то време у деоници фагота се излаже мелодијски мотив који садржи тонове различитих ритмичких вредности и који ће се изложити још једном за октаву ниже у истој деоници (т. 59–63). Одмах затим, исти мотив ће се изложити и у деоници контрабаса (т. 64–67). Овај карактеристичан мотив се понавља уз мање ритмичке измене али се променом регистра, боје инструмента и начина извођења сваки пут доживљава на други

начин. Од т. 69 може се приметити да не доминира ниједан вид артикулације, већ су сразмерно присутне ситније и крупније нотне вредности као и различити начини извођења (легато, стакато). Такође, током средишњег одсека врло је тешко издвојити одређену деоницу инструмента, мелодијску или ритмичку структуру. Свака деоница ансамбла води свој мелодијски ток који је једнако важан за целокупан утисак музичке целине. Наиме, док се у деоници виоле излаже мелодија сачињена од дугих флажолетних тонова (од т. 70), у деоници флауте се јавља специфична мелодика прожета триолама. У исто време, деоница прве и друге виолине уз спикато технику доноси мелодију уског обима углавном полустепеног кретања. У деоници фагота и виолончела се излаже идентична легато фраза са широким ритмичким вредностима али у различито време (са малим закашњењем у деоници фагота), док се у деоници контрабаса излажу кратки одсечни акцентовани тонови.

Пример број 10 (т. 70–73)

The musical score for Example 10 (measures 70-73) is written for an orchestra. The instruments and their parts are as follows:

- Fl. (Flute):** Measures 70-73, marked *mp*. The melody consists of eighth and sixteenth notes, often beamed in groups of three (trios).
- Bsn. (Bassoon):** Measures 70-73, marked *mp*. The melody is similar to the flute, with eighth and sixteenth notes.
- Tom-t. (Trombone):** Measures 70-73, marked *p*, *mf*, and *p*. The part is mostly rests with some eighth notes.
- Vln. I (Violin I):** Measures 70-73, marked *pp with tension*. The melody is spiccato, consisting of eighth and sixteenth notes.
- Vln. II (Violin II):** Measures 70-73, marked *pp with tension*. The melody is spiccato, consisting of eighth and sixteenth notes.
- Vla. (Viola):** Measures 70-73, marked *p*. The melody is mostly rests with some eighth notes.
- Vc. (Violoncello):** Measures 70-73, marked *mp with tension*. The melody is mostly rests with some eighth notes.
- Db. (Double Bass):** Measures 70-73, marked *f*. The melody is spiccato, consisting of eighth and sixteenth notes.

Дакле, свака деоница има свој специфичан развој мелодијског тока, технику извођења и динамику, а често се јавља и полиритмија. Резултат свега тога је атмосфера музичке напетости и неизвесности али и слободе од устаљеног метра тако да је за општи утисак важно и то на шта се слушалац фокусира у датом тренутку, односно да ли се

концентрише на једну специфичну мелодијску линију (деоницу) или га води укупан резултат музичке компактности.

У деоници флауте се у т. 82 јавља нови мелодијски мотив прожет квартним и терцним скоковима док у преосталим деоницама у ансамблу и даље тече претходни музички ток. Из тог разлога унутар овог средишњег одсека није могуће издвојити појединачне сегменте јер се музика константно развија и тече у свакој појединачној деоници независно од мелодијско-ритмичког материјала других инструмената у ансамблу. Ова нова мотивика се полако наслојава и у преосталим деоницама ансамбла готово у виду канона али без прецизног места почетка наредног понављања. Осим што се овај материјал излаже у различитим деоницама и различитим регистрима, јавља се и кроз различите извођачке технике и са благим ритмичким променама што га при сваком понављању чини јединственим. На пример, у т. 83 у деоници друге виолине овај мотив ће бити изложен флажолетним тоновима широког трајања, а затим у деоници виолончела пицкато техником. За четвртину откуцаја касније у деоници прве виолине се јавља уз спикато технику а последњи пут се излаже на крају овог такта и у деоници фагота уз стакато технику.

Пример број 11 (т. 82–85)

The musical score for measures 82-85 is presented for a full orchestra. The instruments listed are Flute (Fl.), Bassoon (Bsn.), Tom-tom (Tom-t.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (Db.).

Red boxes highlight specific melodic motifs in the following parts:

- Flute (Fl.):** Measures 82-83, marked *p imagined*.
- Bassoon (Bsn.):** Measures 82-83, marked *p imagined*.
- Violin I (Vln. I):** Measures 82-83, marked *mp imagined* and *p*.
- Violin II (Vln. II):** Measures 82-83, marked *pp imagined*.
- Violoncello (Vc.):** Measures 82-83, marked *mp imagined* and *p*.

Other markings include *mp*, *p*, *mf*, *nat.*, and *3* (triplets).

Након што се овај материјал пет пута изложи у различитим инструменталним деоницама, почиње да се формира један специфичан акорд дугог трајања. Тонове тог акорда се у т. 85 постепено наслојавају првенствено у деоницама инструмената са дубоким регистром – виолончело, фагот и контрабас, па затим и у деоницама прве и друге виолине, фалуте и виоле. Током формирања тог акорда одређени инструменти још увек излажу или завршавају мелодијску фразу претходног музичког тока, те се на крају т. 86 формира поменути акорд неспецифичне структуре који нам, након неизвесног музичког тока, доноси неки вид разрешења и музичког застанка. Деоница том-тома подржава овај акорд излагањем гушће ритмичке структуре и тремолом на појединим местима (т. 86–92). На исти начин како се тонови у акорду постепено уводе, тако и сукцесивно прекидају своје излагање и истовремено са структуром преосталих акордских тонова започиње излагање мотива који нас уводи у завршницу средишњег одсека (т. 88). Овај мотив, који садржи тонове А, С и G1S, је првобитно био изложен у уводном одсеку али у овом делу става добија већи значај. На сличан начин, као и у првом одсеку, најављује завршницу једног музичког тока и преузима примат јер се излаже у свим деоницама, у различитим ритмичко-мелодијским варијантама и техникама извођења. Најпре се јавља у деоници флауте у свом изворном облику током т. 88 и 89, а у свим поновним извођењима се мења ритмички карактер мотива. Губи се постојећа трајност тонова и, уместо њих, добијамо кратке нотне вредности које се константно и континуирано смењују. То се прво реализује спикато техником у деоници контрабаса од т. 88, мало касније у деоници прве виолине од т. 90 а затим се тој музичкој игри придружује и стакато деоница флауте у т. 91. За то време се током т. 90 и 91 у деоници фагота и виолончела овај мотив још једном изварирано поновља али у изворном облику са дужим нотним вредностима. Деоница виолончела се пред крај т. 92 придружује музичкој игри наслојавања овог мотива краћим нотним вредностима чиме се већ постојећи ток усложњава јер сада имамо истовремено излагање једног мелодијског материјала у различитим нотним вредностима и ритмичким фигурама, различитим регистрима и техникама извођења у четири различите деонице. Та игра кратких нотних вредности се постепено умирује од т. 96 када један по један инструмент завршава своју музичку фразу. После краће паузе, кратак тон А, који се јавља у т. 97 у све четири деонице, уз подршку перкусија заокружује други, напети део композиције.

Након кратког тона А следи прва дужа пауза после које се изненада јавља продоран електронски материјал који означава почетак трећег, завршног одсека (од

0:00).⁶⁷ С обзиром на то да је ово прва дужа пауза у току једног става и да је у претходном музичком току доминирао акустични ансамбл, појава електронског материјала доноси још већу дозу изненађења. Овај материјал је сачињен уз помоћ истог семпла који је био заступљен и у првом одсеку али, уместо драматичног мотива који има своју јасну мелодијско-ритмичку структуру, сада, због истовременог сазвука различитих тонских висина и брзог наслојавања истих, долази до врло ужурбаног и дисонантног звука. Поред тога што се тонске висине брзо смењују, одјек односно *delay* једног семпла је и даље присутан при излагању наредног семпла на другој тонској висини и на тај начин се добија једна комплексна структура која заправо приказује стање анксиозности, немира и врхунац инфламаторне фазе. Као одговор тој комплексној електронској структури, у деоницама дубоких гудача (од т. 98) се излаже музички материјал који нема јасан мелодијски ток већ се, слично као у електронском медију, тонови уског опсега наслојавају један за другим у различитим нотним вредностима. У деоници перкусија се јављају нетипични ефекти чинеле као што су *plate roll*⁶⁸ (т. 101–102) и *bell tap*⁶⁹ (т. 105–106) који прате непредвидиви музички ток акустичног и електронског медија. У т. 99 се у деоници флауте поново јавља мотив A-C-GIS али овога пута изложен у још ширем спектру у смислу дужине нотних вредности. Одмах затим, у т. 102 у деоници фагота, следи одговор у нижем регистру у виду поновљеног мотива у изварианом облику. Исти мотив ће се у т. 105 изложити и у деоници виоле флажолетним тоновима и поново у изварианом облику у деоници фагота у т. 109.

⁶⁷ С обзиром на то да су током другог одсека ангажовани искључиво акустични инструменти, електронска трака ће у другом ставу бити репродукована два пута – први пут на почетку става, а други пут на почетку трећег одсека, што је јасно назначено у партитури.

⁶⁸ Звук настаје тако што се лева и десна чинела котрљају једна о другу чиме се добија продоран, дуготрајан и неартикулисан звук.

⁶⁹ Звук се добија тако што извођач десном чинелом удари у звоно леве чинеле и на тај начин се добија ефекат у виду звона.

Пример број 12 (т. 100–104)

The musical score for Example 12 (measures 100–104) features the following instruments and parts:

- Fl. (Flute):** Measures 100–104 are highlighted with a red box.
- Bsn. (Bassoon):** Measures 100–104 are highlighted with a red box.
- Cym. (Cymbal):** Includes a "plate roll" effect and dynamic markings: *mp dramatically*, *mf*, and *mp*.
- Tom-t. (Tom-tom):** Measures 100–104 are highlighted with a red box.
- Vln. I (Violin I):** Measures 100–104 are highlighted with a red box.
- Vla. (Viola):** Measures 100–104 are highlighted with a red box.
- Vc. (Violoncello):** Measures 100–104 are highlighted with a red box.
- Db. (Double Bass):** Measures 100–104 are highlighted with a red box.
- Audio:** Timeline from 0.05 to 0.15.

Од значаја је истаћи да поменути мелодијски мотив A-C-GIS у завршном одсеку другог става представља једину јасну мелодијску структуру те самим тим долази до изражаја и, што је још важније, добија улогу смиривања фрагментарног тока у дубоким гудачима и електроници. Сваким наредним наступом овог мотива као да се та густа и дубока структура расипа и умирује. Током задњег понављања мотива флажолетним тоновима у деоници прве виолине (т. 112–116), музички ток у електронском медију тече знатно спорије и то само у виду два тона, A и B, који се на неки начин боре за превласт (од 0:38). На самом крају става се тон A коначно „изборио” за своје место и његовим самосталним излагањем и одјеком се завршава драматичан други став.

2.3. III став Фаза пролиферације

*When there is a light in the darkness which comprehends the darkness, darkness no longer prevails.*⁷⁰

Трећи став *Фаза пролиферације*⁷¹ представља један корак ближе исцељењу и доноси потпуно другачију музичку атмосферу. Након упалног процеса који је био тема претходног става, у овој фази полако почиње нарастање у правом смислу те речи. Исти овај процес рефлектује се и у случају психолошког вида исцељења где је препознавање трауме први и најважнији корак ка исцељењу. У поређењу са медицинским исцељењем, тешко је психолошки јасно дефинисати ове фазе јер дужина исцељења зависи од количине и јачине трауме са којом се индивидуа суочава.⁷² Можемо рећи да је у трећој фази особа на корак ближе исцељењу и на добром путу да научи да контролише емоције које та иста траума у њој буди.

Сходно тематици, улога електронског медија је другачија у односу на претходне ставове. Током трећег става електронски медиј ће бити израженији у односу на његову појаву у ранијим ставовима, у смислу да преузима велики примат у односу на деонице акустичног ансамбла. За разлику од претходна два става где је у појединим моментима електроника мелодијски или ритмички подржавала деонице акустичног ансамбла, или где су деонице ансамбла преузимале излагање материјала који је био заступљен у електронском медију, током целог трећег става ова два музичка медија имају своје засебне карактере и излажу потпуно контрастне музичке материјале. У првом ставу улога електронике је била да ритмички и вокално обогати музички материјал ансамбла звуковима који нису тонално одређени. Супротно томе, у другом ставу електронски

⁷⁰ Jung Carl G, *Mysterium Coniunctionis* (The Collected Works of C. G. Jung, vol. 14), Princeton University Press, Princeton, 1970, p. 230. *Када у тами постоји светлост која разуме таму, тама више не преовладава.* Превод аутора.

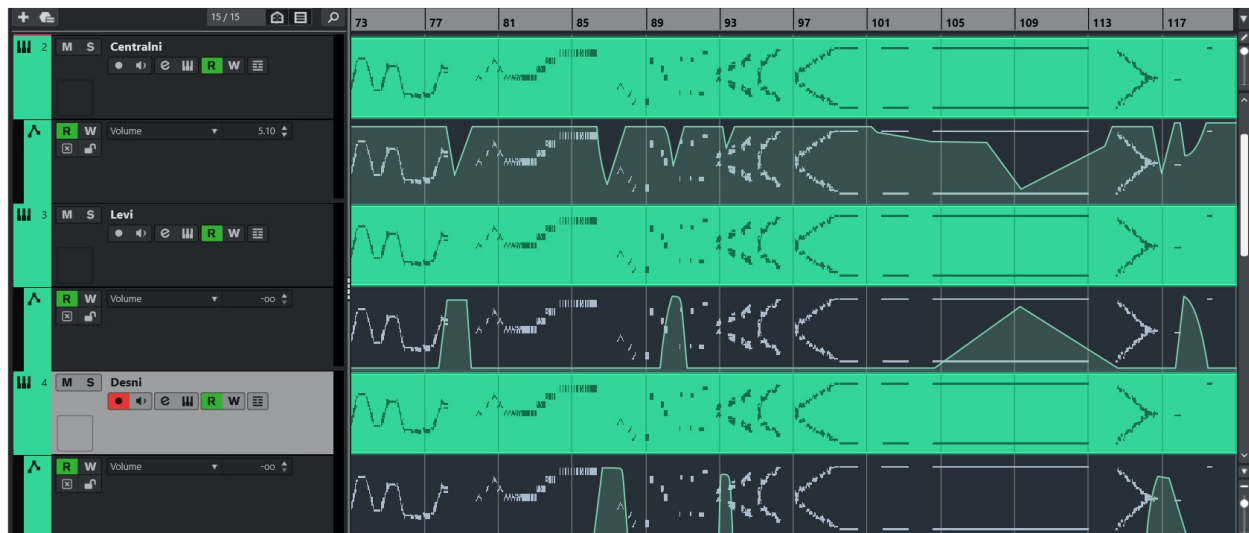
⁷¹ Пролиферативна фаза тежи смањењу површине оштећеног ткива и такође је одговорна за затварање саме лезије што укључује и реепителизацију. Gonzalez AC et al., „Wound healing - A literature review”, *Anais brasileiros de dermatologia*, vol. 91, Brazilian Society of Dermatology, 2016, 614-620.

⁷² У популарној психологији разликују се два типа трауме: траума са великим Т и траума са малим т. Траума са малим т оставља мање последице по човека и резултат је занемаривања дететових потреба током детињства или непружања довољно љубави од стране родитеља који су физички присутни али емотивно недоступни. Траума са великим Т подразумева неки трагичан догађај из детињства као што је губитак родитеља, физичко, емотивно или сексуално злостављање. *The Wisdom of Trauma*, Trauma Course featuring Dr. Gabor Maté, <https://thewisdomoftrauma.com/store/>, датум преузимања 01.02.2025. .

материјал има значајно излагање ритмичког али и мелодијског садржаја. Електронски медиј у трећем ставу не доноси ту врсту ритмичке или мелодијске намене јер сâм звучни материјал нема те карактеристике, већ ће нас у различитим деловима композиције звук подсећати на различите звукове из природе као што су струјање ветра, звук или одјек из дубине пећине, покрети животиња, звук летелице, лепет крила итд. Битно је поменути да у трећем ставу скоро сви звучни садржаји у електронском медију воде корен из истог семпла под називом *The Dungeon (Pigments, Cubase)*. Посебно је важно нагласити да сâм семпл није предмет и објект мог рада, већ механизам семпла и ја ко-креирамо одређени музичко/звучни садржај у коме семпл представља ко-генераторског партнера у креативном процесу. Наиме, у оквиру виртуелног инструмента *Pigments* активирана је грануларна синтеза,⁷³ којом се постиже разграната, фрагментарна структура без устаљеног и предвидивог тока. Такав ток, на извешан начин, одражава и сâм процес психолошког исцељења, који је, за разлику од медицинског, врло непредвидив. Без обзира на то што у овом стадијуму исцељења човек назире могућа решења, и даље су присутни конфузија и трагање за аутентичношћу што се приказује кроз звучну слику електронског медија. Активацијом грануларне синтезе оригиналан звук се трансформише на многе непредвидиве начине на које чак ни ја као стваралац музичког тока не могу у потпуности да утичем. Амплитуда звука се креће од врло кратких, неартикулисаних, једва чујних узорака до широког звука који има и дужину трајања, продорност и изразито гласну динамику, те управо због те константне промене сензибилитета, слушалац стиче утисак како се непрестано излаже нешто ново. Поред тога што се звук мења у свом ритмичком и динамичком интензитету, на промену звука утиче и просторна димензија. Звучни простор електронског медија је постављен у три различита канала од којих је један позициониран централно, други лево и трећи десно. У одређеним моментима, када је звучна амплитуда већа, звук се креће у простору тако што се централна, десна или лева позиција звучника постепено смањује односно појачава и на тај начин звучна целина циркулише и креће се унутар самог простора што рефлектује ширину простора.

⁷³ Грануларна синтеза је облик синтезе заснован на процесу који се назива гранулација. Гранулација подразумева поделу, односно сегментацију звучних узорака на мале делове који се називају грануле звука (зрна). „Granular synthesis: a beginner's guide”, *Native Instruments blog*, April 4, 2023, преузето са <https://blog.native-instruments.com/granular-synthesis/>, датум преузимања 15.03.2025.

Пример број 13



Поред тога што употреба грануларне синтезе чини електронски ток непредвидивим, сама имплементација синтезе га, такође, чини и непоновљивим.⁷⁴ Та звучна слика електронског медија је, заправо, продукт активне интервенције и импровизације на лицу места која формира и прати процес који се развија. У том тренутку нема више хијерархијског односа између мене као композитора и материјала са којим радим већ долази до хибридизације човека и машине на пољу стварања. Машина и ја стварамо заједно у оквиру ко-креативног процеса, у ком се, са једне стране, препуштам механизму машине, а са друге стране, настојим да својом проницљивошћу одржавам активан и смислен дијалог са тим истим системом, у мери у којој је то могуће. Током овог процеса сам покушала да искористим све могуће дијапазоне узорка и да максимално разрадим грануле звуке, које су понуђене у датом моменту, у циљу стварања мистичног, разгранатог и богатог звучног оквира који је непоновљив.

Први одсек т. 1–26	Други одсек т. 27–49
-----------------------	-------------------------

⁷⁴ На пример, уколико уз помоћ миди клавијатуре покушамо да поновимо тај исти образац звукова/тонова, на исти начин и у исто време, добијени звучни резултат ће бити другачији у односу на првобитни.

Слично као у средишњем одсеку другог става, ритмички импулс током целог трећег става неће бити дефинисан а разграната фрагментарна структура електронике нема тонску основу, што доприноси томе да ни музичка атмосфера није јасно дефинисана, те тиме добија мистериозни карактер. Током првог одсека електроника апсолутно доминира у односу на акустични ансамбл, а инструменти који су заступљени у овом делу су флаута и том-том који повремено имају врло сведена излагања. У току уводног одсека том-том ће своју деоницу изводити помоћу четкице (т. 1, 6, 9), а флаута ће током т. 7 и 8 излагати звучне ефекте у виду air sound-a. Ови специфични звукови акустичних инструмената ће се улити у фрагментарни ток који нам доноси електронски медиј. Музичка ситуација се мења од 2:28, односно од т. 10, када се електронском медију придружују инструменти ансамбла. У деоницама ансамбла се, супротно фрагментарној и атоналној структури електронског медија, излаже јасан мелодијски ток у виду етеричног акорда неспецифичне структуре и дугог трајања. Ударци палице у деоници том-тома у т. 10 најављују излагање тонова који својим наслојавањем формирају поменути акорд у коме су тонови један од другог најчешће квартно или квинтно удаљени. Потпуни акорд се на тај начин формира тек у т. 14 и у свом пуном капацитету доноси отворени и ведар звук.

Пример број 14 (т. 10–18)

The musical score for Example 14 (measures 10–18) is written for an orchestral ensemble. The instruments and their parts are as follows:

- Fl. (Flute):** Measures 10–18. Dynamics: *mp dreamily* (measures 10–11), *mf* (measures 12–13), *mp* (measures 14–15), *mp* (measures 16–18).
- Bsn. (Bassoon):** Measures 10–18. Dynamics: *mp dreamily* (measures 10–11), *mf* (measures 12–13), *mp* (measures 14–15), *mp* (measures 16–18).
- Tom-t.** (Tom-tom): Measures 10–18. Dynamics: *mp* (measures 10–11), *mp* (measures 12–13), *mp* (measures 14–15), *mp* (measures 16–18).
- Vln. I (Violin I):** Measures 10–18. Dynamics: *mp dreamily* (measures 10–11), *mf* (measures 12–13), *mp* (measures 14–15), *mp* (measures 16–18).
- Vln. II (Violin II):** Measures 10–18. Dynamics: *mp dreamily* (measures 10–11), *mf* (measures 12–13), *mp* (measures 14–15), *mp* (measures 16–18).
- Vla. (Viola):** Measures 10–18. Dynamics: *mp dreamily* (measures 10–11), *mf* (measures 12–13), *mp* (measures 14–15), *mp* (measures 16–18).
- Vc. (Violoncello):** Measures 10–18. Dynamics: *mp dreamily* (measures 10–11), *mf* (measures 12–13), *mp* (measures 14–15), *mp* (measures 16–18).
- Db. (Double Bass):** Measures 10–18. Dynamics: *mp dreamily* (measures 10–11), *mf* (measures 12–13), *mp* (measures 14–15), *mp* (measures 16–18).

За то време у електронском медију долази до велике промене у самом сензибилитету звука који добија високу фреквенцију и ширину у погледу трајања, те нас тиме асоцира на покретање неког процеса узлета, попут полетања авиона. Овај процес можемо у психологији повезати са растом на емоционалном, па самим тим и на развојном нивоу. Наиме, сваки рад на себи доноси и неки вид узлета који се може манифестовати у виду отварања нових капацитета, у оквиру којих се стварају и нове жеље и способности, као и нове могућности, што самим тим иницира раст и напредак.

Промена која се дешава у електроници, заједно са појавом акустичног ансамбла, доноси велики контраст претходном музичком току. На исти начин како се акорд формира тако и престаје његово деловање. Виола је једини инструмент из ансамбла који не прекида своје излагање већ повезује претходни акорд са следећим тако што се са тона a1 спусти за полустепен ниже, на тон gis1. Након тога, звук чинеле у виду ефекта стругања даје најаву наслојавања тонова за поновно успостављање акордске структуре. Сви инструменти, осим деонице виоле, излажу идентичне тонове али се у музичком току осећа другачија енергија у односу на претходни акорд јер се због те ситне промене јављају умањена сазвучја између појединих деоница. У електронској деоници такође долази до промене у виду комбинације дугих (широких) и кратких (ужурбаних) звукова што употпуњује мистичну атмосферу ансамбла. С обзиром на то колико су звукови електронског медија различити по свом сензибилитету, на основу самог слушања тешко се може установити да имају заједнички корен. Ово је еклатантан пример на основу кога можемо видети на које све начине грануларна синтеза може трансформисати звук у потпуно удаљене сфере које нису нимало блиске оригиналном обрасцу.

Након другог изложеног акорда (од 3:18) инструментални ансамбл престаје своје излагање, те се самим тим поново успоставља музичка атмосфера која је била присутна на почетку трећег става. Јасно је да због деловања грануларне синтезе не постоје репетиције сегмената, већ звучни ток функционише на сличан начин али су грануле звука различито разрађене и распоређене у односу на почетни ток. Деоница флауте ће повремено излагати ефекте у виду air sound-а као и у почетном сегменту, а овом звучном току се придружује и деоница том-тома са покретима четкицом чиме се најављује почетак другог одсека (т. 27–30). У сегменту од 3:56 до 4:14 у електроници можемо чути врло кратке, ужурбане и једва чујне грануле звука. Ово је несумњиво динамички најтиши сегмент електронског медија и захтева пажљиву концентрацију и фокус слушаоца. Електронски медиј доминира све до 4:57, односно до т. 31, када се поново успоставља акордска структура у деоницама акустичног ансамбла. На идентичан начин, као и у првом одсеку трећег става, деоница перкусије најављује излагање новог акорда који се постепено формира наслојавањем деоница инструмената. Ово акордско излагање је уско повезано са претходно изложеним акордима и представља наставак тог хармонског музичког тока. У вези са тим важно је поменути да је у трећем ставу управо хармонски прогрес покретач музичког тока камерног ансамбла. Четири акорда, која се наслојавају током овог става, имају исти корен а сваком наредном појавом акорда мења се по један,

два или три тона који преобликују акордску структуру и дају јој благи осећај измештања из првобитне сфере.

Скоро све деонице инструмената излажу тонове исте висине као и у претходном акорду, осим деонице виоле која поново изводи тон који је за полустепен нижи од претходног (тон g1) и деонице виолине која изводи тон који је за цео степен нижи од претходне тонске висине (тон a2). Осим што долази до промене у тонским висинама, деонице инструмената не наступају истим редоследом као у претходном музичком току што доводи до тога да са сваким новим акордом долази до промене у перцепцији самог сазвучја и односа унутар тих тонских висина чиме се постиже другачији музички наратив. Деонице инструмената постепено прекидају своје излагање, а деоница виоле и у овом случају последња завршава акордско излагање. За то време у деоници флауте (т. 39) почиње наслојавање следећег акорда, те се на тај начин хармонске структуре акорада међусобно преплићу. У деоници флауте се јавља тон који је за квинту виши у односу на претходни услед чега долази до благих промена у поставци тонова који се налазе у средини акорда, што утиче на свеобухватно сазвучје и перцепцију изложеног акорда. Амбитус датог акорда је знатно шири чиме се стиче утисак проширења капацитета самог акорда, што се, пак, директно може довести у метафоричну везу са проширењем капацитета човека који активно ради на себи. Др. Мате у вези са овим наводи да се „не ради о исцељивању трауме или брисању сећања на то што се догодило, него тој особи треба помоћи да расте како би се створио простор за све те емоције.”⁷⁵

⁷⁵ *The Wisdom of Trauma*, Trauma Course featuring Dr. Gabor Maté, <https://thewisdomoftrauma.com/store/>, датум преузимања 01.02.2025.

Пример број 15 (т. 41–49)

The musical score for Example 15 (measures 41-49) is arranged for a chamber ensemble. The instruments and their parts are as follows:

- Fl. (Flute):** Measures 41-43 feature a melodic line with triplets and slurs, marked *mf* and *mp*. Measures 44-49 are mostly rests.
- Bsn. (Bassoon):** Measures 41-43 feature a melodic line with slurs, marked *mf* and *mp*. Measures 44-49 are mostly rests.
- Tom-t. (Tom-tom):** Measures 41-43 feature a rhythmic pattern with triplets, marked *mf* and *p*. Measures 44-49 are mostly rests.
- Vln. I (Violin I):** Measures 41-43 feature a melodic line with slurs, marked *mf* and *mp*. Measures 44-49 are mostly rests.
- Vln. II (Violin II):** Measures 41-43 feature a melodic line with slurs, marked *mf* and *mp*. Measures 44-49 are mostly rests.
- Vla. (Viola):** Measures 41-43 feature a melodic line with slurs, marked *mf* and *mp*. Measures 44-49 are mostly rests.
- Vc. (Violoncello):** Measures 41-43 feature a melodic line with slurs, marked *mf* and *mp*. Measures 44-49 are mostly rests.
- Db. (Double Bass):** Measures 41-43 feature a melodic line with slurs, marked *mf* and *mp*. Measures 44-49 are mostly rests.

Приказана акордска структура широког амбитуса траје до т. 44 када једна по једна деоница акустичног ансамбла постепено прекида своје излагање. Овога пута, уместо деонице виоле, деоница флауте последња излаже највиши тон акорда (а3), те иако остаје у самосталном наступу, висока френквенција тог тона и даље доноси ефекат полета или узлета. Слично као у првом делу става, након акордских излагања се јављају суптилни ефекти у виду *air sound*-а и покрета четкицом у деоници флауте и том-тома (т. 47–49), а електронски медиј поново преузима примат. Звучни ток се у овом последњем сегменту полако смирује тако што се након изложених кратких звучних фрагмената јављају паузе које слушаоцу омогућавају да прецизније перципира сâм звук, као и његов одјек. Паузе звучном току дају застанак у коме слушалац сада има времена да ослушне и разуме шта је чуо и доживео, а такође се наслуђује и крај једне музичке целине. Стиче се утисак да на крају овог става, односно на крају треће фазе, та фрагментарна структура постаје сталожена и јасна.

2.4. IV став Фаза ремоделирања

*How can I be substantial without casting a shadow? I must have a dark side too if I am to be whole; and by becoming conscious of my shadow I remember once more that I am a human being like any other.*⁷⁶

Четврти и уједно последњи став *Фаза ремоделирања*⁷⁷ доноси слику унутрашњег разрешења, а тиме и исцељења. „Исцељивање почиње са прихватањем одговорности. Наша одговорност је да то решимо.”⁷⁸ У уводном делу рада је већ речено да исцељивање представља процес поновног спајања у целину. Међутим, да би индивидуа започела тај процес потребан је лични импулс да се одређени проблем освести како би временом дошло до ремоделирања. Управо из тог разлога четврти став започиње медитативном атмосфером у виду звучних сигнала дубоког дисања. Покушала сам да осликам поменуто ремоделирање у звуку на специфичан начин како би слушалац доживео и телесну сензацију, а оно што спаја четврти став и медитацију је управо повратак целини у којој индивидуа може бити активно присутна и целовитија. Медитација⁷⁹ је вековима позната као делотворно средство за умирење људског организма.⁸⁰ Са тим у вези је занимљиво

⁷⁶ Jung Carl G, *Practice of Psychotherapy* (Collected works of C.G. Jung vol. 16), Princeton University Press, Princeton, 1966, p. 93. *Како могу бити значајан, а да не излијем сенку? Морам имати и тамну страну ако желим да будем целовит; и постајући свестан своје сенке, подсетим се да сам људско биће као и свако друго.* Превод аутора.

⁷⁷ Четврта фаза зарастања ране се састоји од ремоделирања, које почиње две до три недеље након повреде и може трајати годину дана или више. У завршној фази зарастања ране долази до покушаја обнове нормалне структуре ткива, које се постепено ремоделира формирајући ожиљно ткиво. Kumar V, Abbas AK, Fausto N, *Robbins and Cotran Pathologic Basis of Disease*, Elsevier Saunders, Philadelphia, 2005.

⁷⁸ *The Wisdom of Trauma*, Trauma Course featuring Dr. Gabor Maté, <https://thewisdomoftrauma.com/store/>, датум преузимања 01.02.2025. .

⁷⁹ Медитација је древна пракса која датира хиљадама година уназад и која подразумева седење или лежање у одређеном положају уз технику дубоког дисања. Сврха медитације је повезивање са својим дубоким унутрашњим Ја које активира унутрашњу способност (радну свест), која заузврат активира физичко тело. Током процеса медитације, нагомилани стресови се уклањају, енергија се повећава, смањује се физички бол, побољшава памћење и повећава ефикасност. Тиме се доприноси умирењу и срastaњу тела у једну мирну целину. Физиолошки бенефити укључују смањен крвни притисак, срчани ритам, отпорност коже и релативни проток крви у мозгу. Посебно је занимљива чињеница да медитација повећава регионални церебрални проток крви у фронталном и предњем цингуларном региону мозга. Sharma Hari, „Meditation: Process and effects”, *AYU*, vol. 36, Ayurved University, Jamnagar, 233-237.

⁸⁰ На основу овога може се закључити да медитација и тиховање, о коме је било речи у првом ставу композиције, означавају процесе који имају врло сличну намену. Док медитација указује на процес у коме се повезује стање ума и тела, тиховање је молитвени процес помоћу кога се постиже стање унутрашњег мира што симболизује неку врсту ремоделирања тела и ума.

поменути да део мозга који се зове инсула постаје активнији код оних који медитирају, што доводи до повећане свести о њиховим емоцијама и телесним сензацијама.⁸¹ То нам управо говори како ова пракса указује на ослушкивање сопствених процеса исцељења што је директно илустровано звучним сигнаlima дисања у уводном одсеку, као и вокалним деоницама које ће бити заступљене у другом одсеку четвртог става, а које су у директној вези са тематиком овог става.

У циљу стварања медитативне атмосфере, на укупно шест аудио канала су уснимљени звучни сигнали уздаха и издаха од неколико различитих особа узраста од 7 до 40 година. На самом почетку су ови звучни сигнали дубоки и смирени али се не изводе симултано, већ се међусобно преплићу из разлога што свака индивидуа има сопствени ток ремоделирања свог тела. Из тог разлога, у току снимања звучних сигнала дисања, вокали су уснимљени произвољно, без давања јасних инструкција. За то време се у електронском медију такође излажу звучни сигнали уздаха и издаха који су већ претходно генерисани у самом софтверу (*Breath Control, Alchemy, Logic Pro*). Оваква звучна атмосфера доноси једну дозу спокоја и релаксације у звучни ток из разлога што се звучни сигнали излажу мирно и сталожено, а дах је дубок, сливен и токовит. Још један звучни елемент који се појављује током уводног одсека је шкрипави звук врата. Овај звук је уснимљен посебно за ову намену и састоји се од отварања и затварања старих, металних врата која производе карактеристичан шкрипај који, због дубине звука, некад подсећа и на режање животиња. Овај звук је врло суптилан и звучно није примаран, али производи фино трење које интерреагује са звуком дисања доводећи га у први план.⁸² Након 18

⁸¹ Laneri D et al., „Mindfulness meditation regulates anterior insula activity during empathy for social pain”, *Human Brain Mapping*, vol. 38, Wiley Periodicals, New York, 2017, 4034-4046.

Научници тврде да мозак за време медитације може контролисати температуру тела. Тим научника са одсека за психологију Националног Универзитета у Сингапуру проучавао је тибетанске монахиње које практикују облик медитације познат као *g-tummo* (који користи мешавину дисања и визуализације за улазак у дубоко стање медитације). Научници су проучавали ову јединствену церемонију на Тибету, при којој су монахиње у медитацији биле у стању подигнути температуру свог тела у толикој мери да су у хладним условима Хималаја на температури од -25, успевале осушити мокре чаршаве који су им били омотани око тела. Том приликом је забележено повећање основне температуре тела на чак 38,3 степена. Kozhevnikov M et al., „Neurocognitive and somatic components of temperature increases during g-tummo meditation: legend and reality”, *Plos one*, vol. 8, issue 3, San Francisco, march 2013. Из овог примера се може закључити да велики пораст температуре тела током медитације указује на то колико заправо тај дисајни процес може бити снажан и да наше тело током ове методе заиста доживљава једну врсту промене. Занимљиво је поменути да та температурна промена представља природну реакцију организма која се јавља када се људско тело бори са одређеном вирусном или бактеријском инфекцијом. Међутим, у овом случају дубоке медитације се не ради о реакцији на патогене, али оно што је очигледно је да људско тело на исти начин реагује.

⁸² У звучном току електронског медија постоје звукови (семплови, вокалне деонице) који су у првом

секунди увода, где су заступљени само елементи дисања, звучни ток се музички продубљује додавањем инструмената из акустичног ансамбла.

Први одсек	Други одсек	Трећи одсек
т. 1–50	т. 51–89	1. сегмент 2. сегмент т. 90–104 т. 105–119

Инструменти излажу кратке тонове у виду стакато осмина или шеснаестина, а у деоници перкусија (том-том и маракас) се јављају кратки повремени удари. Важно је поменути да током првог одсека става (т. 1–50) не постоји примаран музички материјал који се истиче у односу на остале. Тачније, сви инструменти подједнако учествују у изградњи музичке атмосфере заједно са звучним ефектима електронског медија. Тонове се излажу насумично, без неког посебно устаљеног ритмичког обрасца и реда. У уводном делу става се унутар једног такта излаже свега 2 до 10 кратких тонских висина унутар свих деоница (т. 1–25). Од т. 26 музички ток се разрађује постепеним повећавањем броја тонова у оквиру једне линије инструмента, те је сада у одређеним деоницама (фагот, виолончело и контрабас) присутно и континуирано извођење кратких тонова. То континуирано излагање тонова прераста у један мелодијски лајтмотив А-С-Е-Ф-Е-С-А који се често варира на различите начине. Овај лајтмотив има кружну форму која представља снажан покретач мелодијског тока током првог одсека четвртог става. Првобитни лајмотив почиње од тона А и пење се по поменутом редоследу до тона Ф и затим се враћа наниже истим тоновима до почетног тона А.

Пример број 16 (т. 26–30)



плану, звукови који поспешују ток акустичног ансамбла или примарни материјал електронског медија и, на самом крају, звукови који су мање продорни, сведени али доприносе коначној звучној целини. Све наведено је врло слично раду са материјалом у акустичном ансамблу у одређеним деловима композиције где се на пример једна деоница инструмента значајно истиче, односно води мелодијски ток, друга деоница доноси контрастни материјал који је у другом плану, а трећа деоница излаже сведени материјал у виду допуне али је једнако важна за целокупан доживљај музичког тока.

Варирање мотива је проузроковано додавањем још једног, два или чак више тонова навише чиме мотив и даље задржава кружну форму али која се креће и завршава другим тоном из самог низа. На тај начин мелодијска линија у сваком следећем излагању добија нову градацију, тачније стиче се утисак као да мелодија дише све дубље и дубље. Иако лајтмотив има једноставну мелодијско-ритмичку форму начин на који се излаже кроз различите деонице инструмената, кроз различито време је врло сложен. Мотив се најпре излаже у деоници фагота у т. 26, затим у деоници флауте у т. 29, у деоници виолончела у т. 30 и деоници контрабаса такође у т. 30 али на различитим добама такта. У деоници прве виолине се мотив излаже нешто касније (од т. 33), и у деоници виоле од т. 35, док је у деоници друге виолине од т. 27 заступљен етерични музички материјал у виду дугих флажолетних тонова који ствара контраст лепршавој мелодијској линији која је прожета кратким тоновима у осталим деоницама. Као што се из приложеног може видети кружни мотив се наслојава по деоницама у виду канона али без устаљеног почетка и краја на одређеној доби такта, док свака деоница независно излаже и варира тај почетни мотив на различите начине и то је оно што овај процес наслојавања мотива чини сложеним. Тиме се се ствара атмосфера мелодијског дисања у којој акустични инструменти, попут звучних сигнала дисања у електронском медију, у свом ритму, излажу кружни мелодијски материјал који константно шири свој капацитет у несимултано време. Од т. 35 све деонице акустичног инструмента доносе константну разраду кружног мотива, у различито време, чиме се ствара утисак убрзања музичког тока првог одсека четвртог става.

Пример број 17 (т. 35–38)

This musical score is for Example 17, measures 35 through 38. It is written for a chamber ensemble consisting of the following instruments:

- Fl. (Flute):** Treble clef, 3/4 time signature. Measures 35-38 show a melodic line with dynamics *mp* and *p*. A red box highlights measures 35-36, and a blue box highlights measures 37-38.
- Bsn. (Bassoon):** Bass clef. Measures 35-38 show a melodic line with dynamics *mp* and *p*. A red box highlights measures 35-36, and a blue box highlights measures 37-38.
- Tom-t.** Two staves, no notes.
- Mrcs.** Two staves, no notes.
- Vln. I (Violin I):** Treble clef. Measures 35-38 show a melodic line with dynamics *mp* and *p*. A red box highlights measures 35-36, and a blue box highlights measures 37-38.
- Vln. II (Violin II):** Treble clef. Measures 35-38 show a sustained chord with dynamics *mp* and *p*. A red box highlights measures 35-36, and a blue box highlights measures 37-38.
- Vla. (Viola):** Alto clef. Measures 35-38 show a melodic line with dynamics *mp* and *p*. A red box highlights measures 35-36, and a blue box highlights measures 37-38.
- Vc. (Violoncello):** Bass clef. Measures 35-38 show a melodic line with dynamics *mp* and *p*. A red box highlights measures 35-36, and a blue box highlights measures 37-38.
- Db. (Double Bass):** Bass clef. Measures 35-38 show a melodic line with dynamics *mp* and *p*. A red box highlights measures 35-36, and a blue box highlights measures 37-38.

The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings (*mp* for mezzo-piano and *p* for piano). The red and blue boxes indicate specific sections of the music.

Може се рећи да гласови и инструменти дишу паралелно, односно да гласови прате узбркани ток акустичне деонице тако да се у електронском медију (од 1:45) звучни сигнали уздаха и издаха постепено убрзавају и временом постају плићи, те се том звучном променом ствара стање благог немира. Од т. 47 постепено се умирује музичка атмосфера у деоницама акустичног ансамбла. То се односи првенствено на ритмички образац у коме се сада јављају дуже нотне вредности, као и на динамику. Деоница виоле се придружује деоници друге виолине у излагању флажолетих тонова, а у деоници флауте се, такође, излажу тонови дужих нотних вредности који нам дају назнаку завршетка првог одсека четвртог става. Ритмичко и динамичко умирење музичког тока акустичног ансамбла се преноси и на вокалне деонице у којима, такође, долази до умирења звучних сигнала дисања. Овим поступком убрзаног дисања гласова, у виду блажег немира и релативно брзог смирења истих, се указује да пут до исцељења није праволинијски, и да „када човек освести оно што му је активирало или изазивало узнемиреност не реагује више тако бурно, или чак и кад се узнемири, много брже то преболи. Заправо, то је када прошлост почне да слаби свој утицај над твојом садашњошћу.”⁸³

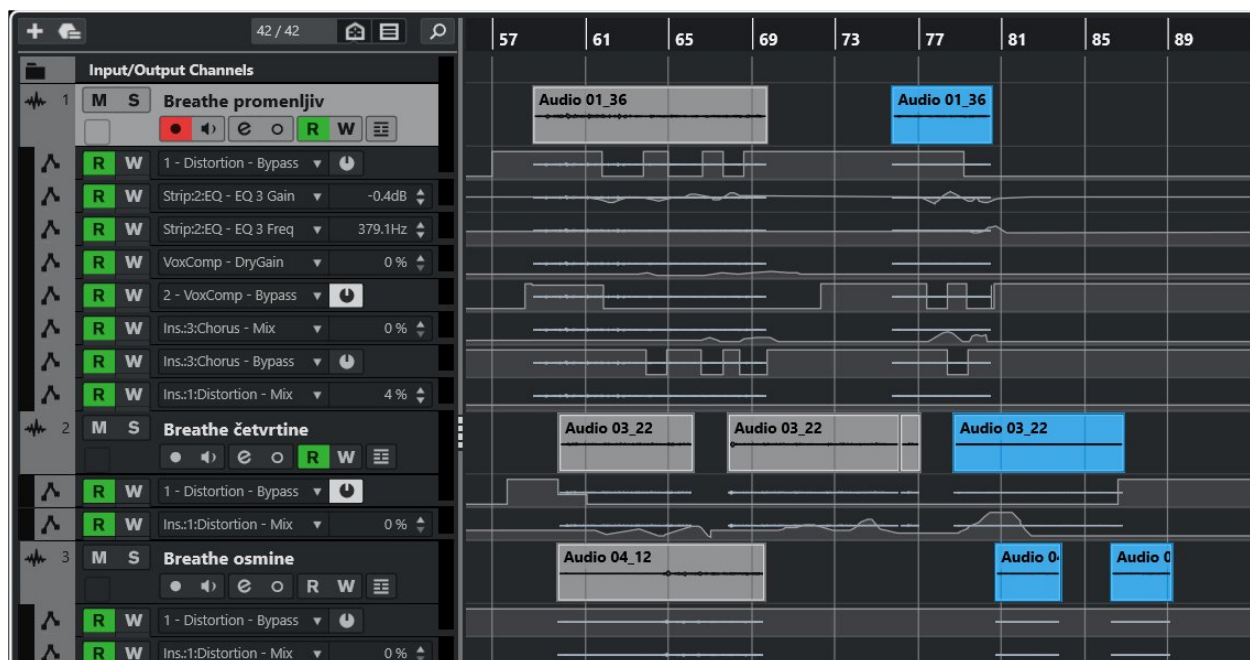
Током целог првог одсека излажу се искључиво основне тонске висине, односно нема присутних повишених или снижених варијанти основних тонова што доприноси томе да је музички ток отворен, природан, неутралан а због ритмичке неустаљености и слободан. Због специфичне мелодике, која се заснива на тоновима кратког трајања, одлучила сам да почетни темпо поставим дупло брже од перципираног темпа, Allegro уместо Lento. У случају нотног записа у реалном темпу појавиле би се и ритмичке вредности краће од шеснаестине које би збуњивале извођаче будући да између нотних висина има и доста пауза. На овај начин партитура је доста прегледнија, а диригент и извођачи могу лакше пратити музички ток и промене унутар њега што је јако важно за јавно извођење.

У другом одсеку четвртог става (т. 51–89) темпо је постављен адекватно његовој перцепцији у односу на брзину музичког тока, а електронски медиј и деонице акустичног ансамбла доносе потпуно нови музички материјал. У електроници су поново присутни шапутави, ритмички гласови који изговарају реч breathe што у преводу са енглеског језика значи дисати. Дакле, у првом одсеку четвртог става се јавља звучни ефекат дисања док

⁸³ Howes Lewis, „BREAK ADDICTION: Why You Feel Lost In Life & How To FIND YOURSELF”, *The School of Greatness* podcast with Gabor Maté, 15.08.2022. https://www.youtube.com/watch?v=j8t_ir0ogtA, датум преузимања 15.07.2025.

се у другом одсеку става та идеја телесног протока преусмерева у текстуални контекст. У првом ставу су уснимљени гласови имали улогу ослушкивања себе, док у завршном ставу та улога, заправо, прераста у спознају себе, својих потреба и осећања. Реч *breathe* се не изговара у целини попут речи *heart* у првом ставу, већ се ритмизовано спелује, односно изговара слово по слово у виду мантре⁸⁴ (од 2:20). Најпре се слова изговарају у ритму осмине, а будући да су ритмизовани вокали уснимљени на седам аудио канала, убрзо ће почети да се наслојавају вокалне деонице у којима се слова ове речи изговарају и у дужим нотним вредностима.

Пример број 18



На почетку другог одсека гласови јасно прате темпо музичког тока али врло брзо, усложњавањем аудио канала, губи се та ритмичка устаљеност, те у деоницама вокала можемо чути и синкопиране гласове као и неке врсте канонских излагања вокала без устаљеног почетка и краја (од 2:31). Овакав третман вокалних деоница доводи до тога да је вокални ток самосталан и независан у односу на ритмички ток акустичног ансамбла. За

⁸⁴ Реч мантра потиче из древног санскритског језика. Ман значи ум, а тра значи ослобађање. Дакле, мантра је комбинација трансценденталних звукова намењених ослобађању ума. Мантра може бити духовна или било која друга реч у религијама и веровањима, па чак и звук, чија фреквенција помаже особи да се трансформише на нови ниво свести. Dudeja Jai Paul, „Scientific Analysis of Mantra-Based Meditation and Its Beneficial Effects: An Overview”, *IJASTEMS*, vol. 3, issue 6, Vasundara publications, Vijayawada, june 2017, 21-26.

време ритмизованог изговарања речи *breathe* и даље су присутни звучни сигнали уздаха и издаха, али не представљају примаран звучни материјал као у претходном одсеку. Као још једна допуна ритмизованим гласовима, излаже се и звучни узорак који је настао помоћу рада са семплом под називом *Scorch Marks (Alchemy, Logic Pro)*. Овај звучни узорак, који наступа од 2:47, поседује осцилаторан звучни квалитет у излагању ритма чиме поспешује динамику вокалних деоница, а да при том не нарушава њихову супериорност. Још један звучни елемент који доприноси музичком току потиче из специфичног звучног семпла *Sigh Sisters (Alchemy, Logic Pro)* који подсећа на дисање већих, дивљих животиња. Будући да су вокалне деонице врло интензивне и слојевите, овај звук само допуњује то примарно излагање и обогаћује звучни ток.

За то време, након медитативног увода, акустични ансамбл доноси мелодику која је маштовитог карактера. Излагање започиње деоница виоле флажолетним основним тоновима (т. 51–54), након чега се та иста мелодијска фраза понови и у деоници контрабаса са једном малом изменом (т. 55–58). У овом другом излагању последњи тон фразе је повишен чиме се најављује измештање музичког тока састављеног искључиво од основних тонова у ток, где су повишене и снижене варијанте основних тонова једнако заступљене или чак доминирају.

Пример број 19 (т. 51–59)

The musical score for Example 19 (measures 51–59) is presented for three instruments: Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (Db.). The Viola part begins with a red box highlighting measures 51–54, marked with *p imagined*. The Violoncello part has a *pizz.* marking in measure 58, also marked with *p imagined*. The Double Bass part has a blue box highlighting measures 55–58, marked with *nat. pp imagined*, and a dynamic range from *mp* to *pp* is indicated below the staff.

У деоници виолончела (од т. 58) се пицикато техником континуирано излаже тон *gis1* што би слушаоца требало да асоцира на звук капљица кише. У исто време (од 2:38), у електронском медију се као допуна вокалним деоницама јавља звучни ефекат, који је настао у раду са семплом под називом *One Note Discovery (Pigments, Cubase)*. Овај ефекат је присутан скоро до самог краја четвртог става (до 4:59). Поменути звучни узорак је под утицајем грануларне синтезе помоћу које се звук, односно његове грануле током

овог става мењају на различите начине. У деоници флауте у т. 58 јавља се специфична легато мелодика која употпуњује маштовиту музичку атмосферу. У даљем мелодијском развоју ова деоница ће излагати музички материјал искључиво стакато техником, са специфичном ритмиком у виду синкопа, пунктираних тонова и триола. Деоница фагота се придружује деоници флауте у овом излагању, где такође доминирају повишене и снижене варијанте основних тонова, као и специфичне ритмичке структуре.

Пример број 20 (т. 66–70)



Деонице перкусије (маракас и чинела) повремено имају излагање које употпуњује музички ток акустичног ансамбла. У деоници виоле су и даље присутни флажолетни тонови, као и континуирано пицкато излагање тона *gis1* у деоници виолончела. У електронском медију се за то време (од 2:50) вокалне деонице постепено утишавају и прелазе у други план да би од 3:38 потпуно прекинуле своје излагање. Ова динамичка промена је у тесној вези са појавом новог музичког материјала у т. 68 када се у деоници виолончела јавља излагање доминантног септакорда А дура са разрешењем. То је уједно један од ретких тоналних упоришта у овом делу композиције и у контрасту је са преосталим музичким садржајем у деоницама ансамбла. Исти доминантни септакорд ће бити изложен и у т. 71, такође са разрешењем које ће овог пута бити измештено за полустепен више, на тон *aïs*. Слично као и на почетку другог одсека композиције, последњи тон музичке фразе је померен за полустепен навише чиме се директно утиче на промену тоналног центра. Чини се да је од самог почетка другог одсека тонални центар нестабилан, разликује се у зависности од деонице инструмента и у константној је прогресији. У другом наступу доминантног септакорда деоници виолончела се прикључује и деоница контрабаса која, такође, излаже исти доминантни септакорд и његово разрешење са измештеном тоником али наниже.

Пример број 21 (т. 71–75)

The musical score for measures 71-75 features two staves: Violoncello (Vc.) and Double Bass (Db.). Both instruments play a melodic line characterized by slurs and dynamic markings. The Vc. part begins with a rest, followed by a melodic phrase starting on G2, marked *p*. The Db. part also begins with a rest, followed by a similar melodic phrase starting on G1, marked *p*. The Vc. part includes the instruction "sul tasto" above the first measure. The dynamics for both parts progress through *p*, *mp*, *p*, and *p* across the measures.

Све поменуто даје један мистичан карактер овом сегменту у коме је са једне стране присутна битоналност, а са друге стране присутне су и различите мелодијске структуре, као и начини извођења унутар гудачког односно дувачког дела ансамбла. Обе групе инструмената независно настављају да излажу своје музичке материјале, а мелодијска фраза коју излаже деоница виолончела од т. 75–79 ће постати важна окосница завршног сегмента другог одсека четвртог става. Наиме, та мелодијска фраза ће се излагати кроз различите деонице инструмента на различите начине — најпре флажолетним тоновима у деоници друге виолине у т. 81 и 87 и деоници виоле у т. 83. Излагање овог мотива је једнако доминантно и у стакато техници у деоници фагота током т. 84, 85, 87, па затим током т. 84 у деоници виолончела, као и у деоници контрабаса током т. 86. Стакато мотив се јавља и у деоници флауте у т. 83, а затим се у истој деоници излаже легато техником (т. 86), чиме најављује крај другог одсека четвртог става.

Пример број 22 (т. 81–88)

The musical score for Example 22 (measures 81-88) is presented in two systems. The first system covers measures 81 to 84, and the second system covers measures 85 to 88. The instruments included are Flute (Fl.), Bassoon (Bsn.), Tom-tom (Tom-t.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), Double Bass (Db.), and Audio timing.

Measure 81: Flute (Fl.) plays a melody starting with a *p* dynamic. Bassoon (Bsn.) plays a melody with *mp* and *p* dynamics. Tom-tom (Tom-t.) plays a melody with *pp* and *imagined* dynamics. Violin I (Vln. I) plays a melody with *mp* and *imagined* dynamics. Violin II (Vln. II) plays a melody with *p* and *imagined* dynamics. Viola (Vla.) plays a melody with *mp* dynamics. Violoncello (Vc.) plays a melody with *p* and *mp* dynamics. Double Bass (Db.) plays a melody with *p* dynamics.

Measure 82: Flute (Fl.) plays a melody with *p* and *mp* dynamics. Bassoon (Bsn.) plays a melody with *mp* and *p* dynamics. Tom-tom (Tom-t.) plays a melody with *pp* and *imagined* dynamics. Violin I (Vln. I) plays a melody with *mp* and *imagined* dynamics. Violin II (Vln. II) plays a melody with *p* and *imagined* dynamics. Viola (Vla.) plays a melody with *mp* dynamics. Violoncello (Vc.) plays a melody with *p* and *mp* dynamics. Double Bass (Db.) plays a melody with *p* dynamics.

Measure 83: Flute (Fl.) plays a melody with *p* and *mp* dynamics. Bassoon (Bsn.) plays a melody with *mp* and *p* dynamics. Tom-tom (Tom-t.) plays a melody with *pp* and *imagined* dynamics. Violin I (Vln. I) plays a melody with *mp* and *imagined* dynamics. Violin II (Vln. II) plays a melody with *p* and *imagined* dynamics. Viola (Vla.) plays a melody with *mp* dynamics. Violoncello (Vc.) plays a melody with *p* and *mp* dynamics. Double Bass (Db.) plays a melody with *p* dynamics.

Measure 84: Flute (Fl.) plays a melody with *p* and *mp* dynamics. Bassoon (Bsn.) plays a melody with *mp* and *p* dynamics. Tom-tom (Tom-t.) plays a melody with *pp* and *imagined* dynamics. Violin I (Vln. I) plays a melody with *mp* and *imagined* dynamics. Violin II (Vln. II) plays a melody with *p* and *imagined* dynamics. Viola (Vla.) plays a melody with *mp* dynamics. Violoncello (Vc.) plays a melody with *p* and *mp* dynamics. Double Bass (Db.) plays a melody with *p* dynamics.

Measure 85: Flute (Fl.) plays a melody with *p* and *mp* dynamics. Bassoon (Bsn.) plays a melody with *mp* and *p* dynamics. Tom-tom (Tom-t.) plays a melody with *pp* and *imagined* dynamics. Violin I (Vln. I) plays a melody with *mp* and *imagined* dynamics. Violin II (Vln. II) plays a melody with *p* and *imagined* dynamics. Viola (Vla.) plays a melody with *mp* dynamics. Violoncello (Vc.) plays a melody with *p* and *mp* dynamics. Double Bass (Db.) plays a melody with *p* dynamics.

Measure 86: Flute (Fl.) plays a melody with *p* and *mp* dynamics. Bassoon (Bsn.) plays a melody with *mp* and *p* dynamics. Tom-tom (Tom-t.) plays a melody with *pp* and *imagined* dynamics. Violin I (Vln. I) plays a melody with *mp* and *imagined* dynamics. Violin II (Vln. II) plays a melody with *p* and *imagined* dynamics. Viola (Vla.) plays a melody with *mp* dynamics. Violoncello (Vc.) plays a melody with *p* and *mp* dynamics. Double Bass (Db.) plays a melody with *p* dynamics.

Measure 87: Flute (Fl.) plays a melody with *p* and *mp* dynamics. Bassoon (Bsn.) plays a melody with *mp* and *p* dynamics. Tom-tom (Tom-t.) plays a melody with *pp* and *imagined* dynamics. Violin I (Vln. I) plays a melody with *mp* and *imagined* dynamics. Violin II (Vln. II) plays a melody with *p* and *imagined* dynamics. Viola (Vla.) plays a melody with *mp* dynamics. Violoncello (Vc.) plays a melody with *p* and *mp* dynamics. Double Bass (Db.) plays a melody with *p* dynamics.

Measure 88: Flute (Fl.) plays a melody with *p* and *mp* dynamics. Bassoon (Bsn.) plays a melody with *mp* and *p* dynamics. Tom-tom (Tom-t.) plays a melody with *pp* and *imagined* dynamics. Violin I (Vln. I) plays a melody with *mp* and *imagined* dynamics. Violin II (Vln. II) plays a melody with *p* and *imagined* dynamics. Viola (Vla.) plays a melody with *mp* dynamics. Violoncello (Vc.) plays a melody with *p* and *mp* dynamics. Double Bass (Db.) plays a melody with *p* dynamics.

Овај карактеристичан мотив је у сваком излагању потпун, са малим ритмичким одступањима, али се даљи рад са том мотивиком разликује у зависности од развоја музичког сегмента и деонице инструмента у којој се излаже. Једно од дужих, уједно и последње излагање мотива, јавља се у такту 87, у деоници друге виолине, и траје све до

такта 93, при чему се временски преклапа са почетком наредног (трећег) одсека. Дакле, док се у свим другим деоницама од т. 90 излаже нови музички материјал, деоница друге виолине још увек завршава претходну музичку мисао. Перкусије, током другог одсека, имају значајнији наступ од т. 82 када се у деоници том-тома јављају удари у виду ефеката откуцаја срца који почињу тихо и постепено се појачавају са сваким следећим наступом. Ови удари се наслојавају кроз различите, кратке, ритмичке вредности и са паузама различите дужине, а све то удружено са динамичким крешендом ствара напету атмосферу и најављује долазак музичке промене.

Трећи одсек (т. 90–119) доноси измену у виду благе промене темпа, а напету музичка атмосфера која је успостављена на крају другог одсека се наставља скоро до самог краја композиције. Највећа промена се огледа у мелодијско-ритмичкој структури првог сегмента трећег одсека, који је првенствено јасно конципиран у тоналном и метричком смислу. Први сегмент трећег одсека траје до т. 104 и током овог одсека је присутан стабилан тонални центар гис мола. Важно је запазити колико се тонални центар померио по карактеру звука у односу на почетак четвртог става. У првом одсеку су били заступљени искључиво само основни тонови природног а мола, затим су се у другом делу композиције полако уводиле и хроматске варијанте основних тонова, да би у завршним одсецима четвртог става музички ток значајно одступио од првобитне тоналне базе. У деоници контрабаса је присутан продоран мелодијско-ритмички материјал који је био заступљен и на почетку другог става *Инфламаторна фаза* у дубоким гудачима и електронском медију, где је својим понављањем дочаравао рутину свакодневног живота. Међутим, у трећем одсеку четвртог става тај мотив се већ након пар тактова мелодијски мења али задржава првобитну ритмичку специфичну форму. Поред деонице контрабаса, деоница виоле од т. 92 такође износи мелодијски материјал који је у почетном одсеку другог става излагала деоница друге виолине. И ова мелодијска структура се убрзо мења и наставља даљи музички развој повремено мењајући и ритмички образац. Све остале деонице имају потпуно другачију мелодијску фразу у односу на други став али је при почетном излагању фразе ритмички образац врло сличан. На пример, у деоници флауте од т. 98 јавља се идентичан ритам као у првом одсеку другог става у виду стакато осмина, али уместо мелодијске линије уског амбитуса која је прожета полустепеним кретањем, овде је присутна другачија мелодијска структура знатно ширег амбитуса. Ова мелодијска структура садржи и скокове у виду кварте и сексте, а у задњим тактовима сегмента има разрађенији ритмички образац у виду триола и пунктираних вредности. Од т. 90 у деоници

фагота и од т. 94 у деоници друге виолоне се излаже синкопиран ритам. У деоници виолончела (од т. 94) и мало касније у деоници прве виолоне од т. 96 јавља се сличан ритмички образац као у деоници контрабаса али са мелодиком ширег амбитуса која је важна за развој музичког тока. Може се закључити да, у ритмичком смислу, почетак овог сегмента изузетно подсећа на први одсек другог става али, због распрострањеније мелодике и каснијег сложенијег ритмичког рада са материјалом, овај сегмент четвртог става добија једну нову димензију. То више није манифестација трауме у свом збивању већ представља један одмак од инфламације у коме не реагујемо на идентичан начин. Исцељење не укључује нужно негирање, заборављање и занемаривање трауме него садржи један специфичан отклон са даљим развојем од ње. Насупрот рутини и свакодневници која се осликава у првом одсеку другог става, овај сегмент трећег одсека заправо симболизује континуирани напредак и раст, а врхунац овог сегмента (т. 102–104) симболизује остварење капацитета човека.

Пример број 23 (т. 101–104)

The musical score for Example 23 (measures 101–104) is presented for an eight-piece ensemble. The instruments and their parts are as follows:

- Fl. (Flute):** Measures 101–104. Measure 101 starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It features triplet eighth notes in measures 101 and 102, and a triplet of sixteenth notes in measure 104. Dynamics include *ff* in measure 103.
- Bsn. (Bassoon):** Measures 101–104. Measure 101 starts with a bass clef and a key signature of one sharp (F#). It features triplet eighth notes in measures 101 and 102, and a triplet of sixteenth notes in measure 104. Dynamics include *ff* in measure 103.
- Tom-t. (Tom-tom):** Measures 101–104. Measure 101 starts with a double bar line. It features a rhythmic pattern of eighth notes and rests. Dynamics include *f* in measure 102 and *ff* in measure 103.
- Vln. I (Violin I):** Measures 101–104. Measure 101 starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It features a rhythmic pattern of eighth notes and rests. Dynamics include *f* in measure 102 and *ff* in measure 103.
- Vln. II (Violin II):** Measures 101–104. Measure 101 starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It features a rhythmic pattern of eighth notes and rests. Dynamics include *ff* in measure 103.
- Vla. (Viola):** Measures 101–104. Measure 101 starts with an alto clef and a key signature of one sharp (F#). It features a rhythmic pattern of eighth notes and rests. Dynamics include *ff* in measure 103.
- Vc. (Violoncello):** Measures 101–104. Measure 101 starts with a bass clef and a key signature of one sharp (F#). It features a rhythmic pattern of eighth notes and rests. Dynamics include *f* in measure 102 and *ff* in measure 103.
- Db. (Double Bass):** Measures 101–104. Measure 101 starts with a bass clef and a key signature of one sharp (F#). It features a rhythmic pattern of eighth notes and rests. Dynamics include *ff* in measure 103.

Врхунац овог сегмента није остварен само на нивоу разраде мелодијско-ритмичког материјала већ означава и врхунац у динамичком смислу будући да је ово најгласнији сегмент целе композиције. Деоница том-тома доминира током целог сегмента са ударима у виду откуцаја срца који су се успоставили још при крају другог одсека. Током целог трећег одсека удари добијају додатно на интензитету и нису предвидиви у смислу да се устаљено појављују на одређеној доби такта, већ се ритмичка структура у оквиру које се ти откуцаји спроводе константно мења. У електронском медију се, уз већ поменуте звучне слојеве, од 4:02 поново јављају звучни сигнали дисања али, за разлику од претходне појаве на почетку четвртог става, нису у првом плану због динамичног музичког тока акустичног ансамбла. Поред тога, за време динамичког врхунца од т. 102–104 излажу се и шапутави гласови који изговарају реч *breathe* на исти начин као што је то остварено у другом одсеку четвртог става. У другом одсеку су ти гласови били у првом плану и уводили су медитативну атмосферу, која је праћена мирним мелодијским током акустичног ансамбла. Сада, у овом поновном излагању, добијају ново значење јер је музичка атмосфера коју доносе инструменти акустичног ансамбла доста интензивнија. Без обзира на то што ће убрзо већина акустичних инструмената престати са излагањем, музичка тензија која је успостављена током првог сегмента трећег одсека је и даље присутна, чему доприносе и снажни удари том-тома. Дакле, из приложеног можемо видети да на музички ток утиче и претходно изложени материјал. Вокалне деонице су први пут наступиле након слободног и сливеног првог одсека, а други пут се јављају у току и након метрички прецизног и врло интензивног сегмента који представља и динамички врхунац саме композиције. Из тога разлога би требало да их слушалац доживи на потпуно другачији начин.

Након динамичког врхунца у т. 104 настаје кратка пауза у скоро свим деоницама акустичног ансамбла у трајању једног такта али је током те паузе присутан одјек који је проузрокован интензивном динамичком прогресијом претходног сегмента. Деоница том-тома током те паузе наставља своје излагање у декрешенду и таман када је инструментални одјек претходног сегмента нестao деоница контрабаса при самом крају т. 105 почиње да излаже врло оштар, акцентовани мелодијски материјал пицикато техником. Овај акцентовани материјал означава почетак завршног сегмента четвртог става. Убрзо након тога музичком току се прикључују деоница прве виолине (т. 107) и одмах затим и деоница виолончела (т. 108) које, такође, мелодијско-ритмички материјал износе пицикато техником.

Пример број 24 (т. 105–111)

The musical score for Example 24 (measures 105–111) is presented in two systems. The first system covers measures 105 to 108, and the second system covers measures 109 to 111. The staves are labeled Tom-t., Vln. I, Vc., and Db. The score includes various dynamic markings such as *mp*, *p*, *pp*, *mf*, *f*, *ppp*, and *mf*. The audio time markers are 4.40, 4.42, 4.45, and 4.47 for the first system, and 4.50, 4.52, and 4.55 for the second system. The score also includes a double bar line and a repeat sign.

Док деоница прве виолине врло суптилно излаже своју тематику, у деоници виолончела се, као и у деоници контрабаса, јавља акцентовани мелодијски материјал са изразитим динамичким променама. Деоница прве виолине већ након три такта престаје са излагањем док се деонице дубоких гудача наслојавају све до т. 117. Мелодика у гудачима је најпре врло уског амбитуса, обима кварте и квинте, да би се у каснијем развоју у деоници контрабаса амбитус проширио (т. 112–113). Тачније, мелодијска фраза у деоници контрабаса се помера за неколико тонова навише те је сада и у оквиру тих виших тонова опсег врло узан, да би се од т. 114 мелодијска линија поново вратила на првобитне, ниже тонове. За разлику од мелодијске линије која је уског амбитуса, ритмички образац је врло разрађен у виду појаве малих и великих триола, квинтола, пунктираних и синкопираних вредности што доводи до честе појаве полиритмије и што, за разлику од претходног сегмента, овај музички сегмент чини веома фрагментарним и неизвесним. За то време у електронском медију долази до бржег наслојавања вокалних деоница, идентично ономе у другом одсеку, што по сензибилитету прати усложњавање ритмичког тока у дубоким гудачима. Такође, звучни сигнали уздаха и издаха временом постају све

бржи и интензивнији. Међутим, од т. 115 долази до постепеног умирења музичког тока акустичног ансамбла што је пропраћено и смирењем звучног тока у електронском медију (од 5:05). На овом примеру се још једном потврђује усаглашеност и јединство акустичног и електронског медија. Ритмичко излагање у вокалним деоницама је мање сложено и интензивно, а звучни сигнали дисања се постепено успоравају. Од т. 115 у дубоким гудачима се јављају дуже нотне вредности у мирнијој динамици са паузама што музичком току даје осећај постепеног успоравања у виду ритенута, те се због тога наслућује његов крај.

Пример број 25 (т. 115–119)

The musical score for Example 25 (measures 115-119) is presented for four parts: Tom-t. (Tom-tom), Vc. (Violoncello), Db. (Double Bass), and Audio. The Tom-t. part begins at measure 115 with a *pp* dynamic and continues with a *p* dynamic. The Vc. part starts at measure 115 with a *mf mp* dynamic and continues with a *p* dynamic. The Db. part starts at measure 115 with a *mf* dynamic and continues with a *p* dynamic. The Audio part is shown as a timeline from 5.05 to 5.15. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamics.

Због смиреније динамике дубоких гудача у току последњег изложеног такта (т. 117) долази до изражаја вокална деоница која изговара реч breathe слово по слово. Након тога деоница том-тома, као једини представник акустичног ансамбла, у наредна два такта наставља своје излагање у виду три удара (т. 118—119). Упоредо са ударима који осликавају откуцаје срца и даље се излажу звучни сигнали удаха и издаха. Ова симбиоза звукова симболизује поновно спајање у целину, односно указује на то да је завршен процес исцељења у коме је човек повезан са својим телом и својим емоцијама. Док у деоници том-тома наступају последњи удари, у електронском медију се излаже дубоки удах и одмах затим дужи издах који наступа самостално. Овај издах означава музички али истовремено и телесни сигнал који доноси један вид олакшања, односно испуштања емоције и трауме. Када човек у том смислу постане слободан и повезан коначно може испољити своју аутентичност.

3. ЗАВРШНЕ НАПОМЕНЕ И ЗАКЉУЧНА РАЗМАТРАЊА

У завршном делу рада сам имала потребу да изложим још неке важне информације које се тичу саме композиције, а које су по мом мишљењу важне за разумевање и перцепцију музичког дела. С обзиром на то да музика јасно изражава одређена људска стања и осећања одлучила сам се да, поред стандардних динамичких ознака, као допуну уведем и додатне, описне ознаке. Те додатне ознаке у виду описа стања и осећања попут *with tension*, *echoing*, *dramatically*, *with emotion*, *dreamily*, *freely*, *imagined* ће извођачима пружити додатне информације које ће им помоћи да одређени мелодијски ток и његову намену боље разумеју и изведу на прави начин.

Као што се може приметити, једна од извођачких техника која преовладава током првог и значајног дела другог и четвртог става је стакато техника. У деоницама гудача ће се јавити у облику пицикато или спикато технике. У деловима композиције где је доминантна техника кратких тонова, у појединим деоницама гудача се повремено излажу и континуирани флажелетни тонови у виду еха који због свог специфичног звука имају улогу допунског али врло значајног материјала. Међутим, када се уместо једног флажолетног тона наслојава неколико тонова у виду конкретног мелодијског мотива тада се тај звук јасно издваја. Тај осећај се додатно појачава уколико се мотив изводи конкретнијом мелодијском линијом која није пригушена, на пример у деоници флауте или фагота. Након мелодијског тока изграђеног на кратким нотним звуцима, примена легато технике уводи осећај целовитости и повезаности. Без обзира на то што се ти легато мотиви често састоје од идентичних тонова који су се у претходном музичком току изводили стакато или пицикато, ти мотиви због континуитета тона и повезаности унутар мотива добијају нови карактер и значај.

Као што се из претходне анализе ставова може приметити, постоји један специфичан третман мелодијских фраза унутар деоница ансамбла, поготово лајтмотива. Тај третман подразумева постепено увођење појединачних тонова који су део лајтмотива, односно нове музичке фразе. Некада се ти тонови уводе кроз дугачке нотне вредности или супротно томе, као кратки тонови у зависности од тога која је артикулација присутна унутар мотива. То доводи до тога да се музички ток постепено креће и да се нови мотиви или фразе уводе полако и ненаметљиво, некада скоро не приметно. Наиме, тек када се мотив изложи у потпуности, слушалац схвата значај претходног музичког тока и јавља се разумевање поступне припреме наступа материјала лајтмотива. Управо то наводи

слушаоца да размишља ретроактивно и ретроспективно и наводи га да се менталним сећањем врати на претходне деонице и разуме улогу промене у континуитету музичког излагања. Због поступне и дугорочне разраде мотива се у појединим деловима композиције јавља специфично прожимање сегмената или одсека. Другим речима, ствара се музичка ситуација у којој одређене инструменталне деонице завршавају поједину фразу, док друге деонице постепено уводе нови музички ток наредног одсека. Разлог томе је што у датом тренутку том мелодијском материјалу, који продире у наредни одсек, фали додатне разраде јер музичка и телесна идеја није још увек разрешена. То имплицира да је одређени процес и даље у току и да му је потребно још мало времена да заврши своју идејну целину.

У току реализације докторског уметничког пројекта *Healing* желела сам да дам свој допринос у виду музичког приказа емотивног процеса исцељења, као и истраживања увођења слушаоца у телесни доживљај звука. Мелодијско-ритмички ток саме композиције слушаоцу преноси значајну количину музичко-телесних информација, а овај истраживачки рад вишеструко продубљује та значења. С обзиром на то да тема овог докторског уметничког пројекта указује на један процес, одлучила сам да и студијски истраживачки рад прати ту нит. Рад, наиме, није писан по устаљеном академском моделу, у коме уводни део обухвата позиционирање теме, методологију и циљеве пројекта, а централни се заснива искључиво на музичкој анализи. Уместо тога, желела сам да напишем једну музичку студију у којој ће се и ван уводног излагања, током музичке анализе, континуирано прожимати тематика исцељења и начин на који се тај процес реализује кроз музички ток композиције. По мом мишљењу, сваки нови став, поред детаљне музичке анализе, читаоцу доноси и нове увиде у саму тему исцељења, као и у фазу зарастања ране кроз коју индивидуа у том тренутку пролази. Управо због тога, овај рад не треба посматрати као пратећи или додатни сегмент музичког дела, већ ми је намера да, заједно са композицијом *Healing*, буде интегрисан у једну заокружену целину.

Литература

1. American Psychiatric Association, *Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders*, American Psychiatric Publishing, Arlington, 2013.
2. Bogunović Blanka, „Psihologija i muzika: Kognicija i afekat u stvaranju savremene umetničke muzike”, *Tekst saopštenja u okviru pretećeg programa 24. Međunarodne tribine kompozitora 24. 9 – 30. 9. 2015. Muzička kutija*, 2015.
3. Braidotti Rosi, „Four Theses on Posthuman Feminism”, *Anthropocene Feminism*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2017, 21-48.
4. Brodie Benjamin, *Lectures Illustrative of Certain Local Nervous Affections*, Longman, Rees, Orme, Brown, Green & Longman, London, 1837.
5. Dossey BM, Keegan L, Guzzetta CE, *Holistic Nursing: A Handbook for Practice*, Jones & Bartlett Learning, Burlington, 2005.
6. Dudeja Jai Paul, „Scientific Analysis of Mantra-Based Meditation and Its Beneficial Effects: An Overview”, *IJASTEMS*, vol. 3, issue 6, Vasundara publications, Vijayawada, June 2017, 21-26.
7. Egniew R. Thomas, „The Meaning Of Healing: Transcending Suffering”, *Annals of family medicine*, vol. 3, no. 3, www.annfammed.org, May/June 2005, 255-262.
8. Ghitecu Julien, „ECSTATIC RELIGION A Study of Shamanism and Spirit Possession by Ioan Myrddin Lewis” (book review paper), Yeditepe University, Istanbul, 2019.
9. Gibson Lindzi, *Odrasla deca emocionalno nezrelih roditelja*, Finesa, Beograd, 2022.
10. Gonzalez AC et al., „Wound healing - A literature review”, *Anais brasileiros de dermatologia*, vol. 91, Brazilian Society of Dermatology, 2016, 614-620.
11. Grosz Elizabeth, „Notes Towards a Corporeal Feminism”, *Australian Feminist Studies*, vol. 2, Routledge, UK, 1987, 1-16.
12. Hanslick Eduard, *The Beautiful in Music*, Bobbs-Merrill, Indianapolis 1957.
13. Jung Carl G, *Letters* (vol. I 1906-1950), Routledge, London, New York, 1992.
14. Jung Carl G, *Mysterium Coniunctionis* (The Collected Works of C. G. Jung, vol. 14), Princeton University Press, Princeton, 1970.
15. Jung Carl G, *Practice of Psychotherapy* (Collected works of C.G. Jung vol. 16), Princeton University Press, Princeton, 1966.
16. Jung Carl G, *Alchemical Studies* (Collected works of C.G. Jung, vol. 13), Princeton University Press, Princeton, 1967.

17. Kolankaya-Bostanci Neyir, „The Evidence of Shamanism Rituals in Early Prehistoric Periods of Europe and Anatolia”, *Colloquium Anatolicum XIII*, Turkish Institute of Archaeology (Institutum Turcicum Scientiae Antiquitatis), Istanbul, 2014, 185-204.
18. Kozhevnikov M et al., „Neurocognitive and somatic components of temperature increases during g-tummo meditation: legend and reality”, *Plos one*, vol. 8, issue 3, San Francisco, march 2013.
19. Kumar V, Abbas AK, Fausto N, *Robbins and Cotran Pathologic Basis of Disease*, Elsevier Saunders, Philadelphia, 2005.
20. Laneri D et al., „Mindfulness meditation regulates anterior insula activity during empathy for social pain”, *Human Brain Mapping*, vol. 38, Wiley Periodicals, New York, 2017, 4034-4046.
21. Левин Питер, *Буђење тигра*, Арете, Београд, 2023.
22. Li XL et al., „Behavioral and Psychological Symptoms in Alzheimer’s Disease”, *BioMed Research International*, vol. 2014, Hindawi Publishing Corporation, New York, 2014.
23. Maté Gabor, Maté Daniel, *The Myth of Normal: Trauma, Illness, and Healing in a Toxic Culture*, Avery, New York, 2022.
24. Raglio A et al., „Effects of music and music therapy on mood in neurological patients”, *World Journal of Psychiatry*, vol. 5, issue 1, Baishideng Publishing Group, Pleasanton, march 2015.
25. Renoir T, Hasebe K, Gray L, „Mind and body: how the health of the body impacts on neuropsychiatry”, *Frontiers in Pharmacology*, vol. 4, Frontiers Media S.A, Lausanne, 2013.
26. Reynolds JR, „Remarks on paralysis and other disorders of motion and sensation, dependent on idea”, *British Medical Journal*, BMJ, London, 1869, 483-485.
27. Rogowska-Stangret Monika, „Body”, *Matter: Journal of New Materialist Research* 9, Cultural Pedagogies Unity, Barcelona, 2024, 1-5.
28. Sharma Hari, „Meditation: Process and effects”, *AYU*, vol. 36, Ayurved University, Jamnagar, 233-237.
29. Singh Manvir, „The cultural evolution of shamanism”, *Behavioral & Brain Sciences* 41, Cambridge University Press, Cambridge, april 2018, 1-61.
30. Tasca C et al., „Women And Hysteria In The History Of Mental Health”, *Clinical Practice & Epidemiology in Mental Health*, Bentham Science Publishers, Soest, 2012, 110-119.

31. Thiruvoth FM et al., „Current concepts in the physiology of adult wound healing”, *Plastic and Aesthetic Research*, vol. 2, issue 5, Wolters Kluwer - Medknow, Mumbai, 2015, 250-256.
32. Urniežius Rytis, „Grieg and Violins: An Immersion into the String Orchestra”, *Muzikološki zbornik LVII/2*, Univerzitet u Ljubljani (Filozofski fakultet), Ljubljana, 2021, 83-103.
33. Wang PH et al., „Wound healing”, *Journal of the Chinese Medical Association* 81, Elsevier Taiwan LLC, Taipei, 2018, 94-101.
34. *Webster's New Collegiate Dictionary*, G & C Merriam Company, Springfield, 1979.
35. White Michel B, „Jean-Martin Charcot's Contributions to the Interface Between Neurology and Psychiatry”, *Historical Neurology*, published online by Cambridge University Press, 1997, 254-260.

Online извори и видео материјали (web странице, подкасти, интервјуи)

1. APA Dictionary of Psychology, *Trauma*, *The American Psychological Association (APA)*, <https://dictionary.apa.org/trauma>, датум преузимања 12.03.2025.
2. Cambridge dictionary, *Heal*, <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/heal>, датум преузимања 08.02.2025.
3. Cambridge dictionary, *Healing*, <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/healing>, датум преузимања 08.02.2025.
4. Counts Jeff, *Utah Symphony*, Novembar 8, 2012, <https://utahsymphony.org/explore/2012/11/grieg-two-elegiac-melodies-for-string-orchestra-op-34/>, датум преузимања 15.05.2025.
5. *The Wisdom of Trauma*, Trauma Course featuring Dr. Gabor Maté, <https://thewisdomoftrauma.com/store/>, датум преузимања 01.02.2025. Приступ материјалу је омогућен само за регистроване кориснике.
6. „Granular synthesis: a beginner's guide”, *Native Instruments blog*, April 4, 2023, преузето са <https://blog.native-instruments.com/granular-synthesis/>, датум преузимања 15.03.2025.
7. Howes Lewis, „BREAK ADDICTION: Why You Feel Lost In Life & How To FIND YOURSELF”, *The School of Greatness* podcast with Gabor Maté, 15.08.2022. https://www.youtube.com/watch?v=j8t_ir0ogtA, датум преузимања 15.07.2025.

8. McHugh Kevin, „What is looping in music? How to use loops in music production”, *Native Instruments Blog*, March 21, 2023, <https://blog.native-instruments.com/loops-in-music/>, датум преузимања 05.05.2025.
9. Merriam-Webster dictionary, *Healing*, <https://www.merriam-webster.com/dictionary/healing>, датум преузимања 08.02.2025.
10. Протојереј Јован Брија, *Речник православне теологије*, <https://web.archive.org/web/20070927183225/http://www.svetosavlje.org/biblioteka/Recnik/I.htm>, датум преузимања 15.04.2025.
11. „To the brain, getting burned, getting dumped feel the same”, *Association for Psychological Science – APS*, March 29, 2011, <https://www.psychologicalscience.org/news/to-the-brain-getting-burned-getting-dumped-feel-the-same.html>, датум преузимања 10.06.2025.

Партитуре

1. Adelberg Rudow Vivian, *The Healing Place* (за флауту, кларинет, виолину, виолу, виолончело, три *live* синтисајзера, траку и наратора), USA, 1987.
2. Blank William, *Wounds* (за флауту, обоу, виолину и виолончело), USA, 2002.
3. Cerrone Christopher, *Love wounds* (опера), USA, 2019.
4. Flynn George, *Wound* (за соло клавир), USA, 1968.
5. Grieg Edvard, *Two Elegiac Melodies*, Op. 33, Norway, 1880.
6. Grieg Edvard, *12 мелодија*, Op. 33, Norway, 1873-1880.
7. Kehn Conrad, *Wound* (за соло виолину), USA, 2013.
8. Saunders Rebecca, *Wound* (за ансамбл и оркестар), England, 2025.
9. Томић Катарина, *Palingenesis* (за три кларинета, виолину, виолончело, хармонику и том-том), Србија, 2019.
10. Томић Катарина, *Silly symphony* (за симфонијски оркестар), Србија, 2020.
11. Томић Катарина, *Mariona* (за симфонијски оркестар), Србија, 2021.
12. Томић Катарина, *Afternoon... Night... Morning...* (за велики камерни ансамбл), Србија, 2022.