

PROBLEM REPERTOARA AMATERSKIH HOROVA U SRBIJI U POSLEDNJE TRI DECENIJE – ODNOS IZMEĐU DUHOVNOG I SVETOVNOG ŽANRA

Bogdan Đaković

Abstrakt: Rad definiše savremeni trenutak u razvoju srpskog horskog amaterizma koji podrazumeva postojanje obnovljenih ili novoformiranih crkvenih horova, nastavak delatnosti nekadašnjih sastava pri kulturno-umetničkim društvima, te ansambala novih profila, od inkluzivnih do različitih kamernih formacija često posvećenih jednom horskom žanru. Konstatuje se neophodnost modernizacije postojećih festivala, kao i bolja interakcija na različitim nivoima domaćih pevačkih sastava sa internacionalnim horskim asocijacijama i ukupnom programsko-izvođačkom praksom.

Ključne reči: horski repertoar; pevačka društva; horski festivali; pravoslavna muzika; savremeno izvođaštvo.

Intenzivnim formiranjem novih, odnosno reosnivanjem starih pretkomunističkih crkvenih pevačkih društava, ukupno stanje u horskom amaterizmu u Srbiji od 90-ih godina 20. veka, umnogome je određeno novim odnosom države prema hrišćanskim crkvama. U našem kontekstu u prvom redu pravoslavne – tradicija crkvenih horova, kao i prema manjem broju postojećih/novoosnovanih katoličkih, protestantskih i jevrejskih pevačkih društava. To je automatski dovelo do značajne potrebe za pravoslavnim repertoarom, kako onim domaćim, tako i za delima drugih istočnih tradicija, ruske, bugarske, grčke ili rumunske. Međutim, dramatično nepostojanje tržišta štampanih, pa i iz

“druge” ruke fotokopiranih partitura, od najsloženijih primera – dela Nove ruske škole, pa do srpskih ranoromantičarskih, Kornelija Stankovića (1831–1865), Isidora Bajića (1878–1915), Roberta Tolingera (1859–1911) i posebno modernih, međuratnih partitura autora Miloja Milojevića (1884–1946), Koste Manojlovića (1890–1949), Milenka Živkovića (1901–1964), “osudilo” je pevačka društva na ograničen i često tehnički presložen angažman u pokušaju njihovog izvođenja.

S obzirom da su do danas od srpskih kompozitora jedino u celini štampana *Sabrana dela* Stevana Stojanovića Mokranjca (1856–1914) – stvaralaštvo osnivača nacionalnog smera, mladeg Kornelija Stankovića (1831–1865) objavljeno je negde do polovine opusa – razumljivo je što su se početkom 90-ih pevačka društva često nevešto ogledala u ambicioznim partiturama navedenih ruskih autora, ali i jednog Josifa Marinkovića (1851–1931), pa i samog Mokranjca. Naime, umesto jednostavnijih četvoroglasnih kompozicija sasvim primerenim manjim parohijskim hramovima, kamernim sastavima i relativno obučeni dirigentima na muzičko-crkvenom polju, dobar deo ansambala je već odabirom složenih vokalnih ostvarenja unapred sebe osudio na polovičan uspeh. Nepretenciozna dela samog Stankovića, ali i plejade drugih srpskih i stranih autora koji su uz manji umetnički pristup delovali među domaćim pevačkim društvima tokom druge polovine 19. veka – stvaralaštvo Mite Topalovića (1849–1912), Božidara Joksimovića (1869–1955), Vaclava Horejšeka (1839–1874), Roberta Tolingera ili Dušana Kotura (1870–1936) – nisu bila dostupna sve većem broju novonastalih crkvenih horova.

Što se tiče usvajanja novog crkvenog repertoara putem obimnijih, mahom koncertnih ciklusa pravoslavne crkvene literature kao što su *Liturgija*, *Bdenije*, Sergeja Rahmanjinova (1873–1943), *Liturgija*, Petra Iljiča Čajkovskog (1840–1893), *Bdenije*, Viktora Kalinnikova (1870–1927), fragmenti ciklusa *Strasna sedmica*, Mokranjca, od strane horskih ansambala pri Kulturno-umetničkim društvima – “kudovi” (*Branko Kršmanović – Obilić*, *Lola Ribar* iz Beograda, *Svetozar Marković* iz Novog Sada) u kojima su do kraja 20. veka, među njima neki i do danas, delovali dirigenti nekadašnjeg socrealističkog repertoara, taj proces nije uvek podrazumevao autentič-

no estetsko tumačenje. Naime, pored nesumnjive vrednosti izvođačkih poduhvata kroz činjenicu da su ova dela izvodili pevači-amateri, vrlo često se zbog neodgovarajućeg pristupa, završni utisak svodio na “fascinantnu interpretaciju u pogrešnom smeru” (Ђаковић, 2004, 216).

Obavezno prenaplašen stepen artifičijelnog pristupa kroz neprimerenu artikulaciju i dinamiku nije odgovarao osnovnoj vokaciji crkvene muzike – smirenju, kontemplaciji i realizaciji osećanja ka “predukusu večnosti”. Takvo izvođenje donosilo je insistiranje na čvrstom, gotovom mehaničkom izgovoru teksta, pri čemu su pevane reči bile tretirane kao zvučni fenomeni bez spontanog, vibrirajućeg i živog unutrašnjeg kretanja u okviru neophodno legato odslušane fraze. Jasno je bilo, da dirigenti nisu poznavali određujući himnografsko-pojački impuls jednoglasne melodije na čijim se estetsko-teološkim vrednostima bazirala potonja višeglasna umetnička nadgradnja (Ђаковић, 2004, 216).

Značajnu prazninu u crkveno-muzičkom obrazovanju novih generacija pevača i dirigenata, koji su i kroz edukaciju unutar državnih muzičkih institucija veoma slabo bili informisani o složenim segmentima ove muzičke grane, od ranih 90-ih godina preuzele su “letnje škole crkvene muzike”. Prva takve vrste bila je organizovana 1992. godine u nekadašnjem formalnom, ali i duhovnom sedištu srpske crkve – Sremskim Karlovcima. Stekavši i dodatni naziv *Korneliju Stankoviću u spomen*, tip ovakve jednonedeljne radionice proširio se u druge sredine, kao što je Šumadija, Republika Mađarska – odnosno Budimsku eparhiju kao i nišku oblast.

Preko dvadeset i pet godina ovaj jedinstveni muzičko-edukativan seminar podrazumevao je interdisciplinarnan pristup, gde se crkvena muzika kroz brojna *eks katedra* i *in vivo* predavanja na terenu (crkve, manastiri, stara urbana jezgra), pored podrazumevajućeg opšteg, stavljala u religijsko-umetnički kontekst oblasti u kojoj se realizovao: od “kraljevske” Topole Karađorđevića, do severnih mađarskih gradića Sentandreje i Kovina, te svetovne literature, baroknog slikarstva i opšteg srednjoevropskog kulturnog duha 18. i ranog 19. veka. Predavači su bili međunarodno dokazani autoriteti iz različitih dis-

ciplina: istorije umetnosti, istorije književnosti, same istorijske nauke, teologije, jezika, muzičkog izvođaštva. U ozbiljnom profesionalnom stasavanju prvih generacija srpskih crkvenih muzičara posle socijalističkog perioda, ovakve škole uz svetle naučno-pedagoške voditelje i korifeje, oksfordskog studenta (čuveng vizantologa Egona Wellesza) akademika Dimitrija Stefanovića (1929; Петровић, 2010a, 223-240) i dugogodišnjeg direktora Muzikološkog instituta SANU dr Danice Petrović (1945; Петровић, 2010b, 273-295), predstavljale su retke svetle tačke u i dalje prisutnom postkomunističkom mraku.

Crkvena pevačka društva

Nekolicinu najboljih ansambala crkvenih pevačkih društava (Beogradsko pevačko društvo, Pančevačko pevačko društvo, kotorsko *Jedinstvo*, *Sveti Stefan Dečanski* i Hor Saborne crkve *Sveti Georgije* iz Novog Sada) određuje kontinuirano usvajanje i prezentacija novog muzičkog repertoara (od vizantijske tradicije, preko slovenskog srednjeg veka, do ranih oblika višeglasja, dela iz perioda italijanske dominacije u ruskoj muzici, preko 19. 20. i 21. veka), kao i negovanje specifične izvođačke estetike sa uporištem u realnom bogoslužbenom delovanju. Najčešće su ovi ansambli kao izvođački model imali “ruski” višeglasni idiom (u poslednje vreme neki se okreću idealu nordijsko-baltičkog zvuka) kroz intenzivan liturgijski doživljaj crkvene muzike.

Manji broj njih posebno neguju stvaralaštvo savremenih svetskih autora – John Tavener (1944–2013), Arvo Pärt (1935), Alfred Schnittke (1934–1998), Ivan Moody (1964), Roman Hurko (1962), Henryk Mikolaj Gorecki (1933–2010), Peter Michaelides (1930), Mikko Sidoroff (1985), Tikey Zes (1927), Pekka Atinnen (1885–1956) – čija je muzika zasnovana na svojevrsnoj, postmodernističkoj višeglasnoj verziji *nadnacionalnog* fundusa pojačkog materijala: rusko, vizantijsko, gregorijansko, bugarsko, srpsko pojanje (Ђаковић, 2016, 184). Prisutno je i stvaralaštvo kompozitora uslovno rečeno, estetski autohtone finske ili grčko-američke provenijencije, koje se kao izvesno modernije, snažno odupire konzervativnom “gvozdenom” repertoaru prosečnih crkvenih horova.

Posebno ističemo delovanje najstarijeg pevačkog društva, Pančevačkog (1838) i u pravcu notnog i književnog izdavaštva. Naime, u poziciji dugogodišnjeg nepostojanja domaće notne izdavačke kuće, dirigent Vera Carina (1964) je u više navrata poručivala nova dela aktivnih srpskih kompozitora, poput Rajka Maksimovića (1935) ili Dimitrija Golemovića (1954) – njegovo posebno ambiciozno delo koreografsko-vokalno-instrumentalna *Banatska kantata*. Premijerna izvođenja, prateći nosači zvuka i štampane partiture, kao i reprinti knjiga, proširivali su delovanje jednog amaterskog ansambla i nažalost podsećali na vreme iz sredine 19. veka, kada su pevačka društva bila zamena za nepostojeće muzičke institucije, tj. radile njihov posao. Kao i u drugim vremenima i sredinama, uvek je ličan doprinos pojedinca nezamenljiva stvar!

U kontekstu bavljenja amatera crkvenom muzikom, ovde moram da pomenem i praksu formiranja i delovanja ansambala za tzv. vizantijsko pojanje. Rasadnici ovog arhaičnog, jednoglasnog i u suštinu progrčkog muzičkog melosa, jesu manastir Kovilj kod Novog Sada (zajedno sa gradskom školom za laike Sv. Jovan Damaskin), nekoliko slobodnih pojačkih ansambala (*Mojsije Petrović*), te delimično Katedra za crkveno pojanje pri Bogoslovskom fakultetu u Beogradu. Taj novi neovizantijski duh razvio se zahvaljujući opštim društveno-istorijskim tokovima Evrope (pa i Amerike, doduše sa malim zakašnjenjem) posle pada Berlinskog zida i “oslobađanja” hrišćanske, posebno pravoslavne vere, obnovi patrističke duhovnosti u nekim od ključnih bogoslovskih centara, te tamošnjeg školovanja čitavih generacija srpskih monaha i episkopa. Takođe, u širem kulturološkom smislu, usled globalnog poniranja savremenih vernika ili ljubitelja “autentične” crkvene muzike do ishodišta *istočno-vizantijske* muzikalnosti i jednostavnosti jednoglasja. Za govornici ovog stila na izvestan način objektivno zanemaruju tradiciju postojanja toka razvoja *srpskog crkvenog jednoglasnog pevanja* (konačno definisanog u 18. veku), a posebno noviju (od sredine 19. veka) prozapadnjačku praksu višeglasnog horskog pevanja. Upravo onog nastalog na osnovu tzv. karlovačkog pojanja, kao dominantnog cantus firmusa koji se harmonizovao. Tek kasnije, kao plod potpunog saživljavanja sa profilom ove muzike, ali i značajnim uplivom tendencija umetničke muzike (impresionizam, ekspresionizam, čak i avangardni tokovi)

nastaju slobodne kompozicije (“imaginarni crkveni folklor”) sa sve složenijim estetsko-konstruktivnim pristupom.

Ovde se mora naglasiti činjenica o značaju upravo ove veoma kvalitetne horske literature – dela Stevana Hristića (1885–1958), Marka Tajčevića (1900–1984), čije su premijere bile u Zagrebu, odnosno izvedene od strane zagrebačkih ansambala i dirigenta, hora *Lisinski* sa Franom Lhotkom (1883–1962) i Srpskog pevačkog društva sa Svetislavom Stančićem (1895–1970), kao i Milenka Živkovića (1901–1964), politonalna *Vizantijska liturgija* za muški hor ili Milivoja Crvčanina (1892–1972) *Liturgija Sv. Jovana Zlatoustog* uz pratnju simfonijskog orkestra. Ova generacija srpskih autora na izvestan način je preuzela vodeću “žanrovsko-umetničku” ulogu posle Oktobarske revolucije 1917. godine i naglog prestanka rada velikih ruskih kompozitora (Ђаковић, 2015, 170).

Pripadnici dakle, vizantijske tradicionalne muzike, kroz širi koncept “liturgijske obnove” insistiraju na aspektu kritičkog sagledavanja dominacije ritualno-umetničkog okvira nad suštinom crkvene službe:

“Sjaj našeg bogoslužjenja ubija njegov duh, njegov sadržaj. Dekoracija je zasenila smisao i ideju (...). Savršioc i bogoslužjenja pretvaraju se u glumce koji se osećaju kao da su pred publikom (...). Potiskivanje duhu stvari izveštačenost i mrtvu formu. Tako se naše bogoslužjenje postepeno pretvorilo u okamenjeni obred, prestala je da se obraća pažnja na njegov smisao.” (Балашов, 2007, 32)

U svemu tome ipak, mora se imati na umu i sledeća činjenica. Usled realne dugogodišnje i prisilne izolacije Crkve od društva većina ljudi je izgubila osećaj za kontinuitet razvoja pravoslavne kulture. “Posledice toga je da se kulturna sredstva (...) koja pripadaju minulim vremenima, poimaju od strane novoobraćenih kao etnografske relikvije ili, nasuprot tome, kao nešto što ima vrednost uporedivu sa vrednošću verskih istina.” (Балашов, 2007, 14) Jednostavnije rečeno, da se jedino kroz ovakav “autentičan” muzički izraz pojedinac ili grupa vernika mogu “spasavati”!

Svetovna horska muzika

Sa druge strane, svetovna horska muzika uslovno rečeno padajući u “drugi” plan, pokazivala je svoju vitalnost pre svega kroz kontinuirano negovanje dela Stevana Mokranjca i određenog broja starijih autora (Josif Marinković, Marko Tajčević, Stevan Hristić) kao i kroz polet u izvođenjima savremenijih domaćih autora druge polovine 20. veka. Dva su ključna stilska profila: nastavak rada na tradicionalnoj obradi folklora (negde i doslednog nastavljanja modela horskih ciklusa, u duhu rukoveti Stevana Mokranjca) i “originalna” neoromantičarska, ponekad i stilski zaoštrenija obrada pesničke lirike.

Ne računajući na samo povremene i jubilarnim datumima određene prilike za kompozicije-posvete nekim od najznačajnijih srpskih vokalnih ansambala, kakav je na primer ženski ansambl *Collegium musicum* pri Fakultetu muzičke umetnosti u Beogradu, više od četiri decenije predvođen Darinkom Matić-Marović (1937–2020) – vrlo artistički zahtevna i potom retko izvođena dela suštinski nehorskih kompozitora, poput Svetlane Savić (1971), Srđana Hofmana (1944), Dejana Despića (1930), mora se konstatovati praznina u savremenom stvaralaštvu u ovoj oblasti.

“Zlatno” vreme 70-ih i 80-ih godina kroz neoklasično ili avantgardno-folklorno stvaralaštvo autora poput Konstantina Babića (1927–2009), Radomira Petrovića (1923–1991), Minte Aleksinačkog (1947), Alekandra Vujića (1845–2017) ili Rajka Maksimovića (1935), koje je izvodio širok spektar istinskih amaterskih ansambala, preokrenulo se u situaciju bez pravih predstavnika najnovije srpske horske pesme. Ono malo aktivnih kompozitora, od Svetislava Božića (1954), Miodraga Govedarice (1950), Dragane Veličković (1963), Zorana Mulića (1957) ili Vladimir Milosavljević (1951) mahom se bavi crkvenom horskom muzikom.

Horski festivali

Svojevrsno ogledalo prilika u oblasti amaterskog horskog pevanja u Srbiji za poslednjih tridesetak godina donose i horski festivali. Oni uz časne izuzetke predstavljaju verne kopije

godina svojih početaka ili nude tek nedovoljno transformisane verzije. Osvedočena iskustva velikih evropskih horskih asocijacija poput *Evrope Kantat* sa decenijskom praksom u razradi najrazličitijih formi amaterskog horskog pevanja, na žalost slabo se primenjuju u srpskom horskom životu. Deo tih razloga svakako je i objektivne finansijske prirode usled nemogućnosti domaćih pevača da redovnije posećuju brojne pevačke nedelje širom Starog kontinenta, ali i mora se priznati, prepoznatljivog balkanskog mentaliteta da nam tuđe mišljenje, iskustvo i različita praksa jednostavno nisu potrebni!

Tako, kada se faktografski sagledaju horski programi vodećih nacionalnih festivala (Niške horske svečanosti, *Mokranjčevi dani* u Negotinu, regionalne i gradske smotre), dominiraju tzv. mešoviti programi sa obaveznim hronološkim ključem (od renesanse do moderne muzike) i sa procentualno najmanje pravog artističkog savremenog horskog izraza nordijske, flamanske, frankofonske ili anglosaksonske provenijencije. Odnosno i one horske muzike koja podrazumeva i intermedijalni pristup (ples, scenski pokret, teatarski elementi, sadejstvo sa vizuelnim elementima).

Sagledavajući samo globalno repertoar horova, na recimo niškoj smotri ambicioznog naziva Internacionalne horske svečanosti za poslednjih desetak godina, mogu da konstatujem da dominiraju domaći i mahom rusko-balkanski autori – i gde po neko delo Erica Whitacrea (1970) – uz realno odsustvo univerzalnog kriterijuma pri selekciji ansambala. To rezultira paralelnim nastupanjem svih horskih tipova, od dečijih do mešovitih. Zadate kompozicije ili nema ili je to neko od Mokranjčevih dela. Stoga, što je već po sebi apsurdno, pevani repertoari nisu relevantni za donošenje bilo kakvog ozbiljnijeg zaključka o žanrovskoj orijentaciji ovog festivala.

Stoga se najreprezentativnijim čine programi svečanih otvaranja, uz po pravilu krupne izvođačke forme ili nastupe ansambala koje organizatori smatraju najzaslužnijim. Tako na primer, od 2006. do 2019. godine, dva puta se dogodilo izvođenje Mozartovog (1756–1791) *Requiema* u izvođenju lokalnih izvođača (2006), hora *Ivan Goran Kovačić* (2019), jedno reprezentativno savremenije svetsko delo Igora Stravinskog

(1882–1971) *Svadba* (2010), jedno delo relativno nepoznatog ruskog autora Anatoli Kiseljeva (1948) *Himna slova*, dva sasvim lokalna domaća stvaraoca Svetislava Božića (1954) *Pohvala Mokranjcu* (2014) i Stanislava Rečića (?) *I Ant je tu* (2012), neoromantičarskog i pseudofolklornog stila i jedno delo savremenog makedonskog autora Dimitrija Bužarovskog (1952) *Vokalna simfonija*, sa dominacijom krajnje nesavremene ideje smeštanja folklornog idioma u četiri sonatna stava.

Bolje konceptualno osmišljena okupljanja domaćih i stranih ansambala (Festival kamernih horova u Kragujevcu, *Horovi među freskama* u Beogradu) uz kritičko sagledavanje kompetentnih umetničkih komisija, zahtevala su i neretko i dobijala zanimljive osmišljene programe i adekvatnu muzičku realizaciju.

Godinama je za temu svakog festivala crkvene muzike *Horovi među freskama* u Beogradu (muzejski prostor Galerije fresaka) određen po jedan autor, uz obavezu ansambala da izvedu po najmanje jedno njegovo delo. Značajna je činjenica da to po pravilu nisu bila samo najveća kompozitorska imena, već i zaslužni autori i crkveno-muzički poslenici iz drugog ešalona, da tako kažemo, kantorskog reda. Posebna nagrada *Vojislav Ilić* dodeljuje se dirigentu za autentično stilsko tumačenje ovog muzičkog žanra. To je prilika da se horovi iz manjih sredina pokažu u prestonici, pri čemu oni uglavnom ne nude neki značajniji iskorak, već kao svojevrsni “eho” i u repertoarskom i u izvođačkom smislu donose već poznatu muziku izvođenu na uobičajen način.

U najpozitivnijem kontekstu posebno navodim dugogodišnju koncepciju Festivala kamernih horova u Kragujevcu (1995–2017) i njenog idejnog tvorca dr Miloja Nikolića (1948). Naime, osnovno usmerenje festivala podrazumeva istraživanje, prikazivanje i analiziranje programskih koncepata, tačnije: tematike i dramaturgije celovečernjih koncerata (standardna koncertna prezentacija), kao u mogućnosti različitih vidova njihove multimedijalne prezentacije.

Tako su najčešće bili izvedeni koncerti koji određuju stvaralaštvo neke nacionalne škole, jednog specifičnog žanra kroz širi kulturološki i geografski areal, kao i oni koji dramaturgiju grade na tematskoj povezanosti tekstova izabranih dela. Posebnu

vrednost predstavljaju programi koji zvučno donose rezultate ozbiljnih muzikoloških istraživanja o različitim stilskim uticajima na izabrani osnovni žanr ili formu. Takođe, festival je uvek negovao i koncept radnih *ateljea* za gostujuće i domaće ansamble, pri čemu je izabrani renomirani domaći dirigent uvežbao nekoliko tipičnih ostvarenja srpske muzike, koja su se potom izvodila na završnom koncertu zajedno sa pojedinačnim izabranim numerama svakog hora učesnika. Umetnička Komisija sastavljena po pravilu od po jednog dirigenta, muzikologa i kompozitora, na stručnim tribinama vrlo detaljno bi analizirala horske nastupe, i to od opštih elemenata realizacije zadatog koncepta celovečernje horske produkcije, do njegovog tehničko-izvođačkog aspekta. Takva vrsta konstruktivne kritike i ozbiljni razgovori na niz aktuelnih horskih tema, od neprocenjive su vrednosti ne samo za svaki uključeni ansambl, već i za ukupno podizanje nivoa horske umetnosti sredine u kojoj se realizuje festival, ali i šire, “nacionalne” horske zajednice.

Ansambl sa modernijom koncepcijom

Konačno, treba navesti i pozitivne primere novijih amaterskih ansambala koji svojim aktivnim odnosom prema tekućim svetskim horskim trendovima – od repertoara preko izvođačke prakse do ozbiljnog marketinga – u velikoj meri osvajaju novu publiku i istovremeno podižu nivo horske umetnosti. Naravno, ne uvek i ne potpuno.

U prvom redu izdvajam tip klasičnog kamernog vokalnog sastava sa dominantno tradicionalnim horskim repertoarom koji svoju estetsku okosnicu gradi na poznatom ključu: 1. evropsko horsko nasleđe (renesansa, barok, romantizam) uz klasične primere srpske muzike kao osnovne stubove domaćeg horskog amaterizma i 2. savremeno svetsko i domaće stvaralaštvo (20. i 21. veka) uz brojna učešća na međunarodnim festivalima i kontinuirano negovanje prakse tematskih koncerata kao nužnu modernizaciju i umetničku kontekstualizaciju ove muzičke vrste. Tako na primer, Novosadski mešoviti hor sa dirigentom Božidarem Crnjanskim (1978) za poslednjih deset godina izveo je oko stotinu kompozicija.

Odlazeći na značajna evropska horska takmičenja, Internacionalni horski festival u Prevezi (2004), Internacionalno takmičenje *Guido d' Arezzo*, Arezzo (2005), Takmičenje u Turu, Francuska (2008), Festival i takmičenje *Bohuslav Martinů* Pardubice, Češka, Takmičenje u Goriciji (2011), Takmičenje u Torevijehi, Španija (2010, 2012) gde je uvežbavanjem zadatog repertoara, ali i neposrednom komunikacijom sa drugim muzičarima (žiri, kolege/repertoar, konkurencija/izvođački stilovi) znatno proširio ukupan horizont jednog prosečnog domaćeg amaterskog ansambla. Zbog svega navedenog u našoj sredini, ovaj hor je izrastao u svojevrnog promotera savremene horske umetnosti.

Formiranje prvog omladinskog hora *Viva Vox* (izrastao iz jednog "običnog" zemunskog gimnazijskog hora) sa dominantnim popularnim *pop/rock/techno* repertoarom (*The Beatles*, *Queen*) i ogromnim brojem "pregleda" na YouTubeu, kao i sposobnost da nekoliko puta brojnom, nazovimo je i "drugom publikom", napuni beogradsku dvoranu Sava centar, govori o nekim od mogućih puteva razvoja amaterskog horskog pevanja.

Uz ovakav iskorak iz standardne prakse, svakako treba pomenuti i pojavu Inkluzivnog hora *Ison* iz Novog Sada, koji unutar svoje društvene mreže povezivanja osoba sa posebnim potrebama, ali i na javnim manifestacijama, već više od decenije svedoči da su modaliteti horskog pevanja brojni i da se sa (tradicionalnog) diskursa čisto umetničko-izvođačkog, može i treba skrenuti u neke druge društveno-socijalne sfere (pevači "trećeg doba", lečenje demencije horskim pevanjem).

Obzirom da je posle nekoliko decenija nepostojanja nacionalne horske organizacije, koja bi po ugledu na recimo Savez srpskih horova Amerike i Kanade formiran još daleke 1931. godine, mogla da predstavlja okosnicu profesionalnog razvoja ove muzičke vrste, na kraju ovog izlaganja napominjem kako je maja meseca 2017. godine, u starom pevačkom gradu Somboru osnovan Savez srpskih horova. Siguran sam da će i pored brojnih nasleđenih, tekućih i svih drugih tipova problema, ovo horsko udruženje postati kvalitetna baza za mnogoznačne elemente razvoja horskog pevaštva u Republici Srbiji.

Reference

- Балашов, П. Н., 2007. *На путу ка литургијском препороду*. Нови Сад: Беседа.
- Ђаковић, Б., 2004. Појава нових звучних издања православне духовне музике као одраз данашњег стања овог жанра у нас. У: В. Микић и Т. Марковић, ур. *Музика и Медији*. Шести међународни симпозијум Фолклор – Музика – Дело. Београд, 14–17. новембар 2002. Београд: Факултет музичке уметности. 212-231.
- Ђаковић, Б., 2015. *Богослужбени и уметнички елементи у српској црквеној хорској музици у периоду између два светска рата (1918–1941)*. Нови Сад: Матица српска, Академија уметности Нови Сад.
- Ђаковић, Б., 2016. Од Константинопоља до Калифорније: стваралаштво америчких православних хорских композитора. У: С. Маринковић, С. Додик и Д. Панић-Кашански, ур. *Тематски зборник са научног скупа Владо С. Милошевић, етномузиколог, композитор и педагог / Традиција као инспирација*. Банја Лука, 15–16. април 2015. Бања Лука: Универзитет у Бањој Луци. 184-192.
- Петровић, Д. ур., 2010а. Сарадници: биографије и библиографије. *Музикологија*, 10. Београд: Музиколошки институт Српске академија наука и уметности. 223-240.
- Петровић, Д. ур., 2010б. Сарадници: биографије и библиографије. *Музикологија*, 10. Београд: Музиколошки институт Српске академија наука и уметности. 273-295.