

Музички  
**МТ**  
Т А Л А С

- Кроз обојена таласна поља – технолошка и композициона решења
- Композиторско-педагошка генеалогичка академика Властимира Трајковића
- Аспекти теорије плесног стила
- Између креативности и репродукције
- Музика за роман: *Енрико Јосиф – виђења и сновиђења*



ФИЛУМ

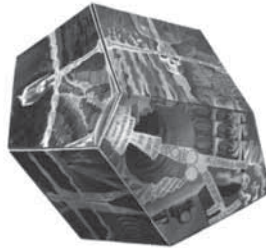
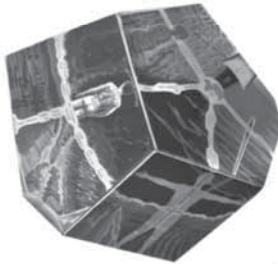
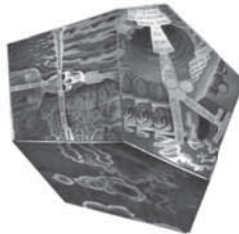
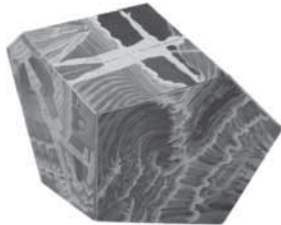
OLIO

**ЗВУК КАО СРЕДСТВО  
СТВАРАЊА И ИСТРАЖИВАЊА  
У ДРУГОЈ ПОЛОВИНИ 20. ВЕКА**

Година 27 Број 50/2021 440 динара

Музички  
**МТ**  
Т А Л А С

- Жива електроника у делима српских аутора компонованим деведесетих година 20. века
- Музика речи и речи у музици
- Трагом хетитских ритмова
- Транскултурално памћење и идентитет кроз музику



САКРАЛНО  
И КОСМИЧКО  
ПЛЕМЕ ЗВУКА

ФИЛУМ



Izdavačko preduzeće CLIO, Gospodar Jovanova 63, 11 000 Beograd, Srbija  
tel: 011 3035 696, 3288 471, fax: 011 2624 334, info@clio.rs, www.clio.rs



Год. 28. бр. 51/2022.

UDK 78:781(05)

Број у регистру: 632-120494-03

ISSN 0354-9313

muzickitalas@clio.rs

#### Издавачи

Издавачко предузеће

**CLIO**

Господар Јованова 63, Београд

www.clio.rs

**ФИЛУМ**

Филолошко-уметнички факултет

Јована Цвијића 66, Крагујевац

www.filum.kg.ac.rs

#### За издаваче

Зоран Хамовић

мр Зоран Комадина

\*

#### Главни уредник

Др Невена Вујошевић

Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац

\*

#### Редакција

Др Мелита Милин

Музиколошки институт САНУ, Београд

Др Ивана Медић

Музиколошки институт САНУ, Београд

Др Ива Ненић

Факултет музичке уметности, Београд

Др Биљана Лековић

Факултет музичке уметности, Београд

Др Бранка Радовић

Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац

Др Снежана Николајевић

Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац

Др Марија Ђирић

Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац

МА Христина Медић

Клио, Београд

\*

#### Уређивачки савет

Др Здравко Блажековић (САД)

Др Сања Грујић-Влајнић (САД)

Др Јелена Новак (Португал)

\*

#### Лектура

Владимир Ранчић

\*

#### Коректура

Мира Савић

\*

#### Технички уредник

Дејан Тасић

\*

#### Штампа

Инстант систем, Београд

Часопис излази једанпут годишње

Насловне стране

Владимир Лабат:

Акустичне скулптуре

# САДРЖАЈ

## Contents

### ◆ КОМПОНОВАЊЕ ДАНАС

*Ивана Медић:* КОМПОЗИТОРСКО-ПЕДАГОШКА ГЕНЕАЛОГИЈА  
АКАДЕМИКА ВЛАСТИМИРА ТРАЈКОВИЋА 2

*Милан Милојковић:* КРОЗ ОБОЈЕНА ТАЛАСНА ПОЉА  
– Технолошка и композициона решења  
у делу *From Within* Марка  
Никодијевића и Роберта Хенкеа 20

### ◆ COMPOSING TODAY

*Ivana Medić:* COMPOSITIONAL-PEDAGOGICAL GENEALOGY  
OF ACADEMIAN VLASTIMIR TRAJKOVIĆ 19  
(Abstract)

*Milan Milojković:* THROUGH COLORED WAVE FIELDS  
– Technological and Compositional Solutions  
in Marko Nikodijević's and Robert Henke's  
*Piece From Within* 28 (Abstract)

### ◆ Владимир Лабат: Акустична скулптура 7 29

*Vladimir Labat: Acoustic sculpture 7*

### ◆ МУЗИКА И ДРУГЕ УМЕТНОСТИ

*Биљана Лековић:* ЗВУК КАО СРЕДСТВО СТВАРАЊА  
И ИСТРАЖИВАЊА  
У ДРУГОЈ ПОЛОВИНИ 20. ВЕКА 30

### ◆ MUSIC AND OTHER ARTS

*Biljana Leković:* SOUND AS A MEANS OF CREATION AND  
RESEARCH IN THE SECOND HALF  
OF THE 20TH CENTURY 44 (Abstract)

### Владимир Лабат: Акустична скулптура 4 45

*Vladimir Labat: Acoustic sculpture 4*

### ◆ НА ТРАГУ ЕТНОЗВУКА И ПЛЕСА

*Анастасија Живковић:* АСПЕКТИ ТЕОРИЈЕ ПЛЕСНОГ СТИЛА  
– Мотиви као чинилац диференцирања  
колективног и индивидуалног стила  
извођења *Српског кола* 46

### ◆ TRACING THE ETHNOSOUND AND DANCE

*Anastasija Živković:* ASPECTS OF DANCE STYLE THEORY  
– Motifs as Factors of Differentiating between the  
Collective and Individual Styles of Performing the  
*Serbian Kolo* (Round Dance) 52 (Abstract)



Vol. 28, No. 51/2022.  
UDC 78:781(05)  
No. in registry: 632-120494-03  
ISSN 0354-9313  
muzickitalas@clio.rs

Publishers

**CLIO**

Belgrade, Gospodar Jovanova 63, Serbia  
www.clio.rs

**ФИЛУМ**

Faculty of Philology and Arts  
Kragujevac, Jovana Cvijića bb, Serbia  
www.filum.kg.ac.rs

Executives

Zoran Hamović  
Zoran Komadina, M.Sc.

\*

Editor in Chief

Nevena Vujošević, Ph. D.  
Faculty of Philology and Arts, Kragujevac

\*

Editorial Board

Melita Milin Ph.D.  
Institut of Musicology SASA, Belgrade  
Ivana Medić Ph.D.

Institut of Musicology SASA, Belgrade  
Iva Nenić, Ph.D.

Faculty of Music, Belgrade

Biljana Leković, Ph.D.

Faculty of Music, Belgrade

Branka Radović Ph. D.

Faculty of Philology and Arts, Kragujevac  
Snežana Nikolajević Ph.D.

Faculty of Philology and Arts, Kragujevac  
Marija Ćirić Ph.D.

Faculty of Philology and Arts, Kragujevac  
Hristina Medić, MA

Clio, Belgrade

\*

Editorial Council

Zdravko Blažeković Ph.D. (USA)

Sanja Grujić-Vlajnić Ph.D. (USA)

Jelena Novak, Ph.D. (Portugal)

\*

Copy Editor

Vladimir Rančić

\*

Proofreader

Mira Savić

\*

Prepress

Dejan Tasić

\*

Printed by

Instant system, Beograd

The Musical Wave is published yearly

Cover Pages

Vladimir Labat:  
*Acoustic sculptures*

# САДРЖАЈ

## Contents

- ◆ Владимир Лабат: *Акустична скулптура* 12 53  
Vladimir Labat: *Acoustic sculpture* 12
- ◆ ПУТЕВИ РАЗВОЈА СРПСКЕ МУЗИЧКЕ КУЛТУРЕ  
Ана Трифуновић: ИЗМЕЂУ КРЕАТИВНОГ И РЕПРОДУКЦИЈЕ  
– Случај српског трибјут бенда *Rain Dogs* 54
- PATHS OF DEVELOPMENT OF SERBIAN MUSIC**  
Ана Трифуновић: BETWEEN CREATIVITY AND REPRODUCTION  
– The Case of the Serbian Tribute Band *Rain Dogs* 66  
(Abstract)
- ◆ Владимир Лабат: *Акустична скулптура* 3 67  
Vladimir Labat: *Acoustic sculpture* 3
- ◆ НОВИ ПОГЛЕДИ  
Снежана Николајевић: МУЗИКА ЗА РОМАН: ЕНРИКО ЈОСИФ –  
ВИЂЕЊА И СНОВИЂЕЊА 68
- ◆ NEW VIEWS  
Snežana Nikolajević: MUSIC FOR A NOVEL: ENRIKO JOSIF –  
VISIONS AND DREAMS 74 (Abstract)
- ◆ Владимир Лабат: *Акустична скулптура* 8 75  
Vladimir Labat: *Acoustic sculpture* 8
- ◆ ИНДЕКС ИМЕНА 76  
INDEX OF NAMES
- ◆ РЕЦЕНЗЕНТИ У ОВОМ БРОЈУ 78  
REVIEWERS IN THIS ISSUE

Часопис је у целини доступан на:

The journal is indexed in: [www.filum.kg.ac.rs](http://www.filum.kg.ac.rs); [www.clio.rs](http://www.clio.rs)

\*

Часопис се налази на листи RILM-а – музичких публикација са апстрактном и пуним текстом чланака.

The Journal is on the List of musical journals included in RILM Abstracts of Musical Literature with Full Texts.

\*

Објављивање овог броја суфинансирао је СОКОЈ

The publication of this issue was financed by SOKOJ – Serbian Music Authors' Organisation



Музика је богато вишеслојна као што је то и човек. Најузвишенија сврха музичке уметности јесте да ту тајну бескраја настајања и развоја и сву њену будућност и сву њену бит тонским делом открије. (...) Њу су створили, уметнички обликовали, брусили, исписивали изабраници из рода човека који су поседовали природни дар да навируће певности, једру и раскошно извируће из безмерних дубина и тајновитих изворишта душе, прелију, преточе кроз усмено сећање, кроз записе, у сасуде тонске твари која звучи, гуди, зове, грми, пева.

Енрико Јосиф



Ивана Медић\*

# КОМПОЗИТОРСКО-ПЕДАГОШКА ГЕНЕАЛОГИЈА АКАДЕМИКА ВЛАСТИМИРА ТРАЈКОВИЋА<sup>1</sup>

УДК: 78.071.1 Трајковић В.

37:929 Трајковић В.

Bibliid: 0354-9313, 28(2022) pp. 2-19

Примљено: 27. маја 2022.

Одобрено за штампу: 18. јуна 2022.

Оригинални научни рад

**Сажетак:** Поводом 75. годишњице рођења академика Властимира Трајковића, овим чланком желимо да дамо прилог стварању целовите слике о Трајковићевом доприносу српској уметничкој музици, тиме што ћемо размотрити његову породичну и професионалну (композиторско-педагошку) генеалогiju. Наша полазна хипотеза јесте да је Властимир Трајковић себе перципирао као представника и/или посредника између три значајне српске музичке „лозе“, од којих је с неким био повезан непосредним породичним спомама, а с другима на основу професионалне „умрежености“, као и идејне сродности – у питању су породице Милојевић-Трајковић, Мокрањац и Гостушки. Властимир Трајковић је успео да ове утицаје обједини и афирмише, промовишући тиме и себе (свесно или несвесно) у улогу парадигматичног српског композитора уметничке музике с краја 20. и почетка 21. века.

Још један непосредан повод за овај чланак било је објављивање антологије *Memorabilia I и II – Савремена српска музика за клавир*, коју су самостално припремили и објавили Трајковићеви некадашњи студенти, окупљени око Удружења *Арион* из Београда. Премда су њихове уметничке личности међусобно различите, обједињује их заједничка естетика, конкретно античко-романско-јужно-европско-медитеранско исходиште музике академика Властимира Трајковића и његових следбеника, уз посебан афинитет према француској, шпанској и словенској музици. Ови космополитски утицаји прожимају се у њиховом стваралаштву с наслеђем српске и балканске традиционалне музике, као и византијско-православног „комонвелта“.

**Кључне речи:** Властимир Трајковић, Факултет музичке уметности, *Memorabilia*, Мокрањац, Милојевић, Гостушки

## Увод

Писање овог чланка било је мотивисано неколиким поводима. Први од њих је обележавање годишњице рођења, али и смрти, академика Властимира Трајковића. Рођен 1947. године, Трајковић је, нажалост, изненада напустио овај свет, јануара 2017, не дочекавши свој 70. рођендан. Неочекивани одлазак овог врхунског интелектуалца, неуморног ствараоца и посвећеног педагога, затекао је музикологе неспремним, те су многи разговори са њим остали недовршени, а текстови о његовом стваралаштву – ненаписани. Дана 17. јуна 2022, на композиторов рођендан, Одељење уметности САНУ, у сарадњи с Музиколошким институтом САНУ, организовало је једнодневни научни скуп *Ното musicus. Ното poeticus. Сиваралачки ојус Властимира Трајковића*,<sup>2</sup> као и објављивање и промоцију његове теоријско-аутопоетичке монографије *Музика* (В. Трајковић, 2022), коју је приредио за објављивање његов некадашњи студент Марко Д. Алексић. Непретенциозно планирана као уџбеник за студенте композиције и оркестрације, ова монографија вишеструко је надрасла своју првобитну функцију. Истовремено, музиколошкиња Јелена Јанковић-Бегуш је ове године одбранила прву докторску дисертацију посвећену третману античке парадигме у стваралаштву Властимира Трајковића (Јанковић-Бегуш, 2021а), претходно објавивши и опсежан чланак о Трајковићу као музичком писцу (Јанковић-Бегуш, 2021b). Надовећујући се на претходно поменуте активности и публикације, овим чланком, посвећеним Трајковићевој композиторско-педагошкој генеалогiji, желимо да дамо прилог стварању целовите слике о Трајковићевом укупном доприносу српској уметничкој музици.

Други, непосредан повод за овај чланак било је објављивање антологије *Memorabilia I и II – Савремена српска музика за клавир* (Глигорић и Симић, 2021). Имала сам част да допринесем настанку ове антологије, као ауторка уводне студије (Медић, 2021), која је непосредно претходила писању овог чланка. У збирци *Memorabilia* заступљена је педагошка „чељад“ Властимира Трајковића, било да су у питању његови студенти, или студенти његових студената. Антологија додатно осветљава Трајковићеву посвећеност

\* dr.Ivana.Medic@gmail.com

<sup>1</sup> Истраживање за овај текст рађено је у оквиру научноистраживачке организације Музиколошки институт САНУ (РС-200176) коју институционално финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

<sup>2</sup> У плану је објављивање зборника саопштења са овог скупа.

педагошком раду, али и сведочи о томе да је он био професор широких схватања, који је ценио индивидуалност својих студената и усмеравао сваког од њих да се развија као самостална уметничка личност, у складу са сопственим афинитетима и стваралачким циљевима. Разноликост стваралачких личности проистеклих из његове класе адекватно је документована овом антологијом, која ће нам пружити увид у Трајковићеву композиторску „школу“. Многи од стваралаца потеклих из Трајковићеве класе остварили су успешне међународне каријере. Интервјуишући неке од њих током истраживања за монографију *Паралелне историје – Савремена српска уметничка музика у дијаспори* (Медић, 2020а), била сам фасцинирана поштовањем и пијететом које су Трајковићеви студенти исказивали према свом професору, који им је био и очинска фигура, односно, како је то формулисао Ђуро Живковић: *он (је), збој својих уникајних особина, био нека врста јуруа – у овом случају, јозијивној* (Медић, 2020а: 129). Ово је потврдила композиторка Миша Цвијовић, која сада живи и ради у Берлину:

*... професор Трајковић и иначе није био од оних који би студенте обликовали „према свом калују“; он је био врхунски интелектуалац, јуно је са нама радио анализу, оркестрацију, студирање с њим било је предивно искуство. Када сам јосле имала јриликe да ујоредим њејов метод настаје са овим шјо сам добила у Берлину, увидела сам колико је био значајан шјај индивидуалан рад са Властјом,<sup>3</sup> где је он сваком студенту јосвећивао јуно времена, јосјављао јуно шјшања... Таквих професора више нема. Студенти који су изашли из Властјине класе мејусобно су веома различити, јер нам он није намејтао универзална решења* (Медић, 2020а: 138).

Композитор и пијаниста Станко Симић је такође истакао јединствен педагошки приступ Властимира Трајковића:

*Пре свеја као велики композијтор, зајтим као веома јосвећен професор али и као човек широких схвајања, Властјимир Трајковић ме својом личношћу и делом никада није довео у сјање равнодушностји. Ако је задатјак једној професора композијције да мотивише, сјимулише и инјирише своје студенте да раде, онда моју да кажем да је Трајковићев једајошки рад у најмању руку био узоран. То не значи да је њејова сујестја била без јрекора – најројтив; ујраво су ме сјиуације, у којима смо сукођавали сјавове, мотивисале на размшљање и рад како у областји музике, шјако и у свакодневном живоју. Како никада није волео јрви да јочине разговор на шему своје музике, у нашим дијалозима сам ја радознало зајшјкивао о њејовој оркестарској, камерној и солистјичкој музици и увек добијао инјтересанјне, али и јомало суздржане одјворе. Када је реч о клавиру, Chesјо је јоворио о умесној ујошредби једајла, шрејману несвакидашњеј јрсјоредга, јравилној шехници свирања, руској и француској јијјанисјичкој школи, добрим и лошим извођењима, укусима великих јијјанисја данашњице ишд.* (Симић, 2019: 4).

## Композиторско-педагошка генеалогја Властимира Трајковића

Надовезујући се на истраживање Јелене Јанковић-Бегуш (2021а), овом приликом желимо да истакнемо да је Властимир Трајковић себе доживљавао као представника и/или посредника између три значајне српске музичке „лозе“, од којих је с некима био повезан непосредним породичним спонама, а са другима на основу професионалне „умрежености“, као и идејне сродности:

1. Милојевић-Трајковић
2. Мокрањац
3. Гостушки

Властимира Трајковића можемо посредно довести у везу и с четвртм музичком породицом – Бинички, јер је старији полубрат Властимира Трајковића, Милутин, био с мајчине стране унук Станислава Биничког (М. Трајковић, 2022).

Одрастајући у интелектуално и уметнички веома стимулативном окружењу, као директан потомак значајне српске академске и уметничке лозе, која је нашој средини подарила неколико композитора, доктора наука, универзитетских професора (видети: М. Трајковић, 2022), Властимир Трајковић је био идеално предиспониран да остави значајан траг у српској култури. С мајчине стране, Трајковићев деда био је др Милоје Милојевић (1884–1946), композитор, музички

<sup>3</sup> Професора Трајковића најчешће су звали Власта.

критичар и први доктор музикологије у Србији, а бака Иванка Милојевић (1881–1975), истакнута вокална уметница, која је са својим супругом у улози корепетитора приређивала бројне реситале и активно промовисала српску уметничку музику.<sup>4</sup> Њихова ћерка Гордана (Милојевић) Трајковић била је концертна пијанисткиња и професорка клавира. Трајковићев брат од стрица Риста (рођен 1933) био је редовни професор Технолошко-металуршког факултета Универзитета у Београду, председник Савета Универзитета у Београду и посланик у Скупштини СР Југославије. Ристин син Милош Трајковић (рођен 1974) завршио је студије композиције у класи свога стрица, а затим се посветио педагошком раду; данас је директор најстарије музичке школе у Београду, МШ *Мокрањац*, која носи име по свом оснивачу, Стевану Стојановићу Мокрањцу (1856–1914), зачетнику истоимене музичке лозе и дописном члану Српске краљевске академије (данас Српска академија наука и уметности). Управо је Стеван Мокрањац био први професор композиције Милоју Милојевићу. Властимир Трајковић је посвећено бринуо о заоставштини Милоја Милојевића, те се постарао, уз помоћ својих студената, да Милојевићев обиман опус, који је највећим делом остао у рукопису, детаљно попише, каталогизује и обезбеди његово очување. Трајковићева посвећеност настављању Милојевићеве уметничке и педагошко-просветитељске „мисије“ огледала се и у писању научних радова о Милојевићевој заоставштини (V. Trajković, 1986: 9–38; V. Trajković, 1998: 18–31), као и у припреми концерата на којима су извођена његова дела (Милин, 2017: 225). Подједнаку темељитост и педантност Трајковић је демонстрирао и у погледу сопственог опуса, припремивши каталог својих дела и уредне преписе оних композиција које су остале у рукопису. Након његове смрти, бригу о композиторској заоставштини Милоја Милојевића, као и самог Властимира Трајковића, преузео је његов синовац Милош Трајковић.

С друге стране, синовац Стевана Мокрањца, Јован Мокрањац (1888–1956), син његовог рођеног брата Василија, био је истакнути српски виолончелиста и професор у МШ *Мокрањац*, а касније и на Музичкој академији у Београду. Јованова супруга Јелена, пореклом Чехиња, такође је свирала виолончело. Њихов син Василије Мокрањац (1923–1984) дипломирао је клавир и композицију на Музичкој академији (данас Факултет музичке уметности у Београду) и посветио се композиторском и педагошком раду. Сматран најзначајнијим српским симфоничарем 20. века, Василије Мокрањац је изабран за редовног професора Факултета музичке уметности и редовног члана Српске академије наука и уметности.

Услед ове вишегенерацијске породично-професионалне „умрежености“, Властимир Трајковић је, очекивано, одабрао да студира композицију управо у класи академика Василија Мокрањца. Двојицу уметника спајао је сличан стваралачки сензибилитет, као и дубока свест о потреби афирмисања српске уметничке музике. Ни Мокрањац ни Трајковић, премда скоро четврт века млађи од свог професора, нису били заинтересовани за авангардне токове тадашње западноевропске музике, посебно оне која је стизала с немачког говорног подручја. Како истиче Мелита Милин, Трајковић је имао снаге да:

*следећи сојствене музичке афинијетете и уверења, изабере да буде нека врста дисидентна и да се стваралачки надовеже на бојату заоставшћину Клода Дебисија и Мориса Равела, на првом месту. Његова дела показују да је био осетљив, мада у мањој мери, и на импулсе из других стилских сфера музике 20. века, укључујући експресионистичку и минималистичку. Као резултат његових трајања за сопственим композиторским ликом настао је ојас доминантно експресионистичкој стилској лика и претежно класицистички објективистичкој израза; са добро усаглашеним елементима различитих стилова, јасним, прегледним и избалансираним формама, сложеном и рафинираном хармонском (претежно модалном) основом, тижком, фино диференцираном ритмиком и инвенцијом инструменацијом (Милин, 2017: 224).*

Иако Милинова указује на могућност да се Трајковићев опус тумачи из постмодернистичке визуре, услед мноштва примењених стилско-техничких идиома и уклањања граница између „високих“ и „ниских“ музичких жанрова (џеза и других форми популарне музике (Милин, 2017: 224), Јелена Јанковић-Бегуш истиче да је Трајковић по сопственом опредељењу био „класицистички модерниста“, при чему се реферира на Гостушково специфично тумачење класицизма као појаве, а не као уметничког стила:

*Стичемо утисак да је композиторски порив Властимира Трајковића, који је у иринуку појаве композиције Arion деловао као експресионистички (у односу на свеје музике који ја је*

<sup>4</sup> О уметничкој и професионалној сарадњи Иванке и Милоја Милојевића детаљно је писала Верица Грмуша у својој докторској дисертацији, одбрањеној на Универзитету у Лондону (Grmuša, 2018).



окруживао), можда ипак био друкчије природе: на ову помисао навело нас је управо композицијорско лично „чишање“ књије *Vreme umetnosti*. Смајрамо, наиме, да је Трајковић схватио Госиушкове „ренесансе/класицизме“ као симијом модернистичких тежњи, те да је и сам желео да понуди једну ипакву „обнову“ музике која би имала модернистички смисао. (...) Из данашње персејективе, а нарочијо након „суочавања“ са њејовим писаним текстовима и рукописом (недовршене) књије Оркестрација II (Музика), можемо да изнесемо тврђу да је Трајковић себе желео да види у друштву „ираних“ модерниста, како их је сам назвао – пре свих, Клода Дебисија (1862–1918), Мориса Равела (1875–1937), Мануела де Фаље (1876–1946), али и њиховој млађеј савременика Милоја Милојевића – те да Трајковићев специфичан однос према традицији и узорима из прошлости није био истомодернистичке природе – барем не у намери (Јанковић-Бегуш, 2021а: 7–8).

Премда је Трајковић крајем седамдесетих година, ношен својим изразитим и много пута афирмисаним афинитетом према француској (односно, франко-латинској и уопште медитеранској) култури, уметности и језицима, отишао на усавршавање код Оливеја Месијана у Паризу,<sup>5</sup> он је тада већ био у потпуности формиран као стваралачка личност, те не можемо рећи да је усавршавање код Месијана оставило дубљег трага на његов изражајни проседе; управо супротно, Трајковић је читавог живота остао веран композиторској „школи“ Василија Мокрањца. Међутим, Јелена Јанковић-Бегуш указује на узајамност утицаја, истичући да је трећа, последња Мокрањчева стваралачка фаза, у којој се он вратио клавирском стваралаштву након петнаестогодишње паузе, наступила након што му је Властимир Трајковић посветио своју композицију *Дуо за клавир и оркестар* (1972):

*Штавише, Мокрањчеви клавирски циклуси Интима и Одјеци, баш као и њејова Концертантна музика за клавир и оркестар (1979) и Поема за клавир и оркестар (1983) иоказују формалне сличности са Дуом (...). Стоја је мојте да се изнесе претпоставка да је илодошворан утицај између професора и њејовој шалениованој студентиша ишао у оба смера, односно да је Трајковић, на неки начин, иницирао Мокрањчев иоврашак клавиру и њејова иошоња остварења за соло клавир или клавир и оркестар. Такође, Мокрањчева иримена умањене лесвице, односно другој Месијановој модуса са ираниченим бројем ирансиозиција, у оркестарским делима као ишо су Лирска поема (1975) или Пета симфонија (Quasi una poema, 1979), неколико иодина након Трајковићевих експеримената на иољу модалне организације у Ноктурнима, може да се схвати као још један ирај узајамној утицаја, или барем обилавања Мокрањчеве иозне и Трајковићеве ране иоешике у ишој сфери иишесовања (Јанковић-Бегуш, 2021а: 354–355).*

Трајковићев избор за редовног члана Српске академије наука и уметности такође се може посматрати у светлу ове породично-професионалне генеалогје, јер је он избором у звање академика „наследио“ и Стевана и Василија Мокрањца.

Трећа музичка „лоза“ с којом је Властимир Трајковић био професионално и приватно близак јесте породица Гостушки. Јелена Јанковић-Бегуш доказује да је композитор и музиколог Драгутин Гостушки (1923–1998)<sup>6</sup> извршио пресудан утицај на Трајковићеву стваралачку поетику, посебно на његово поимање античке парадигме и периодичне обнове античког духа током европске историје, као и на његово тумачење класицизма, модернизма и других стилских формација. С тим у вези, у закључку своје дисертације Јанковић-Бегуш истиче:

*Наша основна хипотеза – да је Трајковић свој уметнички „кредо“ формирао у раној младости иод пресудним утицајем књије *Vreme umetnosti*, ири чему је „класицистичке“ тенденције разумео као израз модернистичкој, а не ист- или нео- усмерења – иронашла је иоштору у бројним примерима из њејовој иуса. Можда је зашо, иочев од иоследње деценије двадесетог века, овај композицијор декларативно неирао било какву иовезаност соисивеној стваралаштва са иарадијом истмодерне, веровајно дубоко верујући у шо да је њејова животиша мисија била да створи нови модернизам – какав је ирижељкивао Госиушки – који би срјској*

<sup>5</sup> Трајковић се у два наврата усавршавао у иностранству: најпре је на летњем курсу у Културном центру Музичке омладине у Грођану радио с Витолдом Лутославским и Андреом Лапортом (1977); а као стипендиста француске владе усавршавао се код Оливеја Месијана на Париском конзерваторијуму (Високом националном конзерваторијуму за музику и плес у Паризу – CNSMDP), у школској години 1977/1978, по завршетку магистарских студија на Факултету музичке уметности у Београду (видети Јанковић-Бегуш, 2021а; 2022).

<sup>6</sup> Поводом смрти Драгутина Гостушког, Трајковић је написао надахнут некролог (В. Трајковић, 2001: 165–167).

музици дао толико жељену улогу његовог уметничког утицаја у ширим, европским и светским оквирима. Мада сам Трајковић, гледано из данашње визуре, није успео својим стваралаштвом да оствари ову мисију – можда и зато што је превише био везан за наш простор и за своју просветитељску улогу – радује чињеница да је велики број његових некадашњих студената постигао значајне успехе у интернационалним оквирима (Јанковић-Бегуш, 2021а: 363–364).

Веза с породицом Гостушки наставила се и у следећој генерацији, јер је Драгутинов син, Игор Гостушки (рођен 1966), дипломирао композицију управо у класи Властимира Трајковића, а затим и остварио интернационалну каријеру, превасходно као композитор примењене музике.

Можемо, дакле, закључити да се у Трајковићевом композиторском стваралаштву, као и у његовом поимању сврхе и смисла уметничког деловања, те у теоријско-аутопоетичкој и педагошкој делатности која је ово поимање непосредно пратила и допуњавала, прожимају утицаји три значајне српске музичке „лозе“ – Милојевић-Трајковић, Мокрањац и Гостушки. Као ниједан српски стваралац пре њега, Властимир Трајковић је успео да ове утицаје обједини и афирмише, промовишући тиме и себе (свесно или несвесно) у улогу парадигматичног српског композитора уметничке музике с краја 20. и почетка 21. века.

## Memorabilia

Сфера утицаја и значаја академика Властимира Трајковића, међутим, није се зауставила на претходно описаној породично-професионалној генеалогiji. Анализа која следи усмерена је на антологију *Memorabilia I и II – Савремена српска музика за клавир*, у којој су обједињена дела композитора различитих генерација, потеклих из Трајковићеве стваралачко-педагошке орбите.

Критичка нотна издања антологијског типа сасвим су малобројна у нашој средини. Разлог за ово јесте готово невероватна чињеница да у Србији у 21. веку практично не постоје специјализоване музичке издавачке куће, нити едиције уметничке музике у оквиру издавачких кућа општег типа.<sup>7</sup> Нотно издање које је подстакло писање овог чланка, *Memorabilia I и II – Савремена српска музика за клавир*, настало је као својеврсна „самиздат“ иницијатива групе композитора и пијаниста окупљене око Удружења *Арион*, основаног 2020. године.<sup>8</sup> Ови уметници осетили су потребу да своја клавирска дела учине доступним српским пијанистима и ученицима музике, првенствено сопственим студентима, те су самостално припремили и финансирани овај издавачки подухват. Збирка *Memorabilia I и II – Савремена српска музика за клавир* обухвата десет занимљивих, интерпретативно изазовних клавирских дела осморо српских композитора различитих генерација: од најстаријег, Властимира Трајковића, до најмлађег, Марка Ковача, који је рођен 1990. године. Већина композиција заступљених у овом издању досад је постојала само у рукопису.

За све композиторе чија су дела обједињена у овој збирци карактеристично је да су били студенти у класи Властимира Трајковића (који је заступљен с по једном композицијом на почетку прве и на крају друге свеске), или пак његових студената. Трајковић је био изузетно инспиративан педагог, посвећен својим студентима, стваралац широких видика и немерљиве ерудиције, из чије је класе изашао велики број талентованих композитора, од којих су многи изградили успешне међународне каријере (видети: Медић, 2020а): међу њима су Владимир Јовановић (1956–2016), Катарина Миљковић (р. 1959), Срђан Јаћимовић (1960–2006), Божо Бановић (р. 1963), Огњен Богдановић (р. 1965), Исидора Жебељан (1967–2020), Александра Ања Ђорђевић (р. 1970), Милош Трајковић (р. 1974), Ђуро Живковић (р. 1975), Милорад Маринковић (р. 1976), Мелинда

<sup>7</sup> Издавачка кућа *Нотa* из Књажевца превасходно је усмерена на уџбеничку литературу, као и Завод за уџбенике. У новије време, издавачке куће Креативни центар и Клио повремено објављују нотна издања. Током већег дела 20. века Српска академија наука и уметности и Удружење композитора Србије имали су издавачку нотну делатност, која је крајем деведесетих замрла, услед ратова и кризе, и није се обновила у 21. веку. Изузетак представља циклус издања УКС под збирним називом *Антологија српске музике* (у оквиру којег су едиције посвећене клавирској литератури, соло песмама итд.) Факултет музичке уметности у Београду такође повремено објављује нотна издања, углавном с делима професора запослених на факултету, али не у склопу дугорочно планиране издавачке политике. Исто тако, Музиколошки институт САНУ и Музиколошко друштво Србије повремено објаве понеко критичко нотно издање, али нажалост ниједна од ових институција нема редовно финансирање за ову врсту делатности, већ искључиво зависе од пројектног финансирања, које је нередовно, неизвесно и недовољно.

<sup>8</sup> Чланови удружења су Владимир Глигорић, Станко Симић, Милорад Маринковић, Драган Латинчић и Марко Ковач.

Лигети (р. 1978), Драган Латинчић (р. 1982), Александар Седлар (р. 1982), Теодора Степанчић (р. 1982), Марко Алексић (р. 1984), Миша Цвијовић (р. 1984), Станко Симић (р. 1987), Југ Константин Марковић (р. 1987) и Матија Анђелковић (р. 1989).

Премда су индивидуалне уметничке личности стваралаца заступљених у збирци *Мемораблија* међусобно различите, обједињује их заједничка естетика. Овде првенствено мислимо на античко–романско–јужноевропско–медитеранско исходиште музике академика Властимира Трајковића и његових следбеника, уз посебан афинитет према француској, шпанској и словенској музици. Уз специфичан рафинман француске композиторско–пијанистичке школе (чије кључне тачке у 20. веку представљају Клод Дебиси, Морис Равел и Оливије Месијан), али и иберијску страственост и богатство ритма (оличене у стваралаштву композитора као што су Мануел де Фаља или Исак Албениз), присутни су и упливи апстрактне арабескности звучног света руског музичког визионара Александра Скрјабина, као и монументалног позноромантичарског виртуозитета Сергеја Рахмањинова. Још једна сфера утицаја односи се на музику потеклу са других континената, али филтрирану кроз европску (конкретно франкофону) призму. Наиме, као што су француски ствараоци током читавог 20. века били инспирисани цезом, мјузиколом и музиком азијских и афричких народа, укључујући индонежански гамелан оркестар, индијску традиционалну и уметничку музику и многе друге традиције, тако и српски композитори заступљени у овој антологији слободно посежу за идиомима цеза, блуза, world music и других популарних жанрова. Ови космополитски утицаји прожимају се с наслеђем српске и балканске традиционалне музике, као и византијско–православног „комонвелта“. Међу српским композиторима уметничке музике, као духовни отац ове естетике препознаје се академик Василије Мокрањац (1923–1984), творац најзначајнијег и најизвођенијег клавирског опуса у нашој музици (Medić, 2004). Властимир Трајковић је студирао композицију управо у класи Василија Мокрањца на београдској Музичкој академији (данас Факултет музичке уметности), те можемо пратити генеалогiju ове естетике, али и њено постепено обогаћивање савременијим изражајним средствима а, с друге стране, продубљивање односа према балканско–византијском наслеђу, с Мокрањчевом чувеном клавирском композицијом *Огјеци* (1973) као исходиштем (видети: Medić 2020b).

Међутим, у композицији *Три емјромјџија* оп. 12 bis (1983–1987), која отвара прву од ове две збирке, Властимир Трајковић се не обраћа *Огјецима*, већ другој кључној клавирској композицији Василија Мокрањца, такође насталој 1973. године, која је, скупа са *Огјецима*, најавила заокрет у Мокрањчевом стваралаштву и његов повратак клавиру као солистичком инструменту после петнаест година паузе (Medić, 2004: 77). У питању је клавирска свита–поема *Иншима*, у којој Василије Мокрањац разоткрива своје најтананије емоције, али и најболније унутрашње конфликте, уз коришћење неоромантичарских, неоимпресионистичких и неоекспресионистичких стилских елемената (Medić, 2004: 77–80). Звучни свет Мокрањчевих *Иншима*, али и *Пећ њрелудијума* (насталих свега две године касније, 1975) нашао је „одјека“ у Трајковићевим *Емјромјџијама*. Међутим, као што смо раније истакли, вероватно је Властимир Трајковић барем делимично инспирисао настанак Мокрањчевих позних клавирских дела, те је несумњиво реч о узајамном утицају и сродности њихових стваралачких тежњи у том раздобљу (Јанковић–Бегуш, 2021а: 354–355).

С друге стране, амерички музички минимализам, као и естетика експерименталне музике, остварили су пробој у српски културно–уметнички живот крајем седамдесетих година 20. века, када су се четворица композитора окупљена у групи ОПУС 4 (Владимир Тошић, Мирослав Савић, Миодраг Лазаров Пасху и Милимир Драшковић – иначе Трајковићеве млађе колеге из композиторске класе Василија Мокрањца) одважила да се побуне против ригидног наставног програма на Катедри за композицију Факултета музичке уметности и ауторитативних професора конзервативно–неокласичне оријентације попут Станојла Рајичића (1910–2000) и Александра Обрадовића (1927–2001). Активност групе ОПУС 4 временски је коинцидирала са првим прото–минималистичким остварењима Властимира Трајковића; штавише, Трајковићева композиција *Ноктјурна* (1971–1972), у којој је коришћена репетитивна техника (нпр. у трећем ставу), настала је неколико година пре композиције *Melange* Владимира Тошића (1975). Међутим, њихове естетике нису сродне: наиме, код Трајковића се не појављује радикалан, „чист“ минимализам. Његова примена ове технике првенствено се огледа у репетитивности и мелодијско–ритмичкој једноставности, али не и у доследној процесуалности и нумеричком конструктивизму: на пример у композицији *Ејимејеја* за оргуље из 1977. године он комбинује прото–минималистичку репетитивност с техником звучних маса преузетом од Лутославског (код кога се у то време Трајковић усавршавао). Трајковићева остварења у којима је присутан утицај минимализма су лирска, медитативна, рафинирана, милозвучна (са изузетком *Ејимејеја*); репетитивни поступак је средство за креирање интимно–медитативне атмосфере, а не доследно композиторско опредељење које би било само себи циљ. Најупечатљивији пример ове естетике је *Арион, нова музика за џитару*

Пример бр. 1. – Властимир Трајковић: *Три клавирска комада* оп. 19, први став *Affannato* (Трајковићев аутограф, 1987)

THREE PIANO PIECES  
op. 19

VLASTIMIR TRAJKOVIC

Affannato *J=182*  
(ma in Tempo)

PIANO

senza Ped.

1<sup>a</sup> volta *CON ALTO O CANTO*  
Agghiacciato ed assente *J=50*

2<sup>a</sup> volta  
(Affannato ma in T<sup>o</sup> come prima *J=152*)

*f* spaventevole  
OPPAHIBITHO

*[p]* malevole e con arroganza  
3<sup>a</sup> volta

и гудаче (1979), једно од најзначајнијих и најутицајнијих остварења Властимира Трајковића, које је усмерило српску уметничку музику ка постминимализму и новој једноставности. Дело је засновано на смењивању солистичких, квазиимпровизационих наступа гитаре и веома спорих низова цез акорада у гудачима. С друге стране, чланови групе ОПУС 4, којима је Трајковић био асистент, били су заинтересовани управо за најрадикалнији вид минимализма, као и за мулти-медијалне пројекте у духу америчког Флуксуса.

Две Трајковићеве композиције које заокружују збирку *Меморабилија*, *Три клавирска комада* оп. 19 (на завршетку друге свеске) и *Три епиромџија* за клавир оп. 12 *bis* (која отвара прву



свеску) имале су занимљиву генезу. Наиме, Трајковић је 1983. компоновао *Пет емиротийија за клавир*, оп. 12; међутим, четири године касније (1987), ова збирка је постала полазиште за два одвојена, међусобно различита клавирска циклуса; раздвајање је начињено јер су ови комади били стилски хетерогени, те је формирање два нова циклуса омогућило Трајковићу да комаде групише у стилски доследније целине. Опус 12 је у новом виду, као оп. 12 *bis*, постао збирка од *Три емиротийија*, која је преузела централна три комада првобитног циклуса (други, трећи и четврти). У овим комадима, звучни свет Мокрањчевих *Инџима* и *Пет њрелудијума* обогашен је наглашеним упливима савременог поп-џеза (Кит Церет), посебно у прва два комада, као и елементима постминимализма и нове једноставности у трећем комаду.

С друге стране, из првог и петог *Емиротийија* је проистекла нова збирка: *Три клавирска комада, оп. 19*. Ови „спољни“ комади оригиналног циклуса прерађени су, те су постали први и трећи комад опуса 19, док је централни комад накнадно написан. *Три клавирска комада* представљају једно од малобројних Трајковићевих остварења где он користи експресионистичке елементе, поговато дванаесттонску серију као градивни материјал. Но, звучни свет Трајковићевог „експресионизма“ ближи је његовом учитељу Месијану, неголи *Друјој дечкој школи* (Шенберг, Берг, Веберн) и њиховим следбеницима. Први комад у збирци, *Affannato, (видети пример др. 1 на сџр. 8)* надахнут је ритмичком енергијом и упечатљивим апстрактно-дисонантним звучним светом Месијанове композиције *Четири ритмичке еџиге* из 1949. године. Други комад садржи тему од дванаест тактова, сачињену од двозвука малих терци, која постаје тема за варијације. Мале терце бивају трансформисане у друге интервале: велике секунде, чисте квинте, мале секунде, велике терце и чисте октаве. Финални став циклуса, *Allegro molto, strepitoso*, поново је ритмички комплексан, полетан и виртуозан. Три комада обједињена у опусу 19 наставила су, потом, да добијају нове инкарнације, јер их је Трајковић користио као полазне тачке за нова остварења. Тако је из првог комада проистекла Трајковићева *Сонаџа за флауџу и клавир* оп. 18, док су варијације из другог комада „уграђене“ у први став *Концерџа за клавир и оркестџар*, оп. 21.

Премда је Властимир Трајковић одабрао свестрано талентованог Огњена Богдановића за свог првог асистента, који је требало да га наследи на Катедри за композицију Факултета музичке уметности, талас судбине је Богдановића почетком деведесетих однео у Лондон, где овај уметник и данас живи и ради. Богдановић је рођен 1965. године у Београду. Био је члан групе композитора *Величансџивених седам* која је у српску уметничку музику унела елементе популарних музичких жанрова и нову визуелну естетику, а од 1989. до 1992. био је асистент на Катедри за композицију Факултета музичке уметности у Београду. Дела су му извођена на фестивалима БЕМУС и Међународна трибина композитора, снимана и емитована на каналима Радио-телевизије Србије. Почетком деведесетих година 20. века био је један од пионира *house* музике у Србији и објављивао албуме под псеудонимом Oggie B (Оги Би). Космополитска атмосфера Лондона и снажан уплив културне индустрије усмерили су Богдановића претежно ка жанровима популарне и примењене музике; данас је активан као композитор, диск-џокеј и продуцент у дискографској кући Fetch Records. Сарађује с бројним извођачима и ствараоцима на лондонској независној *house* сцени. Његове композиције објављују дискографске куће Nervous, Bid Muzik, Spacedisco, Onako, Juiced Music, Star Funk, Made In Miami, Хамаку и друге. Међутим, у збирци *Memorabilia* он је заступљен делом насталим док је још живео у Београду. О изузетно виртуозној, ефектној и упечатљивој композицији *Memorabilia (видети пример др. 2 на сџр. 10)* – по којој је читава збирка добила име – Богдановић је написао кратак текст, у којем је открио да је ово дело, компоновано за традиционални инструмент попут клавира, неочекивано антиципирало његову каснију активност у домену популарне електронске музике:

*Memorabilia сам најисао – сећам се, њркакџично у једном даху – на трећој јодини сџудија у класи Властимира Трајковића. Када је данас њррисџрасно слушам, основни уџисак ми је џо колико је била џод уџицајем леџендарних остварења какав је, на џример, Властџин Арион од којеџ, уосџалом, џозајмџујем и извесне ноџоџрафске олакџице, „квадџраџе“ џакозване,<sup>9</sup> ако не већ оџсесивну реџеџиџивносџи и минималисџичко-друџалисџички џџџимунџи у архџитекџџуралном смислу. Осим врло оџџџро оцџџраних конџџрасџа и мешавине музичких сџилова, џакође ми уџада у очи колико сам робоџске џреџизносџи, конценџраџије, владања клавиром, џа чак и џелесне издржљивосџи захџевао од самоџ себе – самим џиме и од будућних извођача – али ми је данас јасно да баш џа физикалносџи, на неочекиваном месџу, оџкрива и моџ џаралелан, а данас џреовлађујућџи афиниџеџи ка елекџронским џлесним жанровима какав је house music, џде њџрекидна једнообразна џулсаџија и риџам, односно groove око њеџа, воде џлавну реч (Симић, 2019: 6).*

<sup>9</sup> Видети Пример др. 2.



Пример бр. 2 – Огњен Богдановић: *Memorabilia* за клавир (Богдановићев аутограф, 1985)

10

Две године млађа од Огњена Богдановића, Исидора Жебељан (1967–2020) је живела свега 53 године, али за ово кратко време створила је један од најупечатљивијих опуса у савременој српској музици. Дипломирала је и магистрала композицију у класи Властимира Трајковића, а након Богдановићевог пресељења у Лондон, постала је асистент у Трајковићевој класи. Уз свесрдну подршку и залагање свог професора, постала је прва жена – редовни професор композиције на Факултету музичке уметности, као и најмлађи редовни члан Српске академије наука и уметности (за дописног члана САНУ је изабрана 2006, а за редовног 2012. године). Компонувала је, између осталог, пет опера, велики број остварења оркестарске, камерне и солистичке музике, а интензивно се бавила и примењеном музиком за филм и позориште. Веома често је теме, па и читаве сцене из своје примењене музике преносила у „озбиљне“ композиције – на пример, у опери *Зора Д*, која је Исидору Жебељан поставила на домаћу и инострану уметничку мапу, све музичке теме севдалијско-староградског призвука преузете су из њене примењене музике (Премате 2006/2007: 41). У својим теоријско-аутопоетичким разматрањима Жебељанова је у великој мери следила свог професора и као властите узоре истицала композиторе словенског и медитеранског порекла (нпр. Леош Јаначек, Сергеј Прокофјев, Игор Стравински, Мануел де Фаља итд.), док је негирала утицај немачког романтизма и експресионизма, иако многа њена дела, укључујући и малочас споменуто оперу *Зора Д*, садрже недвосмислене утицаје експресионистичких опера Арнолда Шенберга и Албана Берга (Medić, 2015: 211).

Композиција *Умбра* написана је 1987. године, када је Исидора Жебељан имала само 19 година; у то време била је студенткиња треће године композиције у класи професора Властимира Трајковића, услед чега је и утицај његове поетике сасвим очигледан. Дело је инспирисано „метафизичким“ сликарством Ђорђа де Кирика (1888–1978), на чијим сликама значајно место заузимају сенке. У физици, *умбра*, *пенумбра* и *анџумбра* су три различита дела сенке, који настају када било који извор светлости блокира непрозирни објекат, с тим што тачкасти извор светлости може да створи само умбру. Умбра је унутрашњи и најтамнији део сенке, где је извор светлости комплетно блокиран непровидним телом. Посматрач у умбри доживљава потпуно помрачење.

Композиција се састоји из два дела, лаганог и брзог. Први део је заснован на репетитивном развијању ритмички асиметричног модела и веома близак звучном свету Трајковићевог *Ариона* и других његових композиција с краја седамдесетих и почетка осамдесетих година 20. века. Почетна прозачна текстура *Умбре* постаје све згуснутија, мрачнија, дисонантнија, увлачећи

слушаоца у „сенку“. Други део композиције протиче у двоструко бржем темпу, у френетичном пулсирању, након чега следи кратка кода – реминисценција на почетни мотив.

Рођен 1975. године у Београду, Ђуро Живковић је данас један од наших најуспешнијих и најизвођенијих композитора у свету. Од 2000. године живи и ради у Шведској. Студирао је виолину на Факултету музичке уметности у Београду, а затим уписао студије композиције у класи Властимира Трајковића. Након завршетка студија виолине наставио је усавршавање на Краљевском колеџу за музику у Стокхолму у класи Карл-Уве Манберга, а потом наставио студије композиције у класи Пера Линдгрена. Рано се заинтересовао за фолклор, православну традицију – укључујући знамено певање,<sup>10</sup> затим и сиријску, коптску и етиопску вокалну традицију, као и византијску музику – што га је подстакло да развије низ композиционих техника попут полиритмије, импровизације, лествичних низова заснованих на особеним хармонијама, полифоније слојева (мултиполифоније) и хетерофоније. Значајно му је тзв. хармонско поље, начин на који акорди постоје у кохеренцији или симбиози са собом. Добитник је великог броја престижних поруџбина и награда, укључујући и The Grawemeyer Award for Music Composition 2014. године за композицију *On the Guarding of the Heart*. Године 2021. изабран је за члана Краљевске шведске музичке академије.

Живковићева оригинална и иновативна музика заснива се на новим лествичним низовима, често уз примену технике микротоналности; поред тога, Живковић примењује веома комплексну полиритмију и полифонију/хетерофонију. Сам Живковић је открио да се његов композициони поступак у подједнакој мери заснива на импровизацији и будном ослушкивању упечатљивих звучних структура с једне стране, и потреби да рационално организује музички ток, уз примену обликованих и тонских система које је сам осмислио, не запостављајући притом духовну инспирацију.<sup>11</sup> Милорад Маринковић истиче:

*Музика Ђуре Живковића добрим делом је израсла из српске ђусларске традиције. Певање уз ђусле карактеристично је по двојласној хетерофонији и по слободној, импровизаторској ритмици обе деонице. Такође, сваки ђуслар (ауџор) и свака ђесма, имају свој ђонски низ – модус (нешто попут варијабилног микроинтервалског а интервалски уског ђрихорда, ђетрахорда, ђенџахорда...), на бази кога се ђради мелодика. Слобода ритма дозвољава веома ђравилну, деликатну и богају дикцију ђевача, што значи да мелодија језика и метар ђесме слободно и директно ђенеришу музичку мелодију. Ови (веома „авангардни“) елементи у себи носе ођроман ђошеницијал који се ђек у данашње време може у ђуној мери ђрансформовати на уметничку музику. Живковић их је ђрекозно и искористио у својој музици у свом ђиховом богајству, даваћи се ђиховим дејалним ђофилисањем и разрадом. (...)*

*Велики број украса – ђредудара, морденаџа, ђрила и ђрилера – ђоворе о вокалном ђореклу ове музике. Иначе, елементи из ђусларске музике и хетерофоне ђевања, као и из осџалих облика свџовне и духовне народне музичке ђправе (инструменталне и вокалне), моу се инџерисати са савременим композиционим ђосиуцима (контролисана алеџорика, модалност, уџиџреда микроинтервала, нова ритмичка сложеност, минималистички ђосиуци, импровизација, микрополифонија, џез...) (Маринковић, 2014: 1–2).*

Маринковић такође истиче да је Живковић дошао до свог фолклорног мелодијско-полифоно-хармонског израза користећи *четири методе уметничког исџраживања*:

1. *ђроучавање изворног фолклора кроз соџствену мелоџрафију, радове еђномузиколога који су му били достуџни, слушање звука и анализа свих аџеката ове музике (извођачко џехничких, мелодијско-интервалских, аџичких, звучних, вишеџласних);*
2. *ђосредно долажење до музичког фолклора кроз дела композиџора који су се ђиме надахњивали. Кроз исџство слушања и анализа ђарџиџура, Живковић је овладао елементима уметничке ђрансџозиције фолклора – хармонија, факџура, оркестраџија, ђолифонија иџд..., што му је ђомоило да и сам дође до свог музичког језика и композиционе џехнике;*
3. *исџство ђрактичног музиџирања кроз импровизацију – самосџалну и заједничку и записивање соџствене импровизације;*
4. *рад на ђроучавању и креирању разних модуса – лествица – који ће касније ђослужити као основа хармонског или мелодијског језика (Маринковић, 2014: 2).*

<sup>10</sup> О Живковићевој музици инспирисаној Српском православном црквом и хришћанском духовношћу уопште, видети: Маринковић, 2019: 30–41; 2011: 45–60.

<sup>11</sup> Из предавања Ђуре Живковића одржаног на Факултету музичке уметности у Београду, 19. маја 2022. године. Захваљујем се колеги Срђану Тепарићу на уступљеном снимку.

Пример бр. 3 – Ђуро Живковић: Прелид бр. 1 (т. 1–7) из *Два софистицирана ѓрелида* (Editions Octoechos, 2003)

**I**

Les étoiles sont belles, à cause d'une fleur que l'on ne voit pas...  
*The stars are beautiful, because of a flower that cannot be seen...*

Ђуро Живковић

Allegretto dolcissimo. ♩ = 78

# 12

Међу Живковићевим композиционо-техничким иновацијама, које су нашле значајну примену у његовим остварењима, али и изазвале пажњу других стваралаца и теоретичара, истичу се *механика хармонској ѓоља*, као и примена *античкој модуса*. Управо је у првом прелиду (*видети пример бр. 3*) из циклуса *Два софистицирана ѓрелида* (2003) Живковић по први пут применио овај лествични низ. Антички модус садржи девет тонова, а конструисан је око централног (петог) тона, уз присуство симетрије. Премда овај модус донекле наликује другом Месијановом модусу (тј. октавској скали, која садржи осам тонова), антички модус је заснован на груписању полустепена ближе централном тону, тако да је тачан распоред целих степена и полустепена следећи:

1/2   1   1/2   1/2   1/2   1/2   1   1/2

Антички модус могуће је транспоновати 12 пута, а дозвољене су и модулације. На основу овог модуса могуће је конструисати кластере, дурске и молске акорде, пентатонику, умањене и прекомерне акорде, што пружа неограничене могућности за компоновање, уз карактеристичан вибрантан звук. Живковић користи и хроматски антички модус и друге сложеније технике.

Веза с професором Трајковићем и његовим целоживотним афинитетом према француској култури, уметности и језику огледа се у томе што *Два софистицирана ѓрелида* носе поетичне наслове на француском језику, преузете из чувене књиге *Мали ѓринц* Антоана де Сент-Егзиперија: *Les étoiles sont belles, à cause d'une fleur que l'on ne voit pas...* (*Звезде су лепе, захваљујући једном цветиу који се не може видети...*) и *Ce qui embellit le désert c'est qu'il cache un puits quelque part...* (*Пустиниу чини лејом ѓо шѓо је нејде сакривен извор...*). Композицију је премијерно извела шведска пијанисткиња Ан-Софи Клингборг у Стокхолму, 2007. године.

Композитор Милорад Маринковић рођен је 1976. године у Београду. Дипломирао је композицију у класи Рајка Максимовића 2000. године, а за свој дипломски рад *Херојска увертира* добио је награду *Стеван Христић*. Магистрирао је и докторирао композицију у класи Властимира Трајковића, одбравивши докторски уметнички пројекат 2017. године. Завршио је и студије дириговања у класи Станка Шепића. Композиција којом је окончано највиши степен школовања у Трајковићевој класи је *Божићни кондак* за а сарела комбиновани вокални ансамбл, солисте и групу удараљки. Маринковић је један од најплоднијих савремених српских композитора, а његов опус обухвата бројна остварења хорске духовне музике, затим симфонијске, концертантне и камерне музике (Јанковић-Бегуш, 2015: 83–117). Деловао је као хоровођа при београдским храмовима Св.

Александра Невског, Св. мученика Трифуна, Св. Вознесења Господњег и Покрова Пресвете Богородице. Маринковић је редовни професор Филолошко-уметничког факултета Универзитета у Крагујевцу, а поред компоновања и педагошког рада, активан је и као музички писац. У фокусу његовог теоријског рада налази се православна музика која настаје у 20. и 21. веку (Маринковић, 2017), као и стваралаштво Ђура Живковића, његовог пријатеља још из школских дана.

У својим зрелим стваралачким годинама, Милорад Маринковић је одлучио да се врати својим младалачким делима, да музичке идеје презентоване у њима трансформише на нов начин и приближи их свом зрелом стилу. Једна од раних композиција која га је инспирисала да је одене у ново рухо јесте *Мала свиџа*, првобитно настала 1995. године, када је Маринковић имао 19 година. Композиторова намера била је да резимира утиске модерне, са жељом да оствари лежернију интонацију и амбијент, у тонском свету блиском импресионизму, неокласицизму, цезу и националним правцима у оквиру модерне. Језик свите је јасан, тоналан, а музика је комуникативна, неоптерећена искувише тешким изразом. *Мала свиџа* садржи четири става, различитог карактера; ставови су младалачки непретенциозни, неоптерећени конструктивизмом, базирани на једноставним музичким идејама, чија разрада има чисто музички амбитус и драматургију. Први и трећи став протичу у брзом темпу, али свој брзо спроводе кроз два потпуно различита амбијента, који је у првом ставу флуидан, а у другом скерцозан. Други став је мистично-речитативан и заснован на широко распеваној теми која бива подвргнута иронијској обради. Четврти став, писан под утицајем идиома цеза, најкраћи је и најједноставнији, те има функцију епилога – композитор му је доделио двоструку функцију лежерног освртања иза себе и загонетног погледа унапред.

Док је Огњен Богдановић био Трајковићев први асистент, Драган Латинчић (рођен 1982. године у Београду) био је последњи. Латинчић је одбранио докторски уметнички пројекат у класи Властимира Трајковића, а данас је запослен као доцент на Катедри за композицију Факултета музичке уметности у Београду. Поред компоновања и педагошког рада, Латинчић се активно бави и научно-истраживачким радом, а у средишту његових интересовања налази се спој математике и музике, односно разноврсне могућности коришћења математичких модела у савременој уметничкој музици. Аутор је две монографије, као и више научних студија у међународним часописима (Латинчић, 2015; 2017; 2018; 2020; 2021), а резултате својих истраживања транспонује и у своје композиције – и обратно.

Латинчићева збирка клавијских комада под називом *Инфлексије* (2019) настала је као поруџбина пијанисте и композитора Станка Симића, који је ове комаде премијерно извео (*видети пример бр. 4 на сир. 14*). О инспирацији за настанак овог дела и композиционом поступку, Латинчић је написао опсежан текст, који вреди цитирати у целости, јер на веома добар начин представља његов композициони поступак, заснован на примени разноврсних математичких модела:

*Наслов композиције изабран је из два разлога: (1) у сисима шпанској композицијора Мануела де Фалге њомине се као стилска референца кантие хонда; (2) у математичкој анализи, израз инфлексија упућује на нејарну функцију која с променом  $x$  на  $-x$  не мења своје айсолућне вредности, али мења њредзнак (у шачки инфлексије конвексни део функције ѡрелази у конкавни, или обрнућо, а инфлексиона шанентиа дира и сече граф функције).*

*У анализи музичких елемената кантие хонда, Де Фалга истиче три чињенице из шпанске историје које су оставиле веома различите ѡследице на свеукупни културни живоћ њоћ ѡднебља и више нећо јасан шраћ у историји музике: „(а) византијско ѡјање које је ѡрхваћила шпанска црква; (б) арајско освајање Иберијској ѡлуострва; (в) насељавање Цићана у Шпанији и самим шим долазак њихових музичких дружина“. Де Фалга шачоће наводи да се у једном од мноћбројних андалузијских ѡевања, у оном у којем се одржао у најживљем облику шачј древни дух, у сирији, моћ ѡронаћи следећи елементи византијској лићурјској ѡјања: „ѡрисусћво ѡнских модуса ѡрводичних сисћема (шћо не шреба дркаћи са модусима које данас називамо шрчим, иако и они ѡнекад учесћвују у шћрукћури ових сисћема); ѡрисусћво енхармонској рода који је нераздвојив од ѡрводичних модуса, односно ѡдела крићичних шоновна на сћейене и ѡлусћейене у функцији улейшавања шоналицћейта; и, на крају – одсусћво метрчкој ршћма у мелодијској линији и њено доћајсћво модулирајућим инфлексијама“.*

*Метрчко-ритмичка модулација односи се на смену ритмичких јединица шћо за ѡследицу изазива ширење или сужавање метрчке ѡлаћформе. Смена ритмичких јединица је униформна, и заснована је на секвенцирању бројевних низова. Низови редних, шроућоних или квадранних бројева најћешћи су низови којима се модулација и остварује. Осим ѡменућих, у Инфлексијама се на неколико месћа јављају и адичивни низови у два и/или више корака; – ѡрви ѡменући јесће Фибонаћјев низ.*

*Већина низова реализована је у вишећласу ѡсредсћвом синхронизоване имићације. У средњем веку и ренесанси, синхронизована имићација схваћала се као имићација у ѡройорцији, а*



Пример бр. 4 – Драган Латинчић: *Инфлексије I* (Латинчићев компјутерски препис, 2019)

I.

3  
4

4  
4

7

5

7 7 7 3 3 3

*poco*

8

3 3 3 5 5 5

*lointain et soutenu*

11

7 7 7 2<sup>nd</sup> main droite en dehors 4 3

*p*

*léger et dansant*

15

3 3 3 3 3 3

3

14

осћварује се тако што један њлас демонстрира шему, док, дрући суседни истовремено с њрвим, демонстрира шему у аугментацији (или диминуцији). Избор једне ритмичке јединице за њрви, условиће избор друђачије ритмичке јединице за суседни њлас.

Техника композиновања заснована на феномену удара, условила је, дакле, један сѝрої сисћем мейтро-ритмичкої севквенцирања. Међућим, штехника о којој је реч, јавила се као њоследица једне друће, инћерјретњашивне штехнике, везане за клавирски (односно чембалисћички) шшуше. Ширењем мейћричке њлашформе, сћвара се њросћор за образовање хоризонћалних хемивола



(јукстапозиционирањем у музичком времену) које доприносе утиску „грује хармоније“ – једном феномену који Плајтон наводи у Осмој књизи Државе. (У својој слободној интерпретацији навести да се суме референцијних ритмичких јединица, представљене низовима редних бројева, разликују за јо један члан, у низу. У једном тласу нанизаће се одређен број чланова низа, а у другом тласу ће исти низ бити умањен за један члан. Хоризонтална пројекција било какве пројектоване интервала спектра бива омогућена, што у слободној интерпретацији Плајтоновој текста пошеницијално може имати везе с феноменом „грује хармоније“.)

Осим примене хоризонталних хемиола, контрола мейро-ритмичкој система условањена је применом укритених ритмичких секвенци, које су својствене музици зајадно-афричке и централноафричке фолклорне ровенијенције. Понекад је ритмичко укритијање остварено и на само једној изабраној фреквенци што условљава брзу периодичну реитицију једне исте дирке. Од посебно значаја су мейро-ритмичке фазе које су бирани према паритицији бројиоца у одређеном мейричком разломку.

Није захвално аутору овој текста да у крајкој програмој ноји оише цео процес компоновања музике за клавир. Ипак, евидентно је да описана композициона и интерпретативна техника, заједно чине један јасан опис на владајућу „синтисајзерску“ естетику у свему, а, која се данас, често везује за овај инструмент. Композиторски позив ми, овом приликом, налаже, да елаборацијом теме, идеје и структуре композиције Инфлексије, уиушим ајел и укажем на нова естетска усмерења, која би била достојна духа времена и историјској развоја овој драгоценој инструменту.

На крају, у духу наслова концерта – Инспирације, спомену бих и то да су на стварању композиције Инфлексије учествовале разне музике; између осталих, и ојус чувеној француској перкусионисти и плесача алжирској порекла – Абделмацида Гвемвема (Симић, 2019: 5–6).

У овом опсежном аутопоетичком исказу препознајемо многа одраније апострофираних исхода Трајковићеве композиторске „школе“: специфичну постминималистичку естетику, али обогаћену сложеним ритмовима насталим применом математичких модела; референце на стваралаштво Мануела де Фалје и Абделмацида Гвемвема, уз прожимање медитеранских (северноафричких, византијских, андалузијских, ромских) уплива и античке грчке филозофије. Међутим, звучни утисак након слушања Латинчићевих *Инфлексија* може асоцирати и на чувену композицију *Чекан без мајстора* Пјера Булеза (1952), још једног од Месијанових студената, у којој композитор симулира индонезијски гамелан оркестар користећи западноевропске инструменте и авангардно музичко писмо.

Рођен 1987, Станко Симић је један од последњих дипломираних студената у класи Властимира Трајковића. Након његовог одласка у пензију, Симић је наставио мастер и докторске студије у класи Зорана Ерића. Упоредо је завршио основне и мастер студије клавира у класи Лидије Станковић, а запослен је као асистент на Катедри за композицију Факултета музичке уметности. Као један од оснивача удружења *Арион*, идејни творац и уредник антологије *Memorabilia*, заједно с пијанистом Владимиром Глигорићем, Симић је одговоран за настанак појединих дела из ове збирке, или је био њихов први извођач. Без обзира на двострукост свог идентитета композитора који је уједно и интерпретатор, Симић даје јасан примат композицији:

*Интерпретацију сопствене музике (иа и интерпретацију уиушће) не сматрам стваралаштвом првог реда већ чином рекреације или оживљавања већ створеног дела, првенствено са циљем служења идеји аутора а тек пошом сопственим механизмима сујестивности као извођачем. Ту нема просора имитацији, слободи лишене одговорности и „иштану тренутка“, већ искључиво адекватном тумачењу композицијовој нојној запису у паритицији (Симић, 2019: 2).*

Симић је компоновао више запажених дела за „свој“ инструмент, а у збирци *Memorabilia* његов клавирски опус заступљен је с два остварења. У композицији *Фанфаре* за соло клавир (*видети пример бр. 5 на стр. 16*), Симић остварује својеврстан омаж својим узорима и колегама, позиционирајући себе као последњег у имагинарном композиторском родослову који води од Василија Мокрањца, преко Трајковића, Богдановића и Латинчића, до самог Симића:

*Када сам компоновао Фанфаре нисам имао у виду да се позивам ни на чију композицијовску поетику – музика је „сама“ излазила из прстију – али је неминовно да су имена са програма овог концерта несумњиво учествовала на формирање мој музичкој језика; можда је то, пре свега, Мокрањчев клавирски звук, Трајковићев однос према музичком времену, Богдановићева реитивност и уиушће полиметрије, а последњих година и систематичности Латинчићеве контраинкција. Оно што ме је посебно интересовало при компоновању овог дела (али и неко-*

Пример бр. 5 – Станко Симић: *Фанфаре*, концертни комад за клавир (Симићев компјутерски препис, 2019)

**Fanfares**  
- Concert Piece for Piano -

Stanko Simić

**Comodo** ♩ = 84

PIANO *f*

**Uguale** ♩ = 84 / ♩ = 126

*f* *p*

(con Ped. sempre)

*poco* *f* *p*

*poco* *f*

лико ранијих) јесте однос између њарној и нејарној њулса, као и моућноси њиховој бесконачној, али умесној комбиновања. Такође, низањем наизјлед нејовезаних музичких мајтеријала ијрао сам се са ѡерцејцијом имајнарној слушаоца, без икакве унајред осмишљене намере а ојсесивноси инјтервалом квинтије, дило на линеарном или вертијкалном ѡлану, може се довести у везу и са самим насловом комјозиције (Симић, 2019: 2).

Ова ефектна композиција, заснована на готово монтажном смењивању контрастних одсека, обједињена је, како је и аутор истакао, звуком „празних“ квинти у различитим појавностима, а динамизована применом комплексних ритмова и њихових комбинација.

Симићев циклус *Медитације, њеј комага за клавир*, настао је 2015. године поводом његовог учешћа на интернационалном фестивалу у Аустрији *XXV isaMasterClass*. Према речима композитора, *сваки комад доји свој микрокосмос, а сви скупа гео су истио храма. Сведени у изразу, лишени сваке сувишности, ови музички комади моју бићу представљени и као својеврсне минијатуре* (Симић, 2016). *Медитације* је поручио, а затим и премијерно извео пијаниста Владимир Глигорић на концерту у оквиру 26. Међународне трибине композитора у Београду, октобра 2016. године.

Младог композитора Марка Ковача, рођеног у Требињу 1990. године, можемо сматрати Трајковићевим педагошким „унуком“, јер је дипломирао композицију у класи Исидоре Жебељан, која је пак била студент и затим асистент професора Трајковића. Поред компоновања, активан је као извођач-пијаниста и продуцент Симфонијског оркестра Радио-телевизије Србије. О свом композиционом процесу и вези с клавиром, Ковач је рекао:

*Taj proces nalikuje, na primjer, radu u rudniku – potrebno je veoma mnogo truda, traganja i posvećenosti da bi se kao rezultat svega toga pronašao neki mali, specifični dragi kamen. (...) čini mi se da sam vremenom naučio da uživam u tom procesu traganja samom po sebi. Prepuštam se muzici i improvizaciji za klavirom srcem i dušom, bez kalkulacija i pretjeranog racionalnog osvješćivanja tog procesa. To, naravno, ne znači da u improvizaciji nema kontrole. Nakon izvjesnog vremena provedenog za instrumentom, rodi se neka mala početna ideja, a za način i put njenog daljeg razvijanja i oblikovanja se oslanjam isključivo na intuiciju* (Кojić, 2016).

Композиција *Севдалинка – седам љубавних њјесама за клавир* Марка Ковача премијерно је изведена на Фестивалу студената Универзитета уметности (ФЕСТУМ). Севдалинка је популарни жанр тужне љубавне песме са оријенталним мотивима, карактеристичан за читав балкански простор, а посебно за Босну и Херцеговину. До почетка 20. века традиционалне севдалинке, као и други жанрови урбане популарне музике, преношене су искључиво усменим путем,<sup>12</sup> док се у 20. и 21. веку компонују нове севдалинке, као и дела уметничке музике инспирисана њима – управо је Ковачева професорка композиције Исидора Жебељан често посезала за овим жанром, како у својим „озбиљним“ (вокално-инструменталним и инструменталним) делима тако и у остварењима примењене музике. Клавирске композиције Марка Ковача евоцирају дух севдалинке применом балканског мола и других лествичних низова оријенталног порекла, распевано-арабескном мелодиком, као и меланхолично-чежњивим карактером; пошто је реч о инструменталној музици без текста, клавир преузима улогу „наратора“ и „певача“. Оваквим поступком Ковач као да евоцира традицију романтичарских минијатура попут Менделсонових *Песама без речи*, али обогаћених савременим изражајним средствима и балканским мелосом.

## Закључак

На основу тумачења композиторске генеалогје Властимира Трајковића, као и конкретних примера стваралаштва његових студената, можемо рећи да је Трајковић, иако није имао биолошке деце, оставио значајно музичко потомство. Поред тога што је непосредно продужио музичке „лозе“ Трајковић и Гостушки, као професор композиције Милоша Трајковића и Игора Гостушког, Властимир Трајковић је својим студентима оставио у аманет и бригу о сопственој музичкој заоставштини, као и о заоставштини његовог деде Милоја Милојевића. Као што смо раније истакли, Милош Трајковић је преузео бригу о овим изузетно значајним легатима, док је Марко Алексић преузео на себе приређивање монографије *Музика* за штампу, као и бригу о Трајковићевој личној библиотеци. Многи студенти Властимира Трајковића били су уједно његови сарадници и преписивачи, поготово када је требало унети његове композиције у савремене компјутерске програме, јер је он до краја своје каријере компоновао користећи оловку и папир. Трајковић је оставио своје наследнике и на Катедри за композицију Факултета музичке уметности, где су сопствене класе композиције добили најпре Исидора Жебељан, а затим и Драган Латинчић. Поред тога, баш као што је Властимир Трајковић наследио свог професора Василија Мокрањца, тако је Исидора Жебељан била Трајковићева наследница и у Одељењу ликовне и музичке уметности (данас: Одељење уметности) Српске академије наука и уметности; нажалост, ова линија се угасила неочекиваним и прераним одласком самог Трајковића, а затим и Жебељанове. Ово, наравно, не искључује могућност да ће неко од њихових студената у

<sup>12</sup> За више информација о традицији урбане популарне музике у Србији и на Балкану видети: Думнић Вилотијевић, 2019.

будућности бити изабран за члана САНУ. Најзад, некадашњи студенти Властимира Трајковића који су наставили каријере у иностранству, настављају да шире добар глас о свом професору и „гуруу“ широм света, обезбеђујући тиме да његова композиторска „школа“ наставља да продукује нове изданке.

## Цитирана литература:

- Глигорић, Владимир и Симић, Станко (ур.) (2021): *Memorabilia I и II – Савремена српска музика за клавир*, Удружење АРИОН, 2021, Београд.
- Grmuša, Verica (2018): *Creating Art Song in the South Slav Territories (1900–1930s) – Femininity, Nation and Performance*, PhD Dissertation, Goldsmiths, University of London.
- Думнић Вилотијевић, Марија (2019): *Звуци носилалије: историја староградске музике у Србији*, Чигоја штампа и Музиколошки институт САНУ, Београд.
- Јанковић-Бегуш, Јелена (2015): „Певање унутрашњег простора. О симфонијској и концертантној музици Милорада Маринковића“, *Музикологија–Musicology* 19: 83–117.
- Јанковић-Бегуш, Јелена (2021a): *Анџичка ирчка њарадиџа у савременој уметничкој музици. Студије случаја/конвергенције: Јанис Ксенакис, Властимир Трајковић*, докторска дисертација рађена под менторством проф. др Драгане Стојановић-Новичић, Факултет музичке уметности Универзитета уметности у Београду (одбрањена 2022. године).
- Јанковић-Бегуш, Јелена (2021b): „Музичкотеоријски написи Властимира Трајковића у светлу залагања за ново вредновање српске уметничке музике“, *Музикологија–Musicology* 31: 95–126.
- Јанковић-Бегуш, Јелена (2022): „Српски композитори и ’Месијанова школа‘“, саопштење с научног скупа „*Ното musicus. Ното poeticus*. Стваралачки опус Властимира Трајковића“, Одељење уметности САНУ, Београд, 17. јун 2022. године.
- Kojić, Zorica (2016) „Intervju – Marko Kovač, kompozitor: Svi uslovi za uspeh“, *Vreme*, 19.10.2016, <https://www.vreme.com/kultura/svi-uslovi-za-uspeh/> (приступљено 26. маја 2022. године).
- Латинчић, Драган (2015): *Микроинтервали у сџектиралној теометрији*, Задужбина Андрејевић, Београд.
- Латинчић, Драган (2017): *Сџектирална џриџонометрија – заснивање универзалне музичко-математичке анализе*, Задужбина Андрејевић, Београд.
- Latinčić, Dragan (2018): „Possible Principles of Mathematical Music Analysis“, *New Sound: International Journal for Music* 51: 153–174.
- Латинчић, Драган (2020): „Централна ротација правилних (и неправилних) музичких полигона“, *Музикологија–Musicology* 28: 205–234.
- Латинчић, Драган (2021): „Трагом хетитских ритмова“, *Музички талас* 50, Clio: 40–64.
- Маринковић, Милорад (2011): „Два дџлеска српске савремене музике: Ђуро Живковић – *Бели анђе* за камерни оркестар и Драган Латинчић – *Балкан* за симфонијски оркестар“, у Сања Пајић и Валерија Каначки (ур.), *Српски језик, књижевност, уметност, зборник радова са V међународној научној скупи одржаној на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу, (29–30. X 2010)*. Књ. 3, *Женско џисмо – српска музика у европском контексту*, Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац, 45–60.
- Маринковић, Милорад (2014): „Ђуро Живковић – методе и садржај уметничког истраживања“, рад са прве године ДАС на предмету *Методе уметничког истраживања I*, ментор ред. проф. Срђан Хофман, Факултет музичке уметности, Београд, 1–13.
- Маринковић, Милорад (2017): „Нова православна духовна музика“, теоријски део докторског уметничког пројекта, ментор ред. проф. Властимир Трајковић, Факултет музичке уметности, Београд, <http://eteze.arts.bg.ac.rs/handle/123456789/251> (приступљено 26. маја 2022. године).
- Маринковић, Милорад (2019): „*Мисџичка жрџива* Ђуре Живковића. Прва вокално-инструментална интерпретација Христовог страдања у српској музици 21. века“, *Музички талас* 25, Clio: 30–41.
- Medić, Ivana (2004): *Klavirska muzika Vasilija Mokranjca*, Studentski kulturni centar, Beograd.
- Медић, Ивана (2020a): *Паралелне историје – Савремена српска уметничка музика у дијасџори*, Музиколошки институт САНУ, Београд.
- Medić, Ivana (2015): “Zora D and Isidora Ž. between East and West“, Ivana Medić and Katarina Tomašević (eds.), *Beyond East and West: Balkan Music and its Poles of Attraction*, Institute of Musicology SASA, Belgrade, 207–221.
- Medić, Ivana (2020b): “Echoes of a Distant Past: Serbian Piano Music Inspired by the Orthodox Tradition“, Ivan Moody and Ivana Medić (eds.), *Orthodoxy, Music, Politics and Art in Russia and Eastern Europe*, Centre for Russian Music, Goldsmiths, University of London / Institute of Musicology SASA, London/Belgrade, 149–176.
- Медић, Ивана (2021): „Генеалогџа једне антологије I“ и „Генеалогџа једне антологије II“, уводне студије за антологију *Memorabilia: избор музике за клавир I и II*, ур. Владимир Глигорић и Станко Симић, Арион – Центар за савремену музику, Београд, III–V (1 св.), III–V (2 св.).
- Милин, Мелита (2017): „In memoriam: Властимир Трајковић (Београд, 17. јуни 1947 – Београд, 4. јануар 2017)“, *Музикологија–Musicology* 22: 223–226.

- Премате, Зорица (2006/2007): „Опера о опери – О могућем начину писања опере данас“, *Музички ѿалас* 34/35, Слио: 36–46.
- Симић, Станко (2016): Програмски текст за композицију *Медитације* за клавир, XXVI Међународна трибина композитора у Београду, [https://composers.rs/?page\\_id=5263](https://composers.rs/?page_id=5263) (приступљено 26. маја 2022. године).
- Симић, Станко (2019): Програмска књижица за клавирски реситал *Инспирације*, Сала Београдске филхармоније, 15. новембар 2019. године.
- Трајковић, Властимир (1986): „Милоје Милојевић – Stota годишња од рођења композитора“, у: др Надежда Мосусова, др Роксанда Пејовић, др Радмила Петровић, Властимир Перичић (ур.), *Милоје Милојевић, Композитор и музиколог*, Удружење композитора Србије, Београд, 9–38.
- Трајковић, Властимир (1998): „Кључни опуси у стваралаштву Милоја Милојевића“, у: Властимир Перичић (ур), Мелита Милин (прир.), *Композиторско стваралаштво Милоја Милојевића*, Музиколошки институт САНУ, Београд, 18–31.
- Трајковић, Властимир (2001): „Сећање на др Драгутина Гостушког“, *Музикологија–Musicology* 1: 165–167.
- Трајковић, Властимир (2022): *Музика. Оркестрација II за симфоничку композицију (теоријски гео)*, приредио Марко Д. Алексић, Одељење уметности САНУ у сарадњи са Музиколошким институтом САНУ, Београд.
- Трајковић, Милош (2022): „Порекло музичких предиспозиција и развојни пут композитора Властимира Трајковића“, саопштење са научног скупа „*Ното musicus. Ното poeticus*. Стваралачки опус Властимира Трајковића“, Одељење уметности САНУ, Београд, 17. јун 2022. године.

## COMPOSING TODAY (2)

Ivana Medić\*

### COMPOSITIONAL-PEDAGOGICAL GENEALOGY OF ACADEMICIAN VLASTIMIR TRAJKOVIĆ

UDK: 78.071.1 Трајковић В.

37:929 Трајковић В.

Biblid: 0354-9313, 28(2022) pp. 2–19

Submitted: 27<sup>th</sup> May 2022

Accepted for publication: 18<sup>nd</sup> June 2022

Original scientific paper

**Summary:** On the occasion of the 75th anniversary of the birth of academician Vlastimir Trajković, with this article we want to contribute to the creation of a complete picture of Trajković's contribution to Serbian art music, by considering his family heritage, as well as his professional (compositional-pedagogical) genealogy. Our starting hypothesis is that Vlastimir Trajković perceived himself as a representative and / or mediator between three important Serbian musical "lineages" – namely, the Milojević-Trajković, Mokranjac and Gostuški families. He was related to some of them by direct family ties, and to others by professional "networking", as well as aesthetical and ideological similarities. Vlastimir Trajković managed to unite and affirm these influences, thus promoting himself (consciously or unconsciously) into the role of a paradigmatic Serbian composer of art music from the end of the 20th and the beginning of the 21st century.

Another immediate reason for writing this article was the publication of the anthology *Memorabilia I and II – Contemporary Serbian Piano Music*, which was independently prepared and published by Trajković's former students, gathered around the Arion Association from Belgrade. Although their artistic personalities are different, they are united by a common aesthetic, specifically the ancient-Romanesque-southern European-Mediterranean lineage of the music of academician Vlastimir Trajković and his disciples, with a special affinity for French, Spanish and Slavic music. These cosmopolitan influences permeate their work with the heritage of Serbian and Balkan traditional music, as well as the Byzantine-Orthodox "commonwealth".

**Keywords:** Vlastimir Trajković, Faculty of Music, *Memorabilia*, Mokranjac, Milojević, Gostuški

\*dr.Ivana.Medic@gmail.com





од античке Грчке, преко класичне опере, до савремених експеримената, а као заједничка одлика великог броја ових примера из прошлости би се могла навести везаност одређеног дела за простор у којем се изводи. Другим речима, публика просторну компоненту остварења може обично перципирати једино у амбијенту који је у ту сврху дизајниран, а дело се често не може извести нигде осим у простору предвиђеном за њега. Поред тога, као друга честа заједничка „црта“ се може навести и значај положаја посетиоца унутар тог простора за опажање делова композиције или њене целине. Било да је реч о мотетима Гијома Дифаја (1397–1474) у којима се пропорције цркве подударују с пропорцијама изоритмичких модела (Wagen, 1973: 92–105), специјализованом амбијенту *Акузмонијуму* Франсоа Бејла (1932) намењеном вишеканалној репродукцији (Grani, 2015: 185) или концерту у виртуелној реалности катедрале Нотр Дам Жана Мишела Жара (1948) (Craig, 2020), перцепција звука у простору под контролом ствараоца је у тесној вези са одабраним амбијентом за извођење, као и с положајем слушаоца унутар тог амбијента.

Управо приступ овом, рекло би се, вишевековном проблему музичких и визуелних стварања, чини се, издваја остварење *From within* за велики оркестар, електронику и интерактивну ЛЕД скулптуру (2018)<sup>2</sup> од претходних, мање или више сродних пројеката, с обзиром на то да су уз помоћ низа савремених технолошких решења у овом делу превазиђена поједина ограничења која намеће контролисани простор за извођење вишеканалних остварења, овладавањем могућности да се утисак боравка у таквом простору креира виртуелно, без пуно утицаја реалног амбијента у којем се дело изводи. Истовремено, у композицији долази до интензивне интеракције између различитих медија, управо захваљујући могућностима манипулације звуком и светлом у реалном времену, те се може рећи да Никодијевићево и Хенкеово остварење заиста успева да превазиђе одређене проблеме који се уочавају у вишемедијским остварењима вековима уназад.

Како би се у потпуности разумела генеза овог остварења које наводи на овако „смеле“ претпоставке, као и технологије која га омогућава, чини се да је неопходно сагледати поједине аспекте уметничких биографија ове двојице уметника, нарочито јер је реч о ауторима који долазе из веома удаљених уметничких сфера, али који су, свако на свој начин, учинили значајне напоре да се оне што је више могуће приближе. Интересовања Хенкеа за истовремену манипулацију звуком и сликом у реалном времену сежу у ране деведесете године и развој берлинске клупске музичке сцене на којој је овај уметник имао истакнуто место наступајући под именом *Monolake*. Као једна од последица његовог бављења електронском музиком у овом периоду настао је и чувени софтвер *Albeton live*, који ће постати један од најчешће заступљених уређаја у пракси, нарочито када је реч о плесној електронској музици. Хенкеова истраживања хардвера и софтвера, разуме се, нису заустављена на овом пројекту, већ се настављају још већом интеграцијом програмских језика намењених живом извођењу с постојећим DAW-овима, као што је MAX for live, који, поред музике, омогућава кориснику без програмерског знања манипулацију различитим медијима у реалном времену укључујући звук, слику, видео, светло, као и кинетичке скулптуре и обликовање виртуелног простора.

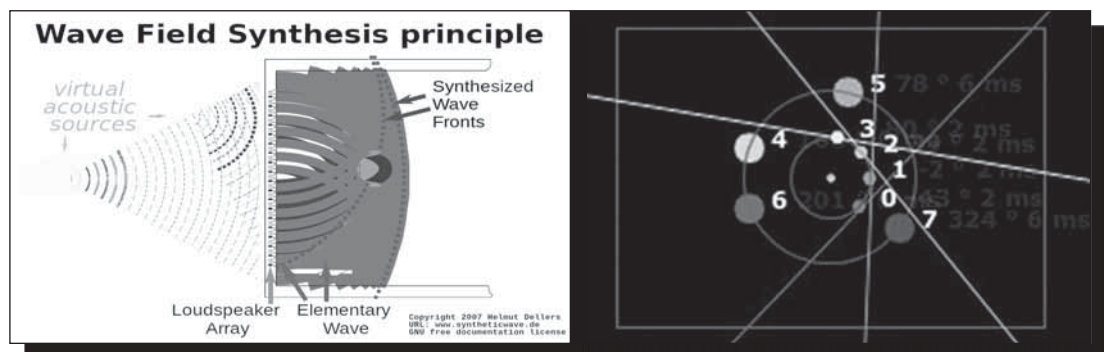
Када се имају у виду Хенкеове инжењерске активности, може се претпоставити да његова уметничка продукција демонстрира управо технолошка решења до којих је дошао у својим инжењерским истраживањима. Како и сам истиче, многи производи који су ушли у широку употребу настајали су пре свега за потребе реализације неког од његових остварења, те да их је правио најпре како би удовољио сопственим потребама (Henke, 2021). Његови радови укључују бројне инсталације које су најчешће интерактивне (*Atlantic Wave Terminals*, 2004; *Cyclone*, 2007) и/или мрежне (*Linear Grid*, 2007), али и редовно праћене звуком, док живи музички наступи овог уметника углавном подразумевају и врло активну визуелну компоненту.<sup>3</sup> Корелације између звука, светлости/слике и простора које су често у фокусу његових дела, очито су настављене и у остварењу *From within*, у које је Хенке „увео“ један нарочити аспект својих истраживања посвећен уметничкој примени технике синтезе таласних поља (СТП), која је развијана у IRCAM-у током последње две деценије.

Хенкеова веза са СТП датира још из средине двехиљадитих година док је био активан на берлинској клупској сцени, која је захваљујући популарности ове врсте музике и повећањем доступности комерцијалних вишеканалних разгласних система у берлинским клубовима, имала на располагању више простора у којима је било могуће репродуковати музику на већем броју канала (од стандардног). Управо је за потребе наступа у ноћном клубу *Трезор* Хенке развио печеве за MAX који омогућавају контролу СТП система инсталираном у овом простору од стране компаније IOSONO (Henke, 2009).

<sup>2</sup> Композиција је поруџбина IRCAM-а и ансамбла *Intercontemporain*, који је премијерно извео 8. јуна 2018. године у сали Париске филхармоније под управом Матијаса Пинчера.

<sup>3</sup> Више о Хенкеовом раду на <https://roberthenke.com/>.

СТП је метод који се заснива на релативно једноставним физичким концептима, али су за практичну реализацију неопходне опсежне калкулације, као и велики број звучника како би се остварио жељени ефекат. Идеја је да се у слушаоачевој перцепцији, независно од његове позиције у односу на извор звука, постигне илузија просторног позиционирања сонорности уз помоћ реда (array) независно контролисаних звучника постављених у линији. За разлику од сродних просторних техника као што су бинаурална репродукција, 3Д звук или амбисоникс, СТП не захтева употребу слушалица или специјализованих антропоморфних микрофона, већ ју је могуће практично остварити у различитим амбијентима без обзира на положај или кретање слушалаца унутар њих (Roginska, 2017: 311). Помоћу одређеног броја таласа различите динамике и пролонгације који долазе из реда звучника (формирајући таласно поље), постиже се ефекат као да звук долази из простора иза или између слушаоца и реалног извора звука, тако да се емитовањем различитих „верзија“ истог таласа постиже врло сличан ефекат онемо који остварује притисак звучног таласа „у природи“, чиме се чуло слуха заправо „вара“ да звук долази из простора много већег него што заиста јесте или да је извор звука тек уз слушаоца иако је у реалности веома далеко од њега (Henke, 2009; Grani, 2015: 186; Corteel, 2004). Као што је поменуто, овај ефекат мало зависи од положаја слушаоца или од простора у којем се јавља, те се може извести с различитим успехом како у дискотеци, тако и на концертном подијуму. Једина практична препрека остварењу овакве идеје јесте цена уређаја неопходних за реализацију, али како долази до развоја могућности за практичну примену СТП, расте и број комерцијалних система за овакву репродукцију, чиме се повећава и број уметничких остварења заснованих на њој.



Слика бр. 1 – лево: графички приказ принципа рада синтезе таласног поља (извор [wikimedia.org](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Wave_Field_Synthesis_principle.png)), десно: снимак изгледа Хенкеове апликације *Monolake WFS Control* коју је развио за потребе наступа у клубу (извор [roberthenke.com](http://roberthenke.com))

Хенке је након овог иницијалног клупског искуства наставио с развојем алата за манипулацију СТП системима, ширећи и круг корисника међу својим студентима, поред реализације сопствених дела. Једно од првих оваквих Хенкеових остварења је *Трећа алџоријамска сџудија* за СТП из 2013. године која је заправо инсталација реализована с више редова звучника (укупно 192 извора) и у којој се демонстрирају могућности илузије кретања звучног извора, својеврсне „звучне топологије“ као и „окидања“ звучних процеса који резултирају испитивањем граничних области виртуелног звучног простирања (Henke, 2013). Такође је значајно поменути и инсталацију за *СТМ фестивал 2013.* под називом *Дела за СТП* која је сачињена од 11 студентских радова, *Треће алџоријамске сџудије* и обраде старије Хенкеове композиције. Ова дела су повезана у бесконачни луп који се репродукује са СТП система, а продуцирана су тако да наводе слушаоца да се креће у реалном простору и истражује могућности перцепције виртуелних звучних извора (Henke, 2013).

На основу овог увида може се претпоставити да је у заједнички пројекат с Никодијевићем Хенке унео пре свега одређено искуство у овој новој и неистраженој области, поред ЛЕД скулптуре с којом непосредно учествује у овом делу о чему ће бити више речи касније. Може се приметити да је Хенке годинама био активан на пољу клупске музике и саунд арта, те инсталација са звуком, али да током овог периода није имао значајнијих покушаја када је о уметничкој музици реч. Према сопственом признању, овај немачки уметник је музички самоук, са скромним познавањем елементарне терминологије и теорије, недовољним за музичко стваралаштво које подразумева сложенији извођачки апарат од оног који користе ди-џејеви (Kakaire, 2018). У том смислу, не изненађује што је управо с Никодијевићем кренуо у реализацију заједничког музичко-визуелног пројекта, будући да управо овај композитор има богато искуство са симфонијским делима, уз честу употребу електроакустичких инструмената које радо интегрише у традиционални оркестарски звук.<sup>4</sup>

<sup>4</sup> Хенке, такође, наглашава да је до сарадње на заједничком пројекту дошло на иницијативу нашег композитора (Orb Mag, 2018).

Никодијевић је од дефинитивног везивања својих активности за Штутгарт средином двехиљадитих непрестано балансирао између (само)прокламованих крајности које омеђују његова остварења, крећући се између одабраних тачака на историјској оси (Да Веноза, Хачатурјан, Месијан, Лигети итд.) и њихових неуобичајених „супротности“ као што су музика која је саставни део личних успомена, народне песме *Врањанка* и *Пришур се џланинаша*, али и елементи технокултуре, који се могу уочити у готово сваком остварењу (Novak, 2021: 4; Novak, 2012: 66–67, Novak, 2007: 62). Никодијевићева дела често одликује употреба компјутера током прекомпозиционог процеса, обраде и припреме материјала за компоновање, уз живу употребу електронике током концертног извођења, неретко реализованом вишеканалном манипулацијом (у техничкој сарадњи с Луком Козловачким). Иако се у више дела уочавају сегменти који се могу одредити као својеврсне претече композиционих решења присутних у *From within*, чини се да у том смислу најпре треба сагледати остварења под називима *GHB/tanzaggregat*, *ketamin/schwarz* и *K-hole/schwarzer horizont* у којима долази до изражаја Никодијевићево третирање различитих извора звука у оркестарском окружењу, као и блискост с клупском сценом из које црпи своју инспирацију (Милојковић, 2020: 323–326).

У првом поменутом остварењу чији назив упућује на атмосферу техноклубова како својим првим делом пре косе црте који је акроним за чувени наркотик, тако и својим наставком који је обично везан управо за „плесно“ дејство дроге током техно догађаја, Никодијевић настоји, према сопственим речима, да креира искуство физичке присности и заједништва оствареног под утицајем наркотика током „техно ритуала“ (да употребим ауторов термин), без употребе техномузике. Напротив, реч је о оркестарској композицији у којој су иницијали из назива дроге употребљени као тонови из којих је фракталним методом добијен иницијални музички материјал (тонови *īe*, *xa* и *δe*). Композицију одликују сложене ритмичке структуре, такође врло присутне у техномузици, као и употреба семплова, тј. узорака народне песме *Врањанка* и сегмената из балетских остварења Арама Хачатурјана (1903–1978), који, уз употребу фракталних тонских структура, заиста стварају алузије на интоксинирана стања свести у којима су перцепција простора и времена релативизовани и подложни тренутним осећањима. Сродном атмосфером одише и остварење *ketamin/schwarz*, писано за мањи ансамбл али овога пута обогашен електроником, које поред дронова доноси и веома разнолике третмане двају снимака монголских народних песама. Узорци су сечени, успоравани, слободно комбиновани и уметани један у други, разбијани до фракталних сегмената и тако артикулисани у, постепено, све динамичнији музички ток, док овога пута назив композиције садржи и име другачијег наркотика. За разлику од GHB који интензивира осећај физичке присности и колективног трансa, кетамин је дисоцијативни анестетик те се чешће доводи у везу с богатим халуциногеним искуствима (Martinac, 2007: 4–6). Отуда се може рећи да се у овом случају односи управо на „нестварне“ електроакустичке метаморфозе монголских узорака, чија је необичност додатно потцртана суделовањем инструмената из ансамбла. Управо су овај равноправан однос према живим и електронским изворима звукова, као и релативизација перцепције простора и времена, већ у овим делима, а нарочито у наредном, названом *K-hole/schwarzer horizont* (претходна поруџбина ансамбла *Intercontemporain*), тачке у сложеној мрежи композиционих техника којима Никодијевић влада, а које ће своју даљу разраду доживети у заједничком раду с Хенкеом. Може се рећи да наш композитор намерно истиче равноправност између различитих природа извора звука, често настојећи да нпр. електронски звук „обавије“ тоновима са акустичних инструмената, замагљујући и неретко потпуно анулирајући значај порекла одређене сонорности, што је својство његове музике које ће, како ће се испоставити, бити од великог значаја управо за сарадњу с Хенкеом.

Како истиче немачки уметник, сусрет с Никодијевићем у Паризу је био тренутак када је дошло до идеје о заједничкој композицији на основу СТП која би укључивала и визуелну компоненту, али интегрисану у „живо“ звучно ткиво, без матрица и трака, са електроником која би била извођена уживо (Orb Mag, 2018). Као један од важних предуслова за настанак овог дела Хенке истиче спонзорство од стране компаније A&D која се бави производњом разгласних система и која је донирала овим уметницима систем од 60 (или 48 у каснијим верзијама) звучника како би могли да реализују своје замисли (Henke, 2018). Иако су аутори у више наврата наглашавали значај заједничког рада за настанак овог дела, ипак се може приметити да је подела рада унутар тима подразумевала да Никодијевић буде аутор музике, док је Хенке задужен за визуелни сегмент дела. Њега чини тродимензионална скулптура од ЛЕД трака на којима је свака лампа (диода) независно контролисана попут пиксела на екрану (96 линија с по 85 диода на свакој, укупно 8.160). Скулптура се налази изнад извођача и иако постоје могућности за емитовање видео-снимака преко ње, Хенке истиче да му намера није била да направи пратећу визуелизацију музике или видео-снимак (Orb Mag, 2018), већ реактивне светлосне објекте који доприносе изградњи просторног уметничког ефекта на сродан начин ономе како се то постиже помоћу СТП алгоритама. Различити делови скулптуре у простору изнад оркестра (*видети слику др. 2*





Слика бр. 2 – Фотографија с берлинске премијере 2018. године  
(извор roberthenke.com)

на сцр. 24) мењају интензитет и боју свог осветљења синхронизовано с променама тембралних и динамичких квалитета звука. Хенке је контролу скулптуре остварио помоћу софтвера Touch Designer који је намењен једноставној интеграцији различитих врста интерфејса, било приликом комуникације с људима, било с машинама. Сложени систем контроле појединачних диода (пиксела) је уз помоћ програма знатно поједностављен и подређен уметничким замислима без потребе за корисничким програмирањем или сложеним управљачким операцијама, што се може рећи да је Хенкеов „крето“ када је реч о дизајну софтвера.

Композиција започиње соло електронским сегментом у потпуном мраку, без светлосних активности, држаним, трајним звуковима у средње високом регистру, чија текстура се постепено обogaђује новим тоновима који нарастају до богатих хармонских слојева, у којима се одиграва живо тембрално подрхтавање сонорних снопова. У њима је тек након значајнијег динамичког раста могуће јасно идентификовати синтетичку природу звука, будући да главни део звучне масе подсећа на боју оркестарских инструмената. Нарастајући талас дронирајућег електронског звука се с појавом светла структурно устаљује и наставља да буде подлога преко које се излажу испрва фрагментарни и дискретни мотиви инструмената у ансамблу. С првим тоновима оркестра у ток се укључује и скулптура, подржавајући деликатне звучности инструмената осветљавањем малих сегмената уског централног појаса скулптуре, различитим нијансама црвене боје која периодичним светлуцањем (блинкањем) ствара утисак покрета овог дела облика, чији темпо одговара брзини одвијања оркестарског парта. Како искричава текстура звука постепено нараста, тако се и светлуцави део скулптуре шири у простору, заузимајући све већу површину. Значајно је поменути да чланови оркестра изводе своје деонице неозвучени, тако да се утисак виртуелног простора појачава тиме што електроника, блиска карактеру инструменталних звукова која се емитује помоћу СТП, на извешан начин „омета“ перцепцију природних звукова, постављајући слушаоца испред пресека двају таласних поља, акустичног и синтетичког порекла.

С првим акордима гудача праћеним ритмизованом деоницом клавира, светлуцање покретних пиксела на скулптури суптилно прераста у својеврсну симулацију сливања капи, где се од најинтензивније осветљеног пиксела остали на траци испод њега прогресивно утишавају и бледе, а убрзо „сливање“ почиње да се одвија у свим правцима захватајући читаву скулптуру, али задржавајући дискретан карактер следствено фрагментарном музичком току. Због „пикселизованог“ карактера ЛЕД трака, ови облици, као и мотиви у оркестру, почињу да испољавају одређено организовано „понашање“ ступајући у међусобну интеракцију, налик на бића у чувеној Конвејевој математичкој *Ири живојш*. Никодијевић у звучну масу чак интегрише наглашена глосанда наниже у електронском парту (најсличнији звуку „ласера“ у научно-фантастичним филмовима) који кореспондирају с пикселизованим „каплицама“ скулптуре, иако се по свом карактеру и просторној пројекцији јасно издвајају из остатка сонорног садржаја.

Након привременог динамичког смирења, инструменти и електроника постепено узимају учешће у изградњи „бескрајно“ силазних поступних кретања која прати повећање осветљене површине скулптуре, уз дискретно појављивање белих зракова који се с појавом гласних звукова у најнижем регистру устаљују. У и даље претежно црвеном окружењу, које се сада у целини



Слика бр. 3 – Процес рада на програмирању интерфејса за ЛЕД скуптуру  
(извор roberthenke.com)

„умирује“, различитим интензитетом осветљења апартних пиксела формира се утисак сазвежђа чија се дубина замагљује треперењем „звезда“ које га чине, сродно начину на који електроника с реверберацијом продубљује звучни простор сачињен од трилера који се „размењују“ између чланова оркестра. Иако се звучна слика значајније не мења током овог сегмента, трепераве боје на скулптури сада заправо преузимају „радњу“, будући да се постепено све више диода константно осветљава, те публика први пут има прилику да види да је контструкција сачињена од трака, с обзиром на то да се оне у целини осветљавају и учествују у даљем структурном ткању као црвено-беле линије (видети слику бр. 3).

Променом оркестарске слике коју најављују нападна спиката виолине у пратњи удараљке сличне чегрталки, линије почињу да се крећу навише и наниже, задржавајући динамичну црвено-белу структуру. Од монолитне и непрестане дронирајуће звучне масе која је била присутна у одређеном виду од почетка дела, сада није преостао ниједан сегмент осим оног визуелног, будући да на фрагментирање и ритмизовање читавог звука, скулптура одговара појачаном дистрибуцијом трајнијих облика, чиме се она из водеће улоге на изванредан начин „повлачи“ у пратњу звуку. Из сплета мотива и фрагмената полако се издваја звук који наликује жубору воде и који повремено својом гласноћом „прелива“ оркестарске исечке, док се светлост с доминантно линеарног кретања оријентише ка кружном, налик на кружнице које стварају капи на површини воде. Шумови, жубори, топоти и остали конкретни звукови сада све интензивније улазе у „окршај“ са истакнутим, агресивним мотивима гудача уводећи постепено у свој конфликт и семплове гласова, чинећи густу текстуру у којој постаје све теже разлучити појединачне изворе звука и правац њиховог емитовања. Након динамичког раста ове комплексне звучности, долази до наглог прекида у току, праћеног нешто поступнијим смиривањем светлосне активности. На „сцени“ остају само понеки црвени трептај и спикато виолине. Међутим, испоставиће се да је то само „затишје пред буру“ јер ће се из овог дискретног одморишта убрзо развити интензивнији динамички талас од претходног, сачињен од још већег броја различитих звукова који ће пратити и најекспониранија светлосна активност до сада, будући да ће следствено густом мешању темброва, поједине диоде почети да све брже трепере и мењају боје (само нијансе црвене и беле) чиме ће достићи утисак сличан (видео) шуму карактеристичне ружичасте нијансе, који се у нешто разуђенијем виду може истовремено и чути.

С постепеним смиривањем и светлосних и звучних активности, сцена поново одлази у потпуни мрак, уступајући место својеврсном аудио-визуелном интерлудијуму у којем је, као на почетку, активна само електроника. Овај централни електронски сегмент у потпуном мраку најочигледније демонстрира могућности СТП, будући да слушалац има прилику да прати не само веома живописну звучну топологију већ и кретање трајућих звукова, чија се позиција у звучној слици непрестано мења. Квалитет простирућих звукова такође утиче на „профил терена“ виртуелне звучне слике, будући да се држани, атмосферични звукови с почетка сегмента постепено претварају у ритмизоване периодичне структуре, што ствара утисак промене звучног „рељефа“ од равничарског ка набораном и брдовитом, све до виолентних масива дронирајућих басова чији одјек само појачава утисак издизања оштрих врхова над безданом, чиме се виртуелни простор

омеђује не само у перспективи већ и дословно у дубину, као да звук извире из провалије. Наглим ачелерандом, налик брзом паду с велике висине, завршава ова епизода и паљење светала најављује повратак оркестра.

За разлику од, доминантно црвеног и дисонантног првог дела композиције, почетак другог сегмента је консонантан, започиње дурским акордом праћеним преливима светло-плаве светлости која извире из неколико удаљених тачака на скулптури, као што и у изградњи акорда учествују инструменти различитих боја. Плавичасти акордски преливи убрзо прелазе у молску област најављујући изражајну и помало сентименталну кантилену соло виолине. Иако најпре долази из окрестра, убрзо се уз помоћ сродних пратећих СТП звукова солистички парт измешта са свог почетног места и започиње шетњу по звучној слици, не губећи везу с полазном тачком. С појачаним присуством електронике у овој идиличној, готово пасторалној епизоди, почињу да се јављају и затворенији плави и тегет сегменти, а испрва компактни облици се поново пикселизују и започињу свој познат светлוצави плес, овога пута у нијансама плаве. У овом делу се поново актуелизује и дубина скулптуре која је у црвеном сегменту била очита само у „звезданим“ тренуцима, док се с појачавањем дисонантности простор „поравнавао“, акцентујући промене густине у линеарном кретању. Напротив, плави сегмент наглашава управо дубину формирајући тродимензионалне покретне облике којима је просторност истакнута већом разноликошћу нијанси плаве него што је то био случај с црвеном и белом. С тим у вези, претежно консонантна хармонија у оркестарском ткиву дозвољава и традиционалнији приступ оркестрацији, те се поред СТП звукова, може пратити и одређено раслојавање у оркестарском звуку према традиционалној регистарској подели инструмената. У том смислу се може рећи да мирнији, мање агресивни плави покретни облици у централном делу композиције контрастирају претежно фрагментарном и линеарном црвено-белом првом сегменту на сродан начин као што је дисонантност и велика тембрална разноликост с почетка супротстављена мелодијама и консонантним акордским прогресијама из средине овог остварења. Овај утисак додатно потцртава и постепено „избелјивање“ плавих облика и поновна линеаризација светлости која прати појаву дисонантних деоница чије јављање све више нарушава склад овог хармоничног одморишта.

Спори синтетички силазни глисандо променљивог правца одвијања најављује поновну значајну промену у одвијању музичко-визуелног тока, будући да се након њега звук поново умирује а на скулптури се први пут појављују вишебојни облици који кретањем подржавају фракталне мотиве ансамбла. Шарене структуре светлости у којима доминирају нијансе од жуте до тамно браон уз контрастирајуће беле оквири чини се да задржавају своје кретање у једној равни, док се звучни мотиви јављају без значајније просторне пројекције. С поновним устаљењем хетерогеног дрона чији су појединачни извори све више разубуђени у звучној топологији, светлосни облици умирују своје промене контура и задржавају се на унутрашњим променама нијанси. Са интензивирањем оркестарских активности, долази до знатно изражајнијих промена на скулптури. Светлосни облици се с хомогенизацијом тембра укрупњују и повремено се цела скулптура претвара у један променљиви облик. Сада се боје од црвених нијанси крећу ка плавима, док се са интензивним крешендима све чешће јављају жути тонови, доприносећи продорности оркестарских удара. Из ове ситуације се поново одлази у мрак, а на „сцену“ још једном ступа соло електроника.

Трећи електронски интерлудиј појачава утисак троделности ове композиције нарочито због одређене блискости овог, својеврсног репризног одсека, са уводним јављањем електронике, а разликује се од претходна два одморишта и по томе што га у постепеном ишчезавању прекидају оштри продори звукова удараљки, праћени светлосним бљесцима читаве једне траке у скулптури. Крешендо перкусиониста уводи у почетак завршног сегмента дела, који означавају и плаве светлосне структуре у виду покретних блокова, чије се узлазно и силазно кретање одвија у темпу излагања звучног материјала. Звучни садржај је поново консонантан и тембрално слојевит, док уместо виолине сада арабескна мелодију доноси обоа, праћена држаним акордима гудача, испресецаним спорим али периодичним ударцима тимпана. Мелодија обое оријенталног призивка се у свом извијању нагло прекида, а њено излагање преузима труба. Темпо одвијања музичког тока се врло поступно убрзава што је уочљиво и у повећању брзине кретања светлосних блокова. Они се поново изненада зауставе заједно са звуком, који из мелодичног карактера прераста у прозачни пицикато сегмент. Заустављени светлосни блокови сада уоквирују централни део скулптуре, те поново долази и до њене фрагментације, уз ритмизовани покрет нешто живљег темпа. Како се композиција приближава крају, облици и звука и светлости поново попримају одлике „дића“, тј. почињу да имају препознатљиво понашање, нарочито при интеракцији с другим облицима, те за разлику од раније поменуте апстрактне математичке игре, сада више подсећају на облике (спрајтове) из старих видео игара због крупне пикселизације и појединих антропоморфних одлика. У завршном сегменту долази до одређене рекапитулације материјала и ситуација које су се јављале раније у делу, иако не долази до стереотипне завршне кулминације,

већ ток доследно задржава својеврсни колажни карактер, смењујући у кратким резovima одсеке засноване на глисандима, искричавим фрагментима, дроновима и акордским ударима, све до последњег крешенда који, духовито и луцидно не завршава нагло као у претходним случајевима, већ „потоне“ у вртлогу спорих силазних глисанда.

## Закључак

Иако је *From within* остварење које успоставља упадљиве релације с пољем саунд арта и просторних звучних инсталација, ипак је јасно да је у овом случају реч о музичкој композицији у којој су технике познате из „звучно заснованих уметности“ употребљене у музичком контексту. За разлику од праксе уметника саунд арта да озвучавају галеријске или друге изложбене амбијенте у којима се обично може бесконачно боравити и опажати сонорни квалитет (Koernick, 2021: 23–29; Groth, 2020: 10–16, Leković, 2015: 55–60), у овом случају је ситуација обратна – дело има одређено трајање, али га је могуће извести у различитим, пре свега концертним просторима, притом задржавајући спацијалност под контролом аутора као параметар који не зависи од амбијента у којем се композиција изводи (тј. ништа више него други звучни параметри). Троделност композиције на макроплану упућује на унеколико традиционалнији приступ форми него што је случај с ранијим Никодијевићевим остварењима, али је она заправо у овом случају оправдана „драматургијом“ различитих медија који у делу учествују, те иако је реч о сасвим апстрактној композицији без ванмузичких алузија, може се стећи утисак да су електроника, оркестар и скулптура протагонисти у некој врсти драмског заплета који ову композицију уздиже далеко изнад „пуке“ демонстрације нове и атрактивне технологије.

У савременим музичким праксама, страним и домаћим, могуће је пронаћи бројна остварења која интегришу визуелни/просторни/скулпторски и музички израз, почев од осамдесетих година и делатности групе MGM (Миша Савић, Гордана Новаковић, Марјан Шијанец, остварења *Паралелни светови*, 1986; *Кошуља срећног човека*, 1991; *Музика космичких модела*, 1988), преко *Dream opere* (2001) Јасне Величковић и камерне опере *Пейропраг* (2012) Бранке Поповић, све до савремених остварења Светлане Мараш (*Matter of fact*, 2018; *0% loading*, 2014) и Ане Ђатовић (*Extended Lullabies*, 2012; *The Hug*, 2020). Како је, нарочито под окриљем IRCAM-а, настао изузетно велики број остварења оваквог вишемедијског усмерења, посебно је значајно што се може рећи да се *From within*, поред неупитног ослањања на претходно стваралаштво које је једна од константи, нарочито Никодијевићевог опуса, заиста позиционира међу актуелне музичке експерименте који померају домете, како практичне реализације вишемедијских остварења тако и промишљања о актуелним могућностима интеракције са звуком у реалном времену и простору чији су квалитети такође подређени композиторовим замислима. Не би било без основа рећи да је ова композиција успела да укаже на могућност виртуелизације простора одвијања и перцепције музичког остварења и то без затварања чула у одговарајуће апарате (наочаре и слушалице) како је то данас уобичајено. Како је реч о композицији пре свега намењеној живом извођењу уз непосредни контакт великог тима људи, пандемија је утицала да бројне европске премијере буду отказане, тако да се значајнији критички осврти и рецензије стручњака и других стваралаца и даље очекују. Може се тако са правом претпоставити да ће се са нормализацијом епидемиолошке ситуације наставити концертни живот овог технички врло сложеног дела, због чега се још не може наслутити колики траг ће овај пионирски подухват Хенкеа и Никодијевића оставити у актуелним уметничким праксама заснованим на иновативним технолошким достигнућима.

## Цитирана литература:

1. Boynton, Susan, Diane J. Reilly (2015): *Resounding Images – Medieval Intersections of Art, Music, and Sound*, Turnhout, Brepols.
2. Corteel, Etienne (2004): *Sound Scene Creation and Manipulation using Wave Field Synthesis*, [http://recherche.ircam.fr/equipes/salles/WFS\\_WEBSITE/Documents/WFS\\_overview.pdf](http://recherche.ircam.fr/equipes/salles/WFS_WEBSITE/Documents/WFS_overview.pdf)
3. Craig, Emory (2020): *VR Concert in Notre-Dame with Jean-Michel Jarre*, *Digital Bodies*, <https://www.digitalbodies.net/vr-experience/vr-concert-in-notre-dame-with-jean-michel-jarre/>
4. Grani, Francesco et. al (2016): *Gestural Control Of Wavefield synthesis*, *Sound And Music Computing Conference Proceedings 2016*, Zentrum für Mikrotonale Musik und Multimediale Komposition, Hamburg, 185–192.
5. Groth, Krogh Sanne, Holger Schulze (2020): *The Bloomsbury Handbook of Sound Art*, Bloomsbury Academic, New York.
6. Henke, Robert (2009): *Monolake wave field synthesis*, <https://roberthenke.com/concerts/wfs.html>



7. Henke, Robert (2013): Works for Wave Field Synthesis, [https://roberthenke.com/installations/wfs\\_works.html](https://roberthenke.com/installations/wfs_works.html)
8. Henke, Robert (2018): *From Within ... for large ensemble, computer-generated sound and light*, [https://roberthenke.com/concerts/from\\_within.html](https://roberthenke.com/concerts/from_within.html)
9. Henke, Robert (2021): Engineering, <https://roberthenke.com/technology/>
10. Kakaire, Christine (2018): *Robert Henke – lecture*, Red Bull Music Academy, Berlin. <https://www.redbullmusicacademy.com/lectures/robert-henke>
11. Koepnick, Lutz (2021): *Resonant Matter - Sound, Art, and the Promise of Hospitality*, Bloomsbury Academic, New York.
12. Martinac, Marko et. al. (2007): “Prepoznavanje i liječenje trovanja sintetičkim (‘klupskim’) drogama“, *Paediatr Croat* no. 51, <https://hrcak.srce.hr/file/18219>
13. Милојковић, Милан (2020): *Дигитална технологија у српској уметничкој музици*, Матица српска, Нови Сад.
14. Novak, Jelena (2021): “Music as an Aggregate of Colours - A Conversation with Marko Nikodijević“, *New Sound* 57, no 1, <http://www.ojs.newsound.org.rs/index.php/NS/article/view/77/117>
15. Novak Jelena (2007): “A Queer Protocol of Homage Chambres de Ténèbres/Tombeau de Claude Vivier by Marko Nikodijević“, *New Sound*, no 29, <https://www.newsound.org.rs/pdf/en/ns29/8.%20Jelena%20Novak.pdf>
16. Novak Jelena (2012): “Politics of Sadness: Little Flower, Refrigerator Lorry, Death and Symphonic Tradition“, *New Sound*, no 38, [https://www.newsound.org.rs/pdf/en/ns38/New\\_Sound\\_38.65-75.pdf](https://www.newsound.org.rs/pdf/en/ns38/New_Sound_38.65-75.pdf)
17. Roginska, Agnieszka (2017): *Immersive Sound - The Art and Science of Binaural and Multi-Channel Audio*, Routledge, New York.
18. Orb Mag (2018): *Interview: Robert Henke (Monolake)*, <https://www.orbmag.com/features/interview-robert-henke-monolake/>
19. Waren, Charles (1973): “Brunelleschi’s Dome and Dufay’s Motet“, *The Musical Quarterly*, Volume LIX, Issue 1, January 1973, 92–105.

## COMPOSING TODAY (2)

*Milan Milojković\****THROUGH COLORED WAVE FIELDS****Technological and Compositional Solutions in Marko Nikodijević’s and Robert Henke’s Piece *From Within***

UDK: 789.983

Bibliid: 0354-9313, 28(2022) pp. 20–28

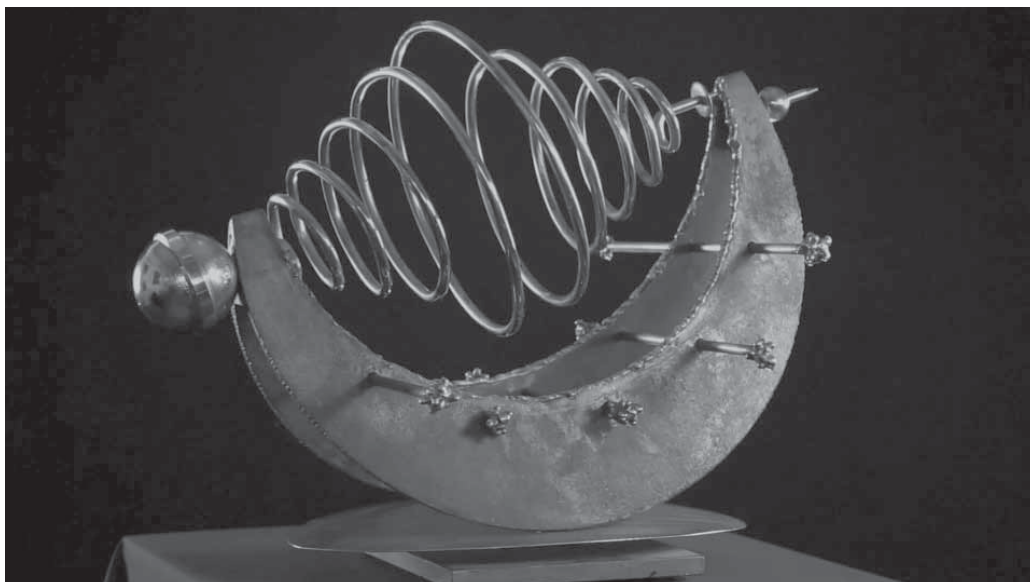
Submitted: 8<sup>th</sup> January 2021Accepted for publication: 17<sup>th</sup> May 2021

Original scientific paper

**Summary:** The composition by Marko Nikodijević and Robert Henke *From Within*, for a large orchestra, electronics and an interactive LED sculpture from 2018, ordered by the ensemble *Intercontemporain* and IRCAM, is in the center of this text, given that it is realized, other than through traditional musical means, by using an intricate system of mutually unrelated audio-visual technologies that were brought to a functional relationship by virtue of creativity of the authors in thinking about contemporary possibilities of interactions through digital protocols in the artistic context. This paper initially describe the process of technology selection for this piece, and ways of communication between participants in the composition (orchestra-electronics-sculpture), while presenting details concerning the *wave field synthesis*, used in the realization of the electronic part, that is, the workings of the *Touch Designer* software used to control LED strips that form the visual segment of the piece. The central segment of the text will focus on the analysis of the musical-visual flow of *From Within*, while considering the applied compositional solutions and their structure. Given that the work is dedicated to the possibilities of interaction between different, temporary and spacially independant „layers“, the analysis will attempt to point to examples of „encounters“ between methods of sculpting the sound and lighting the sculpture, which are reflected in the spatial audio-visual interaction as well. Bearing in mind the fact that the PA system, comprised of 60 or 48 speakers on stage enables the composer to, using the orchestra and methods of wave field synthesis, parry the spaciality and the coloring available to the sculptor, we could say that the color of the sound projected in this way (timbre), in this composition, represents a parameter, equally important as the color of LED lights. In addition, the relationship between these two kinds of „colorings“ of the material which is built throughout the piece, is one of the central questions that came forth during the analysis. The closing remarks incorporate an outlook on possible genre and stylistic definition of this/these kind(s) of artistic works, attempting to position *From Within* in relation to similar pieces created in recent past.

**Key Words:** Marko Nikodijević, Robert Henke, wave field synthesis, IRCAM, electronic music, LED sculpture

\*milanmuz@gmail.com



Владимир Лабат: *Акустична скулптура 7*

Биљана Лековић\*

# ЗВУК КАО СРЕДСТВО СТВАРАЊА И ИСТРАЖИВАЊА У ДРУГОЈ ПОЛОВИНИ 20. ВЕКА<sup>1</sup>

УДК: 7.038.53

78.01

Bibliid: 0354–9313, 28(2022) pp. 30–44

Примљено: 21. фебруара 2022.

Одобрено за штампу: 12. маја 2022.

Прегледни рад

**Сажетак:** У овом раду настојаћу да направим преглед уметничких радова у којима се звук користи као стваралачки медиј и истраживачко средство, а у контексту иновативних и експерименталних интернационалних и локалних пракси у другој половини 20. века. Намера ми је да истакнем и предочим да овакав рад са звуком у послератном периоду није уочљив само у сфери музичке уметности, већ да је био својствен уметницама и уметницима из других уметничких поља који су „открили“ креативне потенцијале звука. Стога, представићу најпре примере које можемо сврстати у проширено поље скулптуре, тј. *звуконе скулптуре* различитог типа (од оних које прате идеју музичких кутија, преко оних које се понашају као музички инструменти, до кинетичких скулптура и радова који звуком обликују амбијент). Такође, у овом тексту биће приказани и звуковни радови који се заснивају на принципу интеракције и партиципације, као што су *звуконе инсталације*, а потом и они кроз које се пре/испитују технолошки потенцијали. На крају, међу примерима ће се наћи и музичке, експерименталне праксе домаћих композитори, које су српску средину приближиле светској сцени.

**Кључне речи:** звук, звуковна скулптура, звуковна инсталација, експерименти са звуком, експерименталне уметничке праксе

\* Биљана Лековић, дипломирала је 2008. године на Одсеку за музикологију Факултета музичке уметности у Београду, а 2015. је докторирала при истој институцији, где је у звању доцента запослена као предавач на свим нивоима студија (курсеви посвећени савременој, општој и националној историји музике, електроакустичкој и популарној музици). Ангажована је на докторским студијама на одсеку за Вишемедијску и дигиталну уметност Универзитета уметности у Београду. Од 2006. до 2010. радила је на Трећем програму Радио Београда као музички уредник и критичар. Председница је Центра за истраживање популарне музике и чланица Музиколошког друштва Србије као и Управног одбора Удружења композитора Србије. Објавила је две књиге: *Модернистички пројекат Пјера Шефера* (2011) и *Sound art/звуконе уметности: музиколошка истраживања – теорије* (2019).

\* biljana\_sreckovic@yahoo.com

Рад са звуком као стваралачким материјалом који се не обликује искључиво према утврђеним музичким конвенцијама, већ према самом квалитету звука као акустичком феномену, заинтересовао је многе (авангардне) ствараоце у првој половини 20. века (попут Луиђија Русола, Ерика Сатија/Жана Коктоа, Хенрија Кауела, Џорџа Антејла и других). Овај тренд добија разраду и касније, с појавом експерименталних звучних/звуконих пракси у другој половини века, да би (прву) кулминацију досегао седамдесетих и осамдесетих година конституисањем праксе *звуконе уметности* (енгл. sound art). Посебно је значајно истаћи да је овакав однос према звуку инспирисао, готово подједнако, уметнице и уметнике који долазе из света музике, као и оне, наизглед неочекивано, који делују у другим уметничким сферама. У овом раду настојаћу да укажем управо на оне праксе изван музике, око музике и у музици које су на инветиван и иновативан начин у другој половини прошлог века представиле „нови звук“ (звук по себи) као средство креације и израза, фокусирајући се на инострани и локални контекст, према хронологији одабраних студија случаја, тј. појава.

У тексту „Нова скулптура“ (The New Sculpture), који је настао 1948. године, амерички ликовни критичар Клемент Гринберг истиче да је дошао моменат када скулптура треба да освоји још веће поље израза него сликарство, те указује на потребу проширења ове области. Резултат би била „конструкција-скулптура“ која настаје према кубистичком колажном принципу, употребом индустријских материјала (према Kim-Kohen, 2009: 34). Међутим, ни Гринберг, а ни критичарка и теоретичарка Розалинд Краус говорећи о скулптури у „проширеном пољу“ тридесетак година касније,<sup>2</sup> не узимају у обзир могућност коришћења звука као „скулпторског“ материјала, иако је то још средином друге деценије прошлог века демонстрирао Марсел Дишан.<sup>3</sup> Ипак, објашњење које Краусова даје

<sup>1</sup> Овај рад представља проширену верзију необјављеног сегмента текста докторске дисертације под називом *Критичка музиколошка истраживања уметности звука: музика и sound art*, коју сам радила под менторством др Весне Микић (1967–2019), редовне професорке и одбранила 2015. на Факултету музичке уметности у Београду.

<sup>2</sup> Реч је о тексту “Sculpture in the expanded field” (Krauss, 1979).

<sup>3</sup> Наиме, Дишан 1916. године представља редимејд *À bruit secret* сачињен од две месингане плоче спојене с четири завртња, између којих је уметнуто клупко канапа. У унутрашњост клупка убачен је неидентификовани објекат који производи звук када се предмет мануелно помера, па овај редимејд носи

о новој скулптури (конкретно, скулптури насталој после педесетих) – као појави која „изврће“ сопствену логику и комбинује оно што је донедавно било изузетак у тродимензионалном контексту – указује на прихватљивост ове опције (Краусс, 1979/1983: 36). Заиста, коришћење звука као „тродимензионалног“ материјала не само да је постало могуће већ је било и учестало међу визуелним уметницима у послератном периоду, а један од првих примера јесте концепт звуковне скулптуре – скулптуре која се заснива на звуку, тј. која је мишљена тако да производи звук (Licht, 2007: 199).

Међу првим радовима тог типа су они који су настали по узору на Дишанов модел, тј. они који функционишу по принципу музичке кутије. Овде спада асамблаж скулптора Џозефа Корнела *Fortune Telling Parrot (Parrot Music Box, видети слику бр. 1)* (1937. или 1945), сачињен од кутије у којој се налази папагај, симбол путујућег предсказивача судбине, као и музичка кутија повезана с цилиндричним објектом који се окреће док се чује музика (Ades, 1980: 37). Потом, поменућу и рад *Music Box* (1953, *видети слику бр. 2*) сликара Роберта Раушенберга. Реч је о дрвеној кутији на чијим бочним унутрашњим странама су забодени ексери; у кутији се налазе и три камена која, када се кутија протресе, производе звук у додиру са ексерима (Novancek, 2002). После овога, Раушенберг је наставио да експериментира са звуком: 1956. настаје „комбинована слика“ *Broadcast* чија је површина допуњена с три радио-апарата која емитују звук; потом, 1962. реализована је „скулптурална инсталација“ *Oracle*, сачињена од пет мобилних објеката-скулптура из којих пет радио уређаја, којима управљају посетиоци, емитује звукове; 1968. године Раушенберг реализује интерактивну инсталацију *Soundings* – конструкцију сачињену од три слоја плексигласа (први има сребрни одсјај, те делује као огледало, а друга два представљају слике дрвених столица); иза панела се емитује светлост чији интензитет варира у зависности од звука који производе посетиоци, па визуелни резултат зависи од звуковног импулса (Novancek, 2002).<sup>4</sup>

Даље, концептуални уметник Роберт Морис 1961. године реализовао је рад *Box with the Sound of Its Own Making* који *представља дрвену коцку са уграђеним звучником посредством којег се емитује широчасовни снимак звукова забележених током рада на скулптуралном семенитиу дела* (Delehanty, 1981/2013: 31). Занимљиво је рећи да ово дело испрва није презентовано у галеријском контексту, већ је „изведено“ на начин извођења музичког остварења, најпре на јавном концерту а потом у стану самог уметника, када је и Џон Кејц био у публици (Kim-Cohen, 2009: 45). Према Ким-Коену, овај рад представља најранији пример симултаног постојања дела као скулптуре и дела као звуковног рада, односно као *звука скулптуре и скулптуре звука*, због чега делује као модел од којег и звук и скулптура могу да „профитирају“ (Kim-Cohen, 2009: 47). Међу радове „у кутији“ спада и рад немачке уметнице Мери Баурмајстер *Music Box – From and with Karlheinz Stockhausen* (1965). Ово остварење, иако назив то не сугерише, не производи музику, али открива да звук постоји у нотном запису, тачније у запису Карлхајнца Штокхаузена који чини



Слика бр. 1 – Џозеф Корнел, *Fortune Telling Parrot (Parrot Music Box)* (1937/1945)

(извор: <http://www.guggenheim.org/>)



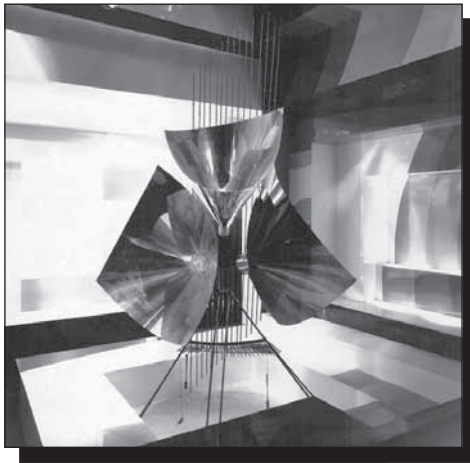
Слика бр. 2 – Роберт Раушенберг, *Music Box* (1953)

(извор: <http://www.rauschenbergfounda>)

потенцијал звуковне скулптуре. Тачније, он постаје звуковна скулптура у интеракцији с посматрачем. Мада је Дишан тврдио да он сам и није заслужан за ефекат буке, већ његов пријатељ Волтер Арензберг јер је кришом убацио непознати објекат, извор буке, унутар клупка, овај рад је ипак могуће схватити као антиципацију појаве звуковне скулптуре средином педесетих и почетком шездесетих година (Napolitano, 2010).

<sup>4</sup> Према: <http://www.guggenheim.org/new-york/collections/collection-online/artwork/899>, приступљено 24. јануара 2022. године.





Слика бр. 3 – Браћа Баше, *Звуковна скулптура* (1964)

(извор: <http://slash-paris.com>)

представљању у галеријском или јавном простору акценатује облик, па се у том случају може говорити о звуковној скулптури (фр. *sculpture sonore*), сачињеној од већих комада стакла, гвожђа, челика, алуминијума (видети слику бр. 3); у супротном, када је рад намењен музичарима и извођењу, акценат је на звуку, тј. откривању музичког потенцијала скулптуре и тада се може говорити о звуковној структури (фр. *structure sonore*) (Baschet, 1987: 108). У том контексту, због начина произвођења звука (примењују се технике свирања мембранофоних, идиофоних и кордофоних инструмената) и звуковног резултата, ове скулптуре се често називају музичким инструментима.<sup>6</sup> Без обзира на различите називе, контексте представљања и позиције перцепције, оно што чини поетичку константу остварења браће Баше и оно што обједињује звуковне скулптуре и структуре јесте њихова тежња за остваривањем сагласја између облика, звука и партиципације публике. Они тако, с једне стране, презентују довршени уметнички објекат који треба визуелно и звуковно да преобликује простор и амбијент у који је постављен, а с друге, презентују средство стварања које ће омогућити музичарима и свим другим посматрачима/актерима да створе сопствену уметност која звучи (Baschet, 1987: 110).<sup>7</sup> Ови радови, стога, најављују појаву звуковне инсталације за коју је управо учешће публике од кључног значаја.

После педесетих настављен је тренд реализације скулптуралних радова по узору на музичке инструменте/музичке праксе, а који су производили звук у интеракцији с публиком. Међу њима је остварење *Theremin Piece* Чарлса Метокса, уметника познатог по аудио-кинетичким скулптурама. Када се скулптура заљуља, металне шипке које су у њеном средишту производе звук, који се, како назив сугерише, може презентовати и у пратњи теремина (Mattox, 1969/1975: 86). Челичне жице, тј. челик као материјал је главни извор звука у скулптурама Рејнхолда Марксхаузена, међу којима су и оне које могу служити за „приватну“ употребу – реч је о серији минијатурних скулптура названих *Stardust* коришћених у циљу произвођења „умилних“ микровозвокова (Marxhausen, 1975: 69). Челично-металне скулптуре које наликују инструментима стварао је и скулптор Роберт Рутман, касних шездесетих. Као и у претходним случајевима, његове скулптуре не личе само на инструменте, већ могу и да се „понашају“ као инструменти, пре свега они који симулирају начин извођења гудачког корпуса (*Stell Cello*, видети слику бр. 4), у ансамблу који је аутор оформио управо тим поводом (*Steel Cello Ensemble*, 1975).

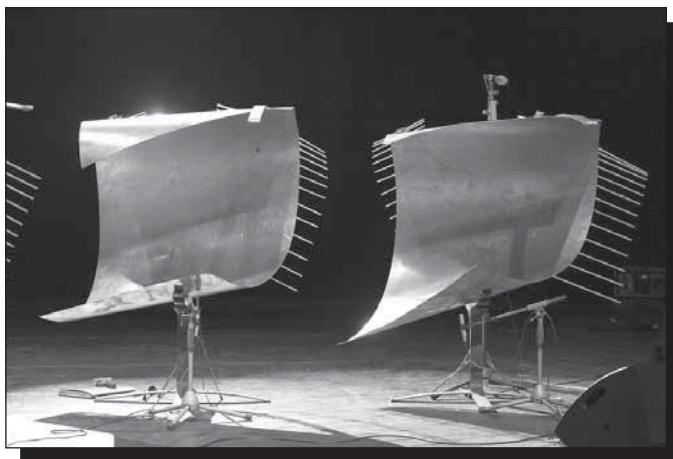
Сличне примере проналазимо у локалном контексту, што и није изненађујуће ако имамо у виду да је уметничка сцена током шездесетих и седамдесетих била у повоју. Наиме, Влади-

<sup>5</sup> Штокхаузен је такође био инспирисан музичким кутијама. Наиме, 1974. године компоновао је дванаест мелодија (које прате дванаест знакова зодијака) за музичке кутије (*Tierkreis*). Ове кутије реализовала је швајцарска компанија *Reuge*, а када је 1989. године продата, престала је и производња ових звучних објеката. Потом, компоновао је и дело *Musik im Bauch* за шест перкусиониста и музичке кутије (1975). Видети више: [http://www.karlheinzstockhausen.org/stockhausen\\_Zodiac\\_Music\\_Boxes\\_english.htm](http://www.karlheinzstockhausen.org/stockhausen_Zodiac_Music_Boxes_english.htm) (приступљено 24. јануара 2022).

<sup>6</sup> Башеови су од 1954. сарађивали с музичарима Жаком и Ивон Лазри који су користили њихове скулптуре као музичке инструменте. Поред ових уметника, скулптуре браће Баше као изворе звука користили су Лик Ферари, Франсоа Бејл, Тору Такемицу и други.

<sup>7</sup> После 1964. ови радови имали су још једну намену: коришћени су у едукативне сврхе, односно у сврхе музикотерапије (видети детаљ, Baschet, 1987: 111–112).

мир Лабат (Ровњев), новосадски уметник, од седамдесетих година креира *акустичне скулптуре Лабат* (скр. АСЛ) које делују као *трандиозна вајарска решења*, али и као музички инструменти сачињени од разноврсних материјала – цеви, лимова, шипки, пластичних фолија, жица (Labat, 2022).<sup>8</sup> До данас, овај уметник реализовао је преко педесет објеката овог типа који нуде како ефектна визуелна решења, тако и употребну, перформативну вредност у оквиру инструменталног ансамбла (*видети слике на сир. 29, 45, 53, 67 и 75*).<sup>9</sup> Дакле, Лабат започиње реализацију ових радо-



Слика бр. 4 – Роберт Рутман, *Stell Cello*  
(извор: [https://www.wikiwand.com/en/Robert\\_Rutman](https://www.wikiwand.com/en/Robert_Rutman))

ва управо у време када су визуелно-звучне форме овог типа заступљене на интернационалној сцени, а један од упечатљивих пројеката је и перформанс (тј. концерт-изложба) *Први обредни сан* (*видети слику бр. 5 на сир. 34*) реализован поводом отварања Битефа, 1989. године.<sup>10</sup> Док је један слој пројекта чинило остварење композитора Вука Куленовића, засновано на евокацији неодређеног ритуала комбиновањем разноврсних музичких идиома (архаичних призвука, индијске раге, традиционалних фолклорних образаца, афро ритмова, џез, рок елемената), други је био заснован управо на звуковима Лабатових скулптура, односно импровизација које су на њима извођене.<sup>11</sup> Интересантно је да је Лабат до ових форми дошао услед фасцинације звуковима који настају у процесу реализације вајарског рада, интуитивно и такорећи случајно:

*Почетак рада на овом пројекту 1979. године заснован је на издвајању и обележавању ауθεν-тичких звукова који настају при раду у вајарској радионици (звук бронзе, вибрација цеви лимова и жица, одјек кованој метала, шумови). Маркирање одређеног звука и свесни покушај да се том звучном целином ујавља навео је аутора на израду звучно просторног облика, тј. нову врсту инструмената који поред просторних форми, дају чистав спектар најразличитијих нијанси, боја, тоналитетста, природног изворног звука (Лабат, 1989).*

Поред скулптура које су производиле звук услед ангажмана посматрача, налик музичким инструментима, реализоване су и скулптуре чији су механизми покретали изворе звука. Такве су кинетичке скулптуре Жана Тингелија, уметника који је већ 1938. експериментисао са звуком и механичким покретом помоћу електричног мотора. Он је овакве експерименте интензивирао током и након педесетих, када настају серије радова *Relief Meta-mechanique Sonore I* (1955–61) реализованих од отпадних материјала као генератора апстрактне буке, намењених како гледању тако и слушању (*видети слику бр. 6 на сир. 35*).<sup>12</sup> Међутим, иновација која је можда чак и значајнија за развој звуковне уметности од поменутих радова, датира из 1963. године када су звукови Тингелијевих скулптура први пут снимљени током једне изложбе и објављени на носачима звука, што је, колико ми је познато, први случај реализације звуковног записа скулп-

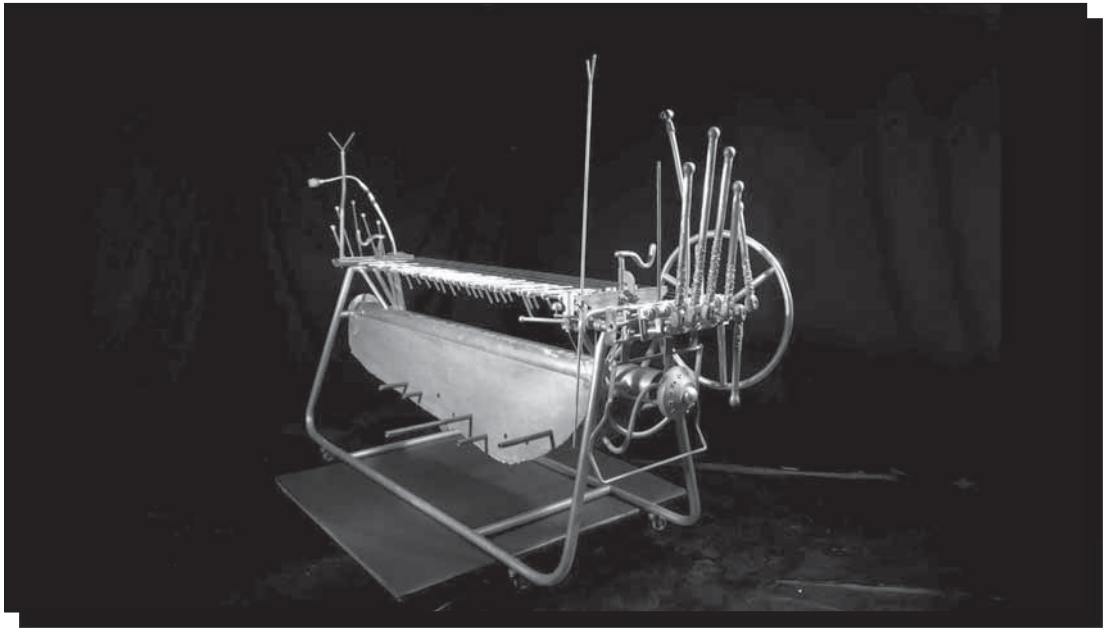
<sup>8</sup> Видети: <https://vrlabat.com/akusticne-skulpture-labat/>; <https://vrlabat.com/arhiva/> (приступљено 24. јануара 2022. године).

<sup>9</sup> Реч је о саставу Сваромфал, еклектичном споју визуелних и звуковних/музичких елемената. Видети више: <https://vrlabat.com/svaromfal/> (приступљено 24. јануара 2022. године).

<sup>10</sup> За овај пројекат сам сазнала захваљујући Христини Медић, те јој се овом приликом захваљујем на информацијама и прослеђеном материјалу. Целокупно извођење доступно је овде: <https://www.youtube.com/watch?v=-HGAnVIVf9c&t=1466s> (приступљено 24. јануара 2022. године).

<sup>11</sup> Међу извођачима били су: Александра Слађана Милошевић, вокал, Љубиша Јовановић, флаута, Братислав Ђурић, алт флаута, Драгољуб Илић, синтесајзер. На акустичним скулптурама наступили су: Јован Хорват, Вук Куленовић, Вељко Николић, Небојша Станковић, Срђан Алексић и Владимир Лабат. Податке наводим на основу програма који ми је љубазно проследила госпођа Медић.

<sup>12</sup> На овој линији касније настају и радови француског композитора Пјера Бастијена у чијем фокусу је кинетички звук. Рецимо, 1986. он осмишљава механички оркестар сачињен од музичких „робота“ који се активирају електромоторима назван *Mecanium* (видети више: <http://www.pierrebastien.com/en/biography.php>) (приступљено 24. јануара 2022. године).



Слика бр. 5 – Владимир Лабат, Акустична скулптура *Big Mama*  
(извор <https://vrlabat.com/akusticne-skulpture-labat/>)

туре.<sup>13</sup> Будући да су многе Тингелијеве скулптуре биле засноване на концепту самоуништења могуће је претпоставити да је снимање представљало начин презервације једног сегмента његовог рада. Поставља се питање зашто је снимање звука, а не рецимо фотографисање скулптуре, одабрано као средство презервације. Разлог се може, рецимо, наћи у актуелности самог поступка који је нудио прегршт нових могућности, између осталог и могућност коришћења звука као материјала за мануелно обликовање. Улазак звука у галеријски простор јесте представљао револуционаран и антиципаторски корак; но, чини се да је измештање скулптурално произведеног звука из репрезентацијског јавног простора у перформативни, приватни контекст, поступак који је подједнако био значајан за најаву и појаву звуковне уметности.

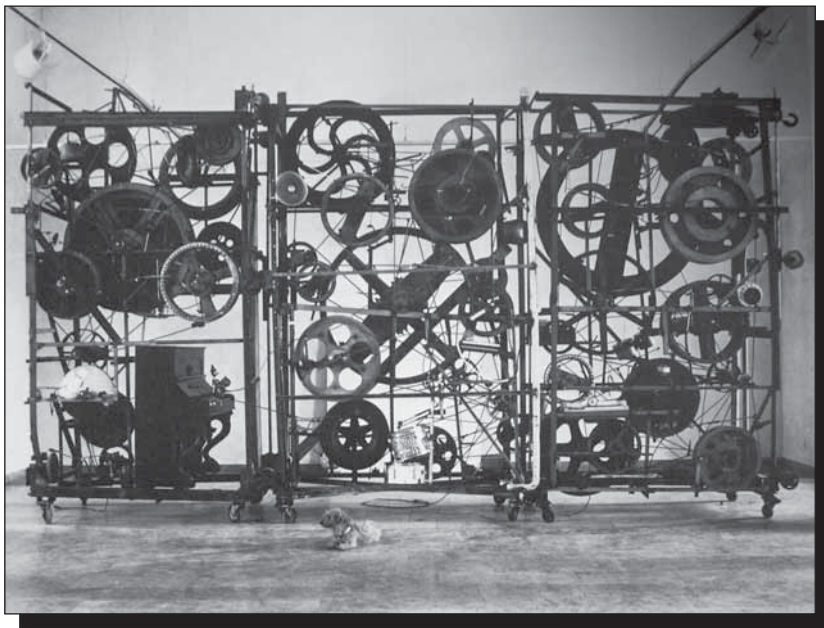
„Акузматичко“, аудиопрезентовање скулптурално „генерисаног“ рада, доводи нас до питања амбијенталног потенцијала звука, којим су се такође многи уметници бавили. Међу њима је уметник звуковне скулптуре Хари Бертоја. Истражујући звуковне могућности метала (бронзе, бакра, никла) као материјала за стварање масивних скулптура, Бертоја се првенствено фокусира на звуковно обликовање амбијента, због чега управо бира метал као извор звука. Он тако долази до концепта „звукамбијент“ (sonambient), описујући га као просторно и звуковно окружење, које је реализовао у серији истоимених радова (такође презентованих и у аудиоформату), у периоду од 1960. године (Bertoia, 1975: 20).<sup>14</sup>

Истраживање амбијента, тј. обogaћење амбијента новим звуковима је базични поетички принцип Била Фонтане. Он то, на пример, чини тако што распоређује звуковне скулптуре у простору имајући у виду управо одлике и параметре самог простора. То је случај с његовим првим радовима (окарактерисаним као *звуконим или музичким скулптурама*), који иначе откривају његову музичку залеђину, јер се углавном заснивају на коришћењу музичких инструмената као извора звука (*Phantom Clarinets, Musical Sculpture for English Handbells*, 1974; *Piano Sculpture, Pipe Phase*, 1978; *Musical Sculpture for Carillon*, 1988) (Fontana, 1996). Поред тога, Фонтана трансформише одређено окружење реализујући звуковне скулптуре с резонаторима. Ови радови настају озвучавањем већих резонантних предмета (попут звона) који се постављају на кров или терасу неког објекта, или озвучавањем објеката који већ постоје негде у спољашњем простору (звона катедрале Сан Дени – *Perpetual motion*, 1992; моста – *Oscillating Steel Grids Along the Brooklyn Bridge*, 1983) или амбијента (пристаниште у Сиднеју – *Kirribilli wharf*, 1976), те преношењем звука у нови амбијент (било да је реч о галеријском амбијенту или амбијенту на отвореном). Иако радове овог типа назива скулптурама, Фонтана у овом случају не производи конкретне објекте, већ озвучава

<sup>13</sup> Видети више: <https://www.tinguely.ch/en/tinguely-collection-coservation/collection.html> (приступљено 24. јануара 2022. године).

<sup>14</sup> Амбијент је уметнички концепт заснован на асамблажној уједињеној коришћених материјала и нађених објеката „било које врсте“, међу којима су и они који звуче (Bishop, 2005: 23). Циљ амбијента је да створи особено окружење за/око посматрача, који и сам чини део амбијента (својим изгледом, начином облачења, комбиновања боја, кретањем, визуелним и аудитивним перцептивним ангажманом) (Bishop, 2005: 23).





Слика бр. 6 – Жан Тингели, *Méta-Harmonies II* (1979)  
(извор: <http://www.tinguely.ch>)

постојећа архитектонска здања, па она постају монументалне звуковне скулптуре. Рецимо, то је случај у раду *Sound Island* (1994, Париз) у којем Фонтана „трансформише“ Тријумфалну капију у звуковни објекат тако што је „облаже“ звучницима с којих се уживо емитује звук воде и таласа с нормандијске обале, чинећи тако контратежу уобичајеним звуковима, звуковима бучног саобраћаја. Фонтана, дакле, амбијенталне звукове „дислоцира“ у нови контекст, мењајући њихово изворно акустичко значење, али и значење/звучање самог амбијента у који „умеће“ звукове (видети Fontana, 1987: 143–144). С обзиром на то да Фонтанини радови акцентују идеју истраживања, обликовања и артикулисања простора и окружења звуком, они се могу окарактерисати и као звуковна инсталација, што је још један важан концепт за развој звуковне уметности, о чему ћу ускоро говорити (упор. Bishop, 2005: 6).

Пре тога, хтела бих да укажем на прве примере рада са звуком у отвореном или галеријском простору на српској уметничкој сцени, па чак и на прве примере коришћења звука као градитеља амбијенталне целине у свету, у реализацији Марине Абрамовић. Она, наиме, користи звук као стваралачки материјал на почетку свог *београдског њериода*,<sup>15</sup> који представља, како сама каже, „камен темељац“ њеног опуса и уједно сведочанство о актуелности и разноврсности београдске/југословенске уметничке сцене осме деценије (Denegri, 1996: 99; Janković, 2012: 20). После окончаних студија сликарства и самосталне изложбе слика 1970. године, Марина Абрамовић чини радикални поетички обрт, одлучује да дефинитивно напусти сликарство и окреће се новим уметничким концептима (акцијама, перформансу, телесној уметности, од 1973). Занимљиво је да је она дошла до ових пракси управо помоћу звука, стварајући од 1971. године звуковне амбијенте/инсталације као *њпростор лишене њрисисња материјалној уметничкој њпредмета*, али и присуства уметничког субјекта који ће тек освојити „крупни план“ с реализацијом перформанса (цит. Denegri, 1996: 100; Janković, 2012: 30).<sup>16</sup> Реч је о галеријским и изван галеријским радовима, односно просторима у којима се путем звучника емитују различити снимљени садржаји, а који проблематизују тада свеprisутно, глобално питање дематеријализације уметничког објекта (Denegri, 1996: 100, 7). Овоме је, без сумње, допринео развој технологије и нових медијских средстава израза, који је подстакао критику класичних, занатских сликарских и скулпторских техника, а нарочито, у овом случају, оних које се односе на реализацију концепта пејзажне слике, доминантног жанра српског умереног модернизма (Јанковић, 2012: 25, 30, 32). Звук тако постаје средство отпора Марине Абрамовић, односно средство „осликавања“ реалних пејзажа и стварања нових амбијената. То је најпре реализовано у раду *Дрво* (1971) постављањем звучника на дрво испред Галерије СКЦ-а с којег се емитује цвркул птица (*видети слику др. 7 на сѓр. 36*), а по сличном принципу је осмишљен рад *Озвучен њпростор, рушење зѓраге* (1972), током чије поставке

<sup>15</sup> Овај период траје до 1976. године, када се Марина Абрамовић сели у Амстердам.

<sup>16</sup> Од 1971. до 1973. године Марина Абрамовић делује у оквиру неформалне групе шесторо уметника, окупљене око Студентског културног центра, основаног 4. априла 1971. године. Међу њима су били: Слободан Ера Миливојевић, Неша Париповић, Зоран Поповић, Драгољуб Раша Тодосијевић и Гергељ Уркоч.



се са звучника постављеног на осветљену зграду СКЦ-а емитовао звук рушења зграде. Међу галеријским радовима и радовима у затвореном простору налази се рад *Кућије* (1971) – две картонске кутије биле су постављене унутар Галерије СКЦ-а из којих је емитован звук бљења оваца, хуке мора, ветра, звук пуцња; *Звучни њролаз, рай* (МСУ, 1971), у којем уметница „поставља“ звук репетирања митраљеза на улаз у Галерију кроз који посетиоци морају да прођу; *Аеродром* (фоаје СКЦ-а, 1972) заснован на гласу спикера који на свака три минута позива на немогућа путовања (Janković, 2012: 34–35). Иако се у овим радовима партиципација слушалаца/ посетилаца подразумева, Марина Абрамковић покушава да додатно охрабри њихов ангажман увођењем вербалних инструкција, налик оним флукусовским, откривајући „демократизацију“ уметности као још једно од фундаменталних питања београдске (али и светске) неовангарде (Janković, 2012: 33). Тако рад *Шума* (МСУ, 1972),



Слика бр. 7 – Марина Абрамковић, *Дрво* (1971)

(извор: <http://www.skc.org.rs>)

сачињен од неколико столица, емитованог звука ветра, птица, других животиња, људских корака (посредством скривеног касетофона), садржи инструкцију: *Ово је шума. Сеги. Ходај. Одмарај се. Највишии шиа си доживео* (Janković, 2012: 33). Још већи степен демократизације, односно дематеријализације уметничког препознаје се у раду *Бели њросџор* (СКЦ, 1972),<sup>17</sup> реализованом на линији Раушенбергових и Кејцових домета „излагањем“ звука рада магнетофона у овалном галеријском амбијенту, облепљеном белим папиром, поново са инструкцијом: *Уђи у бели њросџор. Слушај* (Janković, 2012: 34).<sup>18</sup> Уметница иде још даље у писању инструкција, приближавајући се сасвим процедури описивања перформанса, у раду *Предлој за озвучени њросџор* (СКЦ, април, 1973).<sup>19</sup> Ови радови, иако формално могу да буду окарактерисани као звуковне инсталације, заправо овим инструкцијама излазе из тог поља, због чега их ауторка и не одређује овим именом, већ термином *звучни амбијент*, вероватно имајући на уму радове уметника флукуса, али, могуће је, и савремена дешавања на пољу рада са звуком, како оних који се тичу звуковних инсталација тако и оних који проблематизују концепт звучног окружења. Поред тога што амбијент у којем ствара ова уметница звучи, због чега га она и одређује као звучни амбијент, и поред тога што је реч о амбијенту сачињеном од звукова, када можемо да кажемо да је реч о звуковном амбијенту, он је свакако и озвучени амбијент, што је термин који би могао да фигурира у контексту поетике ове уметнице, али и у другим случајевима када се врши овакав тип интервенције у простору. У том смислу, звучни амбијент би могао да буде сваки амбијент

<sup>17</sup> У каталогу изложбе из 1972. године, када је први пут и представљен, овај рад је назван *Звучни амбијент* *Бело* и описан је као *кружни бели њросџор озвучен одјеком зашћинуће жице* (Janković, 2012: 34).

<sup>18</sup> У свом првом перформансу *Риџам 10* (август 1973) уметница такође користи звук. Наиме, рад је био изведен с десет различитих ножева и два касетофона. Уметница најпре боји нокте леве руке плавим лаком, уз насумично одабрану музику с радија; затим искључује радио и укључује касетофон како би снимила наредни сегмент перформанса током којег руку са обојеним ноктима ставља на бели папир на поду, док десном руком запада ножеве између раширених прстију. При посецању, сваки пут је мењала нож. Када је употребила све ножеве, направила је паузу, а онда је укључила други касетофон како би пустила снимак првог дела перформанса, на чијем фону је поновила „игру“ с ножевима. Уздах који се чуо с касетофона, наводио је да се сваки пут повреди на истом месту. Рад се завршава емитовањем снимака оба дела перформанса. Звук у овом случају представља реминисценцију на изазване повреде (Janković, 2012: 45–46).

<sup>19</sup> Опис рада: 1. Снимање магнетофоном постављеним на фиксном месту топота коња који трче у круг, тако да звук мења интензитет у зависности од позиције извора звука (коња у покрету)... 2. Овај снимак репродукује се у простору галерије СКЦ-а која је обложена таблицама белог папира, али не једноставном репродукцијом, већ се снимљени материјал репродукује као бесконачна трака постављена око котурова уокруг целог простора галерије; 3. ово збивање у простору и времену акцентира се звуком с још два магнетофона који на извесној међусобној удаљености репродукују различитим брзинама исту бесконачну траку са звуком куцања часовника тако да се звук сата, који је у нашем искуству индентичан с временском јединицом, репродукује различитим ритмом, асоцирајући на релативност нашег опажања времена (према: <http://www.skc.org.rs/abeceda-sk-c-a/2235-ovde-na-ovom-mestu-marina-abramovic-je.html>) (приступљено 24. јануара 2022).

(ако се сложимо с Кејцовом констатацијом да и тишина подразумева звук), мишљен без намере да се акцентује звук, док звуковни и озвучени амбијенти представљају амбијенте „обликоване“ са идејом о звуку.

Уметност инсталације, која је у највећој мери профилисана у периоду од 1965. до 1975, подразумева физички улазак посматрача у простор/његов боравак у простору и центрирање његовог перцептивног фокуса на целокупан (звучни/звуконни) амбијент свим чулима (Bishop, 2005: 6). Звуконна инсталација се заснива на истим принципима, али и на чињеници да је простор артикулисан звуком и његовим трајањем (Bandt, 2006: 353). Док концепт звуконне скулптуре подразумева видљиви звучећи објекат чије опажање није условљено простором излагања, звуконна инсталација је дотле одређена акустичким својствима простора од ког ствара, помоћу звука, посебан амбијент који окружује реципијента. У овом контексту коришћење материјалних објеката није неопходно, док је техничка опрема која синтетише звук на лицу места, односно емитује га посредством звучника, неизоставни део (Motte-Haber, 1999: 95).<sup>20</sup> Тачније, *звуконна инсталација обједињује звук и простор [...] често ослањајући се на архитектонске елементе и конструкције, друштвене догађаје, буку окружења, акустичку динамику, унутар или изван галерије...* (цит. LaBelle, 2008: 151). Звуконна инсталација, такође, представља уметничку појаву која указује на ново, постбергсоновско схватање простора (које ће баш тих година разрадити Анри Лефевр у студији *La production de l'espace*, а у контексту опште друштвене дебате о простору) као категорије која није фиксирана, „мртва“, непокретна и која не постоји по себи, него увек изнова настаје, од места приказивања до места стварања и обратно (упор. Lefebvre, 1974: 178; Foucault, према Sodža, 2013: 1).

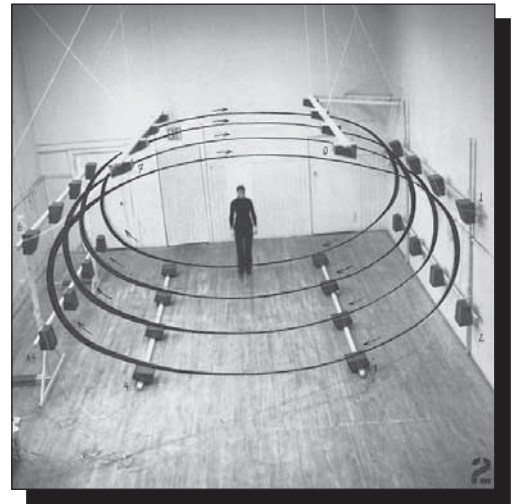
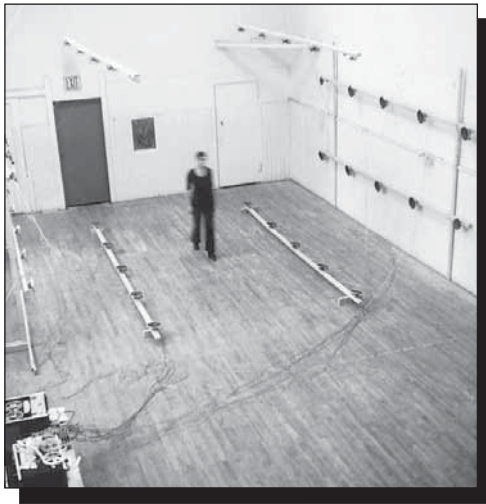
Идеја измештања звука из каноном дефинисаног простора је у основи истраживања Макса Нојхауса, који је општеприхваћен у дискурсу о уметничком раду са звуком као творац концепта звуконне инсталације и самог термина (1971). Овакав став Нојхаус формулише након остваривања перкусионистичке каријере посвећене махом репертоару америчке експерименталне музике, када схвата да звукови свакодневице, односно шумови чине неизоставни „декор“ концертног простора. Због тога, он се пита: *Зашто ограничити слушање на концертну дворану? Уместо да звукове доносимо у дворану, зашто не донесемо једноставно јустили јублику најоље* (цит. Neuhaus, 1966–76/2013: 63). Имајући ово на уму, Нојхаус реализује прву звуконну инсталацију *Drive in Music* (1967), сачињену од радио-предајника који су били постављени дуж пола миље дугачке деонице ауто-пута (Бафало, Њујорк). Сваки предајник емитује одређену фреквенцију, у зависности од сегмента пута, коју, потом, возачи у колима слушају на пријемницима (LaBelle, 2008: 155). Током седамдесетих уследила су слична Нојхаусова остварења која звук проблематизују као спацијални феномен: серија подводних инсталација *Under water music(s)/Water whistle* (1971–) које се заснивају на слушању звука под водом и на површини воде у базену (*видети слику бр. 8*); *Times Square* (1977–92/2002) – инсталација испод вентилационе решетке њујоршког Тајмс сквера заснована на емитовању једног ниског дрон звука чија динамика и тембр зависе од временских услова и околности на самој локацији; *Time Piece* (1983) – инсталација заснована на снимању звукова врта Музеја америчке уметности Витни, који се потом трансформишу помоћу компјутера и наново емитују у исти простор у новом „облику“ (LaBelle, 2008: 155–8). У свим овим случајевима, звук „прати“ окружење и утиче на његово „обликовање“; звук је, дакле, у овом контексту и просторни феномен.

Маријана Амачер, по образовању композиторка, такође осваја поље звуконне инсталације са циљем да испита начине перцепције звука као просторног феномена. То први пут чини у серији инсталација *City Links #1-22* (1967–1981) које функционишу на преносу звука са удаљених локација (по принципу телекомуникација) у галеријски простор. Наиме, она поставља микрофоне у различита одабрана окружења (луке, камене куле, млинове, силосе, приватне просторе, отворене просторе итд.), да би потом звук „сакупила“, тј. емито-



Слика бр. 8 – Макс Нојхаус, *Water Whistle III* (1972)  
(извор: <http://www.max-neuhaus.info>)

<sup>20</sup> Поред ових, постоје и „хибридне форме“ које представљају спој звуконне скулптуре и звуконне инсталације. Реч је о инсталацијама које се састоје од више звуконних скулптура или објеката који су обједињени на једном месту, тј. у једном простору (De la Motte Haber, 1999: 95).



Слика бр. 9а и б – Бернхард Лајтнер, *Sound Tube* (1972)  
(извор: <http://www.bernhardleitner.at>)

вала на једном, за ту намену прилагођеном месту.<sup>21</sup> Идеју преобликовања простора звуком ова ауторка реализује и у инсталацијама *Music for Sound-Joined Rooms* (1980). Прву инсталацију из овог низа, *Living Sound: Patent Pending*, она реализује у напуштеној викторијанској кући. На овој локацији, Амачер поставља више звучника на необичан начин, позиционирајући их према зидовима и поду како би звук директно „ударао“ о чврсте препреке које би истовремено тако и обликовао. У оваквој поставци простор постаје звуковни амбијент или амбијент „редизајниран“ помоћу звука, тј. озвучени, а истовремено и озвучовљени амбијент (LaBelle, 2008: 172).<sup>22</sup>

Питањем перцепције звука у простору/простора бави се аустријски уметник и архитекта Бернхард Лајтнер који од почетка седамдесетих ради с звуком као с пластичким, скулптуралним, архитектонским медијем, тј. као средством обликовања простора.<sup>23</sup> У вези с тим, он истиче да се његов рад заснива на *аудио-физичкој перцепцији простора и објеката који су по форми и садржају одређени крећањем звука. Акцент је на односу између израђених конструкција звука и људског тела [...] Акустички стимулуси, аудио информације перципирају се целим телом, а не само ушима. Ово је од кључног значаја за израђу простора звуком* (Leitner, 1977).<sup>24</sup> Инсталација *Sound Tube* (1972, видети слике бр. 9а и 9б), заснована на специфичном распореду звучника помоћу којих се ствара звуковни „пролаз“ кроз који се слушалац креће, један је од првих примера у којем Лајтнер разрађује однос између звука и тела. Тачније, Лајтнер се бави питањем звучног тела као тела које звучи/тела звука током перцептивног чина, односно улоге целог тела у процесу перцепције, као и односом између звука и простора и могућности обликовања простора звуком, када инсталација поприма својства архитектонског објекта (LaBelle, 2008: 178).

Упечатљив пример је и звуковно-просторна скулптура (нем. Ton-Raum-Skulptur) *Sound Suit* (1975, видети слику бр. 10) која тело поставља као простор кретања звука или звук као медиј продуковања тела као простора. Рад чини одело с четири уграђена звучника посредством којих је могуће телесно искусити ток физичке дистрибуције емитованог звука (обично су у питању „неутрални“ звукови који неће одвлечити пажњу и који ће омогућити фокусирање на простор) (Leitner, 2012).<sup>25</sup> По истом принципу настала је и серија радова *Sound Chair* (1975) – серија различитих столица са уграђеним звучницима које акцентују *кинестетичко-хаптичко искуство, више него искуство слушања*; или рад *Vertical Space for One Person* (1975, видети слику бр. 11) сачињен од два вертикално постављена звучника између којих се позиционира посматрач/слушалац, тј. његово тело, с циљем да се перципира вертикални ток кретања звука (цит. Ouzounian, 2008: 188). Лајтнеров рад, стога, чини садејство звука, реалног простора и тела, односно телесног

<sup>21</sup> Видети: <https://ludlow38.org/exhibitions/marianne-amacher-city-links/> (приступљено 25. јануара 2022).

<sup>22</sup> Важно је рећи да се овај рад може презентовати и у било ком другом простору, јавном или приватном, будући да је реализован и као аудио-запис, објављен на издању *Sound Characters* за кућу Tzadik (иако Лихт тврди да се уметница противила оваквом виду презентовања сопственог рада због немогућности представљања спацијалне компоненте) (Licht, 2007: 39).

<sup>23</sup> Он за своје радове користи одредницу *звуквно-просторна уметност* (нем. Ton-Raum-Kunst), док себе назива *звуквно-просторним уметником* (нем. Ton-Raum-Künstler). Такође, Лајтнер употребљава синтагму *звуквна архитектура* (нем. Klangarchitektur) (Leitner 2008).

<sup>24</sup> Видети: <http://www.bernhardleitner.at/texts> (приступљено 28. јануара 2022. године).

<sup>25</sup> Види интервју: <http://youtu.be/N3Xc-XNEGZ0> (приступљено 25. јануара 2022. године).





Слика бр. 10 – Бернхард Лајтнер, *Sound Suit* (1975)

(извор: <http://www.archdaily.com>)



Слика бр. 11 – Бернхард Лајтнер, *Vertical Space for One Person* (1975)

(извор: <http://www.archdaily.com>)

простора који делује као резонантни простор/простор који резонира (Ouzounian, 2006: 69). У том смислу, тело преузима ингеренције уха и постаје орган за слушање, па нас Лајтнер учи како да слушамо телом и телесно перципирамо звук (Ouzounian, 2006: 78).

Оно што је још значајно за реализацију ових радова јесте примена принципа снимања и репродукције звука посредством технологије. У овом контексту издвојићу још неколико дела у чијем средишту је рад са звуком као средством за демонстрацију технолошких потенцијала и обрнуто – рад с технологијом као средством за откривање звуковних потенцијала. Овде се најпре издваја антологијски рад за глас и траку *I am sitting in a room* (1970) Алвина Лусијеа, који, иако није мишљен као звуковна инсталација, већ као експеримент у сфери музике посвећен слушању, ипак садржи нека својства овог концепта, пре свега када говоримо о звуковном уобличавању простора. Поред снимљеног наратива аутора, који се емитује, па поново снима и емитује, тј. „рециклира“ неодређен број пута, конститутивни елемент рада је, како аутор истиче, и сам простор презентовања дела са којим снимац/глас резонира (Lucier, 1980/2013: 193).<sup>26</sup> Својства простора „уоквирују“ звук и само дело, што значи да различити простори дају различите перцептивне резултате. Рад *I am sitting in a room*, стога, има онолико верзија у колико је простора презентован и слушан. Лусије заступа платонистички став, тврдећи да *сваки њпростор има своју сојсџвену мелодију, која се џамо крије док не буде чуџа*, па стога сматра да композитор мора имати на уму архитектонска својства одређеног простора при раду са звуком (цит. Lucier, 1980/2012: 196). Истицањем ових принципа Лусије прекида музичку традицију „репресије“ простора и даје *ново ѓледџиџе које временску ѓприроду музике нераскидиво ѓовезује с музичким ѓпростором*, указујући на то да је слушање простора можда чак важније од самог звука (према: Тур, 2003: 154).

Овде поново желим да укажем на (коинцидентно) сагласје српске уметничке сцене са светским токовима, о чему сведочи стваралаштво Владана Радовановића. Његови „менталистички“ радови – *Глас из звучника/Tape Medium 1* (1973),<sup>27</sup> *Глас и ѓлас из звучника/Tape Medium 2*, *Глас из звучника који чуџа ѓексџ/Tape Medium 3* (1975), *Двојник/Tape medium 4*, *Оѓледало/Tape medium 5* – засновани су на употреби снимљеног гласа који „озвучава“ одређене вербално-семантичке структуре и репродуковању тог гласа посредством звучника (или уз симултани говор уживо – *Tape medium 4 i 5*) управо у циљу истраживања природе технологије снимања звука, тачније магнетона/траке као стваралачког медија (Denegri, 1996: 68). Радовановић, дакле, овим пројектима разматра природу конкретног (tape) медија, а у оквиру јединственог концепта назва-

<sup>26</sup> Аутор изговара следећи текст: *Ја седим у ѓпросторџи друџачиџој од оне у којој сџе ви сада. Снимам звук моѓ гласа који ѓовори и изнова ѓу ѓа емџџоватиџи у ѓпросторџи све док се резонанџне фреквенџије ѓпросторџије не ѓојачају џако да свака сличносѓ с моѓим ѓласом, изузев можда рџџмичке, несџане. Оно иџџо ѓеџе џада чуџи су ѓприродне резонанџне фреквенџије ѓпросторџије арџџкулисане ѓовором. Посмаџрам ову акџџивносѓ не ѓолико као демонсџраџију физичке чињенице, већ више као начин да исџравим било коју неѓравносѓ своѓ ѓовора. Извођење овог дела може се заснивати на овом тексту или на било ком другом тексту, било које дужине. Дело се може изводити у једној просторџи или у више просторџија (Lucier, 1970/2013: 191–192).*

<sup>27</sup> Овај рад је објављен на плочи, 1975. године.





Слика бр. 12 – Владан Радовановић,  
*Изложени гласови* (1986)

(извор: <http://www.vladanradovanovic.rs>)

поклапа с физичким/просторно-временским контекстом: *ионовљена реч* „поново“, *сад изговорена реч* „сад“, *овде изговорено* „овде“ – *шаушолоије* су које исцртају мрежну конструкцију ирисујну само у менталном простору (цит. Radovanović, 2022).<sup>29</sup> Реч је, дакле, о *заокруженим шаушолошким јединицама* или *двоелементним мини-концепцијима* насталим преклапањем означитеља и означеног које указује на феноменолошко-онтолошки обрт од *семантичко-звучно-просторне конструкције*, дакле *невизибилне до менталне синестетске визуелно-просторне конструкције*, дакле *неаудибилне* (цит. Radovanović, 2022). На тај начин се превазилази *природа вербалној медији да би се најавестила природа визуелној медији али који није и стварно визибилан* (цит. Radovanović, 2022). Због тога овај рад уметник одређује као *транс-медиј*, односно *трансмедиијални концепти конструкције од концепција* јер он предочава прелазак од *материјалности ка концептуализацији* и од *концептуалности ка синтетској материјализацији* (цит. Radovanović, 2022).

Интересовање за звук као феномен и креативно средство за уметнички рад добило је посебан облик у поетикама домаћих композиторки Љубице Марић и Лудмиле Фрајт. Симптоматично је да баш ове ауторке, које у историји српске музике заузимају пионирске позиције када је реч о женском музичком стваралаштву (20. века) (видети: Медић И., 2005: 208), готово истовремено показују афинитет за звуковна истраживања, остављајући јединствен и оригинални траг на нашој сцени. Мада је једна од константних линија Марићкине поетике било интересовање за звук као конститутивно средство музичког дела, ефекат, инспирацију, што је нарочито изражено у њеним делима насталим током и након педесетих, она ипак није реализовала пројекте који (у већој мери) доносе звуковне иновације. Међутим, значајно је поменути да је сама ауторка ипак имала овакве претензије, о чему сведочи и њен неостварен пројекат *Музика звука* за магнетофонску траку на којем је радила у периоду животне кризе и повлачења с јавне сцене (1968–1975) (видети Милин, 2018: 220).<sup>30</sup> Реч је о својеврсној „архиви“ различитих снимака које је композиторка реализовала у кућним условима, међу којима су снимци конкретних звукова (произведени помоћу прибора за ручавање, чаша, кухињске даске, звона и сл.), инструмената (импровизације на виолини или извођење већ постојећих мелодија), говорних/гласовних сегмената (читање, рецитовање њених и туђих поетских текстова, тужбаличко запевање које постаје крик, извођење народног напева).<sup>31</sup> Ипак, важно је истаћи да Марићева овај материјал није желела да сведе само на ниво њеног креативног документа, већ је имала намеру да формира већу целину која би била обликована на начин радиофонског дела (Милин, 2011: 28–29). До ове реализације није дошло, можда и због ограничених услова, будући да технички/технолошки стандарди за рад са звуком у

<sup>28</sup> Радовановић концепт пројектизма развија од 1954. године и тумачи га као праксу која се налази у простору између умнике и уметности. Аутор умнику објашњава као „духотворство испољено помоћу језичких намерних структура које, зависно од контекста, својим другостепеним (метајезичким) значењем делују на разум. Поред вербално-семантичког медија, у пројектима се користе и ликови, звукови и покрети који не теже естетичности“ (prema: [http://vladanradovanovic.rs/vladan\\_radovanovic/projektizam.html](http://vladanradovanovic.rs/vladan_radovanovic/projektizam.html), приступљено 25. јануара 2022. године).

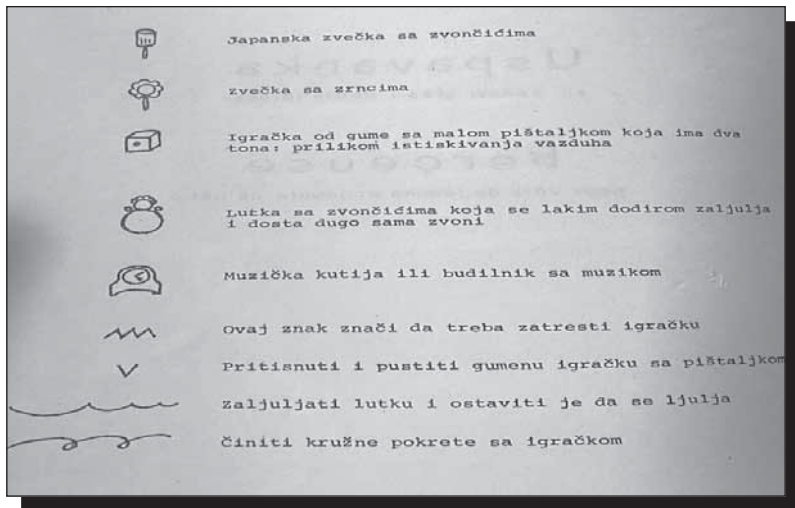
<sup>29</sup> Видети веб-страницу: [http://vladanradovanovic.rs/01\\_izlozeni\\_glasovi.html](http://vladanradovanovic.rs/01_izlozeni_glasovi.html) (приступљено 25. јануара 2022. године).

<sup>30</sup> Криза је узрокована конкретним догађајем – смрћу њене мајке, 1964. године.

<sup>31</sup> Донедавно се мислило да су магнетофонске траке на којима је овај материјал изгубљене. Међутим, траке су ипак нађене након композиторкине смрти и чувају се у Музиколошком институту САНУ, а овај материјал је дигитализован и објављен као двоструки компакт-диск 2011. године.

то време у Србији/Југославији нису постојали (ситуација ће се променити тек након отварања Електронског студија Трећег програма Радио Београда, 1972. године).

Док се Љубица Марић истраживању звука посветила у интимном простору, Лудмила Фрајт је нове звуковне потенцијале открила путем различитих институција, најпре у Дармштату, почетком шездесетих, а потом и у Експерименталном студију Чешког радија у Плзењу, где ствара своју прву електроакустичку композицију *Асџероиди* (1967) (Медић Х., 2015).<sup>32</sup> Такође, од пресудног значаја за проширење њеног музичког знања, односно фондуса расположивог звука као креативног материјала, јесте ангажман ауторке у музичком одељењу Авала филма (била је шеф од 1946. до 1952. године), тј. рад у сфери филмске музике, као и музике за радио-драме (Медић Х., 2015).<sup>33</sup> Претпостављам да је сусрет с бројним звучним ефектима у овом контексту и утицао на Фрајтову да постојећи музичко-звучни фонд обогати или прошири новим звуковима, тј. звуковима који нису били заступљени као музички материјал. Управо је ова тенденција, како констатује Слободан Варсаковић, била *једина авангардна њековина коју је* [Фрајтова, Б. Л.] *безусловно прихватила* (Варсаковић, 2018: 14), а препознајемо је, између осталог, у два дела настала почетком седамдесетих година: *Успавањка* за сопран и дечје играчке (1971) и *Сребрни звуци* за гудачки квартет (и сребрне кашике) (1972). Прво остварење доноси довитљиву и оригиналну звуковну комбинацију којом се евоцира свакодневна животна ситуација успављивања детета (бебе), али и жанр успаванке (условно речено, будући да, сем називом и тематиком, ауторка не прати традиционални образац). Као што и сам процес успављивања подразумева конкретну рутину коју прати постепено „умирење“, тако се и ова композиција заснива на смени звучних ситуација које воде поступно ка утихнућу (у флукутирајућем темпу који од лаганог постаје све живљи, након чега следи успоравање) при чему је глас носилац „радње“ дела, док играчке-инструменти обликују атмосферу. Стога, дијапазон гласовних наступа креће се од вокализе (уз *lento* ознаку за темпо), преко силабичне скоковите смене тонских висина (нпр. на текст *лала беба* или *лали мали*; уз ознаку *rosso/ansoga piu mosso*), до глосандо и говорних сегмената (у тренуцима тепања или „опомене“ – *но, но, но*). Ова смена вокалних ситуација дешава се у „pratњи“ (пет) *звучних ијрачака из дечје собе*<sup>34</sup> којима манипулише солисткиња, пратећи назнаке у партитури о конкретним местима наступа, трајању и начину коришћења играчке (*видети слику бр. 13*). Како ауторка истиче, ове назнаке представљају приближне инструкције, а звучни резултат зависи од спретности извођачице и

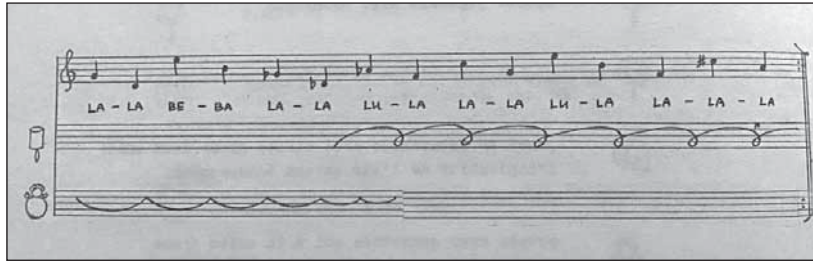


Слика бр. 13 – Опис инструмената-играчака које се користе приликом извођења композиције *Успавањка* Лудмиле Фрајт објављен у нотном издању (1972)

<sup>32</sup> Подсећам да је Лудмила Фрајт прва жена код нас која је завршила студије композиције 1946. године, у класи Јосипа Славенског. Управо је рад са Славенским још једно место „сусрета“ ове две композиторке.

<sup>33</sup> Лудмила Фрајт је знање о филмској музици систематизовала у тексту *Филмска музика* насталом 1961. године. Овај текст, у којем она, између осталог, објашњава и потенцијале музике и звука у контексту филмског жанра и медија, представља прва скрипта о филмској музици неког српског аутора. Видети: Фрајт, 2012: 26–44.

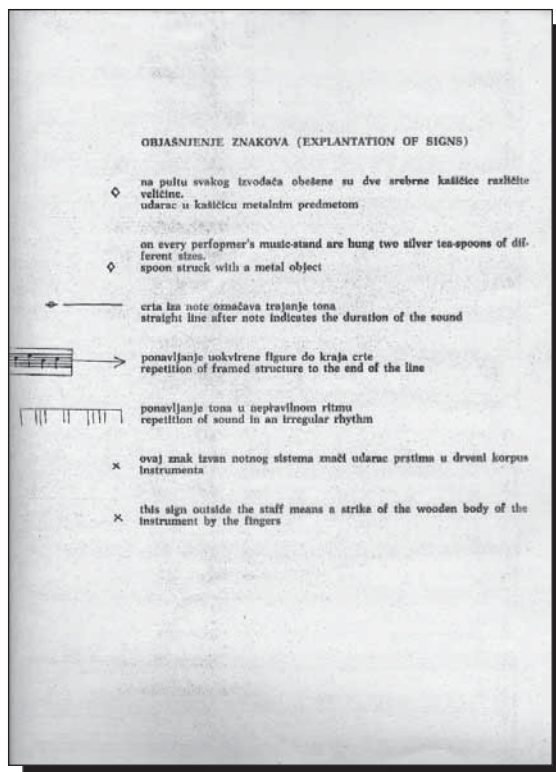
<sup>34</sup> Овако наводи ауторка, а текст на који се позивам штампан је у пратећој књижици троструког ЦД издања (Слио, 2015. године, ур. Христина Медић, едиција *Композициони у више лица*, 2. диск). У партитури се помињу: јапанска звечка са звончићима, звечка са зрнцима, играчка од гуме с малом пиштаљком која производи два тона, лутка са звончићима која се љуља и сама звони, музичка кутија или будилник с музиком. Такође, наводи се да овај број објеката није ограничен, али да се захтевају играчке које производе различити звук.

Пример бр. 1 – Одломак из партитуре композиције *Усиаванка* Лудмиле Фрајт, 4. такт

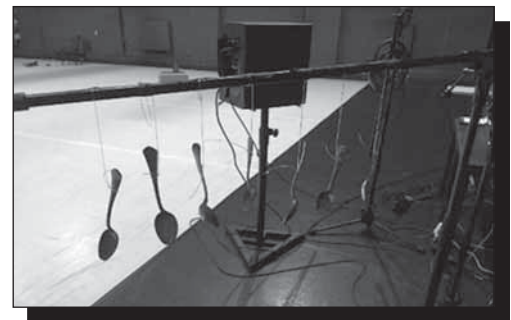
њеног избора инструмената.<sup>35</sup> Дакле, овде није реч о сатијевском третману постојећих звучних/звуконних објеката, који се користе као повремени ефекти, већ о коришћењу свакодневних објеката као музичких инструмената јер је свака играчка у партитури представљена и забележена као независна деоница. Истовремено, начин извођења је нарочито изазован за солисткињу, те се може окарактерисати и као мини-перформанс (Медић И., 2005: 214), попут оних које је готово у исто време представљала „дива авангардне“ вокалне праксе, Кети Берберијан.

Композицију *Сребрни звуци*<sup>36</sup> изводи гудачки квартет, док на пултовима сваког од извођача, како ауторка објашњава, висе по две сребрне кашичице различите величине о које се удара металним предметом (видети слике бр. 14 и бр. 15 и пример бр. 2).<sup>37</sup> Као и у претходном остварењу, свакодневни објекти, тј. неколико кашика постају извор звука по принципу редимејда. Иако овај звук није константно присутан, већ је изражен у уводном и завршном сегменту дела, можемо га перципирати као сугестивни елемент који гради целокупну звукону „слику“ композиције, истом „снагом“ као и гудачки инструменти. Тачније, ова два звучна слоја делују у садејству, а томе доприноси и третман гудачких инструмената у чијој основи је трагање за ефектиним интерпретативним поступцима који за резултат дају богате звуконне ситуације. Флажолети, тремоло, пицикато, ударци дрвеним делом гудала о жице или прстима о дрвени

42



Слика бр. 14 – Објашњење ауторке које прати нотно издање композиције *Сребрни звуци* (извор: приватна архива Х. Медић)



Слика бр. 15 – Фотографија забележена приликом извођења композиције *Сребрни звуци* у Прагу 2021. године (извор: приватна архива Љубомира Николића)

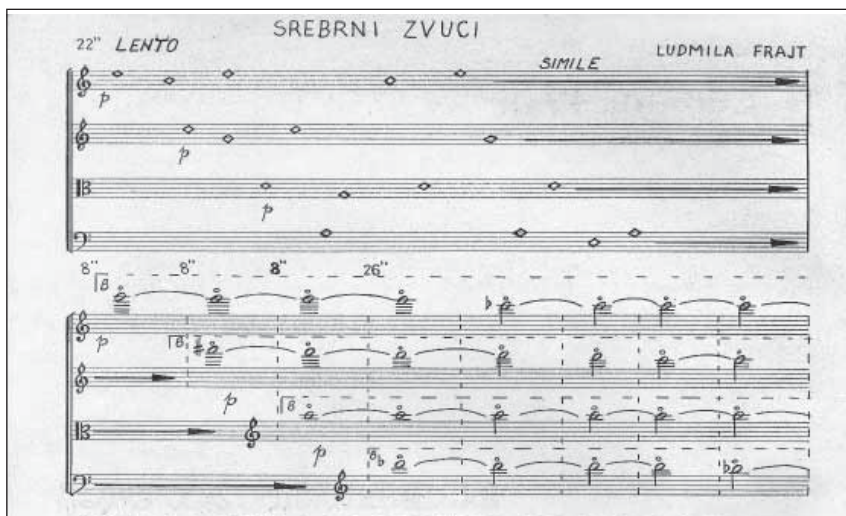
<sup>35</sup> Из књижице за ЦД издање.

<sup>36</sup> Ова композиција добила је другу награду Удружења композитора Србије 1972. године.

<sup>37</sup> Композиција је остварена на принципу планиране алеаторике – трајање је приближно назначено у секундама, а делимично је препуштено и слободном тумачењу извођача (Медић И., 2005: 214).



**Пример бр. 2 – Почетни сегмент композиције, знак у облику ромба означава ударац у кашику металним предметом (извор: приватна архива Х. Медих)**



корпус инструмента јесу неки од заступљених начина извођења који управо носе потенцијал за „надоградњу“ стандардног звука.

\*\*\*

Овај преглед звуковних експеримената, тј. жанровски, дисциплинарно и концептуално различитих звуковних остварења, представља покушај да се демонстрира широка палета могућности коришћења звука као стваралачког и креативног медија у другој половини 20. века, као и да се укаже на разноврсне концепте који су припремили појаву *звуквне уметности*. С развојем технологије за снимање, обраду, дистрибуцију звука број примера се умножава, а саме праксе постају све сложеније, у продукцијском и перцептивном смислу. Због различитих „отисних“ тачака уметника и уметница, њихових разноврсних полазних позиција и интересовања, поетичке праксе уметничке употребе звука су прилично хетерогене и представљају, у делезовском смислу, зоне континуиране варијације. Мада музика као уметност и даље безусловно „штити“ примарно право на звук, ова плуралност потврђује одрживост звука као моћног средства уметничког израза чији потенцијал отвара просторе за мноштво могућности.

## Цитирана литература:

1. Ades, D. (1980): "The Transcendental Surrealism of Joseph Cornell", *Joseph Cornell*, каталог са изложбе. New York.
2. Bandt, Ros (2006): "Sound Installation: Blurring the Boundaries of the Eye, the Ear, Space, and Time", *Contemporary Music Review* vol. 25 (4): 353–365.
3. Baschet, François and Bernard (1987): "Sound Sculpture: Sounds, Shapes, Public Participation, Education", *Leonardo* 20 (2), 107–114.
4. Bertoia, Harry (1975): "Sounding Sculptures", *Sound Sculpture*. ur. John Grayson. ARC Press, Vancouver.
5. Bishop, Claire (2005): *Installation Art – A Critical History*, Routledge, London.
6. Davies, Hugh (2013): "Sound sculpture", *Grove Music Online*. *Oxford Music Online*. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/47630>.
7. Варсаковић, Слободан (2018): „Обредно и ноктурално у музици Лудмиле Фрајт“, *Музички талас*, година 24, бр. 47, Clio, 12–38.
8. De la Motte-Haber, Helga. ur. (1999): *Klangkunst: Tönende Objekte und klingende Räume*. Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert. Laaber: Laaber-Verlag.
9. Delehanty, Suzanne (1981/2013): "Soundings", *Sound by Artists*. ur. Dan Lander and Micah Lexier, Blackwood Gallery, Toronto.
10. Denegri, Ješa (1996): *Sedamdesete: teme srpske umetnosti – nove prakse (1970–1980)*, Svetovi, Novi Sad.
11. Fontana, Bill (1996): "Borrowed Landscapes: The Sound Sculptures of Bill Fontana, 1973 to 1996", <http://www.resoundings.org/PDF/fontanasoundsculpture.pdf>.
12. Fontana, Bill (1987): "The Relocation of Ambient Sound: Urban Sound Sculpture", *Leonardo* vol. 20 (2): 143–147.
13. Фрајт, Лудмила (2012): „Филмска музика“, *Музички талас*, година 18, број 41, Clio, 26–44.



14. Janković, Olivera (2012): *Marina Abramović: rani radovi – beogradski period*, Galerija Bel art, Muzej savremene umetnosti Vojvodine, Novi Sad.
15. Kim-Cohen, Seth (2009): *In the Blink of an Ear: Toward a Non-Cochlear Sonic Art*, Continuum, London/New York.
16. Krauss, Rosalind (1979): "Sculpture in the Expanded Field." *October* no. 8: 30–44.
17. Лабат, Влада (1989): Текст у штампаном програму за *Први одредни сан* Вука Куленовића.
18. Lefebvre, Henri (1974): *La production de l'espace*, Anthropos, Paris.
19. Licht, Alan (2007): *Sound Art: Beyond Music, Between Categories*, Rizzoli, New York.
20. Lucier, Alvin (1980/2013): "Alvin Lucier in Conversation with Douglas Simon", *Sounds*, ур. Caleb Kelly, Whitechapel Gallery and MIT Press, London/Cambridge.
21. Marxhausen, Reinhold Pieper (1975): "Variations on the Theme for Listening to Door Knobs", John Grayson, оп. цит.
22. Медић, Ивана (2005): „Лудмила Фрајт – друга српска композиторка“, *Свеске 77*: 208–214.
23. Medić, Hristina (2015): *Композитори у више лица, 2–3, Ludmila Frajt*, књижица уз CD издање, Clio, Beograd.
24. Милин, Мелита (2011): *Љубица Марић: Музика звука за мајнејофонску џраку, 1968–1975*. књижица уз ЦД издање, Музиколошки институт САНУ, Београд.
25. Милин, Мелита (2018): *Љубица Марић: Комјоновање као прадиџељски чин*, Музиколошки институт САНУ, Београд.
26. Ouzounian, Gascia (2006): "Embodied Sound: Aural Architectures and the Body", *Contemporary Music Review* 25 (1–2), 69–79.
27. Ouzounian, Gascia (2008): *Sound Art and Spatial Practices: Situating Sound Installation Art Since 1958*, докторска дисертација, University of California, San Diego.
28. Radovanović, Vladan (2010): *Muzika i elektroakustička muzika*, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci/Novi Sad.
29. Sodža, Edvard V. (2013): *Postmoderne geografije – reafirmacija prostora u kritičkoj socijalnoj teoriji*, Centar za medije i komunikacije, Fakultet za medije i komunikacije, Univerzitet Singidunum, Beograd.
30. Тур, Дејвид (2003): *Океан звука – разговори из етра, амбијентални звуци и имажинарни светови*. Beopolis, Beograd.
31. North American Women Artist of the Twentieth Century (1995), edited by Jules Heller, Nancy G. Heller, Routledge, New York, London 1995.

## MUSIC AND OTHER ARTS

*Biljana Leković\****SOUND AS A MEANS OF CREATION AND RESEARCH IN THE SECOND HALF OF THE 20<sup>TH</sup> CENTURY**UDK: 7.038.53  
78.0

Bibliid: 0354-9313, 28(2022) pp. 30–44

Submitted: 21<sup>th</sup> February 2022Accepted for publication: 12<sup>th</sup> May 2022

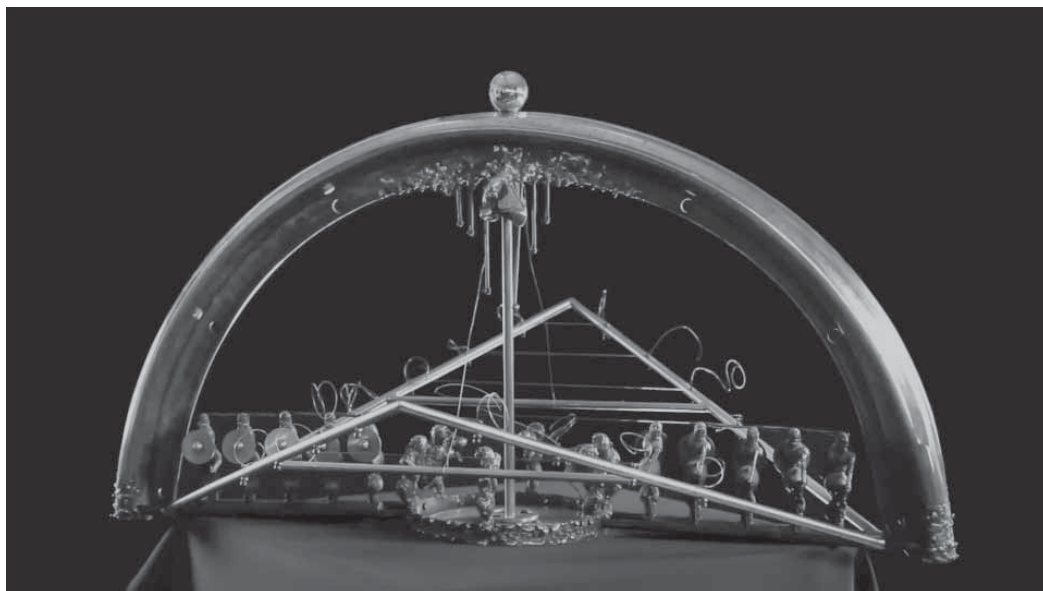
Preview article

**Summary:** This paper examines experimental artistic practices in the second half of the 20th century in which sound (per se) acts as means of creation and research. The author presents various examples from different creative fields – outside of music and from the music itself, focusing on foreign and local contexts, in chronological order. She first presents sound as an innovative, three-dimensional material in sound sculpture. In this context, she singles out several categories of works: sculptures as music boxes (works by Joseph Cornell, Robert Rauschenberg, Robert Morris, Mary Bauermeister), sculptures that represent or imitate musical instruments (François Baschet, Bernard Baschet, Charles Mattox, Reinhold Marxhausen, Robert Rutman, Vladimir Labat), kinetic sound sculptures (Jean Tinguely), sound sculptures that shape the ambience (Harry Bertoia, Bill Fontana, Marina Abramović). Then, the author identifies sound installations as new formats of working with sound in space. While the concept of sound sculpture implies a visible sounding object whose perception is not conditioned by the exhibition area, the sound installation interacts with the acoustic properties of the space from which it creates a particular sound environment. This category includes works of Max Neuhaus, Maryanne Amacher, Bernhard Leitner.

Furthermore, she mentions works whose focus is on working with sound to demonstrate technological potentials and vice versa, such as the works of Alvin Lucier and Vladan Radovanović. Interest in sound as a phenomenon and a creative tool for artistic creation has taken a unique form in the poetics of domestic composers, Ljubica Marić and Ludmila Frajt. Therefore, at the end of this paper, she mentions their sound experiments, i.e., musical compositions enriched with new sound sources.

Keywords: sound, sound sculpture, sound installation, experiment with the sound, experimental sound practices

\* biljana\_sreckovic@yahoo.com



Владимир Лабат: *Акустична скулптура 4*



развој тзв. хармоникашких *кола*<sup>3</sup> писаних у ритму „двојке“ (такт 2/4), или ређе у троделном ритму (такт 3/4, или 7/16) условио је и ширење овог плесног обрасца уз велике могућности варирања основног обрасца корака, што је и допринело стварању нових назива ових *кола* (Ракочевић, 2020: 3).

Основне карактеристике мелодије *српској кола*, без обзира на њене могуће варијанте, огледају се у темпу, који је најчешће *allegro, portato* артикулацији, *forte* динамици, као и мелодијској орнаментацији карактеристичној за хармонику дугметару (Ракочевић, 2020: 3). Парадигматске одлике плеса вербално се могу описати као кретање удесно (супротно од смера казаљке на сату), плесање у месту, кретање улево (у правцу кретања казаљке на сату), плесање у месту, уз континуирано поцупкивање<sup>4</sup> коленима (Исто), што је представљено и нумеричком формалном анализом Здравка Ранисављевића као 1,3 + 1,3 и односи се на свако *коло у џири* (Ранисављевић, 2003).

Осим дефинисања неколико базичних мотива српских традиционалних плесова, од стране Оливере Васић и Здравка Ранисављевића, плесни стил извођења *српској кола* није био предмет научних разматрања. Поред засебних мотива, али и групе мотива и њихових различитих комбинација, постоје и други фактори који одређују плесни стил извођења. С обзиром на то, питање диференцирања карактеристика различитих плесних стилова у извођењу *српској кола* намеће се као неопходно.

Предмет рада биће посматрање и компаративно сагледавање индивидуалних извођачких плесних стилова на примеру надметања у извођењу *српској кола* одржаном у оквиру манифестације Светски дан *српској кола*. У раду ће бити разматрани индивидуални плесно-извођачки стилови појединих такмичарки, карактеристике групног и појединачног извођења, и на самом крају, биће учињен покушај утврђивања које одлике индивидуалног стила су биле пресудне у одлучивању победника на овом такмичењу. Такође, биће предложена нова терминолошка одређења кинетичко-плесних мотива извођених од стране такмичарки, што представља још један од доприноса овог рада.

## Теоријско-методолошки оквир

Традиционални плес *моравца* први пут су записале сестре Љубица и Даница Јанковић 1940. године, а објавиле у осмој књизи *Народних ишара* 1964. године (Младеновић, 1968: 105). То је отворено коло, које се записује у оквиру осам тактова, изводи се латерарно симетрично и према професорки Оливери Васић припада типу *кола у џири* (Васић, 2002: 159). Као што је већ напоменуто, његова, као и структура сваког *кола у џири*, према нумеричкој формалној анализи Здравка Ранисављевића, јесте 1,3 + 1,3 (Ranisavljević, 2004: 10). Из ње ишчитавамо основне карактеристике *српској кола*: латерарну симетрију, као и кретање по простору у комбинацији с плесом у месту. Неки од најчешћих мотива записаних у латерарној симетрији су: *основни џирококорак*<sup>5</sup>, *јрејлеј*<sup>6</sup>, *варалица-јрејлеј*<sup>7</sup> и други. У наставку прилажем поменуте мотиве начињене прескриптивном лабанотацијом<sup>8</sup> (*видети пример бр. 1 на слици 48*).

повезивања плесача. Основне формације карактеристичне за српску плесну праксу су: отворено коло, затворено коло, соло формација, двојка, тројка и четворка.

<sup>3</sup> Неки од познатих композитора ових форми инструменталне музике били су Радојка и Тине Живковић, Миодраг Тодоровић Крњевац, и други.

<sup>4</sup> *Поцупкивање* (енгл. *bouncing*) је термин који се односи на покрете испружања и савијања ногу, који утичу на вертикално померање тежишта тела. Термин је разрадила Селена Ракочевић у раду „Поцупкивање као препознатљива структурална карактеристика *српској кола*: Аспекти идентификације и нотације“.

<sup>5</sup> Мотив *основни џирококорак* дефинисали су Оливера Васић и Здравко Ранисављевић. Он подразумева плес у месту, који се може јавити у два метроритмичка вида (четвртина + две осмине; две осмине + четвртина). Обично се јавља након покрета у простору, који траје једну или две метричке пулсације, па као такав представља контрастни материјал (према Васић и Ранисављевић, 2012).

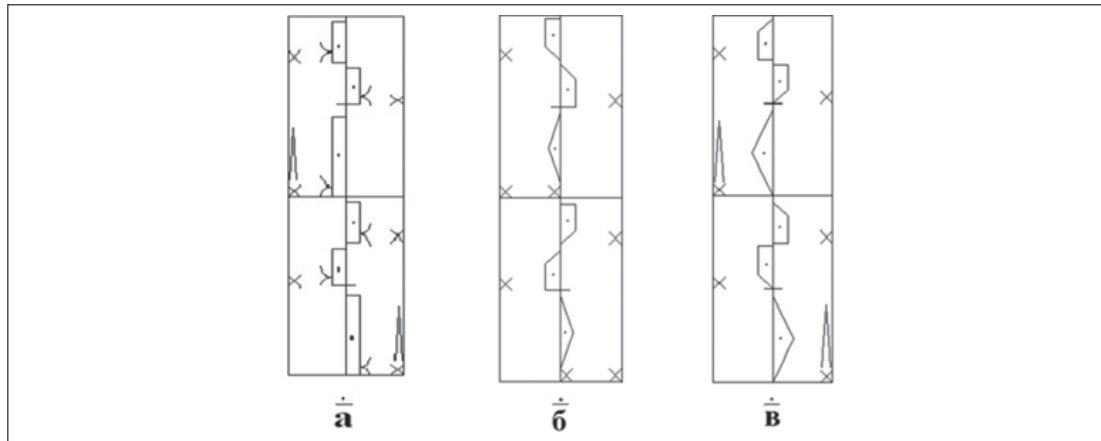
<sup>6</sup> Мотив *јрејлеј* јавља се, и као *основни џирококорак*, у два вида (четвртина + две осмине; две осмине + четвртина), због чега се и сматра његовом варијантом (према Васић и Ранисављевић, 2012).

<sup>7</sup> Мотив *варалица-преплет* представља варијанту *преплета* и укључује специфичан однос између последњег корака у мотиву и првог корака у понављању истог. С обзиром на распоред метричке пулсације (четвртина + две осмине) може се сматрати и варијантом *основног трококорака*. Садржи бочне кораке, али без великог прелажења по простору (према Васић и Ранисављевић, 2012).

<sup>8</sup> Лабанотација је систем записивања плесних покрета. Почетни импулс оваквом виду записивања плеса дао је Рудолф Лабан, а касније су га разрадили Албрехт Кнуст и Ен Хатчинсон (више у: Ракочевић, 2018: 2).



## Прилог бр. 1 – а) „основни трокорак“ б) „преплет“ в) „варалица-преплет“



Као што је напоменуто, у домаћој етнокореологији појам плесног стила уводе сестре Јанковић у петој књизи *Народних иџара* дефинишући га као *начин на који народ иџра*. Промишљајући о могућностима његовог теоретског разматрања, разграничавају две стране стила: унутрашњу (психолошку)<sup>9</sup> и спољашњу (техника игре)<sup>10</sup> (Јанковић и Јанковић, 1949: 53). Ако узмемо за пример *моравца*, као традиционални плес пореклом из Шумадије, можемо закључити да његову унутрашњу страну, према вербалним интерпретацијама сестара Јанковић, чини радост и ведрина, а спољашњу треперење тела (Јанковић и Јанковић, 1949: 60).

У раду „Dance and the concept of style“, који је објављен 2001. године, Едријен Кеплер, такође, говорећи о плесном стилу, каже да је то начин на који се нешто плеше – то је схватање и отеловљење структуре (Каерплер, 2001: 51). Кеплер тврди да мотиви, као део колективног плесног стила, могу да буду заједнички одређеном географском подручју и плесним жанровима, али да је управо стил оно што разликује извођења или комбинације одређених мотива (Каерплер, 2001: 51). У истом раду Кеплер се ослања и на познатог историчара уметности, Мејера Шапира, који, говорећи о стилу уопште, истиче да стил може реферисати на форму, израз, или квалитет једне културе, њене групе, или индивидуе (Каерплер, 2001: 51).

Разноликост употребе мотива, као и њихова комбинација, неке су од одлика индивидуалног плесног стила, а како тврди Кеплер, мотиви морају бити вербализовани, и као такви препознати од стране самих извођача (Каерплер, 2001: 51). Термиолошка одређења појединих мотива, карактеристичних за српску плесну традицију, представили су Оливера Васић и Здравко Ранисављевић у раду „The specificities of Labanotation of Typical Motifs of Serbian Traditional Dances“ (Vasić and Ranisavljević, 2012: 81–85). У њему је, нажалост, обухваћено само неколико најкарактеристичнијих мотива, док је велики број њих остао без конкретне термиолошке одреднице.<sup>11</sup> У циљу разматрања значаја формалног обликовања аспеката колективног и индивидуалног, како би то Едријен Кеплер формулисала *рендеровања плесне стуркџуре* (Каерплер, 2001) као суштинске одлике стила појединачног извођења, постојећа термиолошка одређења основних мотива у српској плесној традицији биће значајно проширена изналажењем адекватних сажетих назива у односу на анализирани плесни материјал, односно на појаве различитих мотивских решења код сваке појединачне такмичарке. Сами називи мотива биће изведени у комбинацији са емским терминима, од којих су поједини устаљени у данашњој пракси културно-уметничких друштава и наставе етнокореологије на Факултету музичке уметности у Београду.

У циљу аналитичког сагледавања диферентних одлика жанровски специфичних и индивидуалних плесних стилова *срџскоџ кола*, користићу структурално-формалну анализу Селене Ракочевић (Ракочевић: 2011). Основни постулат ове анализе јесте да је плес нераскидива синкретичка заједница покрета и музике, које се испољавају кроз његову кинетичку и музичку компоненту. Анализа је извршена на основу лабанотација начињених према репетитивној, успореној опсервацији видео-снимка комплетних извођења одабраних плесачица, и компаративног сагледавања

<sup>9</sup> Унутрашња стџрана иџре оџледа се у психолошкој доџи начина иџрања, дакле у одуховљеностџи иџкреџта једноџ колекџива. Да ли стџил каракџерише веселостџ, или ведрина, или иџлетџ [...] иџо је стџил у иџравом смислу речи (Јанковић и Јанковић, 1949: 53).

<sup>10</sup> Сџољашња стџрана стџила сасџоџи се у начину на коџи се изводе разне фиџуре, кораци и иџкреџти, у иџреџлиџању ноџама, јачем или слаџијем савијању колена [...]. То би у стџвари била шџехника иџре (Јанковић и Јанковић, 1949: 53).

<sup>11</sup> Термиолошко одређење у овом раду имају следећи мотиви: основни иџрокорак (*basic triple step*), иџреџлетџ (*crossing step*), варалица-иџреџлетџ (*cheat step-crossing step*), иџскок одозго (*hop up*), иџскок одоздо (*hop down*).

кинетограма, као и на основу анализе корепетиторског штима верзије *српској кола* плеса *моравца* у музичком аранжману Драгана Наранчића.<sup>12</sup> Управо ће анализа музичке компоненте бити извршена на основу мелопоетске анализе Сање Радиновић (Радиновић, 2011).<sup>13</sup>

## Српско коло у интерпретацији четири такмичарке

Такмичење у плесању *моравца* одржано је 8. новембра 2019. године у Новом Саду у оквиру манифестације Светски дан *српској кола*. Учествовало је 34 играча различитог узраста из осам културно-уметничких друштава, али и с других образовних институција<sup>14</sup>. За анализу плесног стила плесања *моравца* на овом такмичењу издвојила сам укупно четири такмичарке<sup>15</sup> (укључујући и себе), које су наступиле у првој групи првог круга, а међу којима је и победница такмичења у женској конкуренцији.

Пре почетка анализе потребно је истаћи параметре, на основу којих су добијени резултати о специфичностима колективног и индивидуалног плесног стила извођења *српској кола*. С обзиром на то да су се плесним стилем до сада у домаћој етнокорологији бавиле само сестре Јанковић разграничавајући његову техничку и психолошку страну, за потребе овог рада параметре у анализи плесног стила значајно смо допунили. Карактеристике плесног стила се, према томе, манифестују кроз:

1. разноликост мотива,
2. комбинацију мотива,
3. метроритмичко усаглашавање образаца корака и музичке пратње,
4. динамичко нијансирање,
5. комуникацију с партнером/публиком, и фацијалне експресије,

при чему би се параметри 1, 2 и 3, према терминологији сестара Јанковић, могли сврстати у техничку страну стила (спољашњу), док би параметри 4 и 5 представљали одлике психолошке стране стила (унутрашње).

На основу упоредне анализе могу се извести закључци на нивоу колективног и индивидуалног плесања. Цео музички аранжман *моравца* састоји се из четири целине (које разликују варијантни солистички инструменти: виолина, гајде, фрула и хармоника) сачињене од пет делова заједно с прелазом са изузетком четврте целине, која има шест делова, због коде.

На самом почетку плесања, у првим тактовима мелодије у којима преовладава деоница виолине, све такмичарке су изводиле основни образац *моравца*. Са убрзањем темпа долази и до обогаћења основног обрасца корака бројним варијацијама и скоковима, па је тако за време прелаза најзаступљенији мотив *џоскок одозго*<sup>16</sup>. Изводе га све плесачице осим једне, која за време сваког прелаза различитим интензитетом (у зависности од промене динамике музичке пратње) изводи основни образац корака у *трејшајима*<sup>17</sup>, што упућује на претходну припрему и увежбавање извођења. Образац корака прилажем начињен дескриптивном лабанотацијом (*видети пример др. 2 на стр. 50*).

У односу на коришћене инструменте може се закључити да је, без обзира на разлике у звучној доминацији инструмента, најзаступљенији мотив *џоскок одозго* у комбинацији с *трејшајом* или основним *џрокораком*. Он се јавља најчешће и његова употреба не зависи од звучне доминације једног или групе инструмената. Најређе употребљен мотив без обзира на звучну доминацију једног или групе инструмената је *задње ойлишање у месџу*<sup>18</sup>. Међутим, разлике су уочљиве у односу

<sup>12</sup> Овом приликом се захваљујем Драгану Наранчићу на уступљеној партитури *моравца*.

<sup>13</sup> Мелопоетска анализа део је доктората Сање Радиновић, који је одбрањен 2007. године на Факултету музичке уметности у Београду. Основни постулат анализе је обједињавање текстуалне и музичке компоненте народних песама и дефинисање њиховог облика. За потребе рада анализа ће бити прилагођена мелодији традиционалног плеса *моравца*.

<sup>14</sup> Факултет музичке уметности Београд, Факултет спорта и физичког васпитања Ниш.

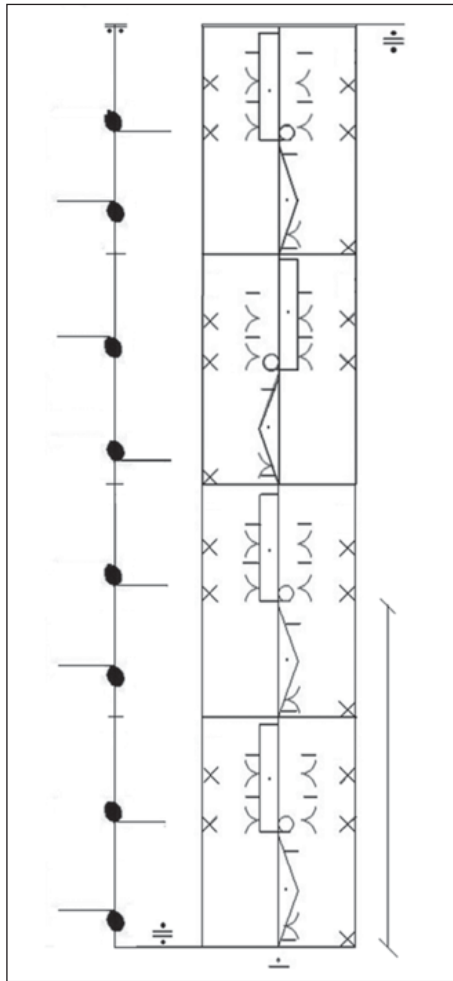
<sup>15</sup> То су Анастасија Живковић (ФМУ Београд), Наталија Живковић (Фолклорно друштво *Теодора* Ниш), Миљана Раденковић (КУД *Абрашевић* Ниш) и победница Јелена Лекић (АКУД *Оро* Ниш).

<sup>16</sup> Код мотива *џоскок одозго* скок се дешава између прве и друге метричке пулсације, док се код *џоскока одозго* дешава у виду узмаха – пред прву метричку пулсацију (према Васић и Ранисављевић, 2012).

<sup>17</sup> *Трејшај* је мотив који се изводи вертикалним подизањем и спуштањем пете, док су прсти извођача *трилејени* за под. Може се јавити у комбинацији са основним *џрокораком*. *Трејшај* до сада није био заступљен у научној литератури, иако се дуги низ година јавља у пракси културно-уметничких друштава у Србији.

<sup>18</sup> Мотив *задње ойлишање у месџу* – док једна нога изводи *џоскок одозго*, друга оплиће у ваздуху око ње (покретима Испред–бочно–иза) враћајући се и преузимајући тежину тела.

Пример бр. 2 – Основни образац корака у *йрејџајима*



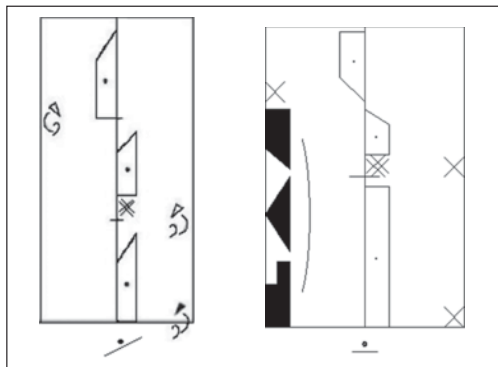
на звучну доминацију неког инструмента. Иако се често јавља у синтагматској целини заједно са најзаступљенијим мотивом *йоскоком одозіо*, мотив *варалица-йрејлети* се јавља најређе уз звучну доминацију фруле. Уз гајде је најређи мотив *йодвожење*<sup>19</sup>, док је уз звучну доминацију групе инструмената (хармонике, виолине и флауте) најређе изведен мотив *йредње ойлишање у йросіору*.<sup>20</sup>

У плесању *срјској кола* промена мотива одвија се, у просеку, на сваком трећем понављању. Различита комбинација мотива је нешто што очигледно није пресудило победника на овом такмичењу, јер је победница користила само осам различитих комбинација, док је у извођењу других такмичарки регистрован далеко већи број могућности. *Поцупкивање*, односно вертикална пулсација тела, евидентна је код свих плесачица, али преовлађује оно код којег се у оквиру уједначеног осминског пулса у покретима колена највећа количина енергије јавља на првој доби (*видети примере бр. 3 и бр. 4*).

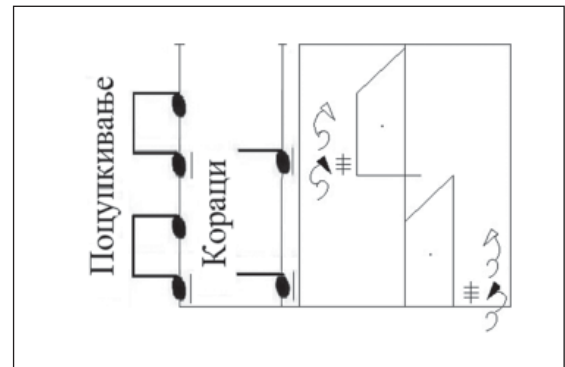
Компаративно сагледавајући плесна извођења четири такмичарке, највећа разноврсност мотива забележена је само код једне у чијем извођењу су уочени кораци и гесте, који се у погледу метроритмичког усаглашавања и динамичког нијансирања подударају с музичком пратњом. Специфични мотиви, као и комбинације мотива који су се јављали спорадично су *йрејлети-на-њихалица*<sup>21</sup>, образац *шестјице* из Румунског Баната<sup>22</sup>, и други.

Још један од значајних параметара, које смо одредили у анализи плесног стила јесте и комуникација с партнером или публиком. Такође, фацијалне експресије би, поред покрета тела, требало да допри-

Пример бр. 3 – а) *йоскок одозіо*<sup>24</sup> и б) *задње ойлишање у месіу*



Прилог бр. 4: *поцупкивање*



<sup>19</sup> Мотив *йодвожење* изводи се коракком једне ноге и привлачењем друге уз континуиране покрете испружања и савијања колена. Овај мотив, као и мотив *йрејџај* није био заступљен у научној литератури, док у пракси јесте.

<sup>20</sup> Мотив *йредње ойлишање у йросіору* изводи се у плесању по простору при чему једна нога *ойлиће* другу, односно мења своју позицију испред и иза ноге коју *ойлиће*. Придев *йредње* показује да је почетна позиција ноге која има активну смену иза ноге коју *ойлиће*.

<sup>21</sup> Мотив *йрејлети-на-њихалица* захтева почетну позицију, у којој су стопала плесача постављена укрштено. Изводи се пребацивањем тежине с једне ноге на другу, при чему до изражаја долазе покрети кукова, који стварају утисак *њихања*.

<sup>22</sup> Образац *шестјице* из Румунског Баната односи се на кретање косо десно уз извођење мотива *йрејлети* два пута у континуираном осминском пулсу преноса тежине тела.

<sup>23</sup> Мотив је преузет из рада Селене Ракочевић (видети: Ракочевић, 2019).

несу утиску веселости и ведрине, што, према речима сестара Јанковић, чини унутрашњу страну стила извођења плесова централне Србије (Јанковић и Јанковић 1949: 53). Ипак, ови параметри били су карактеристични само за једно извођење традиционалног плеса *моравца*. Код осталих извођења *поцујкивање* с метричком пулсацијом колена у осминама јесте допринело утиску радости и ведрине, али комуникација с партнером и публиком је изостала.

## Закључна размишљања

На основу компаративне анализе појединачних извођења *српској кола* могу се изнети закључци о одликама колективног стила, на нивоу разноликости, заступљености и комбинацији употребљених мотива, који су заједнички за све такмичарке.

Са аспекта спољашње стране плеса, односно *технике истре*, према дефиницији стила сестара Јанковић (Јанковић, 1949: 53) најзаступљенији мотив код свих такмичарки био је *поскок одозго*, и то најчешће у комбинацији с *ирейлејом*. Употреба овог мотива није зависила од звучне доминације одређеног инструмента, што га чини типичним за колективни стил извођења традиционалног плеса *моравца*. Ипак, у зависности од звучне доминације појединачних инструмената (виолине, гајди, фруле или хармонике), анализа је показала разноврсност у најређем извођењу мотива код свих такмичарки, међу којима су *варалица-ирейлеј*, *подвожење* и *иредње ойлишање у иросиору*. Најређе заступљен мотив је, без обзира на музичку компоненту, био *задње ойлишање у месцу*. У погледу промене мотива може се закључити да се она, у просеку, дешава на сваком трећем понављању.

Као најважнија одлика техничке стране колективног, као и индивидуалног стила, присутна у мањој или већој мери код свих такмичарки, издваја се активно и континуирано покретање колена, односно вертикална пулсација тела позната под називом *поцујкивање* (Ракочевић, 2019: 8). Остварено је у форми *контраријума*, или с ритмичком пулсацијом на свакој осмини, која, с обзиром на позицију стопала и већу активацију скочног зглоба, иницира и већу вертикалну пулсацију целог тела. Као доминантну за цело подручје Шумадије, одакле потиче традиционални плес *моравца*, ову стилску особеност његовог извођења издвајају многи етнокореолози, међу којима је, поред сестара Јанковић, и Оливера Младеновић (Mladenović, 1968: 108). *Да колена ради, а тело мирује, или заирейери као листи јасике*, по речима Оливере Младеновић, основна је карактеристика плесова централне Србије (Mladenović, 1968: 108).

Према вербалним формулацијама сестара Јанковић, психолошку страну плесова могу да чине, између осталог, радост и ведрина, што је *стиил у иравом смислу речи* (Јанковић, 1949: 53). Управо је *поцујкивање*, односно изражена вертикална пулсација, оно што доприноси утиску ведрине и полета, и тако чини општу специфичност стила извођења овог плеса.

За изражавање емоција у плесу, као и у вербалној комуникацији, осим покрета одређених делова тела и држања, значајне су и фацијалне експресије, као и усмеравање погледа.<sup>24</sup> Ипак, на основу репетитивног посматрања снимка извођења, не може се за све такмичарке рећи да су сви ови критеријуми начина изражавања емоција били задовољени. *Поцујкивање* јесте изазвало већу вертикалну пулсацију, што ствара утисак разиграности и веселости, али се те особине на лицима свих такмичарки нису могле видети.

Како тврди Едријен Кеплер, мотиви могу бити део колективног плесног стила и, као такви, идентификациона ознака плесног жанра (Kaerpler, 2001: 51). На основу ове анализе, као и значајних података о шумадијској плесној пракси сестара Јанковић и Оливере Младеновић, као доминантне одлике жанра плесова пореклом из Шумадије, издваја се пре свега *поцујкивање*, које је узроковано *поскоцима одозго* у комбинацији с другим мотивима, међу којима се нарочито издваја *ирейлеј*, што су такмичарке и показале.

Критеријуми обликовања плесног стила које смо издвојили односе се на мотиве, тј. на њихову разноликост, комбинацију, динамичко нијансирање, као и метроритмичко усаглашавање с музичком пратњом. На основу тога уочљива је кључна улога мотива као најзначајнијих фактора у диференцирању плесних стилова. Управо зато је и један од главних доприноса овог рада њихово термилошко одређење, које служи као добра основа за даља истраживања плесних стилова извођења *српској кола* и других традиционалних плесова.

Разлике на нивоу претходно поменутих критеријума, пружају увид у специфичност индивидуалних стилова извођења. С обзиром на то да најуспешнија такмичарка није испунила све наведене параметре, анализа индивидуалних плесних стилова извођења *моравца* нам, нажалост, није дала одговор на питање које су одлике индивидуалних плесних стилова пресудиле победника на такмичењу, јер чланови жирија нису ценили ниједан од наведених параметара. Уколико

<sup>24</sup> Извор: <https://psihokret.com/facijalna-ekspresija-emocija/>.



индивидуални плесни стил није пресудио победника, поставља се питање – који критеријум јесте? Да ли је то позиција, коју је заузимала победница, на самом крају формације отвореног кола, или нешто друго, показале нека нова истраживања.

## Цитирана литература:

1. Васић, Olivera (2002): „Основни играчки обрасци Србије“, *Музика кроз мисао*, Зборник радова четвртог годишњег скупа наставника и сарадника Катедре за музикологију и етномузикологију, ур. Ивана Перковић-Радак и Драгана Стојановић Новичић, Факултет музичке уметности, Београд, 156–177.
2. Vasić, Olivera and Zdravko Ranisavljević (2012): „The Specificities of Labanotation of Typical Motifs of Serbian Traditional Dances“, *Proceedings of the 27th Biennial ICKL Conference*, eds. Bastien, Marion, János Fügedi, and Richard Allan Ploch, Hungarian Academy of Sciences – Institute for Musicology, Budapest, pp. 81–85.
3. Јанковић, Љубица и Даница Јанковић (1949): *Народне игре*, V, Просвета, Београда.
4. Kaeppler L., Adrienne (2001): „Dance and the concept of style“, *Yearbook for Traditional Music*, Vol. 33, ed. Stephen Wilde, International Council for Traditional Music, Cambridge, 49–63.
5. Mladenović, Olivera (1968): „Razvitak moravca za poslednje dve dekade“, *Zbornik radova sa Kongresa Folklorista Jugoslavije*, XII, Udruženje folklorista Slovenije, Celje, 105–109.
6. Радиновић, Сања (2011): *Облик и реч*, Факултет музичке уметности, Београд.
7. Ракочевић, Селена (2004): „Шта је то игра? Етнокоролошки поглед на терминологију и концептуална питања одређења појма“, *Влада Милошевић: етномузиколош и композицијор*, ур. Димитрије О. Големовић, Академија уметности и Музиколошко друштво Републике Српске, Бања Лука, 96–117.
8. Ракочевић, Селена (2018): „Сестре Јанковић и Лабанова кинетографија“, *Музикологија*, бр. 24, ур. Ивана Медић, Музиколошки институт Српске академије наука, Београд, 151–172.
9. Ракочевић, Селена (2019): „Поцупкивање као препознатљива структурална карактеристика српског кола: Аспекти идентификације и нотације“, *Нови звук 54 (2)*, Факултет музичке уметности, Београд, 1–23.
10. Ранисављевић, Здравко (2004): *Основни формални њијови у српском орском наслеђу*, Факултет музичке уметности, Београд, (рукопис).
11. Fügedi, János (2016): *Basics of Laban kinetography for traditional dancers*, Institute for Musicology, Research Centre for the Humanities, Hungarian Academy of Sciences, Budapest.
12. Hutchinson Guest, Ann (2005): *Labanotation. The system of analyzing and recording movement*, Routledge, New York/London.

## TRACING THE ETHNOSOUND AND DANCE

Anastasija Živković\*

### ASPECTS OF DANCE STYLE THEORY – MOTIFS AS FACTORS OF DIFFERENTIATING BETWEEN THE COLLECTIVE AND INDIVIDUAL STYLES OF PERFORMING THE SERBIAN KOLO (ROUND DANCE)

UDK: 793.31

Bibliid: 0354-9313, 28(2022) pp. 46–52

Submitted: 25<sup>th</sup> Septembar 2020

Accepted for publication: 31<sup>th</sup> January 2022

Original scientific paper

**Summary:** Dance style, as an important component of dance performance, has not often been the subject of attention of Serbian ethnochoreologists until now. Sisters Ljubica and Danica Janković were the first to deal with this term back in 1949, defining it, considering its “internal” and “external” manifestations and pointing out the diversity of its individual and collective manifestations. Only after more than fifty years, Olivera Vasić and Zdravko Ranisavljević once again raise questions of the style of Serbian traditional dances, terminologically determining several building motifs as their basic structural identifiers in 2012. After that, there were no new attempts to determine the specificity of regionally different styles in the Serbian dance tradition. In order to compensate for this deficiency, the article investigates the aspects of the performance style of the traditional Moravian dance on the example of a competition held as part of the World Day of the Serbian Kola event, as well as which features of the individual dance style judged the winner.

**Keywords:** Serbian kolo, dance style, Ljubica and Danica Janković, motifs

\* anazivk@gmail.com



Владимир Лабат: *Акустична скульптура 12*



могао да буде изведен у *лајв* поставци; на овај начин спацијална и темпорална дистанца успешно се превазилазе, рок звезде се враћају у живот, састави изнова оформљују а култни и препричавани музички догађаји, добијају одговарајућу реинтерпретацију (Исто: 23).

Свако размишљање о феномену трибјут бендова нужно нас упућује на примену постмодерних теорија у проучавању музике. Бодријарова теорија симулакрума, која се односи на симулацију објеката – процес остварен кроз доминацију медијске репрезентације у савременом друштву (Исто: 20). Овде долази до слабљења везе између објекта и његовог оригиналног значења (Исто) – симулакрум може да егзистира и у односу на друге симулације; раскида с претходном спољашњом референцом и постаје примарна референтна тачка, односно, према Лешу, реалност је устукнула пред симулакрумом до те мере да је симулакрум постао реалност у постмодерном друштву (Исто). Ово се између осталог манифестује кроз апропријацију слика од стране медија, чиме слике оригиналних артефаката доспевају широм света и имају примат у односу на њих, интегришући „хиперреалност“, у оквиру које границе између истине и лажи, реалности и репродукције бивају неповратно изгубљене (Исто: 53). Имајући у виду ову теорију, с лакоћом можемо да позиционирамо феномен трибјут бенда унутар ње: сваки наступ оваквог бенда треба видети као покушај остваривања идентичне реплике оригиналне слике, односно, идентификације оних аспеката извођења који га чине уникатним који се након тога до танчина разрађују. Међутим, мора се узети у обзир рецепција публике – кључни фактор представља спремност публике да иде у корак с привидом који им се сервира (Исто: 21). Затим, појава трибјут бендова, као и сама популарна музика, евидентно је постмодерна форма, која се издиже изнад линеарности времена у оквиру цикличног процеса такозваног *йој ревивализма* (Исто: 23).

С друге стране, Џон Пол Мејерс сматра да феномен трибјут бенда представља само једну у низу појава симптоматичних за промену у дискурсу када је у питању популарна музика, односно да се јављају у оквиру шире тенденције чији корени сежу неколико деценија раније, а коју он одређује као *историјску свест*. Мејерс сматра да кључну улогу у конституисању историјске свести има рађање идеје о историјском значају популарне музике, односно, почетак придавања документарног и историјског значаја иконичним сликама, симболима, идејној позадини и маркантним фигурама из прошлости популарне музике. Већ средином шездесетих година историјску свест антиципира појава критике, када популарна музика почиње да се посматра као естетска форма (у конкретном случају који Мејерс наводи, критичари и интелектуалци средње класе упућују на софистицираност музике Битлса). Оваква промена у рецепцији популарне музике јавља се и код рецепијената – од оних који се декларишу као фанови почиње да се захтева значајки приступ, одређени ниво знања и поштовања техничких могућности и виртуозитета извођача популарне музике (Исто: 22). Значајна је и појава културног релативизма – западњачка уметничка музика више се не перципира *a priori* као супериорна у односу на све остале музичке ентитете, већ се овакви односи критички и темељно преиспитују (Mayers, 2005:78). „Објективна“ историја престаје да буде селективна творевина владајуће класе, већ се реконфигурише у нешто атрактивније и пријемчивије за ширу публику, која сада постаје, пре свега, конзумент а њене потребе нови извор профита. Мејерс 1995. годину сматра годином када историјска свест наставља да се развија вртоглавом брзином – формирају се Рокенрол дворана славних и музеј у Кливленду; појављује се документарцац о стваралаштву Битлса, а прва декада новог миленијума, од стране културног критичара Рајана Рејнолдса, бива названа *Re-gekaгом*, док појава која је карактерише, *Рейроманија*, представља тенденцију ка канонизацији обележја популарне музике (Исто: 68). У светлу ових догађаја, Мејерс излаже да историјска свест није неутралан феномен, већ вештачка творевина, стратешки осмишљен механизам и продуктивна сила (Исто: 69), и, приликом елаборације позиционира трибјут бенд као један од кључних чинилаца. Дефинише неколико кључних црта. Прва је реконфигурација прошлости популарне музике у историју – прошлост популарне музике почиње кроз различите дискурзивне праксе да се утврђује као релевантна појава за тумачење, позиционирање у оквиру ширих параметара; више није од другостепеног значаја, већ завређује пажњу, добија историјску димензију, па чак и заслужује поновно извођење, што се и остварује кроз делатност трибјут бендова (Исто: 62). Затим, дискографске куће креирају и експлоатишу жељу за повезивањем конзументата са обожаваним уметницима, због чега се јавља *родни фејџишизам* – услед непостојеће интеракције с недоступним славним извођачима, слушаоци се приклањају роби, односно материјалним носиоцима значења. Дискографске куће учествују у формирању историјске свести у циљу даљег уновчавања њихових старих публикација – слободно кружење фајлова интернетом доводи дискографске куће у ситуацију неопходне промене циљне групе. Кроз поновљена, специјална, допуњена и колекционарска издања, они сада допиру до *baby boom* генерације, што се претпоставља уноснијим, него потписивање новог материјала. Трибјут бендови служе као супституција за музичке иконе различитих времена, и на тај начин представљају пандан комодификованој роби. Они, такође, експлоатишу стари музички материјал зарад остваривања финансијске зараде. Према Мејерсу, до овога ће неизоставно доћи



код уметника који имају потешкоћа да представе публици свој ауторски материјал. Трибјут бендови који при промоцији свог рада реферишу на историчност, имају већу могућност зараде и наилазе на већи одзив публике.

Наступе трибјут бендова не треба сматрати идентичном репликом оригиналне слике, упркос њиховом настојању да остваре тај циљ. Излагањем најфреквентнијих наступа ствара се нека врста канонизоване верзије оригинала (Исто: 76), а све то бива под неизбежним утицајем субјективног осећаја актера у садашњости – извођача, као и економског, културног контекста, у оквиру ког се одвија музички догађај.

## Трибјут сцена у Србији

Почетком миленијума, спорадично почињу да се јављају трибјут бендови на простору Србије, који иду у корак с токовима глобалне музичке сцене, доминантно интерпретирајући стваралаштво појединих рокенрол бендова, те достижући планетарну популарност. Међу њима се издвајају: *Queen*, *Beatles*, *Guns N' Roses*, *ABBA* и многи други. Упоредо са овим, јављају се и трибјут бендови мање познатих уметника, али и значајних фигура регионалне сцене, као што су: *EKB*, *Смак*, *Азра*, *Миладин Шобић*, *Бијело дујме*, *Ашомско склонишће*, *Здравко Чолић*, *Ђорђе Балашевић*, *Шабан Бајрамовић* и др. Постоје помени бендова који су деловали и у протеклој деценији као кавер бендови. Поред њих, постоје и ауторски бендови, често називани под другим именом, како би у годинама које следе ограничили свој репертоар и почели декларативно да се изјашњавају као трибјут бенд једног одабраног уметника. Чланови *AC/DC* трибјут бенда *Band X*, који је данас често навођен као један од најбољих и најуспешнијих *трибјут* бендова у Србији, представљајући се у интервјуима наводе да је бенд оформљен 1995. године под именом *No comment*, и да је већ тада највећи део извођених песама био управо из репертоара поменутог бенда. Будући да, према речима певача бенда, нико у Београду у том моменту није изводио ове песме, они су променили назив и почели да делују искључиво као трибјут бенд. Оно што је изричито наглашено, јесте чињеница да до 2006. године, када су и променили назив, није обрађана пажња, нити су улагани нарочити напори како би се остварила уверљивост и на плану визуелне естетике.

Велики број ових бендова тежио је томе да оствари што вернији наступ, фокусирајући се на оне сегменте сценског наступа имитираног уметника које су сматрали пресудним. Тако, на пример, чланови трибјут бенда *Bestbeat*, оформљеног 2005. године, осим што су усвојили препознатљиве моп топ фризура, које се деценијама уназад везују за *Биџлсе*, такође користе и њима одговарајуће инструменте и појачала (*Rickenbacker*, *Hofner*, *Gretsch*, *Epihone*, *Vox*, *Ludwig*).<sup>1</sup> (Како су упечатљиви костими били незаобилазан део спектакуларних наступа Фредиа Меркјурија, *The real queen tribute*, оформљен годину дана касније, велику пажњу посвећује одабиру различитих костима за сваки свој наступ.

Један од првих трибјут бендова који се појавио на овим просторима, јесте *IQV*, *EKB* трибјут бенд, који, према речима чланова бенда, покушава да што ближе дочара млађим генерацијама атмосферу какву су они имали прилику да искусе на наступима оригиналног састава, стављајући акценат на поруке мира и љубави које је пропагирао овај југословенски бенд.<sup>2</sup> За овај трибјут бенд, као и за све остале који изводе репертоар групе *EKB*, а који ће се формирати убрзо након њега, карактеристично је идеализовање Милана Младеновића, Маргите Стефановић, Бојана Печара и Ивице Видовића који су чинили поставку бенда, као и приписивање универзалних порука њиховом стваралаштву. Милан Младеновић се с временом афирмисао као говорник генерације, трагични херој и вођа, док је његово стваралаштво у рангу с највећим светским остварењима. Милан Младеновић сада са осталим члановима бенда постаје носећа фигура наратива који се формирају, који величају прошлост и новоталасни период, док свему што је он изнедрио, приписују непобитну уметничку вредност. Све што је уследило доноси декаденцију, губљење вредности, моралног интегритета и духа некадашњег југословенског народа и суноврат на пољу културе.<sup>3</sup> Овакав третман пример је „генерацијског значаја“ о коме је писао Џон Пол Мејерс, реферирајући на улогу коју су имали музичари као што су: Боб Дилан, Џон Ленон, Џим Морисон и многи други.

Одредница „трибјут бенд“ у својој примени има поприлично амбивалентно значење и покрива различите појаве. Поред бендова којима је императив „аутентично извођење“, што верније

<sup>1</sup> Прочитати више на: <http://domomladine.org/the-bestbeat-na-otvarawu-izlozbe-joko-lenon-tito-u-dob-u/>. Последњи приступ: 15. 6. 2019.

<sup>2</sup> Преузето са: <https://mixer.hr/iqv-ekv-real-tribute-band-prvi-puta-u-zagrebu/>. Последњи приступ: 15. 6. 2019.

<sup>3</sup> Информисати се више на: <https://www.kurir.rs/zabava/pop-kultura/3149885/zika-todorovic-ponovo-zasvirao-ekv-na-godiswicu-smrti-milana-mladenovica-okupila-se-deca-iz-vode>. Последњи приступ: 15. 6. 2019.

оригиналу, постоје и састави који се декларишу као трибјут бендови, а као разлог постојања наводе извођење старих остварења у „новом руху“ и на нови начин. Такође, постоје састави под овим називом који својим репертоаром покривају остварења не само једног уметника, већ више различитих. Такав је трибјут бенд *Маљчики* – нови талас трибјут бенд, који изводе дела која су обележила југословенску сцену осамдесетих година, или *Гифти* – који, према речима чланова, нуди „успешан бег од сурове српске реалности“ и едукативни музички садржај, верно опонашајући плесне покрете и *glam look* британских музичких икона осамдесетих и деведесетих година. Понекад делују искључиво као *David Bowie tribute* бенд или *Real tribute Depeche Mode*.<sup>4</sup>

У следећој деценији долази до процвата трибјут сцене – бендова је све више, и они покривају све шири спектар жанрова, те се јављају бендови као што су: *Maroon 5 tribute band*, *Beyonce tribute band*, *James Brown tribute Belgrade* итд.

Кроз почетни етнографски увид, сачињен претежно од прегледа и анализе садржаја форума, интервјуа и приказа одређених наступа, учињен је напор да се установи разлог превласти кавер и трибјут бендова на домаћој сцени, као и разуме идејна клима и позадина која је могла да допринесе прихватању овакве појаве. Како инсистирање на тумачењу конкретних политичких и друштвених догађаја само по себи не представља гаранцију за оправданост и валидност закључака који се доносе, у даљем тексту биће изложени подаци поткрепљени увидом у изворе доступне на интернету, као што су: интервјуи музичара, коментари и критике на форумима и друштвеним мрежама, а потом филтрирани кроз консултовање одговарајуће литературе. Циљ је установљавање *широко расиоцирањеној уверења или климе* и одређивање *Zeitgeista*, духа времена (Bortvik, Ron, 2010: 38).



Слика бр. 1 – Плакат за наступ трибјут бенда *Rain Dogs*

Кроз ишчитавање овако фрагментираног материјала, прво што се примећује јесте поларизован, ривалски однос трибјут/кавер и ауторских бендова. Овде се деловање кавер бендова сматра комерцијализованим, лишеним сваког значења и уметничке вредности, непосредном последицом занемарљивог квалитета њиховог ауторског материјала, те њиховог неуспеха да се афирмишу као самостални, ауторски бендови. С друге стране, ауторски бендови који се одричу оваквих махинација ради очувања идеје о уметничком и моралном интегритету, истрајавају упркос очигледном неуспеху уз испредање поетичних наратива о очувању вредности, стоичком прихватању конзистентне маргинализације и одбијању било каквих компромиса и претварања у бескарактерну тржишну робу, уз врло често пропратно приписивање кривице трибјут/кавер бендовима који владају сценом, и самим тим онемогућавају продор младих нада и нових, перспективниих фигура. Интервју са фронтменом трибјут бенда *Rain Dogs*, *Tom Waits* трибјут бенд, који ће бити детаљно анализиран у поглављу које ће уследити, намеће утисак о неутралном ставу самих музичара, где они функционишу само као одговор на потражњу организатора музичких догађаја, угоститеља и других извршних снага и остају избор који са сигурношћу доноси финансијску добит (*видети слику бр. 1*). Према њему, маркетинг и сигурна зарада играју кључну улогу у реконфигурисању музичке сцене и додаје духовиту опаску да је приликом рекламирања њиховог наступа на плакатима *огромним словима* *писало Том Вејтс, а мноо мањим* *tribute band* не би ли,

<sup>4</sup> Преузето са: <https://www.facebook.com/pg/Giftbandmusic/about/>. Последњи приступ: 15. 6. 2019.

према њему, потенцијални посетиоци дошли у заблуду да Том Вејтс заиста долази у Србију. Овакв сликвит пример, премда баналан, своју делимичну потврду има у схватањима и критици саме публике – убрзана свакодневица и начин живота, као и ограничена финансијска средства доводе до тога да *лајв* извођења ауторских бендова и представљање новог материјала нису тако привлачан избор за публику, те овде ауторски бендови имају значајно мање прилика за презентацију и афирмацију. Широко распрострањено уверење, међу музичарима и међу евентуалним фановима, јесте да су уметнички и креативни ресурси домаће сцене одавно опустошени, те да инвестирање новца и времена у овакве догађаје не представља идеалан избор.

У блиској вези с генерацијским значајем о коме је писао Мејерс је поглавље из књиге Мирославе Лукић Крстановић, где она говори о *друштвено њошврђеним временским аутономијама* рокенрол наратива припадника одређених генерација (Лукић Крстановић, 2010: 253). Овде се, како она наводи, по деценијама (почев од шездесетих) одвија генерацијско груписање и стратификација, те се формирају наративи кроз хронике, интервјуе, сећања, монографије, документарне филмове итд. (Исто). Евокативни потенцијал, емотивни набој и носталгичне слике овде су у служби креирања корпуса наратива који творе колективно искуство које се граничи с митологијом. Израженост формираних наратива додатно јача и утврђује се по распаду Југославије и разбијању рокенрол сцене у деведесетим годинама 20. века (Исто). Оно што је симптоматично за ову деценију јесте промена спољне политике – јавља се политичка изолација и отклон према утицајима који настају ван националних оквира, инсистира се на *националној свесћи*, а музичке форме које се сматрају недвосмислено западњачким творевинама, престају да добијају подршку (Исто). Поп-фолк тада постаје доминантни модел, а та деценија, у колективном сећању, представља почетак суноврата културе и моралних вредности и од тада непрестане декаденције у домену популарне музике. Дигитализација, медијска експанзија и нелегално кружење музике интернетом од двехиљадитих година, условило је темељне промене у функционисању музичког тржишта и индустрије, што се такође неповољно одразило на неафирмисане музичаре андерграунд сцене чији материјал не поседује проверени тржишни потенцијал.<sup>5</sup> Због тога ће трибјут сцена постати нови стратешки простор за испољавање алтернативне културе. Шездесетих година 20. века поларизовала су се два мишљења међу музичарима када је у питању популарна музичка сцена ових простора, где се генеришу појмови о музици која је или „аутентична“ или политички мобилисана. Експлицитни став самих представника популарне музике кључан је, јер доводи до субверзивних процеса који творе рокенрол сцену а онда и, мање од пола века касније, доприносе стварању трибјут сцене.

## Tom Waits tribute band – *The Rain Dogs*

Веродостојност и документарност свременом су постале проценитељи квалитета једног трибјут бенда у Србији – постављају се нормативни оквири унутар којих трибјут акт мора да се позиционира. Стандарди се пре свега огледају кроз деловање које тежи ка професионализацији и успостављању завидног техничког нивоа. Шире гледано, изван оваквих тенденција, формира се читав низ трибјут бендова различитих уметника. Музичари почињу да делују у оквиру различитих трибјут пројеката, где сваки од њих постаје флексибилна јединка која се размењује и циркулише унутар мањег круга бендова, пребацујући се из једног музичког идиома у други. Упркос томе што се временом успостављају круте идеје о томе које услове прави трибјут бенд треба да испуни, овакви напори ефективно не гарантују уверљивост, као ни добар пријем код публике.

Пример који ће у даљем тексту бити анализиран јесте један од оних трибјут бендова који су предњачили и утрли пут данашњој трибјут сцени, а свременом се етаблирао као један од најрепрезентативнијих представника ове врсте кавер бенда. Наиме, *The Rain Dogs – Tom Waits tribute band*, постоји већ више од петнаест година, а његов континуирани рад, постојана наклоност публике и редовно ангажовање широм Србије, сведоче о њиховом успеху. Иако, према речима чланова бенда, никада нису имали такве амбиције, ови музичари непоколебљиво су крчили себи пут и успели да постигну велики део онога што се истиче приликом промоције и презентације свих највећих трибјут бендова, уз минималан напор и ограничена средства, притом оставивши себи довољан простор за маневрисање и значајан степен слободе приликом презентовања рада Тома Вејтса (*видети слику др. 2 на сџр. 59*).

Том Вејтс, међутим, из више разлога није претерано захвална фигура за овакву врсту пројекта. Пре свега, никада није достигао завидан комерцијални успех, нити планетарну популарност, тако да назвати оснивање оваквог трибјут бенда комерцијално компромитованим, што је често присутна критика трибјут бендова генерално, сасвим евидентно нема утемељење у реалним

<sup>5</sup> Видети на: <http://www.popboks.com/article/6139>. Последњи приступ: 15. 6. 2019.



Слика бр. 2 – Ненад Васић (први сдесна) фронтмен трибјут бенда *Rain Dogs*

оквирима. У ствари, покретање оваквог пројекта у први мах не може бити економски исплативо. Музика коју Вејтс ствара одражава упадљив отпор према моменталним конвенционалним решењима, а покретачки импулс често је креирање што провокативнијег и радикалнијег звука. Као резултат, настаје изразито експерименталан и еклектичан материјал, који не може да оствари већи демографски домет. Комерцијална промоција никада није била императив. Занемарени сегмент такође је визуелни идентитет – овај кантаутор никада није имао неко упечатљиво обележје, нити је имиџ био од пресудног значаја у креирању свеукупног уметничког израза. Маркатна појава неких бендова пружа могућност трибјут бендовима да интерпретирају њена апстрахована својства, односно да створе канонизовану верзију оригинала (Bennett, 2006: 76). Вејтсу визуелна естетика на сцени није био ништа друго осим додатног средства за оживљавање читаве плејаде својих ликова, служио је само да појача свеукупну атмосферу и потцрта причу коју у датом моменту проповеда. Визуелна димензија у већој мери била је остваривана кроз фотографске публикације, омоте албума у којима је музика била дистрибуирана и у свега двадесетак музичких спотова. Кључни део његове *on-stage* персоне представљају исцрпни наративи и вешто испредане приче, где ове, често прозаичне урбане слике, осцилирају између изражавања циничног погледа на свет и стоичког прихватања и дирљивих поетичних подухвата који славе љубав. Специфичан вокал који у своје препознатљиво стање долази као резултат низа физиолошких реакција, као и чињеница да Вејтс поседује беспрекоран осећај за нарацију, искуство у глуми и да користи пун изражајни потенцијал свог гласа, не представља нимало лак задатак за имитирање. Ипак, фронтмен бенда *Rain Dogs* Ненад Васић своју интерпретацију довео је до савршенства до те мере, да разлика није тако лако уочљива. Његов наступ зрачи ауторитативношћу и самопоуздањем, јасно је видљив немаран став који му омогућава да остане на висини задатка, али да се не изложи ризику да постане гротескан у имитацији. Фацијалне експресије и гестикалација такође му нису представљале проблем, само што су с временом постале знатно умереније, тако да френетични потези и инвазивна појава Тома Вејтса сада у нешто приземнијој варијанти сачињавају и наступ његовог двојника (*видети слику бр. 3 на сир. 60*).

Чланови овог бенда, како наводи фронтмен, нису инвестирали превише у реквизите и одговарајуће инструменте. Углавном се користе оним што им је доступно и онда, у зависности од тога, бирају репертоар и начин на који ће га интерпретирати. Из његовог излагања стиче се утисак да су крајње неоптерећени и да имају лагодан став, без икаквих претензија да се професионално остваре. Иако он није претерано студиозно приступио реконструисању целокупне појаве Тома Вејтса, намеће се логичан закључак да свака сличност није артифицијелна, већ је вероватно постајала све изразитија током времена као последица његове субјективне фасцинације ликом уметника. Имплицитна је логика да, макар и на несвесном нивоу, тражимо начине да се приближимо и идентификујемо с личностима којима се дивимо, иако он то у интервјуу није изричито нагласио, већ се трудио да рационализује све аспекте свог деловања. Такође је навео да његов глас није био у толикој мери сличан у моменту формирања бенда, већ је до такве промене дошло органски и постепено. Изглед Тома Вејтса, он кратко назива полуофуцаним, не елаборирајући то додатно, што нам потврђује да он тај аспект не сматра круцијалним за Вејтсову уметност. Шешир





Слика бр. 3 – Ненад Васић

с временом постаје заштитни знак Ненада Васића, иако то није било упечатљиво обележје Тома Вејтса, што он и сам наводи, али се с временом устаљује као иконички знак подражаваног уметника, јер је најмаркантнији детаљ. На наступима овог бенда један од честих успутних коментара фронтмена јесте да без шешира не може да продукује никакав звук.

Ненада Васића често ангажују независно од бенда као двојника Тома Вејтса. Занимљив је пример где он глуми у споту, који је настао као испитна вежба из предмета Дигитална монтажа, рађен за Вејтсову песму *God's away on business*, а који је инспирисан целокупном Вејтсовом идејном позадином и концептом. Том Вејтс, односно Ненад Васић, овде је у улози неке врсте дијаболског наратора или коментатора. Представљајући своју улогу, он не обавља никакве радње нити својим изгледом никако не указује на Вејтса. Делује само као пасивни, али, у исто време, подсмешљиви посматрач. Носи свој шешир и већ самим својим присуством потврђује се као Вејтс.<sup>6</sup> Креирање његовог идентитета одвија се на два нивоа – подражавање Вејтса, упечатљиве особености и карактерне особине Ненада Васића, потпуно се неспутано развијају. Парадоксално, ове две тенденције склапају се у једну кохерентну целину – овде се заиста може говорити о симулакруму (илузија почиње да постоји и развија се независно од реалности) (*видети слику бр. 4 на стр. 61*).

Сваки трибјут бенд мора да развије симболичке стратегије којима обезбеђује, на неки начин, своју аутономију, односно раскид с привидом. По остваривању непосредног контакта са окорелим фановима Тома Вејтса, даља веза се остварује кроз успостављање интерних шала, успутних опаски које се регуларним понављањем интегришу у препознатљив имиџ и наступ самог трибјут бенда.

## Анализа музичког текста

Свака појединачна интерпретација трибјут бенда, ма колико адекватна била у односу на музички идиом који је у фокусу, неминовно бива провучена кроз субјективни филтер, обликована је урођеним психолошким диспозицијама, афинитетима и схватањима сваког члана у поставци бенда, техничким и финансијским средствима доступним за њену реализацију и, на крају, неухватљивим законима тренутне музичке сцене и укусом шире публике. Све ове околности као крајњи резултат дају сасвим нови облик, где до изражаја долазе креативни капацитети талентованих појединаца који, као почетни подстицај, инспирацију црпе из обожаване музичке иконе. Идеја текста који следи јесте расветљавање поступака који при обради једно извођење чине верним оригиналу, трибјут бенд који је атипичан репрезентативним и, на крају, утврђивање граница – тамо где се очекује имитација, тамо где је комерцијална допадљивост у извесној мери неопходна, где је праг креативности и где почиње прави допринос. Шта истренирано ухо једног извођача прихвата као својствено одређеном стилу, а шта отписује као задирање у интегритет одређеног дела или уметника?

Упадљива одлика сваког наступа *Rain Dogs*-а, јесте снажан импровизациони момент, на колективном и индивидуалном нивоу, што неминовно повлачи промене на макроформалном плану. Од наступа до наступа, разликују се временски интервали укључивања чланова бенда, а степен

<sup>6</sup> Видети на: <https://www.youtube.com/watch?v=Lx6Q48PM9W8>. Последњи приступ: 15. 6. 2019.



Слика бр. 4 – Ненад Васић у споту

ангажованости свакога од њих, као и придавања структуралног и звучног значаја појединим инструментима, варира од нумере до нумере. Ово је свакако блиско самом Тому Вејтсу, чија се скоро свака песма разликује од једног *лајв* извођења до другог. Свака нумера поседује одређени степен еластичности. Вејтс неретко прелази ту границу, тако да постоје извођења која се радикално разликују не само у начину извођења, темпераменту и аранжману, већ се без устручавања може рећи да је једини преостали препознатљиви елемент текст, који често и сам задржава само сижејну основу. Из тог разлога, задржаћу се при упоредној анализи само на студијским верзијама. Могући изузетак могу да представљају остварења неког конкретног Вејтсовог *лајв* извођења.

Многе нумере на наступу трибјут бенда тако буду редукване или амплификоване, у зависности од тога колико су подесне за уприличење у датом моменту, атрактивне за публику или инспиративне и подстицајне за бенд. Једна од таквих је *Romeo is bleeding*, која се протеже на више од седам минута. У студијској верзији има препознатљив увод на електричним оргуљама *Хемонг*, који после у току нумере доживљава повремену реминисценцију кроз коришћење само његовог иницијалног мотива. На сличан начин третиран је одређени мотив у обради, само што сам мотив није преузет из оригинала и не доноси га оргуље, већ саксофон. Овај нови мотив довољно је изразит и ауторитативан, кроз понављање се на неки начин легализује, постаје свеprisутан и тако доприноси кохезији целе форме, а упоредо с њим спорадично се цитира и мотив из оригинала у деоницама различитих инструмената, да би се на крају поновио цео, представљајући адекватно затварање музичког тока. Тенор саксофон у Вејтсовој верзији нема тако изразиту улогу, већ само доприноси свеукупном колориту и текстури, са изузетком једне соло изведбе импровизационог карактера. Још једна структурална допуна верзије трибјут бенда јесте *инџиро* на контрабасу који даје још наглашенију ноту свинга и коме ће се, постепено, придружити саксофон и клавир.<sup>7</sup>

У обради песме *Tango till they sore* може се говорити о својеврсном „чишћењу“ дисонантног и како то Џеј С. Џекобс назива у његовој биографији (Jacobs, 2013: 43), „расклиматаног“ звука, који је био иманентан Вејтсовом музичком језику. Иако се изворно у домену инструментације Вејтс ослањао само на клавир, контрабас и тромбон, ову песму сада доноси цео бенд, без тромбона (с флаутом која замењује до сада коришћен саксофон), и одриче се Вејтсовог препознатљивог прљавог звука у корист много рафиниранијег извођења. Виртуозни клавирски увод Бранка Станишића који карактерише прочишћеност линија, мноштво арпеђираних акорда даје овој верзији романтичарски сензибилитет, који се донекле разбија накнадним додавањем удараљки, које овде немају значајну структуралну улогу већ само допуњују на јединицама бројања.

*Better off without a wife* у оригиналном извођењу реализована само уз суптилну пратњу клавир и контрабаса, сада такође добија на волумену кроз учешће целог бенда. Вокална деоница и ритмичка основа незнатно је измењена, међутим, хармонска решења и свеукупна атмосфера песме остају готово нетакнута.<sup>8</sup> Обе верзије карактеришу љупке мелодијске линије и питка хар-

<sup>7</sup> Видети Пример бр. 1 на сџр. 62 и 63.

<sup>8</sup> Видети Пример бр. 2 – због илустрације дате су транскрипције вокалне деонице у обради (Пример бр. 28 на сџр. 65) и оригиналу (Пример бр. 2а на сџр. 64). Исто тако због укорењеног импровизационог момента код оба певача није вршена било каква упоредна анализа, тако да су обе транскрипције дате у оригиналној интонацији.

Пример бр. 1– *Romeo is bleeding*, интродукција

The musical score is arranged for Double Bass, Db (E-flat), Alto Sax, Pno. (Piano), and Db (E-flat). It consists of several systems of staves. The first system includes Double Bass and Db. The second system includes Db, Alto Sax, and Db. The third system includes Alto Sax, Pno., and Db. The fourth system includes Alto Sax and Db. The fifth system includes Alto Sax, Pno., and Db. The sixth system includes Alto Sax, Pno., and Db. The seventh system includes Alto Sax, Pno., and Db. The eighth system includes Alto Sax, Pno., and Db. The ninth system includes Alto Sax, Pno., and Db. The tenth system includes Alto Sax, Pno., and Db. The eleventh system includes Alto Sax, Pno., and Db. The twelfth system includes Alto Sax, Pno., and Db. The thirteenth system includes Alto Sax, Pno., and Db. The fourteenth system includes Alto Sax, Pno., and Db. The fifteenth system includes Alto Sax, Pno., and Db. The sixteenth system includes Alto Sax, Pno., and Db. The seventeenth system includes Alto Sax, Pno., and Db. The eighteenth system includes Alto Sax, Pno., and Db. The nineteenth system includes Alto Sax, Pno., and Db. The twentieth system includes Alto Sax, Pno., and Db. The twenty-first system includes Alto Sax, Pno., and Db. The twenty-second system includes Alto Sax, Pno., and Db. The twenty-third system includes Alto Sax, Pno., and Db. The twenty-fourth system includes Alto Sax, Pno., and Db. The twenty-fifth system includes Alto Sax, Pno., and Db. The twenty-sixth system includes Alto Sax, Pno., and Db. The twenty-seventh system includes Alto Sax, Pno., and Db. The twenty-eighth system includes Alto Sax, Pno., and Db. The twenty-ninth system includes Alto Sax, Pno., and Db. The thirtieth system includes Alto Sax, Pno., and Db. The thirty-first system includes Alto Sax, Pno., and Db. The thirty-second system includes Alto Sax, Pno., and Db. The thirty-third system includes Alto Sax, Pno., and Db. The thirty-fourth system includes Alto Sax, Pno., and Db. The thirty-fifth system includes Alto Sax, Pno., and Db. The thirty-sixth system includes Alto Sax, Pno., and Db. The thirty-seventh system includes Alto Sax, Pno., and Db. The thirty-eighth system includes Alto Sax, Pno., and Db. The thirty-ninth system includes Alto Sax, Pno., and Db. The fortieth system includes Alto Sax, Pno., and Db. The forty-first system includes Alto Sax, Pno., and Db. The forty-second system includes Alto Sax, Pno., and Db. The forty-third system includes Alto Sax, Pno., and Db. The forty-fourth system includes Alto Sax, Pno., and Db. The forty-fifth system includes Alto Sax, Pno., and Db. The forty-sixth system includes Alto Sax, Pno., and Db. The forty-seventh system includes Alto Sax, Pno., and Db. The forty-eighth system includes Alto Sax, Pno., and Db. The forty-ninth system includes Alto Sax, Pno., and Db. The fiftieth system includes Alto Sax, Pno., and Db. The fifty-first system includes Alto Sax, Pno., and Db. The fifty-second system includes Alto Sax, Pno., and Db. The fifty-third system includes Alto Sax, Pno., and Db. The fifty-fourth system includes Alto Sax, Pno., and Db. The fifty-fifth system includes Alto Sax, Pno., and Db. The fifty-sixth system includes Alto Sax, Pno., and Db. The fifty-seventh system includes Alto Sax, Pno., and Db. The fifty-eighth system includes Alto Sax, Pno., and Db. The fifty-ninth system includes Alto Sax, Pno., and Db. The sixtieth system includes Alto Sax, Pno., and Db. The sixty-first system includes Alto Sax, Pno., and Db. The sixty-second system includes Alto Sax, Pno., and Db. The sixty-third system includes Alto Sax, Pno., and Db. The sixty-fourth system includes Alto Sax, Pno., and Db. The sixty-fifth system includes Alto Sax, Pno., and Db. The sixty-sixth system includes Alto Sax, Pno., and Db. The sixty-seventh system includes Alto Sax, Pno., and Db. The sixty-eighth system includes Alto Sax, Pno., and Db. The sixty-ninth system includes Alto Sax, Pno., and Db. The seventieth system includes Alto Sax, Pno., and Db. The seventy-first system includes Alto Sax, Pno., and Db. The seventy-second system includes Alto Sax, Pno., and Db. The seventy-third system includes Alto Sax, Pno., and Db. The seventy-fourth system includes Alto Sax, Pno., and Db. The seventy-fifth system includes Alto Sax, Pno., and Db. The seventy-sixth system includes Alto Sax, Pno., and Db. The seventy-seventh system includes Alto Sax, Pno., and Db. The seventy-eighth system includes Alto Sax, Pno., and Db. The seventy-ninth system includes Alto Sax, Pno., and Db. The eightieth system includes Alto Sax, Pno., and Db. The eighty-first system includes Alto Sax, Pno., and Db. The eighty-second system includes Alto Sax, Pno., and Db. The eighty-third system includes Alto Sax, Pno., and Db. The eighty-fourth system includes Alto Sax, Pno., and Db. The eighty-fifth system includes Alto Sax, Pno., and Db. The eighty-sixth system includes Alto Sax, Pno., and Db. The eighty-seventh system includes Alto Sax, Pno., and Db. The eighty-eighth system includes Alto Sax, Pno., and Db. The eighty-ninth system includes Alto Sax, Pno., and Db. The ninetieth system includes Alto Sax, Pno., and Db. The hundredth system includes Alto Sax, Pno., and Db.

## Пример бр. 1 – (наставак)

The image shows a musical score for three instruments: Alto Saxophone, Piano (Pno.), and Double Bass (Db.). The score is divided into four systems, each starting with a measure number (20, 23, 29, 31). The Alto Saxophone part is in treble clef, and the Double Bass part is in bass clef. The Piano part is in grand staff. The Alto Saxophone part features a melodic line with eighth and quarter notes, while the Double Bass part provides a harmonic accompaniment with eighth and quarter notes. The Piano part is mostly silent, with some chords in the right hand.

монија, што ову песму чини комерцијално допадљивијом од већине песама на албуму *Nighthawks at the dinner*. Уколико би се одстранио поетски текст, изузетно сугестивна музичка компонента непогрешиво евоцира идиличну слику заљубљености и тиху радост због почетка заједничког живота, и због оваквог сензибилитета сугерише припадност типу песама какав се неизоставно бира за први плес на церемонијама венчања. Управо се ту огледа Вејтсов ингениозан осећај за иронију, јер сам текст песме представља својеврсну оду усамљеничком животу и демонстрацију мушке аутономности. Врхунац апсурда достиже се говореним исказом који прекида певану деоницу где наратор говори о девојци која се *угавала толико љуџа да је имала љрајове љиринча љо целом лицу* и, на самом крају, клавирским цитатом незаобилазног Вагнеровог свадбеног марша *Here comes the bride*. Ефекат постигнут оваквим поступком достиже још веће размере код трибјут бенда када њихов стандардни састав, који иначе доводи до значајне унификације звука, сада доприноси већој евокативности израза. Срђан Стаменковић, саксофониста, поново се пребацује на флауту и такав састав, са значајним присуством флауте, гитаре и контрабаса, упућује на ансамбле какви се често бирају за отмена венчања данас, што је новија пракса која је стигла са Запада.

Јасан пример, где се у великој мери одступа не само од Вејтсове реализације појединачне песме већ од доминантне идеје на читавом албуму, јесте песма *Heartattack and Vine*. У једном од интер-



Пример бр. 2а – *Better off without a wife* (албум *Nighthawks at the dinner*, 1975)

All my friends are mar - ried eve - ry Tom and Dick and Har - ry you must be  
 3 strong if you're to go it a - lone Here's to the Ba - chelors and the Bow - ery bums  
 6 those who feel that they're the ones that are be - tter off with - out a wife I like to  
 9 sleep un - til the crack of noon Mid - night how - ling at the moon  
 11 go - ing out when I want to co - min' home when I please Don't have to ask per - mi - ssion  
 14 wan - na go out fish - in' ne - ver have to ask for the keys

64

вјуа Том Вејтс отворено говори о својеврсном раскидању са цез идиомом који је чинио претходне албуме и покушају да се оствари мало другачији звук. Наводи како је готово без изузетка посезао за саксофоном, контрабасом и тромбоном, и да сада жели да искорачи из оквира познатог и да добије нешто тврђи звук, као и да је ово први албум где је дозволио дубњару (*Big John Thomassie*) да употреби палице (Chicago Review, 2011: 115). Песма *Heartattack and vine* заснована је на дисторзираном звуку гитаре с ритмичком основом претежно сведеном на *kick-snare* ударе, уз додатак тенор саксофона и удараљки. Обрада трибјут бенда, с друге стране, претежно је преоријентисана на блуз пребирање по клавиру, које се овде надмоћно истиче у односу на остатак бенда, а звук електричне гитаре у потпуности замењује. Вејтсово одзвањајуће и продорно извођење у високом регистру обраде песме *I'll be gone*, делује донекле отржењујуће, лишено напетости и једног дела енергетског импулса. Услед извођења певача у његовој стандардној, ниској интонацији, одриче се *lo-fi* звука, удела маримбе (Kessel, 2000) и добија слављеничку, безбрижну интерпретацију каква карактерише већину њихових обрада, вероватно као непосредна последица амбијента који их окружује, где би чак било и несувисло очекивати добар пријем експерименталнијих Вејтсових подухвата.

Занимљиво је да овај бенд има и нека ауторска остварења, као и обраде популарних песама „у стилу“ Тома Вејтса, од којих се издвајају незаобилазни популарни хитови *Miss you* (*Rolling stones*) и *Tequila* (*The Champs*). *Miss you* донекле упућује на Вејтса егзотичним избором инструмента (вибрафон) и психоделичним хроматским низовима у појединачним извођењима, али свакако креира значајно пријемчивији, мекши, комерцијалнији звук, него она дела у којима је Вејтс посезао за таквим решењима, док *Tequila* даје још ишчишћенији и уређенији резултат.

Пример бр. 2δ – *Better off without a wife (The Rain Dogs)*


3 all my friends are married every Tom and Dick and Harry you must be  
strong to go it alone All the bachelors the bovery bum  
6 they are the only one who are better off without the wife I'll be  
9 slee-ping 'till the crack of noon mid-night howlin at the moon I'll be  
11 go-ing out when I want to co-min' home when I please  
13 per-mis-sion if I wanna go out fish-in I  
15 ne-ver have to ask for a key.

## Закључак

Трибјут сцена у Србији почиње да се формира почетком 21. века и настаје као реакција на кризу музичког тржишта коју су иницирала различита превирања на социјалном и политичком плану. Тако трибјут бендови, с једне стране представљају смишљено средство за остварење профита организаторима музичког живота у Србији, а музичари индиферентне јединке у оквиру својеврсног бирократског система који бива креиран од споља, док с друге стране евоцирају слику идеализованог друштва какво је претходило распаду Југославије деведесетих година 20. века и свим његовим нуспојавама. Ради остварења њиховог већег маркетиншког домета, формирају се дискурзивне праксе које, реферишући на историчност и инсистирајући на сврсисходности, едукативном и културалном значају деловања оваквих бендова, доприносе њиховом утемељењу и њиховој доминацији у оквиру музичког живота публике.

Сва естетска мерила у директној су спречи с потрошачким друштвом, променама у функционисању музичке индустрије и тржишта. Пропагира се нова култура, оправдава се као одговор на потребе конзумента које истовремено бивају неуморно креиране а индивидуална и колективна свест контролисане. Како се сваки напор креирања нечег новог напослетку угуши као резултат заједничке одлуке извршних снага да неће производити ни допустивии ништии шиио не наликује њиховим шабелами, њиховом појму пошрошача, пре свега њима самима (Adorno, Horkheimer: 1974), постепено долази до презасићења на ауторској сцени и сада су креативне снаге клонуле пред непрестаним одбијањем. Такво тло постаје погодно за појаву која је била актуелна на глобалној сцени више од деценије и по. Аналогно некадашњем настојању да се остваре субверзивне и андерграунд тенденције кроз ауторско деловање на музичкој сцени, трибјут сцена сада представља алтернативно решење за овакве напоре.

Анализа која претходи овом делу текста имала је за циљ да утврди креативни потенцијал који може да се оствари деловањем у оквиру оваквог пројекта. Питање које се намеће јесте на који начин се креира значење уметничког дела и ко га креира – да ли је то аутор, придајући или

модификујући значење средстава којима се служи. У том случају, свако поновно оживљавање одређеног музичког дела од стране другог лица неминовно би водило до његове реконфигурације у његов приземнији облик а у свом крајњем облику било би лишено значења и експлоатисано до границе препознатљивости. Може ли идеја у свом неисквареном облику да опстане ако је верност извору императив? На који начин рецепција уметничког дела утиче на његову првобитну идеју? Једино што је извесно јесте да крајњи резултат настаје у међудејству уметничког манипулисања већ постојећих значењских кодова, креирања нових, као и идеалитета који се формирају међу уживаоцима уметности. У случају трибјут бендова, резултат који настаје осим што представља непресушни извор инспирације, такође и подразумева обнављање квалитетног репертоара на домаћој сцени.

## Цитирана литература:

1. Adorno, Teodor i Horkhajmer, Maks (1974): *Dijalektika prosvetiteljstva*, Veselin Masleša, Sarajevo.
2. Bennett, Andy (2006): "Even better than the real thing? Understanding the Tribute Band Phenomenon" у: *Access All Eras: Tribute Bands and Global Pop Culture*, ed. Shane Homan, Open University Press, Maidenhead, 19–23, 44, 53, 76.
3. Bortvik, Stjuart i Ron Moj (2010): *Popularni muzički žanrovi*, Clio, Beograd, 38.
4. Jacobs, S. Jay (2013): *Wild Years: The Music And Myth Of Tom Waits*, ur. Aleksandar Šurbatović, prevela Ana Miletić, Dereta, Beograd, 43.
5. Kessel, Corrine (2000): *Human oddities, Rain Dogs, and Other Wanderers: Character and Narrative in the Music of Tom Waits*, Alberta, Department of Music, Edmonton.
6. Mayers, John Paul (2005): *Still Like That Old Time Rock and Roll: Tribute Bands and Historical Consciousness in Popular Music*, University of Illinois Press, 62, 68, 69, 72, 73, 76, 78.
7. Лукић-Крстановић, Мирослава (2010): *Сјекункли XX века: музика и моћ*, САНУ, Етнографски институт, Београд, 253.
8. Chicago Review Press (2011): „Tom Waits On Tom Waits – Interview And Encounters“, ed. Paul Maher, 115.

# 66

COURSES IN DEVELOPMENT O SERBIAN MUSIC

Ana Trifunović\*

## BEETWEN CREATIVITY AND REPRODUCTION – THE CASE OF THE SERBIAN TRIBUTE BAND RAIN DOGS

UDK: 78.03(497.11)"19"

Bibliid: 0354-9313, 28(2022) pp. 54–66

Submitted: 8<sup>th</sup> December 2021

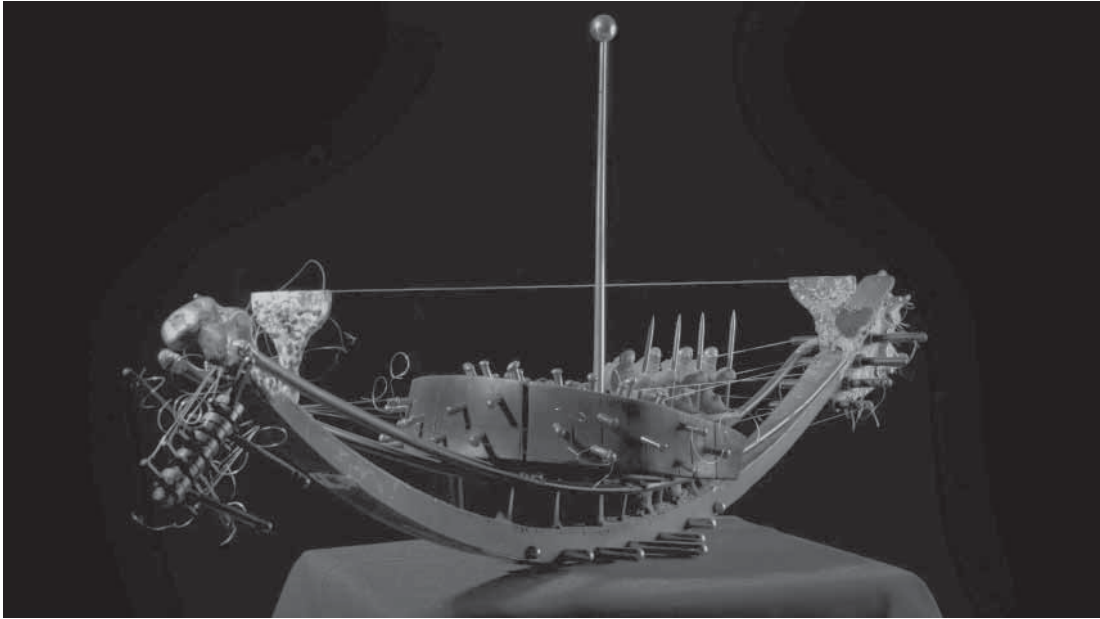
Accepted for publication: 6<sup>th</sup> April 2022

Original scientific paper

**Summary:** The term tribute band refers to that part of cover bands that tries to create an identical replica of the work of a selected music icon of pop culture by identifying the relevant parameters of the entire musical-stage performance and visual identity and taking them over and presenting them on stage. Globally, the appearance of tribute bands is another indicator of a change in the way popular music is perceived, which manifests itself through giving documentary and historical importance to iconic images, symbols and prominent figures from the past of popular music. On the domestic music scene, this phenomenon arises in specific conditions that are the product of the then unfavorable social and political circumstances and, ultimately, fundamental changes in the structure of the music industry and dominant cultural models. A suitable climate is created for the appearance of tribute bands on the domestic music scene - evoking the image of the idealized society of the former Yugoslavia meets with a positive reaction from the fans, while the insistence on the historicity and artistic value of everything related to the past simultaneously provides a pleasing and high-quality alternative to the prevailing marketed content. Representatives of the underground scene, due to the difficulties in asserting themselves in the newly created situation, are now getting a new strategic space to offer resistance to the ruling values on the music scene - through acting in tribute bands. In the paper, research on the relationship between the original and the replica was launched - the goal is to refute the established opinion about commercialism and the lack of artistic value and integrity in such bands, as well as at least partially shed light on what turns out to be a representative version of the original from the perspective of the musicians, then the audience, and how much is a creative influence in the final outcome of these processes.

**Keywords:** tribute band, cover band, popular music

\*ana.trifunovic98@gmail.com



Владимир Лабат: *Акусична скульптура 3*



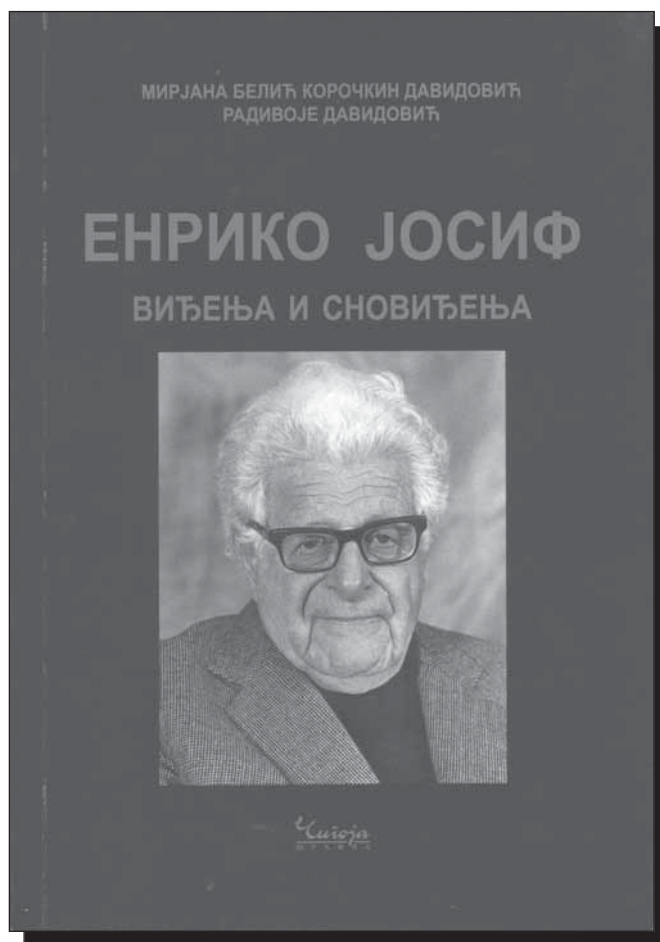


за критику врло важно шта је написано, а исто тако битно и оно што је прећутано – и често сам се касније, пишући критике више од четврт века, руководила тим његовим ставом. Но, најбоље сам сагледала његов начин размишљања и његову особеност радећи с њим као уредник емисије о њему у серији Школског програма *Оно доба*, у којој, између осталог, говори и о свом уметничком креду:

*Постоји једна дивна лејенда која каже да дејше пре него што се роди у ујироби мајчиној има сва знања овој свету, сва виђења овој свету и сва предсказања. И кад изађе из мајчине ујиробе, анђеоски удари и оно све заборави. И да се цео животи саситоји у томе да сазревањем поврати то знања, то видовитости, то чудесности. Још из дејшињства сећам се да ме је та лејенда снажно обужмила неком чудесном истином и што се тиче певања, оно које ја чујем у себи, скоро да потврђујем то казивање. Све оно што сам писао у току свој сазревања, све је то одслушано у мом најранијем дејшињству. Нисам једини у томе, али припадам тој врсти уметника, који, ето, одслушава себе и ових приличника себе. Највећа врлина и највећа космичка засекина која је дана човеку јесте да он у себи садржи суштинску јесеност. По неким научницима, који се данас самтирају фантазијом, али јесу научници, јесте да је оно што ми данас називамо хармонијом космоса управо та јесеност. Наравно, мени као музичару прија тај став и ја се за њега прилећујем, приљубљујем и верујем у њега, дубоко уверен да ће се то једног дана на неки чудесан начин и доказати.<sup>1</sup>*

Такав аутор – необичан, особен, огромног талента, помало мистик – привукао је брачни пар Мирјану Белић Корочкин Давидовић и Радивоја Давидовића да своја двогодишња истраживања посвете животу и деловању Енрико Јосифа. Треба истаћи да аутори нису музичари – Мирјана Белић Корочкин Давидовић је истакнута новинарка и дугогодишња уредница у листу *Политика*, а Радивоје Давидовић је истраживач и писац и сјајан уметнички фотограф. Појединачно имају знатан литерарни опус, а и као списатељски тандем неколико заједничких књига – *Повести о Браћи Барух* (1988), *Бора Барух* (ликовна монографија, 2001), *Штеван Филиповић – истина о историјској фотографији* (2012) и *Еуџен Вердер – глумца, преводилаца, јудиста* (2014). Њихова најновија књига *Енрико Јосиф – виђења и сновиђења* спада такође у тип монографије у најширем смислу тог жанра. На промоцији књиге у Јеврејском културном центру у Београду, један од рецензента, проф. др Миливоје Павловић, врло је прецизно и пластично одредио њену жанровску припадност, рекавши да је то:

*срећан прилећ диографској и аутидиографској методу, прилећ који не даје увек гаранције о позитивном исходу. То је у књижевном теоријском погледу нека врста хибрида, дакле хибридно дело, али чисталац тоу специфичности можда и не види и није му важна. Он се не оштерењује плурализмом и прожимањем диографских метода, то је посао за професоре, можда неопредан и узалудан. У овој књизи Мирјана Белић Корочкин Давидовић и Радивоје Давидовић најљубиво су и вешто комбиновали архивску трагу до које су ујорним радом дошли са оном коју је сам Енрико*



Слика бр. 1 – Енрико Јосиф – виђења и сновиђења

<sup>1</sup> Емисија из серије *Оно доба*, Школски програм ТВ Београд, 1981.

*Јосиф најисао и остварио. Извршивши духовну реконструкцију једној бурној и за књижевности и за друштво и за музику изазовној периоди у коме се родио, стварао и деловао велики стваралац. Овде се у овој књизи јасно види интелектуални хоризонт и ширина деловања Енрика Јосифа као уметника и јавног радника, али и ирилично прецизно дочаране бројне спољне, чак драматичне околности које су утицале на његов живот – живи за роман – ја и на његово стваралаштво.<sup>2</sup>*

Већ сам наслов ове књиге – *Енрико Јосиф – виђења и сновиђења* – наговештава две равни: једну која говори о уметниковом животу, његовом виђењу стварности, друштвених догађања, окружења и његовим животним принципима и друга, у којој су сублимирани његова уметничка хтења, визије, веровања и уверења (*видети слику др. 1 на стр. 69*). Уложивши знатан и значајан истраживачки рад, брачни пар Давидовић је склопио потпуну и исцрпну биографију Енрика Јосифа; сликовито су описали његово школовање, његово сазревање и склад између његовог јеврејског порекла и осећања српства. Рођен 1. маја 1924. године у породици трговачког заступника Моше Јосифа у *мајичним књигама рођених Јеврејске сефардске вероисповести уписан је под именом Хајим. Отац Моша волео је да слуша тлас чувеног шенора Енрика Каруза и од милошће је мало Хајима звао Енрико. Овај надимак шездесетих година остатак његово званично име.<sup>3</sup>* И заиста, за све његове савременике и генерације музичара који га памте он је био једноставно – Енрико. Ретко би неко рекао: Јосифова композиција, Јосифов студент; говорило се: Енрико је рекао, Енрико је написао. Стога, нека ми не буде замерено да га у овом тексту и ја на тај начин често помињем.

У три релативно кратка поглавља ове књиге аутори износе биографију Енрика Јосифа. Пре свега његово, како сам композитор каже, *рајско детињство* у породичном кругу пуном љубави и у средини која му је пријала. *Дубоко сам захвалан Боју* – каже Енрико Јосиф – *што сам рођен у једној посебној земљи... и нисам разликовао шта је то били Јеврејин, а шта били Србин.<sup>4</sup>* Но ратне године доносе велике промене. После очеве смрти, мајка је одлучила да напусти Београд, те је пре бомбардовања 6. априла 1941. с двојцом синова, Енриком и његовим братом, напустила Београд. Почину лутања – Сарајево, Дубровник, Сплит, Корчула, па Италија и Швајцарска и септембра 1945. повратак у Београд. У трећем одељку с насловом *Нови почетак* обухваћен је велики период композиторовог живота – студије, кратак „излет“ у Израел, женидба, педагогија, избор за члана Српске академије наука и уметности – у кратким цртама, јер ће управо тај период бити разрађен кроз цео даљи ток текста, уз акценат на Енриково стваралаштво, његову писану реч и сећања његових савременика.

Чињеница да аутори ове монографије нису музичари имала је, чини се, и неке предности, а свакако је у великој мери утицала на њену садржину, конструкцију и драматургију. Трудећи се да никад не износе своје мишљење и лични суд, потрудили су се да дођу до што већег броја написа о његовим делима, о мишљењима која су се појављивала и која су изречена од почетка његовог ступања на музичку сцену до његових последњих дела. На тај начин су саздали цело поглавље под називом *Музичко стваралаштво*. Определили су се за хронолошко праћење његовог опуса; приказе су почели *Сонамом бревис*, композицијом коју је Енрико написао у време студија, али коју је сам смтрао својим првим вредним делом, а завршили га освртом на његово ауторско вече 1988. године, које је било посвећено његовом солистичком и камерном опусу за флауту – што није необично ако се присетимо колико је Енрико био опчињен звуком овог инструмента. Обухваћено је тридесетак дела, превасходно кроз критике о њима и полемике око њих. Често је око Енрикових дела било опречних мишљења, јер су она увек доносила нешто ново – ново у односу на дотадашњу праксу или ново у односу на његов сопствени опус. Дела су сагледана из аспекта тадашњег одјека, од кога је зависио и простор који му је дат овом приликом. Ово поглавље даје читаоцу могућност занимљивог праћења развоја Енриковог стваралаштва, а још више одговора средине на његов опус. У том погледу детаљно су пренели већ чувену полемику око концерта у марту 1954, којим су се Енрико Јосиф и Душан Радић, као млади аутори, представили домаћој јавности и о коме су музички критичар Бранко Драгутиновић, естетичар Павле Стефановић и музиколог Душан Плавша имали сасвим различите погледе. У ту полемику се укључио и сам Енрико. Тако су аутори, сучељавајући разна мишљења, понекад и сасвим опречна, успели да осликају колико нашу богату музичку сцену шездесетих, седамдесетих и осамдесетих година прошлог века, толико и живу полемику о њој и око ње (*видети слику др. 2*).

<sup>2</sup> Говор Миливоја Павловића на промоцији књиге у Јеврејском културном центру у Београду, 24. априла 2022.

<sup>3</sup> Мирјана Белић Коричкин Давидовић и Радивоје Давидовић, *Енрико Јосиф – виђења и сновиђења*, Чигоја штампа и аутори, 2022, Београд, стр. 10

<sup>4</sup> *Исти*, стр. 11.

СРЕДА <b>17</b> МАРТ	<b>Концертна пословница Србије</b> <b>Коларчев народни универзитет</b>	ПОЧЕТАК У <b>20</b> ЧАСОВА						
<b>I КОНЦЕРТ</b> <b>КОМПОЗИЦИЈА</b> <b>ЕНРИКА ЈОСИФА И ДУШАНА РАДИЋА</b> <b>У ИЗВОЂЕЊУ</b>								
<table border="1"> <tr> <td><b>Љубице Врсајков</b> (сопран)</td> <td><b>Бисерке Цвејић</b> (мецосопран)</td> </tr> <tr> <td><b>Тамаре Марковић</b> (рецитатор)</td> <td><b>Миханла Викторовића</b> (рецитатор)</td> </tr> <tr> <td><b>Ружице Мијатовић</b> (клавир)</td> <td><b>Мирјане Шунце</b> (клавир)</td> </tr> </table>			<b>Љубице Врсајков</b> (сопран)	<b>Бисерке Цвејић</b> (мецосопран)	<b>Тамаре Марковић</b> (рецитатор)	<b>Миханла Викторовића</b> (рецитатор)	<b>Ружице Мијатовић</b> (клавир)	<b>Мирјане Шунце</b> (клавир)
<b>Љубице Врсајков</b> (сопран)	<b>Бисерке Цвејић</b> (мецосопран)							
<b>Тамаре Марковић</b> (рецитатор)	<b>Миханла Викторовића</b> (рецитатор)							
<b>Ружице Мијатовић</b> (клавир)	<b>Мирјане Шунце</b> (клавир)							
Улазнице на благајни Коларчевог народног универзитета								

Слика бр. 2 – Плакат за концерт одржан 17. марта 1954. који је, насупрот бројним полемичким написима критичара, Павле Стефановић „пророчки“ оценио као *Два сева муње у нашој музичкој жабокречини*

Четврто поглавље књиге чине разговори које су са Енриком Јосифом, у разним приликама и разним поводима водили Макс Еренрајх, Владислав Димитријевић и Јасмина Зец, а који су првенствено усредсређени на музичку тематику. Затим следе текстови музичара који су били блиски Енрику и његових пријатеља (Исак Асиел, Ивана Стефановић, Љубиша Јовановић, Стојан Стојков, Борислав Чичовачки, Божидар Мандић, Оливера Ђурђевић, Гордана Ђурђевић, Владета Јеротић, Дејан Деспић, Братислав Ђурић, Мирослав Штаткић, Роксанда Пејовић, Владимир Ајдачић). Разнолики по типу и садржини – аналитички, емотивни, искуствени, пренети из разних медија или написани само за ову прилику – сви заједно дају верну слику његове личности, стваралаштва, суптилног и тананог, али и узбурканог и снажног деловања. Ту ће бити речи о њему као *оличењу дидлијске лејоше*<sup>5</sup>, о композитору који *није био сирот према извођачима својих дела*<sup>6</sup>. Говори се да је Енрико био *ејзеретица... интерпретирајор радосија... мај речи*<sup>7</sup>, да је био *сав у некаквом духу, дубоко религиозан, иако јединствен да у нашој садашњости и прошлости до сада није било иаково човека који је био јошвише у јошвишевом смислу, ван света и века*<sup>8</sup>. Његов педагошки рад је такође оцењен као потпуно посебан, који је у великој мери *јодразумевао непрекидну анализу значајних дела светске музичке баштине, из свих епоха, али и анализу елемената који чине једну форму; посебан акценат стављао је на развијање личној стваралачкој израза свакој од својих студентата*<sup>9</sup>.

Међу тим текстовима издвајају се два која, чини се, доносе срж Енрикове музике. Композитор Дејан Деспић је у Годишњаку САНУ за 2003. годину врло пластично осликао његов стил као својеврсну синтезу супротности:

*С једне стране он укључује елементе зиснујој, робусијој савременој израза – али без залажења у сфере церебралној конструијивизма или јомодној авангардизма, који су били јошвише сирани Јосифовој стваралачкој естетичности; с друје стране, он је јоказивао израстиј афинитет према јолифоним звучним световима барока и још ранијих епоха – разуме се не у смислу стилске рејлике већ јирансиозиције у лични и савремени израз. Његово јовремено*

<sup>5</sup> Исто, стр. 127.

<sup>6</sup> Исто, стр. 140.

<sup>7</sup> Исто, стр. 143.

<sup>8</sup> Исто, стр. 151.

<sup>9</sup> Исто, стр. 136.



йонирање у дубоке слојеве народне уметности наше али и источној йла, било је далеко од фолклоризма: оно је сезало до средњовековне духовности, древној йсалмодирања и йајанских ејзалијација, дајући Јосифовим делима йоседне садржајне димензије. Насујрој йоме, сйоје у йојединим композицијама йрозрчне, рафиниране, йојово имйресиионистичке звучне доје. Међуштим, композицијоров дужни, еруйивни йемйераментй йројоварао је изнад свеја кроз оријиналну мелодијску инвенцију, векементну ритмику, засићену хармонију и жарки колорит оркестарске йалеје, сйајајући ове, наизлед разнородне елементе, у један врло индивидуалан йонски израз, обојен у сйо време савремено и архаично, йрожеј сйецифичном мисаоношћу и нарочишо, начелом йесмености које је овај аутор увек сйицао као, рекло би се, своју основну сйваралачку водиљу.<sup>10</sup>

Композиторка Ивана Стефановић, која је од детињства била у контактну са Енриком, будући да је био велики пријатељ с њеним оцем Павлом Стефановићем, а касније била и његов студент, написала је текст посебно за ову прилику, у коме је истакла:

*Најважнија йаненја Енрикове уметности била је мелодија. Линија, йевања, йев, йој... најважнија је особина њејовој музичкој језика, йраћење йе линије йевања, лелујања йој хоризонталној йока кроз висински сйектар. Није му била неоходна мензурација, йакит и йакитна црша... он је у својој музици чуо нешто друо, само йрајање, крешање кроз бесконачност. Зашто су йакитне црше биле конвенција коју је често изневеравао. Ослушкивао је йок космичкој или дожанској йевања, а йакав је био и њејов музички зайис. А зайис је смйрао сасвим недовољним и слабим да би се изразило Оно. Наравно, у свешу занаша, йехнике орјанизације музичкој времена йакав зайис је некад било йешко чйшати. Није увек био доступан за йачну инйерйршацију. Чйшање њејовој зайиса зависило је од инйуиције свирача/йевача, йумача њејове музике. Био је део йајне йој унушрашћеј йевајуће йламеној лелујања.<sup>11</sup>*

Текстови Енрика Јосифа, изузетни по свом језику, јарким емоцијама и изразима, сврстани су у посебно поглавље и крећу се од критика појединих концерата до разматрања о нашем музичком бићу и битисању и беседа и написа којима се обраћао јавности поводом неких уметничких и историјских догађаја или хуманистичких порива. Објављивани су у разним часописима – Звук, Позоришна култура, Књижевне новине, Јеврејски йрејед, Про музика, Музички йалас – затим на Трећем програму Радио Београда, у НИИ-у, а највише у Полијици, где је осамдесетих година прошлог века деловао као музички критичар. У својим критикама гледао је увек да истакне позитивне елементе неког извођења или неког новог дела. Вероватно је то било због тога што је веома ценио извођачку уметност и сам знао све изазове музичког стваралаштва. У свакој његовој критици осећа се одушевљење при истицању домета и деликатност при указивању на пропусте. Тако он говори о чаробном нијансирању динамике<sup>12</sup>, о ослобођеној метричкој визији, која ломит крућост сваке йакитике<sup>13</sup>, али често дискретно говори да је йоред извајане мелодике било и йрчевийости йамо йде се у йредударним украсима ишло за йревазилажењем украсној у садржајно<sup>14</sup>, да је жарном и йрисном йумачењу на махове недостјајала физичка снаја<sup>15</sup>. Енриков однос према критици можда се најбоље сагледава у његовом тексту у Про музици из 1979. године:

*У целини саједано, наша се музичка криштика, йоседно новинска музичка криштика и йрема сйваралашйиву и йрема извођашйиву йонаша као осорна маћеха. Она једноставно ни до данас није схвайила сйоријску улоју и задашак йред којим сйоји... Она мора да се ослободи ејоценйризма, секйашйива, клановсйива...*

*Музичка криштика је у нашим условима судбинска и развој наше музике и музичке културе у сйању је да нас уназад за йуних двадесетй и йридесетй йодина када је айодикйичка, а уједно и йада крајње йовршина. То је дуја и йешка болестй наше музичке кришике. Та се болестй жесйоко йренела и на младе, чак и на изузетно обдарене.*

*Усуђујем се да кажем да сам се йрошйив неогјоварајућих саједавања и својим целим живојним сйавом и целом својом йриврженишћу и усхићеношћу за велико сйваралашйиво које код нас йосйоји неумйно дорйо, мимо свих йришисака, йрејрека, зайлишања и сйилишања.<sup>16</sup>*

<sup>10</sup> *Исйо*, стр. 148, 149.

<sup>11</sup> *Исйо*, стр. 129.

<sup>12</sup> *Исйо*, стр. 185.

<sup>13</sup> *Исйо*, стр. 184.

<sup>14</sup> *Исйо*, стр. 179.

<sup>15</sup> *Исйо*, стр. 179.

<sup>16</sup> *Исйо*, стр. 192.

Беседе Енрика Јосифа као својеврсан компендијум његове мисли, по оцени рецензента ове књиге проф. др Миливоја Павловића, *стајају у сам врх беседништва на српском језику*. Иако без књижевног образовања био је узорити борац за највише стилске вредности српског језика. Иако је био полиглот, своје највредније текстове написао је на српском језику. Међу музичарима, који превасходно разматрају опус Енрика Јосифа, помало је запостављено његово друштвено ангажовање. У разматрању тог аспекта његовог деловања, аутори су одабрали текстове које је Јосиф пласирао поводом избора за дописног, а затим за редовног члана САНУ, приликом оснивања Друштва јеврејско-српског пријатељства, на отварању 25. Мокрањчевих дана у Неготину, а затим текстове у којима се залаже за Србију и српство, које је говорио у разним приликама или објављивао у разним публикацијама. *Једна његова реченица – пише Гордана Ђурђевић, дугогодишњи уредник у Музичкој редакцији Телевизије Београд, која је остварила низ емисија са Енриком Јосифом и низ емисија на његову музику – иројумачена је врло ружно, иолишчики: „Срби су небески народ!“ Али, нису схваћили да је он то доиста и мислио. Он је толико срасио са нашом средином и са српским народом и иако дубоко осећао његову иштњу, да није ни ирмећивао наше мане. Видео је само наше врлине. Исто иако често је сматрано да су њеви херметични иовори некакве конструкције. Међушим нису схваћили, бар ја иако мислим, да је то, заправо, исто иако његова музика. Ти текстови су били музика исказана речима.*<sup>17</sup> Могло би се рећи да је музика била цео Енриков живот – једна певна нит која се провлачи кроз његову мисао, његово писање, његов говор, његове поступке, његова дела.

На крају монографије дати су исцрпни подаци о извођењима дела Енрика Јосифа у разним медијима и ситуацијама, затим пописи композиција, музике за позориште и филм, списак награда, носача звука на којима су његова дела. Селективна библиографија на крају књиге речито говори о обиму и квалитету овог изузетног истраживачког подухвата из кога је резултирала ова монографија: она садржи више од 500 јединица. Ту су се нашли текстови о Енрику, његови текстови, написи у разним часописима и публикацијама, његове критике... Реч је о једном обиљу текстова који су аутори ове монографије успели да вешто организују и тако створе упечатљив лик једне исто тако упечатљиве личности. А Енрико Јосиф је управо то и био.

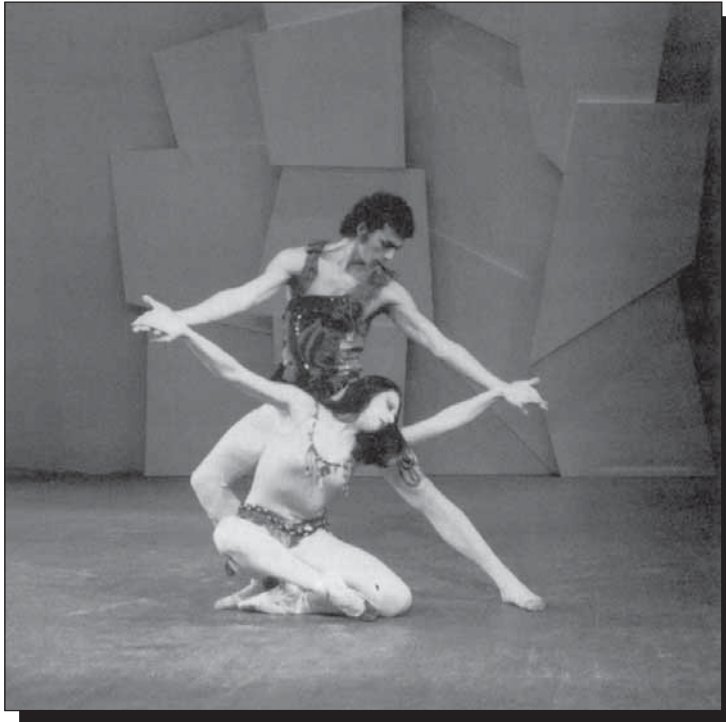
Књига има 333 стране, издавачи су аутори и *Чиоја* штампа, а за њу је на 65. Наградном конкурсу за радове са јеврејском тематиком, који расписује Савез јеврејских општина Србије, ауторима Мирјани Белић Корочкин Давидовић и Радивоју Давидовићу додељена прва награда.

Верујем да ће ова књига бити не само занимљива као штиво широком кругу заинтересованих читалаца, већ ће послужити и као подстрек млађим генерацијама музичара, и извођача и музиколога, да крену у аналитичко разматрање његовог опуса и да његова дела буду што присутнија

**BEMUS**  
**ЧЕТВРТАК 7. ОКТОБАР**  
**ОТВАРАЊЕ**  
**БЕОГРАДСКИХ МУЗИЧКИХ**  
**СВЕЧАНОСТИ**  
 светском премијером:  
**ЕНРИКО ЈОСИФ**  
**»СМРТ СТЕФАНА ДЕЧАНСКОГ«**  
 и  
**»ПТИЦО, НЕ СКЛАПАЈ СВОЈА КРИЛА«**  
 у Народном позоришту у 20.00 часова  
 ●  
 ЦЕРЕМОНИЈАЛ СВЕЧАНОГ ПОДИЗАЊА  
 ЗАСТАВА ЗЕМАЉА УЧЕСНИЦА  
 у Пионирском парку у 17.30 часова  
 Суделује РЕПРЕЗЕНТАТИВНИ ОРКЕСТАР ЈНА  
 диригент потпуковник Франц Клинар

Слика бр. 3 – Најава светске премијере у Народном позоришту сценских дела Енрика Јосифа

<sup>17</sup> Исто, стр. 150.



Слика бр. 4 – Сцена из балета *Пишицо, не склајај своја крила*  
(Архив Музеја позоришне уметности Србије)

на музичкој сцени. Уосталом, за две године, 2024, биће томе значајан повод – сто година од рођења Енрика Јосифа. Сигурно ће том приликом САНУ, чији је Енрико био редовни члан, покренути обележавање ове значајне годишњице, а томе ће се, верујемо, придружити и Музиколошки институт, Факултет музичке уметности, Музиколошко друштво Србије... И за све учеснике тог будућег скупа ова монографија ће бити незаобилазно полазиште.

74

NEW VIEW

*Snežana Nikolajević\****MUSIC OR A NOVEL: ENRIKO JOSIF – VISIONS AND DREAMS**

UDK: 78.071.1:929 Јосиф Е.

Bibliid: 0354-9313, 28(2022) pp. 68–74

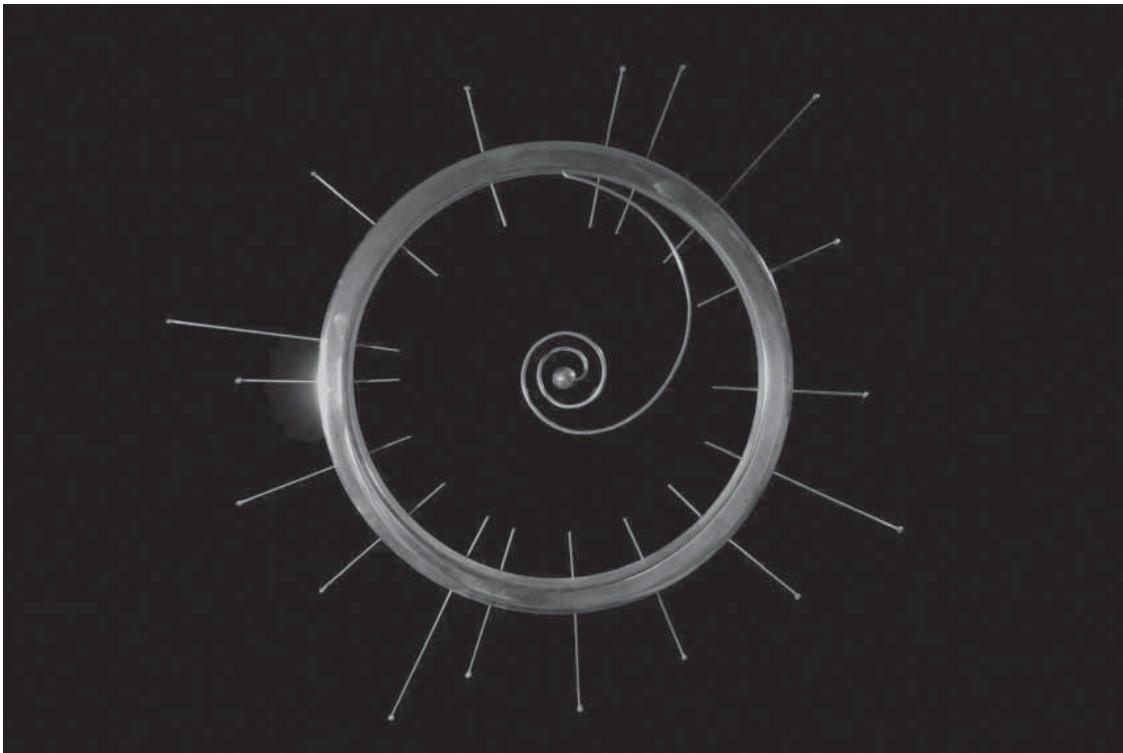
Submitted: 24<sup>th</sup> May 2022Accepted for publication: 29<sup>th</sup> May 2022

Scientific polemic

**Summary:** The opus of Enrik Josif, the creator of a distinctive and recognizable style and language, with an original and philosophical view on music, art, creativity and life and with a work that stands at the very top of Serbian music, attracted the author couple Mirjana Belić Koročkin Davidović/Radivoje Davidović to give their two-year research devoted to the life and work of this author and created the monograph Enrico Josif - visions and dreams. The title itself hints at two levels: one that talks about the artist's life, his perception of reality, social events, surrounded by his life principles, and the other, in which his artistic wishes, visions, beliefs and convictions are sublimated. In three relatively short chapters at the beginning of this book, the authors present the biography of Enrico Josif, and then consider in detail his creativity, his thought and the written word. A significant part of the book is filled with the memories of his contemporaries. Their texts, diverse in type and content - analytical, emotional, experiential, transmitted from various media or written just for this occasion - give a true picture of his personality, creativity, subtle and refined, but also turbulent and powerful action. The authors of this monograph managed to skilfully shape the abundance of texts - both of the composer himself and of his contemporaries about him - and thus create a striking image of a strong personality.

**Keywords:** music, creativity, lyrics, melody, singing.

\* snik011@yahoo.com



Владимир Лабат: Акусїична скульпура 8



# ИНДЕКС ИМЕНА

## INDEX OF NAMES

### А

Абрамовић, Марина, 35, 36  
Адорно, Теодор (Adorno, Theodor), 65, 66  
Азањац, Миодраг, 68  
Ајдачић, Владимир, 71  
Албениз, Исак (Albénis, Isaac), 7  
Алексић, Марко, 2, 7, 17  
Алексић, Срђан, 33  
Амачер, Маријана (Amacher, Magyanne), 37, 38  
Анђелковић, Матија, 7  
Антејл, Џорџ (Antheil, George), 30  
Аренсберг, Волтер (Arensberg, Walter), 31  
Асиел, Исак, 71

### Б

Бајрамовић, Шабан, 56  
Балашевић, Ђорђе, 56  
Банд, Рос (Bandt, Ros), 37, 43  
Бановић, Божо, 6  
Барух, Бора, 69  
Бастијен, Пјер (Bastien, Pierre), 33  
Баурмајстер, Мери (Bauermeister, Mary), 31  
Баше, Бернар (Bashet, Bernard), 32, 43  
Баше, Франсоа (Bashet, Francois), 32, 43  
Бејл, Франсоа (Baule, Francois), 21, 32  
Белић Корочкин Давидовић, Мирјана, 68, 69, 73, 74  
Бенет, Енди (Bennett, Andy), 54, 59, 66  
Berg, Alban (Berg, Alban), 9, 10  
Бертоја, Хари (Bertoia, Harry), 34, 43  
Бинички, Станислав, 3  
Бишоп, Клер (Bishop, Claire), 34, 37, 43  
Бодријар, Жан (Baudrillard, Jean), 55  
Бојнтон, Сузан (Boynton Susan), 20, 27  
Богдановић, Огњен, 6, 9, 10, 13, 15  
Бортвик, Стјуарт (Bortvik, Stewart), 57, 66  
Булез, Пјер (Boulese, Pierre), 15

### В

Вагнер, Рихард (Wagner, Richard), 63  
Варсаковић, Слободан, 41, 43  
Васић, Ненад, 59, 60, 61  
Васић, Оливера, 46, 47, 52  
Веберн, Антон (Webern, Anton), 9  
Вербер, Еуген, 69  
Вејтс, Том (Waits, Tom), 58, 59, 60, 61, 63, 64  
Величковић, Јасна, 27  
Видовић, Ивица, 56

Ворен, Чарлс (Waren, Charles), 21, 28

### Г

Габријели, Андреа (Gabrieli, Andrea), 20  
Габријели, Ђовани (Gabrieli, Giovanni), 20  
Гвемгвем, Абделмаид, 15  
Глигорић, Владимир, 2, 6, 17, 18  
Гњатовић, Ања, 27  
Гостушки, Драгутин, 2, 3, 4, 5, 6, 17  
Гостушки, Игор, 6, 17  
Грани, Франческо (Grani, Francesco), 22, 27  
Гринберг, Клемент (Greenberg, Clement), 30  
Грмуша, Верица, 4, 18  
Грот, Крог Сен (Groth, Krogh Sanne), 27

### Д

Да Веноза, Карло Ђезуалдо (Da Venosa, Carlo, Gesualdo), 23  
Давидовић, Радивоје, 68, 69, 73, 74  
Дебиси, Клод (Debussy, Claude), 5, 7  
Дејвис, Хју (Davies, Hugh), 32, 43  
Денегри, Јеша, 35, 39, 43  
Деспић, Дејан, 71  
Де Кирико, Ђорџо (De Chirico, Giorgo), 10  
Де ла Моте-Хабер, Хелга (De la Motte-Haber, Helga), 37, 43  
Де Сент-Егзиперим Антоан (De Saint-Exupéry, Antoin), 12  
Де Фаља, Мануел (De Falla, Manuel), 5, 7, 10, 13, 15  
Дилан, Боб (Dylan, Bob), 56  
Дилиенти, Сузана (Delehanty, Suzanne), 31, 43  
Димитријевић, Владислав, 71  
Дифај, Гијом (Du Fay, Guillaume), 21  
Дишан, Марсел (Duchamp, Marcel), 30  
Драгутиновић, Бранко, 70  
Драшковић, Милимир, 7  
Думнић Вилотијевић, Марија, 18

### Ђ

Ђорђевић, Александра Ања, 6  
Ђурђевић, Гордана, 71  
Ђурђевић, Оливера, 71  
Ђурић, Братислав, 33, 71

### Е

Еренрајх, Макс (Erenreich, Max), 71  
Ерић, Зоран, 15

### Ж

Жар, Жан Мишел (Jarre, Jean Michel), 21  
Жебељан, Исидора, 6, 10, 17  
Живковић, Анастасија, 46–52  
Живковић, Ђуро, 3, 6, 11–13  
Живковић, Наталија, 49  
Живковић, Радојка, 47  
Живковић, Гине, 47

### З

Зец, Јасмина, 71

### И

Илић, Драгољуб, 33

### Ј

Јаначек, Леош, 10  
Јанковић-Бегуш, Јелена, 2, 5, 7, 12, 18  
Јанковић, Даница, 46, 47, 48, 51, 52  
Јанковић, Љубица, 46, 47, 48, 51, 52  
Јанковић, Оливера, 35, 36, 44  
Јаћимовић, Срђан, 6  
Јеротић, Владета, 71  
Јовановић, Владимир, 6  
Јовановић, Љубиша, 33, 71  
Јосиф, Енрико, 1, 68–74  
Јосиф, Моша, 70

### К

Карузо, Енрико (Caruso, Enrico), 70  
Кауел, Хенри (Cowell, Henry), 30  
Кејд, Џон (Cage, John), 31, 36, 37  
Кеплер, Едријен (Kaeppler, Adrienne), 46, 48, 51, 52  
Кепник, Луц (Koepnick, Lutz), 27, 28  
Кесел, Корин (Kessel, Corrine), 66  
Ким-Коен, Сет (Kim-Cohen, Seth), 30, 31, 44  
Кнуст, Албрехт (Knust, Albrecht), 47  
Ковач, Марко, 6, 17  
Козловачки, Лука, 23  
Којић, Зорица, 18  
Кокер, Кристина (Kokaire, Christine), 28  
Кокто, Жан (Cocteau, Jean), 30  
Корнел, Џозеф (Cornell, Joseph), 31  
Кортгил, Етјен (Corteele, Etienne), 22, 27  
Краус, Розалинд (Krauss, Rosalind), 31, 44  
Крег, Емори (Craig, Emmory), 21, 27  
Куленовић, Вук, 33

### Л

Лабан, Рудолфт (Laban, Rudolf), 47

Лабат, Владимир, 29, 32–34, 44, 45, 53, 67, 75  
 Лазаров Пасху, Миодраг, 7  
 Лазри, Жак (Lasry, Jacques), 32  
 Лазри, Ивон (Lasry, Yvonne), 32  
 Лапорте, Андре (Laporte, André), 5  
 Латинчић, Драган, 6, 7, 13–15, 17, 18  
 Лajtнер, Бернхард (Leitner, Bernhard), 38, 39  
 Лекић, Јелена, 49  
 Лековић, Биљана, 27, 30–44  
 Ленон, Џон (Lenon, John), 56  
 Леонин (Leonin), 20  
 Лефевр, Анри (Lefebvre, Henry), 37, 44  
 Леш, Скот (Lash, Scott), 55  
 Лигети, Ђерђ (Ligeti, György), 23  
 Лигети, Мелинда, 6, 7  
 Линдгрен, Пер (Lindgren, Per), 11  
 Лихт, Алан (Licht, Alan), 38, 44  
 Лукић Крстановић, Мирослава, 58, 66  
 Лусије, Алвин (Lucier, Alvin), 39, 44  
 Лутославски, Витолд (Lutoslawski, Witold), 5

## М

Максимовић, Рајко, 12  
 Мандић, Божидар, 71  
 Мараш, Светлана, 27  
 Маринковић, Милорад, 6, 11–13, 18  
 Марић, Љубица, 40, 41  
 Марковић, Југ Константин, 7  
 Марксхаузен, Рајнхолд Пипер (Markshausen, Reinhold Pieper), 32  
 Мартинац, Марко, 23, 28  
 Медић, Ивана, 2–19, 42, 44  
 Медић, Христина, 33, 41, 42, 43, 44, 68  
 Менберг, Карл-Уве (Menberg, Karl-Uve), 11  
 Мејерс, Џон Пол (Mayers, John Paul), 54, 55, 56, 58, 66  
 Месијан, Оливије (Messiaen, Olivier), 5, 7, 23  
 Метокс, Чарлс (Mattox, Charles), 32  
 Микић, Весна, 30  
 Миливојевић, Слободан Ера, 35  
 Милин, Мелита, 4, 18, 40, 44  
 Милојевић, Иванка, 4  
 Милојевић, Милоје, 2, 3, 5, 17  
 Милојевић Трајковић, Гордана, 4  
 Милојковић, Милан, 20–28  
 Милошевић, Слајана, 33  
 Миљковић, Катарина, 6  
 Младеновић, Милан, 56  
 Младеновић, Оливера, 47, 51, 52  
 Мокрањац, Василије, 2–7, 9, 17  
 Мокрањац, Јован, 4  
 Мокрањац, Стеван, 4, 5  
 Морис, Роберт (Morris, Robert), 31  
 Морисон, Џон (Morison, Jim), 56

## Н

Наранчић, Драган, 49  
 Николајевић, Снежана, 68–74  
 Никодијевић, Марко, 20–28

Николић, Вељко, 33  
 Николић, Љубомир, 42  
 Новак, Јелена, 23, 28  
 Новаковић, Гордана, 27  
 Нојхаус, Макс (Neuhaus, Max), 37

## О

Обрадовић, Александар, 7  
 Орб, Маг (Orb, Mag), 23, 28

## П

Павловић, Миливоје, 69, 73  
 Париповић, Неша, 35  
 Пејовић, Роксанда, 71  
 Перичић, Властимир, 19  
 Перотин (Perotin), 20  
 Печар, Бојан, 56  
 Пинчер, Матијас (Pintscher, Matthias), 21  
 Плавша, Душан, 70  
 Платон, 15  
 Поповић, Бранка, 27  
 Поповић, Зоран, 35  
 Премате, Зорица, 10, 19  
 Прокофјев, Сергеј (Прокофьев, Сергей), 10

## Р

Равел, Морис (Ravel, Maurice), 5, 7  
 Раденковић, Миљана, 49  
 Радиновић, Сања, 49, 52  
 Радић, Душан, 70, 71  
 Радовановић, Владан, 39, 40, 44  
 Рајичић, Станојло, 7  
 Ракочевић, Селена, 46–48, 50, 52  
 Ранисављевић, Здравко, 46, 47, 52  
 Раушенберг Роберт (Rauschenberg, Robert), 31, 36  
 Рајнхолдс, Рајан (Reinholds, Ryan), 55  
 Рахмањин, Сергеј (Рахманинов, Сергей), 7  
 Рогинска, Агњешка (Roginska, Agnieszka), 22, 28  
 Русоло, Луиђи (Russolo, Luigi), 30  
 Рутман, Роберт (Rutman, Robert), 32

## С

Савић, Мирослав Миша, 7, 27  
 Сати, Ерик (Satie, Erik), 13, 30  
 Седлар, Александар, 7  
 Симић, Станко, 6, 9, 15–19  
 Скрјабин, Александар (Скрјабин, Александр), 7, 20  
 Соца, Едвард, 37, 44  
 Стаменковић, Срђан, 63  
 Станишић, Бранко, 61  
 Станковић, Небојша, 33  
 Стевановић, Маргит, 56  
 Степанчић, Теодора, 7  
 Стефановић, Ивана, 71, 72  
 Стефановић, Павле, 70–72  
 Стојановић-Новичић, Драгана  
 Стојков, Стојан, 71  
 Стравински, Игор (Стравинский,

Игорь), 10

## Т

Такемицу, Тору (Takemitsu, Toru), 32  
 Тепарић, Срђан, 11  
 Тингели, Жан (Tinguely, Jean), 33–35  
 Тодоровић, Крњевац, Миодраг, 47  
 Тодосијевић, Драгољуб Раша, 35  
 Тошић, Владимир, 7  
 Трајковић, Властимир, 2, 3, 5–9, 11–13, 15, 17–19  
 Трајковић, Милош, 4, 6, 17, 19  
 Трифуновић, Ана, 54–66  
 Туп Дњјвид (Toup, David), 39, 44

## У

Узунијан, Гаша (Ouzounian, Gascia), 44  
 Урком, Гергел, 35

## Ф

Ферари, Лик (Ferrari, Luc), 32  
 Фигеди, Јанош (Fügedi, János), 52  
 Филиповић, Стеван, 69  
 Фонтана, Бил (Fontana, Bill), 34, 35, 43  
 Фрајт, Лудмила, 40–44  
 Фуко, Мишел (Foucault, Michel), 37

## Ц

Цвијовић, Миша, 3

## Х

Хачатурјан, Арам (Хачатурян, Арам), 23  
 Хатчинсон, Ен (Hutchinson, Ann), 47, 52  
 Хенке, Роберт (Henke, Robert), 20–28  
 Хорват, Јован, 33  
 Хоркхајмер, Макс (Horckheimer, Max), 65, 66

## Ч

Чичовачки, Борислав, 71  
 Чолић, Здравко, 56

## Џ

Џејкобс, Џеј С. (Jacobs, Jay S.), 61, 66  
 Џерет, Кит (Keith, Jarrett), 9

## Ш

Шенберг, Арнолд (Schönberg, Arnold), 9, 10  
 Шепић, Станко, 12  
 Шијанец, Марјан, 27  
 Шобић, Миладин, 56  
 Штаткић, Мирослав, 71  
 Штокхаузен, Карлхајнц (Stockhausen, Karlheinz), 31, 32

*Рецензенти у овом броју Reviewers in this issue*

**Др Мелита Милин**

научни саветник Музиколошког института САНУ

**Др Катарина Томашевић**

научни саветник Музиколошког института САНУ

**Др Јелена Новак**

научни истраживач Универзитета Нова у Лисабону

**Др Санела Николић**

ванредни професор Факултета музичке уметности Универзитета уметности у Београду

**Др Дуња Њаради**

ванредни професор Факултета музичке уметности Универзитета уметности у Београду

**Др Ива Ненић**

доцент Факултета музичке уметности Универзитета уметности у Београду

**Др Сања Ранковић**

ванредни професор Факултета музичке уметности Универзитета уметности у Београду

**Др Бранка Радовић**

редовни професор Филолошко-уметничког факултета Универзитета у Крагујевцу

**Др Јелена Јанковић-Бегуш**

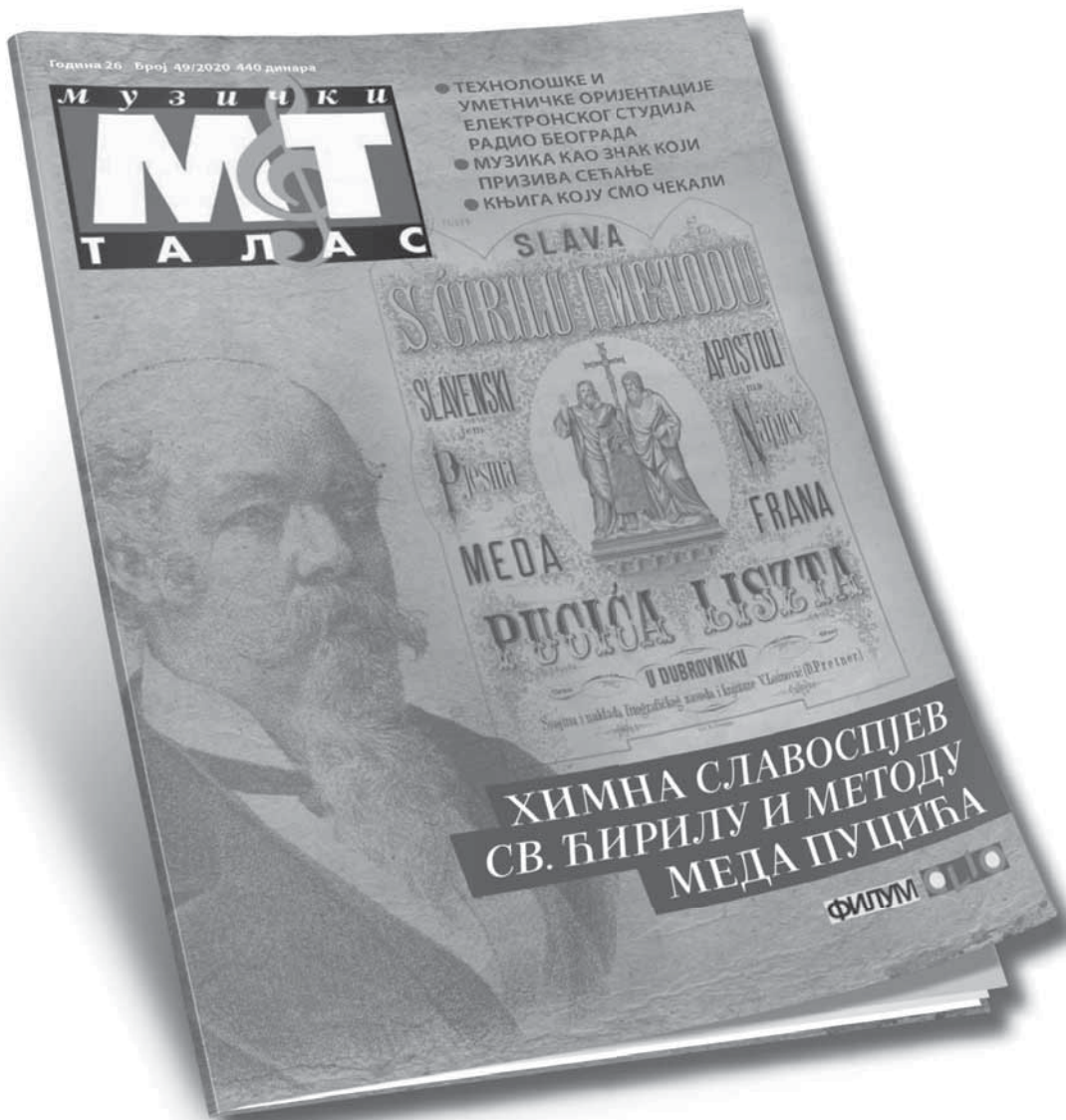
уредник у сектору уметничке музике Центра београдских фестивала

CIP – Каталогизација у публикацији Народна  
библиотека Србије, Београд

78

Muzički talas / editor in chief Hristina Medić. – 1994,  
br. 1- . – Belgrade (Gospodar Jovanova 63) Clio,  
1994- (Beograd : Instant sistem). – 30 cm

Godišnje. – Tekst na srp. i engl. jez.  
ISSN 0354-9313 = Muzički talas  
COBISS.SR-ID 125211143



Izdavačko preduzeće CLIO, Gospodar Jovanova 63, 11 000 Beograd, Srbija  
tel: 011 3035 696, 3288 471, fax: 011 2624 334, info@clio.rs, www.clio.rs



ФИЛМУ  
ОЦЮ

