



- *Lonesome Skyscraper* – јединство неспојивог
- Апија vs Станиславски
- *Сиџно коло* Рашке области
- Тинтинабули техника
Арва Перта
- Лакоћа живљења и
стварања – Зоран Христић

А ГАЛАКСИЈА
ОКОЛО СИЈА





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. 29. бр. 52/2023.

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 88, 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

Владан Радовановић:

А галаксија околo сија

САДРЖАЈ

Contents

◆ КОМПОНОВАЊЕ ДАНАС

Ивана Огњановић: LONESOME SKYSCRAPER – ЈЕДИНСТВО
НЕСПОЈИВОГ 2

◆ COMPOSING TODAY

Ivana Ognjanović: LONESOME SKYSCRAPER – THE UNITY OF THE
INCOMPATIBLE 15
(Abstract)

◆ Владан Радовановић:

А галаксија околo сија (Гагаринов лет у свемир) 17
Vladan Radovanović: *And the Galaxy shines around*
(Gagarin's flight into space)

◆ МУЗИКА И ДРУГЕ УМЕТНОСТИ

Биљана Лековић: А ГАЛАКСИЈА ОКОЛО СИЈА – МАГНУМ ОПУС
ВЛАДАНА РАДОВАНОВИЋА 18

◆ MUSIC AND OTHER ARTS

Biljana Leković: AND THE GALAXY SHINES AROUND – VLADAN
RADOVANOVIĆ'S MAGNUM OPUS 32 (Abstract)

◆ Владан Радовановић: *А галаксија околo сија*

(Бацање атомских бомби на Хирошиму и Нагасаки) 33
Vladan Radovanović: *And the Galaxy shines around*
(Dropping atomic bombs on Hiroshima and Nagasaki)

◆ ОГЛЕДИ О ОПЕРИ

Катјарина Лазаревић Срејеновић: АПИЈА ВС СТАНИСЛАВСКИ
– ДВЕ СТРАНЕ ОПЕРСКЕ РЕЖИЈЕ 34

◆ ESSAYS ON OPERA

Katarina Lazarević Sretenović: APPIA VS. STANISLAVSKI –
TWO SIDES OF OPERA DIRECTION 40 (Abstract)

◆ Владан Радовановић: *А галаксија околo сија*

(Геноцид над афричким племенима у Руанди) 41
Vladan Radovanović: *And the Galaxy shines around*
(The Genocide over the tribes of Ruanda)

◆ УМЕТНОСТ ИНТЕРПРЕТАЦИЈЕ

Катја Стојановић: УЗАЈАМНО ДЕЛОВАЊЕ СИМЕТРИЈЕ И
ТИНТИНАБУЛИ ТЕХНИКЕ У КОМПОЗИЦИЈИ
FRATRES АРВА ПЕРТА У КОРЕЛАЦИЈИ СА
ИЗВОЂАЧКИМ АСПЕКТОМ ДЕЛА 42

◆ THE ART OF INTERPRETATION

Kata Stojanović: THE INTERPLAY OF SYMETRY AND THE
TINTINABULI TECHNIQUE IN ARVO PÄRT'S
FRATRES IN CORRELATION WITH THE
PERFORMING ASPECT OF THE PIECE 54 (Abstract)



Vol. 29. No. 52/2023.
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, M.Sc.

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

Vladan Radovanović:

And the Galaxy shines around

САДРЖАЈ

Contents

- ♦ Владан Радовановић: *А галаксија околу кућа* (Жута кућа) 55
Vladan Radovanović: *And the Galaxy shines around* (The Yellow House)
- ♦ **НА ТРАГУ ЕТНОЗВУКА И ПЛЕСА**
Марта Јанковић: *СИТНО КОЛО КАО ЖИВИ ЕЛЕМЕНТ*
НЕМАТЕРИЈАЛНОГ КУЛТУРНОГ НАСЛЕЂА НА
ПОДРУЧЈУ РАШКЕ ОБЛАСТИ 56
- ♦ **TRACING THE ETHNOSOUND AND DANCE**
Marta Janković: *SMALL ROUND AS A LIVING ELEMENT*
OF INTANGIBLE CULTURAL
HERITAGE IN THE AREA OF RAŠKA 62 (Abstract)
- ♦ Владан Радовановић: *А галаксија околу кућа* 63
Vladan Radovanović: *And the Galaxy shines around*
- ♦ **НОВИ ПОГЛЕДИ**
Силвана Грујић: *ЛЕПОТА ЖИВЉЕЊА И СТВАРАЊА – монографија*
Мозаик сећања – Зоран Христић 64
- ♦ **NEW VIEWS**
Silvana Grujić: *EASINESS OF CREATING AND LIVING – monograph*
Mosaic of memories – Zoran Hristić 72 (Abstract)
- ♦ Владан Радовановић: *А галаксија околу кућа* 73
Vladan Radovanović: *And the Galaxy shines around*
- ♦ **ИНДЕКС ИМЕНА** 74
INDEX OF NAMES
- ♦ **РЕЦЕНЗЕНТИ У ОВОМ БРОЈУ** 76
REVIEWERS IN THIS ISSUE

Часопис је у целини доступан на:

The journal is indexed in: www.filum.kg.ac.rs; 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



Велика је вероватноћа да музика постоји само као човекова музика. Могућно је, међутим, да се део треперења космоса у човеку прелама као букет неопазивих и опазивих својстава. Неопазива својства испољавају присуство космоса у опредељењима за звучне структуре, чијих разлога настанка нисмо свесни. Опазива визуелна својства се, захваљујући личним синестезијама, преображавају у звук ипак неупотрбљив као поуздан означитељ. Звучна својства могу, ипак, медијски директно упливисати на одлуке о звуку.

Владан Радовановић

Ивана Огњановић*

LONESOME SKYSCRAPER – ЈЕДИНСТВО НЕСПОЈИВОГ

УДК: 780.653.1:785

781.22

doi: 10.46793/MT52.020

Biblid: 0354–9313, 29(2023) pp. 2–16

Примљено: 11. априла 2022.

Одобрено за штампу: 14. јануара 2023.

Оригинални научни рад

Сажетак: У овом раду се бавим анализом процеса проналаска и обраде звучних узорака на примеру моје електроакустичне композиције *Lonesome Skyscraper*, за симфонијски оркестар и електронику. Намера ми је да покажем колико је звучни узорак пресудно важан у мом композиционом поступку од самог почетка бављења електроакустичном музиком; колико ми је важан његов одабир, где је снимљен, како је обрађен, каква му је унутрашња структура, и од чега све зависи како ће се градити музички ток у односу на њих.

Други аспект овог рада је осврт на начине превода обрађених звучних узорака у оркестарски медиј, као и на оркестрационе поступке који приближавају та два врло далека света. Циљ ових поступака је да се створи звучна слика органског јединства неспојивог – акустичног и електронског слоја, који кроз дијалог и мењање улога, спаја ове две независне, али комплементарне музичке наратије.

Кључне речи: *Lonesome Skyscraper*, звучни узорак, спектрална анализа, обрада звука

Ивана Огњановић, Рачунарски факултет Универзитета Унион у Београду.

Композитор и извођач, дипломирала је композицију на Факултету музичке уметности у Београду, Мастер студије (Master of Art). Мултимедијалне композиције завршила је на Високој школи за музику и театар у Хамбургу (HfMT). Ауторка је композиција за симфонијски оркестар, мање и веће камерне ансамбле, електронику. Била је чланица интерактивног ансамбла *European Bridges Ensemble* (EBE), специјализованог за компоновање и перформанс преко интернета, с којим је наступала до 2015. године. Учесница је фестивала Међународна трибина композитора (Београд), Salisbury festival (Енглеска), Connecting Media (Хамбург), Elektronische Nacht (Штутгарт), Making New Waves (Будимпешта), Music In the Global Village Conference (Будимпешта), Klangwerkstage (Хамбург), ICMC2008 (Белфаст), ENTER 2009 (Пар), SiggraphASIA2009 (Јокохама), KOMA (Београд), ISCM WNMD 2013, Greatest Hits Festival Hamburg 2014. Добитник је награде Рострум композитора 2021. године у главној категорији за дело *Lonesome Skyscraper*, за симфонијски оркестар и електронику. Живи у Београду.

*ivana.ognjanovic@gmail.com

Увод

Једна од мојих најчешћих инспирација за компоновање нове композиције је одабир ванмузичке теме. То ретко кад могу да планирам, јер ми обично дође само. Може бити роман, филм, неко визуелно решење, музика других аутора различитих жанрова, симбол, интимни емотивни улог, па чак и стамбена зграда. Главни окидач и покретач једноставно осетим када на такав садржај налетим, и онда пожелим да компонујем музику на ту тему. Такође, дешавало ми се да композиција носи причу из романа, али да музичка форма те исте композиције буде преузета из филма сасвим различите тематике.

Поред тога, проналажење музичког мотива, акордског низа или мелодије као музичког језгра на основу ког ће композиција настати је пресудно, јер може у исто време и да ме асоцира на нешто ванмузичко. Музичко-звучно језгро у овој композицији је нешто другачије од уобичајеног, постало је метода коју све чешће примењујем, пре свега када компонујем електро-акустичну музику. То су звучни узорци (*samples*), који су касније трансформисани путем дигиталне обраде звука.

Музички узорак у својој дигиталној форми може бити извор звука у електроници, будућа музичка форма композиције, а може и да буде преведен у акустични музички ансамбл. Код превода постоје различите технике и методе, може да буде сасвим слободан и да зависи само од аутора, може сам да се намеће, али и да се оде дубље у анализу, каквом се нпр. бави Марко Стропа, италијанско-француски композитор. Један од по мени најзанимљивијих сегмената Стропиног рада су музичке форме произашле из генерисања драматургије звучног простора, и оркестрације музичког материјала добијеног из резултата спектралне анализе било ког синтетизованог или снимљеног, и касније обрађеног звучног узорка. Те форме не постоје као реалне, оне се мењају и зависе искључиво од нивоа когнитивне свести сваког слушаоца понаособ, њихове способности повезивања чутих и препознатих елемената у музичку форму на основу стеченог искуства слушања музике. Наравно, за професионалне музичаре, чија је музичка спознаја врло висока и развијена, те форме су реалне и препознатљиве већ на прво слушање (Stroppa, 1989: 131–163).

Од споља ка унутра

Композиција *Lonesome Skyscraper* је инспирисана необичном судбином једног ненасељеног небодера¹

¹ *Skyscraper* у преводу са енглеског значи небодер, али би симболику коју композиција носи боље описала реч соли-

који се налазио у Печују у Мађарској, некадашњим станарима и комшијама из околних зграда. Небодер је у једном моменту ушао у Гинисову књигу рекорда као највиша ненасељена зграда у Европи.

Изграђен крајем седамдесетих као највиша зграда у том делу Мађарске, у густо насељеном делу Печуја, усељен је почетком осамдесетих година 20. века. Десетак година након усељења станара, примећене су озбиљне пукотине на зидовима зграде, те је утврђено да грађевина више није стабилна и безбедна за становање. Станари су за кратко време принудно исељени и у њу се више никада нису вратили. Процењено је да се фатална грешка у изградњи не може поправити, али и да би било превише ризично и скупо срушити је, јер је небодер тесно окружен мањим насељеним зградама. После тога, небодер је годинама мењао власнике и инвеститоре, био је деценијама предмет судских тужби, и стајао је ограђен жичаном оградом. Како су године пролазиле, небодер је пропадао све више. Чувар је годинама спречавао заинтересоване туристе да га разгледају више од приземља. С временом су се у горње спратове населили голубови, тако да су је звуци које су они производили, удружени са звиждуком ваздушних струјања и ветра кроз напуштenu зграду чинили још језивијом. Мали куриозитет у овој саги је да је небодер грађен према систему преднапрегнутог бетона који је тада југословенски, а сада српски Институт – ИМС патентирао, и по којем је изграђено много вишеспратница широм света и бивше Југославије. Мађарска грађевинска фирма која је изводила радове на небодеру у Печују није применила све фазе у његовој изградњи, као ни у изградњи сличних, нижих зграда у осталим деловима Мађарске, тако да су све из тог периода у неком моменту постале нестабилне, и на већини је урађена реконструкција. На небодеру у Печују, као највишој од свих ИМС зграда, покушана је реконструкција, али он ни након тога није добио употребну дозволу. После много пропалих инвестиција, коначно је демонтиран октобра 2016. године.

Током 2010. године, *European Bridges Ensemble (EBE)*, чији сам била члан, добио је понуду да уради уметнички пројекат на тему града Печуја, који је те године био један од три европске Престонице културе. Мој први сусрет са овим небодером и причом која га је пратила у мени је изазвао мешање осећања страха, узбуђења, беса и туге. Људска жеља за профитом, ароганција и незнање, које је непоправљиво оштетило вишеспратницу још у изградњи, пример је људске глупости која је пореметила будућност не само људи који су станове купили, већ је натерао становнике околних зграда да деценијама живе у страху од могуће катастрофе, али и узнемиравања туриста који су пошто-пото желели да виде ту љуштuru некадашње печујске архитектонске узданице. Небодер је тог дана изгледао као већина брзо напуштених стамбених зграда након чернoбиљске катастрофе – остаци некадашњег живота, огуљени зидови, поломљена стакла, врата и прозори који се клате с фасаде, рупа од лифта. Ноћу, када је све тихо, чуло се гугутање голубова и клепет крила који су долазили с високих спратова. Све је то давало утисак сцене из хорорфилма. Недостајала је само музика. У исто време, поред жеље да инспирисана свим тим компоунујем музику која би изазвала осећај језе, скоро без свесне контроле наметало ми се и решење које је сликало једну другу, дубоко интимну емоцију – тугу.

Потрага за узорцима

Моје дотадашње искуство у раду на електронској музици односило се на сакупљање и снимање најразличитијих звукова, њихово едитовање и монтирање у музички ток. Прва електроакустична композиција коју сам реализовала 2001. године, *Ship in Embrace of The Endless Dark Ocean* за клавир, електронику и видео, оквирно је у методолошком и композиционом приступу врло слична композицији *Lonesome Skyscraper*. Због ограничених техничких могућности тих година и мог скромног знања, обрада узорака била је минимална. Тада сам први пут у креативне сврхе искористила један од основних процеса у обради звука: променом дужине узорка, он је постао бржи, односно спорiji, а као крајњи резултат тог процеса, звук је мењао висину тона, тако да сам у електронском слоју могла да имам звуке Дебисијеве оркестарске музике изобличене до непрепознатљивости. Монтажом истог узорка по различитим тонским висинама, добила сам свој, у

тер која има различита значења. Солитер, термин који је шездесетих и седамдесетих година означавао високе и усамљене вишеспратнице, води порекло од француске речи *solitaire* (<https://www.britannica.com/search?query=solitaire>). Поред основног значења „усамљен“, такође значи и „велики брилијант (углављен у прстену)“, у америчком енглеском исто што и пасијанс (карташка игра коју игра појединац сам), или животиња која живи сама за себе (нпр. „вук самотњак“). Солитер на енглеском гласи *high-rise*, што и јесте била грађевина у Печују (*High-rise of Pecs*) али је реч небодер (*skyscraper*) касније прихваћена за означавање грађевина које имају преко 40 спратова. Моја одлука је била да део наслова композиције ипак буде *skyscraper*, а не *high-rise*, јер је наслов у оригиналу на енглеском, па ми је сама реч *skyscraper* била прикладнија. Код превода наслова композиције прихваћен је термин небодер.

реалности непостојећи оркестарски слој, као неку врсту *виртуалној оркестри*. То је типична, мени до тада непозната метода семпловања.

Првобитна замисао приликом реализације у то време само електронске верзије композиције *Lonesome Skyscraper*, одвукла ме у музичку монтажу звука која би се могла окарактерисати као *некомерцијална музика за хорор филм*. Преовладавали су звуци шкрипе и лупања врата, разбијања стакла, клепет крила голубова, људски смех... у одређеном ритмичко-мелодијском односу. Та електронска минијатура (као део већег групног пројекта) чинила ми се недовршеном и прекратком, након чега сам наставила да размишљам како да је продужим и обогатим, што је резултирало тиме да електронски комад није остао у првобитној форми.

У даљем истраживању могућности музичког развоја првобитне идеје, исекала сам узорак од 30 секунди снимка завршног одсека моје оркестарске композиције *Последњи бал Маријарихе Николајевне*, продужила време узорку истезањем за седам пута, и добила музички слој који ми је недостајао. Већ у следећем моменту сам тај музички узорак продужила толико да сам добила двадесетоминутни музички ток врло спорих хармонских промена, које једва приметно клизе једна у другу у виду мноштва звучних микрочестица које се врло споро и неухватљиво крећу кроз простор и време. Приликом продужавања или истезања звука, често се појављују нежељени звучни артефакти који дају утисак насилно исеченог звука, или метализираног и погрешног. Програм који је мени помогао да звук касније растегнем и до 10 пута, и добијем жељени резултат без поменутих сметњи, јесте *Paul's Extreme Stretch*. Звук који се добија истезањем у овом програму је зрнаст/прашкаст, а прелази између звучних делића (семплова) су меки и једва приметни. Могла бих рећи да оставља утисак расуте кристалне прашине по целом звучном простору, а која се толико споро креће, да нам се чини да је заустављена у времену. Такав музички материјал је био полазна тачка за ново тумачење и развијање идеје будућег музичког тока ове композиције.

У исто време сам применила сличан принцип нагомилавања звучних узорака, као и у претходној композицији. Снимала сам све оно што сам мислила да ће ми помоћи да у музику пренесем своје утиске о тој необичној грађевини, монтирајући обрађене звуке у смислени музички ток. Звуци су били снимани у приземљу небодера, испред њега, али и у сасвим другачијим просторима, јер се по спратовима небодера из безбедностних разлога није смело кретати. Снимљене звуке сам касније секла, скраћивала, истезала и уопште, играла се дигиталном обрадом звука које су уобичајене за овај процес рада.

Звучни узорци су настајали са свешћу о:

- различитим могућностима дигиталне трансформације и употребе у електронском слоју;
- идеји о ритмичко-мелодијској полифоној структури два различита слоја (електронског и акустичног);
- могућностима превода електронског звука у оркестарски;
- сличним тембралним карактеристикама одређених узорака и инструмената;
- хармонским и формалним решењима које поједини узорци могу да понуде;
- звучно-визуелним асоцијацијама које могу да изазову;

Звучне узорке као музичке материјале које сам користила у оригиналном и/или обрађеном облику, поделила бих у три групе:

- звуци који имају одређену висину тона и одређену ритмичку компоненту могу бити транспоновани и коришћени за компоновање ритмичко-мелодијског музичког материјала (одзвук стаклених чаша, људски глас приликом изговарања реченица из свакодневног живота, смех, звук радио-апарата, разбијања стакла, шкрипа врата, гугутање голубова);
- звуци који немају одређену висину тона али имају ритмичку компоненту (клепет крила, звук отварања и затварања врата од лифта, кретање лифта, звук лупања вратима, шкрипа чаша, људско дисање, дахтање и шапат, звуци настали накнадном обрадом звучних узорака);
- звуци који немају одређену висину тона ни ритмичку структуру, звуци који трају у времену (амбијентални звуци и амбијентални звуци настали накнадом обрадом различитих неамбијенталних звучних узорака);

До узорака сам долазила углавном снимањем звукова из окружења: куцања чаша у ресторану, звука различитих предмета за које сам сматрала да би се добро уклопили са осталим узорцима, делова снимљених разговора пријатеља и сарадника, снимањем амбијенталних различитих простора, кратких реченица и смеха моја два брата од четири и осам година, шапат, шкрипа врата...

Следећи сегмент процеса рада на узорцима је одабир начина њихове обраде, као и одлука који ће од узорака бити обрађен, а који ће остати у свом оригиналном звучању. Користила сам транспозицију (са истезањем и без истезања, односно скраћења звука), извртање звука (*reverse*), саби-

јање и истезање звука, уобичајене процесоре звука и њихово комбиновање. Вештачки реверб је додаван на сваки звучни узорак, сем на оне кратке и ритмичне. Они узорци који су остали у свом оригиналном виду, коришћени су као експлицитни наратив у електронском слоју композиције.

Превод звучних узорака у акустични медиј

Како бих избегла изразито велики контраст између електронског и акустичног слоја у оркестру, размишљала сам како да дођем до органског спајања та два слоја, где би границе те разлике биле замагљене. Највећи изазов ми је представљао превод звучних узорака и компоновање комплементарних музичких модела у оркестру, који ће заједно с другим обрађеним звуцима у полифоној структури тећи сједињени у музичком времену. Такође, желела сам и да преточим ту зрнасту, прашкасту структуру поменутог звучног узорака у форму, чија је главна карактеристика да се претвара у физички опипљив и једва покретан, и на тренутке ”брише” време и простор као димензије које познајемо.

На предавању које је Марко Стропа одржао априла 2011. године, говорио је о основним законитостима перцепције и музичке спознаје из когнитивне психологије, и на основу неколико примера је дошао до занимљивих закључака. Он верује да на неком основном нивоу сви имају исте критеријуме на основу којих ће музичке елементе повезати у форму. Пре свега, композитор мора да буде свестан да појединачни музички модели, који могу бити и врло карактеристични или гласни, не могу градити ниједну форму ако се не обезбеди континуитет који би те музичке моделе повезао. Уместо тога, имали бисмо само низ неповезаних виралних музичких модела. Опет, композитор мора водити рачуна и о броју модела и њиховој динамици појављивања. Ако их је премало, иако су повезани одређеним параметрима, слушаца их не спаја у форму, јер их не детектује као део система. Такође, ако их је превише па из тога разлога не може да их детектује, не може ни да перципира њихову повезаност, већ их чује као буку (Stroppa, 2011).

У свом композиционом поступку креће од спектралне анализе синтетизованог звука, како би добио графичку репрезентацију звучног узорака, где се јасно издвајају три елемента: време, фреквенција и амплитуда. На основу искуства покушаја превода ова три елемента у нотни запис, закључује се да није довољно само фреквенцију претворити у тонску висину, амплитуду у динамичку вредност, а време у дужину тона или комплекснијег модела. Чиста имитација или симулација анализираниог звука у оркестру или неком другом акустичном саставу, такође не функционише, јер су то два различита света потпуно различитих законитости. Међутим, ако резултат синтезе попнемо на когнитиван ниво и пронађемо реалне могућности превода, такав резултат је, након још два корака, могуће аплицирати на акустични медиј. Оно што синтеза дозвољава је да се једнако добро и јасно посматра глобалан план, али и најситнији детаљи и веза међу њима. Таква комплексност је неопходна за превод анализираниог звучног модела у језик акустичног ансамбла, јер обезбеђује довољно елемената, као и њихове међусобне везе. Пошто су законитости електронске и оркестарске музике различити, морамо знати шта и како преводимо. Према Стропи, ако резултат анализе звука, који се састоји од збира елемената у одређеном односу, попнемо на когнитиван ниво, добијамо *објекат* који је могуће аплицирати на оркестарски медиј. Стропа за ту методу, поред спектралне анализе, користи и одређене процесе у *OMChroma Model*-у (*IRCAM*-ов програм који је он сам и развио), где фреквенције, време, амплитуду и друге елементе покушава да дефинише морфолошки, како би акустични резултат превода електронског звука био на оном музичко-когнитивном нивоу на који смо навикли и који очекујемо. То је онај ниво у коме пратимо једно акустичко музичко дело слушањем, препознајемо њене елементе и повезујемо у току самог слушања у музичку форму (Stroppa, 2011, 1989: 131–163).

То његово предавање ми је дало ветар у леђа да се опробам у сличном подухвату, али и да у току рада дођем до сличног резултата на сасвим интуитиван начин.

Полазна тачка у раду на овој композицији била је да музиком дочарам атмосферу, изглед, опадање и своје емоције у вези с небодером и шта је он за мене представљао, па ме толико дуго опседао и терао ме да направим све боље верзије музике. Знала сам да ћу морати да имам добру методу превода основног звучног узорака који подразумева хармонију, али и оркестрацију такву да добијем утисак проширеног простора у концертној сали приликом извођења.

Други сегмент је био један други, непрекидни звук добијен на исти начин као и претходни, с тим што је оригинални звучни узорак био радни разговор који сам водила с колегама из ансамбла те исте године у Печују. Трећи сегмент је био такође захтеван а односио се на звучне узорке с којима бих правила ритмичко-мелодијске моделе који „недостају“ у оркестру, дескриптивне који асоцирају на сећање на људе који су некада тамо живели, клепет крила голубова, различите шкрипе, како их оркестрирати.

У преводу звучног узорка у оркестарски, моје методе нису биле тако комплексне као Стропине. Пре свега, он се бави синтезом снимљеног звука и накнадном синтезом и модулацијом модела, као и објекта које добија, док сам ја покушавала за почетак само да преведем звучни узорак у – ноте.

Након што сам истегла поменутих 30 секунди оркестарског звука, урадила сам спектралну анализу. Спектрална анализа рађена у IRCAM-овом² софтверу *AudioSculpt* даје спектрограм звука на основу ког видимо поменуте карактеристике звучног узорка. Сам узорак садржи звук гудачког оркестра, флауте, хорне и харфе, али и шума који је забележен на снимку с јавног извођења. Збир свеобухватног сазвучја узорка у анализи даје мноштво фреквенција, али се увек издвајају оне које су доминантне. Крајњи резултат је био нешто другачији од очекиваног – два акорда из оригиналног музичког примера су добила додатне тонове, а ритмичко-мелодијски материјал у харфи је измешао хоризонталне хармонске структуре у нове, вертикалне, и пружио ми занимљив хармонски ток на основу којег сам градила музички материјал у акустичном слоју ове композиције (видети пример др. 1).

Пример др. 1.

The image displays a musical score for Example Dr. 1. It features multiple staves for different instruments: Flute 1 (Fl. I), Horns 1 & 2 (Hrn. 1, 2), Harp (Harp), Violins I & II (Vln. I, Vln. II), Violas (Vla.), and Double Basses (D. B.). The score includes musical notation with notes, rests, and dynamic markings such as 'mp' (mezzo-piano) and 'mf' (mezzo-forte). A box labeled 'Y' is positioned above the Flute 1 staff. The score is divided into measures, with some measures containing specific harmonic or melodic instructions like 'poco a poco decrescendo'.

Звучне висине из узорка добила сам преводом доминантних фреквенција у *MIDI* податке користећи графичко програмско окружење *Max*, и помоћу *OpenMusic*-а претворила у врсту дигиталног записа који је могуће отворити у нотографском програму *Finale*, где сам коначно добила нотни запис анализiranог звучног узорка. Селективном елиминацијом нежељених тонова (углавном оних четврттонских) коначно сам испред себе имала нову хармонску структуру, коју је наметнуо елегантан и фаталистички карактер музике у настајању. Тонове сам користила за компоновање хармонског тока привидно стајаће текстуре. Музика у оркестру, којој су доста редукована средства као што су мелодија и ритам, третирана је кроз специфичну оркестрацију и извођачке технике за постизање звучне боје и атмосфере сличне звучном узорку из кога су произашла поменута хармонска решења. Оркестар звучи као “акустична електроника”, и понаша се и сам као звучни узорак.

Након што сам доминантне фреквенције анализiranог узорка превела у тонске висине, шуштећу атмосферу узорка радног разговора сам објективизирала. Звук који је присутан све време трајања електронског слоја у композицији је шум добијен истезањем звучног узорка снимљеног радног разговора, који је у току 2010. године вођен у приземљу небодера. Узорак има

² Institute for Research and Coordination in Acoustics and Music.

посебну боју због своје зрнасте структуре, и као да оставља траг или одјек оног првог, главног растегнутог звука почетног музичког материјала који је још онда, у првој верзији композиције за електронику, одредио атмосферу будуће композиције. Овако добијен шум се значајно разликује од белог шума, јер има много мање фреквенција, те је мелодичнији (условно схватити мелодичност шума), садржи одређену структуру која се мења и не препознаје се као обрис снимљеног говора, што тај звук у основи јесте, али оставља утисак неког недефинисаног просторног амбијента са својим унутрашњим животом који је давно прошао. Ако се, с тим у вези, осврнемо на музички ток у оркестру, бескрајно музичко кружење које може да буде прва асоцијација, као и лаган темпо и споро померање музичког тока базираног на понављању и штедљивом развијању, оркестрација дугих издржаних тонова у дувачким инструментима, често молског трозвука или само његове квинте, углавном удвојених у октави и дуодецими, и њихово уланчавање у друге акорде, праћене непрекидним слојем квартних акорада у гудачима, инсистирању на “празном” звучању, дају утисак музике која стоји у времену и простору, односно, постајемо свесни промена које се дешавају, али не и кретања, не и тачног момента када настају. Поред тога, тај шумовити узорак који се тегли кроз целу композицију је део и електронског слоја. Иако доста тих, он додатно доприноси виртуелном проширењу простора. Моја одлука да баш снимак тог разговора обрадим до непрепознатљивости и поставим га као слој који траје током целе композиције сличан је поступку уграђивања цигле старе куће у зидове нове.

Управо ме је овако третиран аудио материјал довео до непланиране подсвесне имплементације основне идеје која ће довести до занимљивих асоцијација и односа старог (обрађеног), и новонасталога материјала у оркестру који је из њега изникло, као и стари снимак радног разговора обрађен на исти начин, у електроници. У ствари, постоје два оркестра, два времена и бар два простора у једном реалитивно статичном звучном континууму на који свако другачије реагује. Поменутих 30 секунди музике узет је са снимка живог извођења композиције *Последњи бал Маријаше Николајевне* у великој сали Коларчеве задужбине. Оркестрација тог сегмента је донекле блиска оној коју ћу касније користити у композицији *Lonesome Skyscraper*: гудачи постављени врло широко, у пијанисиму свирају троме акордске вертикале. Од тог снимка је у овој композицији направљена нова оркестарска музика. Оно на шта композитор увек рачуна док компоује је одређени степен очекиваног (па и неочекиваног) шума коју нехотице праве извођачи и публика приликом концертног извођења. Поменути снимак садржи и тај шум. Он је закључан заједно са акордима, мелодијско-ритмичким материјалом у харфи, звучном рефлексijом у сали, и јединственим моментом у времену и мом сећању, и као такав носи одређени сентимент. Концертно извођење *Lonesome Skyscraper*, у истој концертној сали, са истим симфонијским оркестром РТС-а, са шумовима које публика и извођачи праве, овога пута и са електронским слојем у који је утиснут стари аудио-запис заједно с његовим преводом у тој новој музици, пружио ми је сасвим неочекивану представу димензије која је нама непозната – *spacetime* – или просторвреме.

Звучни узорак као музичка форма – Оркестрација звучних узорака

Музички ток у оркестру је компонован на већ развијен електронски слој, далеко живљи од оног у оркестру, са много више различитих мелодијско-ритмичких модела насталих од звучних узорака. Како се првобитна идеја и материјализовала у електроници, поредак слојева у овој композицији је обрнут од очекиваног или стандардног – оркестарски музички ток прати електронски, а не обрнуто, електроника је далеко презентнија, текстура занимљивија и разноврснија. Поред осталог, непроменљивост (спорог) темпа и метра, за резултат дају привид статичности музичког тока, што је и била моја жеља од самог почетка.

Аналогно непрекидном амбијенталном шуму у електроници, гудачи дају такође непрекидан музички ток, свирајући углавном целе ноте, мењајући само слог и повремено начин свирања (*sul tasto, sul ponticello, tremolo...*). Хармонски ток у гудачима, који сам добила још на почетку рада на композицији, у доброј мери одређује и форму композиције.

У слободој форми може ипак да се препозна дводелност, која одговара форми почетног узорака – А (1.т–54.т) – Б (55.т–73.т) – А1 (73.т–142.т) – Б1 143.т–183.т), где су Б и Б1 грађени из материјала са самог почетка композиције, дајући утисак заокружености, али у исто време и привид да смо поново на почетку.

Један од битних ефеката које сам користила приликом обраде неких звучних узорака је извртање звука – *reverse*. На тај начин се добија резултат сличан као када реч изговарамо унатрашке. У обичном говору, комичан моменат неће изостати, али у *reverse*-у, било који звук на који аплицирамо ову методу, добиће сасвим нови карактер и квалитет, другачији од оригиналног. Орке-

[illegible]

Темпо и метрика су одређени дужином и ритмом шкрипугаваог звука који се појављује први пут око 1 минут и 30 секунди, а који је добијен трљањем једне чаше о другу. Морам да напоменем

Пример бр. 2 (наставак)

да су музички метар од 6/4 и темпо, где је четвртина ноте метрономске ознаке 66, непроменљиве кроз цео музички ток.

Одсек A1 је више у духу *cūrare* музике, док је A2 дужи, с проширеном хармонском основом, живљим и разноврснијим и електронским и оркестарским слојем, и дужом и гласнијом кулминацијом која постоји након оба одсека. Иза сваке кулминације долази статични и мирни одсек (B1, B2), у који улазимо нагло у *piano subito* (видети пример бр. 2 на *cūr.* 8 и 9).

Изразито карактеристични звуци у електроници су они који су одредили тоналитет првог одсека али и метар и темпо целе композиције. Као што сам већ поменула, један од њих је звук трења једне чаше о другу, и највише је утицао на метар и темпо – траје у времену, има

02.33 02.38 02.44 02.49 02.55

29

Fl. 1

Fl. 2

Ob. 1, 2

Cl. 1, 2

Bcl.

p *mf* *mp* *p* *mf* *mp*

This musical score shows measures 29 through 33 of a symphony. The score is for a woodwind section, including Flute 1, Flute 2, Oboe 1 and 2, Clarinet 1 and 2, and Bassoon. The measures are marked with time signatures of 02.33, 02.38, 02.44, 02.49, and 02.55. The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The tempo is marked 'Allegretto'. The dynamics are marked *p* (piano), *mf* (mezzo-forte), and *mp* (mezzo-piano). The score includes various musical notations such as notes, rests, and slurs.

10 05.22 05.27 05.33 05.38 05.44

60

Fl. 1

Fl. 2

Alto fl.

Ob. 1, 2

Eng. horn

Cl. 1, 2

Bcl.

Bn. 1, 2

Cbn.

Hrn. 1, 2

Hrn. 3, 4

Tam-t.

Perc. I
gong

Cymbal

Harp

Viol. I

Viol. II

Viola

Vcllo

D.B.

Electr.

scratching with a metal mallet

mp

p

3.

Пример бр. 5

4 01.55 02.00 02.05 02.11 02.16 02.22

22

Fl. 1

Fl. 2

Alto Fl.

Ob. 1, 2

Cl. 1, 2

Bcl.

1, 2

Hns.

3, 4

изразиту ритмичку компоненту, и понавља се током првог одсека у устаљеним временским размацима, све до прве кулминације, када нестаје. Два врло слична звука (тј. одзвука) на основу којих сам дошла до *еф мол* акорда су два висока тона реконструисана од куцања оловком по винској чаши. Оба имају одређену висину тона, први *Це* а други *Ас* (као секста тоничног квартсекста-корда), који се понављају у интервалима од по два-три такта. Трећи звук (тон *Еф*) се јавља када се полако формира *еф мол* акорд у дрвеним дувачима у 32. такту (видети пример бр. 3 на сџр. 10).

Трећи модел је креиран од звука куцања чаша једне од другу. На њега су аплицирани *delay* и реверб на такав начин, да је модел добио ритмичко-мелодијску структуру. Сва три модела (шкрипа, одзвучи и куцање) заједно чине тему првог одсека. У одсеку Б1, док гудачи свирају врло широко постављен акорд, харфа, там-там, флауте и хорна имитирају тему из електронике, уз и даље присутан одзвук *Ас*, овога пута транспонован у тон *Бе* (видети пример бр. 4 на сџр. 10).

Слично електронском, где постоји један непрекидан слој, и други, с много више различитих звучних елемената, упадљива разлика је приметна у третману дувача у односу на гудачки корпус. Дуваче сам третирала поентилистички али уз минималан покрет, где сам избегавала стварање очигледних мелодијских линија или ритмичких структура. Латентне мелодијске линије свакако постоје, али су расуте у времену.

Мотив од једног тона устаљене динамичке структуре, који заокружује сваку мање или више кратку музичку фразу и учестало се понавља током целе композиције, доноси први пут трећа хорна од 25–26. такта, а главни музички материјал који ће бити предмет даљег развоја и упорног варијантног понављања, донет је у дрвеним дувачима и хорни од 23–26. такта. Такав модел и даљи развој су добијени праћењем развоја електронског слоја (видети пример бр. 5).

Звук чаша, три изразито ритмичко-мелодијска модела, доминирају првим одсеком. Упорни у понављању до самог краја кулминације првог одсека, са својом варијантом одјека и транспозицијом на почетку одсека Б1, заједно са амбијенталним шумом и порастом динамике, лагано развијају јасно дефинисан мелодијско-ритмички музички ток. Оркестарска ситуација која прати сваку појаву овога звука чаша, као стални контрапункт, проширен је и развијен горе поменути модел. Дајем пример само једног од њих (46–48. такта) у дувачима, које у дугим нотним вредностима хармонски прате гудачи у широком слогу (видети пример бр. 6 на сџр. 12).

У одсеку А1, већ од 73. такта први пут чујемо јасне звуке људског гласа, као кратке, испрекидане дахове, и вишеструко убрзано шапутање. На њих се касније настављају различито обрађени звучни узорци отварања и затварања врата, њихова шкрипа, звук лифта, дечји гласови и клепет крила голубова, формирајући у десетом минути врло јасну мелодијску структуру, чинећи својеврсну варијацију модела са чашама из првог одсека. Овај одсек такође доноси промену у оркестарском слоју као и промену у композиционој техници.

Ако електронику посматрамо као један, а оркестар као други глас, полифону структуру ћемо посматрати у најширем смислу те речи, јер се нпр. имитација звучног узорка из електронике у оркестру не може препознавати кроз њену класичну дефиницију. Ако је имитација понављање теме или мотива у другом гласу, у овој композицији само понављање захтева посебно тумачење, да би уопште могло да се перципира као имитација. Пре свега, имитацију би овде пре могли да тумачимо као опонашање, а не као понављање исте или сличне музичке сензације у другом гласу,

12

[illegible]

Један од примера имитације звука људског даха, убрзаног дисања и шапутања, који се јављају на самом почетку одсека A1 (од 73. такта) и траје све до 143. такта, преточено је с једне стране у материјал у шеснаестинама у флаутама, кларинетима и трубама, а са друге у дивизираним

³ https://hr.wikipedia.org/wiki/Transkripcija_i_transliteracija/.

Пример бр. 7

The musical score for Example No. 7 is a complex orchestration. It features a variety of instruments including woodwinds (Flutes, Oboes, English Horn, Clarinets, Bassoon, Chorus), strings (Horns, Trumpets, Trombones, Tuba, Violins I and II, Viola, Violoncello, Double Bass), and Electronics. The score is divided into measures 08.22, 08.27, 08.33, 08.38, 08.44, and 08.49. The instrumentation includes Fl. 1, Fl. 2, Alto fl., Ob. 1, 2, Eng. horn, Cl. 1, 2, Bcl., Ba. 1, 2, Chn., Hrn. 1, 2, Tr. 1, 2, Tuba, Vln. I, Vln. II, Vla., Vcl., D.B., and Electr. The score features various dynamic markings such as mp, mf, f, pp, and p, and includes a section marked '93'.

гудачима. И даље у пијанисимо динамичкој вредности, повремена тремола уз измештање гудача ка мосту, са или без крешенда, виолине и виоле свирају тонове фреквентног низа добијеног спектралном анализом, имитирају шумовит звук из шапата и дахова из електронике (*видети пример бр. 7*).

Ово је једно од оних места у оркестрацији гудача, где се непрекино мења звучна боја помоћу преласка с регуларног начина свирања (*ordinario*) на *sul ponticello*, како би се добило више од буквалног преписивања фреквенција. Аликвоти који се добијају оваквим потезом су врло високи, а неједнак квалитет тона, односно неуједначен тон, перцепирамо као шум који се јавља и код дисања и шапутања. У исто време, спектрограм овог начина свирања ће нам показати, поред присуства мноштва високих аликуота, и врло танку фундаменталну фреквенцију, што висину

Пример бр. 8

тона код *sul ponticello* потеза чини нестабилном. Још занимљивији ефекат при свирању овог потеза су изненадни тонови (аликвоти) који се јављају без намере извођача да их добије у одређеном тренутку, тако да их композитор не може унапред ни предвидети, али може на њих рачунати. Зато мелодијске линије свиране оваквим потезом, обично донекле одступају од записаних тонова у партитури. У истом сегменту, дубоки гудачи (виолончела и контрабаси) повремено свирају високе флажолете, који у себи имају још више реалног шума од горепоменуте технике, а висина тона је више него нестабилна.

Фундаментална фреквенција шума је практично непостојећа, тј. све фреквенције су у истом моменту и фундаменталне, те на тај начин она губи смисао и своју праву улогу у одређивању висине тона. Звуци које сам добила анализом (пored оркестарског, узорка говора, узорака дечјег говора и смеха) имају висину тона али и доста високих аликвота што олакшава превод електронског слоја у оркестарски (видети пример бр. 7 на сир. 13).

Гребање металном маљцом по диску там-тама, или свирање гудалом по ивици гонга, употпуњује флажолете виолончела и контрабаса, контрапунктирајући с неким од звукова из електронског слоја, као што је кратка и тиха шкрипа врата која се више пута ритмички понавља после 143. такта, или звучни одјек чаше с почетка композиције, чији се модел после 55. такта јавља у харфи, у новој звучној транскрипцији (видети пример бр. 8).

Три звука карактеристична за одсек A2, поготово у делу у ком текстура расте динамички, јесу два мелодична звука дечјег гласа који изговара реченице *нећу да се кујам* и *ајмо најоље*, а који су такође истегнути али не превише, тако да имају и доста шума у себи, и с додатим ревербом представљају алузије на непостојећи одјек људског присуства у празним ходницим некада насељеног небодера. Ти узорци дечјих гласова су такође мелодични, тако да један део тих узорака је у терци са издржаним тоновима и понављаним већ од 93. такта. Трећи је изразито мелодични звук

шкрипе врата, транспонован на више тонских висина. Та шкрипа металних врата је обрађена тако да звучи као да је свирана на неком хибридном лименом дувачком инструменту, тако да се на прво слушање и не перципира као звучни узорак, већ као мелодија свирана у оркестру. Поред тога, применом *reverse* обраде звука, добијала сам њихов инвертирани облик. Ова три звука у свим верзијама и изменама се понављају и преплићу заједно с лименим дувачима, који их прате кроз латентну мелодију из спорих хармонских промена, градећи трогласну полифону структуру коју прате гудачи и даље имитирајући хармоничан шум, док дрвени дувачи развијајући текстуру с почетка одсека, у контрапункту са звуцима шапата и дахова у електроници. Јединство и међусобна зависност, а опет изразита индивидуалност линија оба слоја, у овом одсеку, поготово од 99. такта, веома су наглашена. Ова три звука имају изразите фундаменталне фреквенције, па су у доброј мери коришћена као мелодијски материјал, додатно транспонован током компоновања.

Сличан статични музички одјек је присутан и у оркестарском делу последњих тридесетак тактова, где гудачи још радикалније него на почетку композиције, непомично леже у пијанисиму, и полако троструко дивизирани одлазе уз тихи глисандо навише, који као сенка прате поједини дувачи – неконтролисани мали трзаји већ преминулог бића. Остаје само звук радио-апарата чија је скала некада била подешена на станицу која више не постоји. Као на почетку, где гудачи доносе музички материјал свирањем целих нота и једва приметним хармонским померањем, на исти начин излазак гудачког корпуса уз глисандо у контрабасима и помало непријатним звуком добијеним свирањем гудалом по гонгу одређене тонске висине, звук добија неопходни *fade-in*, односно *fade-out*, који постоји у оригиналном звучном узорку.

Композиција у основи има доста дескриптивних елемената који су углавном заступљени у електроници. Иако су коришћени реални звукови који могу бити врло тесно доведени у везу с донекле програмском темом, превод и оркестарско тумачење звукова је ретко буквалан. С друге стране, опонашање звука електронског слоја у оркестру, у циљу приближавања два слоја у органско јединство звука, више представља рефлексију мог личног доживљаја одређеног електронског звука у датом тренутку, и покушај продуцирања успешног јединства два различита, подједнако важна и неодвојива паралелна света, који не функционишу један без другог.

Цитирана литература:

1. C. Agon, J. Bresson, M. Stroppa, OMChroma: „Compositional Control of Sound Synthesis“, in *Computer Music Journal*, The MIT Press, Vol. 35, No 2, 67–83.
2. J. R. Pierce (1983): *The Science of Musical Soul*, Scientific American Books, New York and San Francisco, 242.
3. C. Roads (1996): *The Computer Music Tutorial*, MIT-Press, Cambridge, Massachusetts.
4. M. Stroppa (1989): „Musical information organisms: An approach to composition“, *Contemporary Music Review, Music and the Cognitive Sciences*, Harwood Academic Publishers, Vol. 4, 131–163.
5. M. Stroppa (2011): *The compositional control of sound synthesis: From Traiettoria to OMChroma*, Centre for Interdisciplinary Research in Music Media and Technology (CIRMMT). Distinguished Lectures in the Science and Technology of Music, McGill University, Montréal, Québec [Video file], <https://www.youtube.com/watch?v=6B4CsSwAyqE>
6. V. Tiffon, N. Sprenger-Ohana (2011): „The Creative process in Traiettoria: the genesis of Marco Stroppa’s Musical Thought“, in: *Contemporary Music Review, Taylor & Francis Online*, 20/5 <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/07494467.2011.665580>

COMPOSING TODAY

Ivana Ognjanović*

LONESOME SKYSCRAPER – THE UNITY OF THE INCOMPATIBLE

UDK: 780.653.1:785

781.22

doi: 10.46793/MT52.02O

Biblid: 0354-9313, 29(2023) pp. 2–16

Submitted: 11th April 2022

Accepted for publication: 14th January 2023

Original scientific paper

Summary: In this paper, I deal with the analysis of the process of finding and processing sound samples on the example of my electroacoustic composition *Lonesome Skyscraper*, for symphony orchestra and electronics. My inten-

tion is to show how the sound sample is crucially important in my compositional process from the very beginning of dealing with electroacoustic music; how important is its selection to me, where it was recorded, how it was processed, what is its internal structure, and what all depends on how the musical flow will be built in relation to them. Another aspect of this work is a review of the ways of translating processed sound samples into an orchestral medium, as well as orchestration procedures that bring these two very distant worlds closer together. The goal of these procedures is to create a sound image of an organic unity of incompatible – acoustic and electronic layers, which through dialogue and changing roles, joins these two independent but complementary musical narratives.

Keywords: *Lonesome Skyscraper*, sound sample, spectral analysis, sound processing

Biography: Ivana Ognjanović, composer and performer, graduated in composition from the Faculty of Music in Belgrade, Master of Art in Multimedia Composition at the University of Music and Theater in Hamburg (HfMT). She is the author of compositions for symphony orchestra, smaller and larger chamber ensembles, electronics. She was a member of the interactive ensemble European Bridges Ensemble (EBE), specialized in composing and performance over the Internet, with which she performed until 2015. She is a participant in the International Tribune of Composers festival (Belgrade); Salisbury Festival (England), Connecting Media (Hamburg), Elektronische Nacht (Stuttgart), Making New Waves (Budapest), Music In the Global Village Conference (Budapest), Klangwerkstage (Hamburg), ICMC2008 (Belfast), ENTER 2009 (Prague), SiggraphASIA2009 (Yokohama), KOMA (Belgrade), ISCM WNMD 2013, Greatest Hits Festival Hamburg 2014. She is the winner of the 2021 Rostrum Composer Award in the main category for the work *Lonesome Skyscraper*, for symphony orchestra and electronics. Lives in Belgrade.

*ivana.ognjanovic@gmail.com



Слика бр. 11 – Владан Радовановић: *А галаксија около сија*
(Гагаринов лет у свемир)

Биљана Лековић*

А ГАЛАКСИЈА ОКОЛО СИЈА – MAGNUM OPUS

ВЛАДАНА РАДОВАНОВИЋА

УДК: 7.038.54

78.071.1 Радовановић В.

doi: 10.46793/MT52.18L

Biblid: 0354–9313, 29(2023) pp. 18–32

Примљено: 16. јула 2023.

Одобрено за штампу: 15. августа 2023.

Оригинални научни рад

Сажетак: *А галаксија околo сија* представља монументално, изразито сложено и слојевито остварење које припада сфери синтeзијске уметности, аутентичном концепту на којем је Владан Радовановић радио још од 1957. године, а који подразумева, најопштије речено, уодношавање различитих, тј. „разночулних медија“. Радовановићева континуирана и предана уметничка истраживања, делања или, како би он нагласио, „духотворења“, усмерена ка реализацији синтeзијске уметности, добијају најкомплекснију реализацију управо у овом остварењу које можемо појмити као врхунац његовог стваралаштва, те његов *tagmunt opus*. Док, с једне стране, ово дело сублимира лични пут уметника у контексту његове поетике и локалне уметничке сцене, на којој, са сигурношћу можемо рећи, нема пандана ни узора, с друге, оно представља и пример уметничке праксе референтне и репрезентативне на светском нивоу. Овакав исход последица је, између осталог, Радовановићеве истанчане уметничке интуиције, даровитости и изражене визионарске способности да самоуверено 'корача' испред свог времена, због чега је у многим уметничким областима његова пионирска улога неупитна. Управо и овај рад, као најсложенији пример његовог синтeзијског дела, потврђује уникатну позицију Радовановића као ствараоца у сфери домаће уметности, а и шире. У средишту овог текста је представљање и аналитичко читање остварења *А галаксија околo сија*, најпре из визуре ауторове поетике/аутопоетике (што обухвата како сагледавање самог процеса настанка, техничких особености, тако и разматрање свих аспеката укључених медијских нити, од материјалних до значењских), као и теоријско проблематизовање основних идеја које су у његовој основи.

Кључне речи: Владан Радовановић, синтeзијска уметност, вишемедијска уметност, медији, инсталација, синтeзијска инсталација, партиципаторна уметност – „полиинтеракција“

Биљана Лековић, Факултет музичке уметности, Универзитет у Београду
* biljana_sreckovic@yahoo.com

Галаксија је засијала...

Стваралаштво Владана Радовановића (1932–2023) крунисано је крајем 2022. године – испоставиће се готово на самом крају његовог богатог животног и уметничког пута – новоустановљеним признањем Статуета *Даринка Мајић Маровић* с повељом коју додељује Универзитет уметности у Београду, институција у чијим оквирима је овај јединствени стваралац оставио дубоко утиснут траг.¹ Овај 'отисак' подразумева, пре свега, *померање граница уметничког израза*, као и повезивање свих оних области које се изучавају на факултетима Универзитета уметности,² што је у сагласју с пропозицијама поменуте награде. Дакле, симболично, у последњој години живота, Владан Радовановић добија једину награду за целокупно стваралаштво,³ а могло би се рећи и одликовање за бројне иноваторске подухвате и одговоре на различите изазове (од креативних, преко друштвених до техничких) које је ненаметљиво,⁴ али предано реализовао током седам

¹ Радовановић је од 2001. године био ангажован као професор по позиву на Универзитету уметности у Београду, на Групи за вишемедијску уметност, а 2006. постао је почасни доктор вишемедијске уметности при овој институцији. Према сведочењу његове супруге, госпође Љиљане Илић-Радовановић, до самог краја живота био је посвећен раду с младима, те је обављао консултације са студентима докторских студија који су били инспирисани његовим ликом и делом. Овом приликом захваљујем се госпођи Љиљани на разговору и информацијама које су ми помогле да 'заокружим' овај рад, као и на пруженој могућности да погледам и сликама партитуру дела *А галаксија околo сија*.

² Према: <https://www.youtube.com/watch?v=h2FBxJPakl8> (одломак са свечане доделе награде која је уприличена 14. децембра 2022. године у оквиру програма прославе *Дана Универзитетa уметности – 65 година*). Видети и: <https://www.arts.bg.ac.rs/program-proslave-dana-uu-65-godina/> (приступљено 20. марта 2023).

³ Списак свих награда које је уметник добио налази се на његовој интернет страници која такође представља јединствен уметнички пројекат и подухват: <http://www.vladanradovanovic.rs/biografija.html> (приступљено 20. марта 2023.). Овој листи треба додати и „Политикину“ награду која је Радовановићу додељена 2021. године управо за дело и изложбу *А галаксија околo сија*.

⁴ У образложењу жирија поменуте награде, Радовановић је описан као *посвећени усамљеник ван културног естаблишмента* који дуго није био у фокусу јавности, што је окарактерисано као неправда која је тек у скорије време делимично исправљена. Према: <https://www.politika.rs/scc/clanak/530516/vladan-radovanovic-nagrada-darinka-matic-marovic> (приступљено 20. марта 2023.).

деценија дугог уметничког ангажмана.⁵ За време овог периода, а почевши од раних педесетих година прошлог века, Радовановић је систематично и бескомпромисно градио и разрађивао сопствену поетику, као и изразито педантан аутопоетички дискурс, најпре руковођен начелом *створености* као тежњом да се *оствари нешто што јошово да није иреходно јосијало* (Радовановић према Денегри, 2021: 81). Мада је сам уметник истицао да се на нивоу *његове стваралачке личности не може констатиовати јединство*, због разноврсности медија, стилова, приступа које је практиковао, односно, генерално узевши, услед његовог плуралистичког поимања уметности,⁶ потреба за досезањем, креирањем, те обликовањем нових стваралачких 'простора' јесте везивно 'ткиво' Радовановићеве уметничке праксе и његовог *духотворства*.⁷ На овом путу *јориви ка синтези* уметности (Радовановић, 2005: 152) представљали су импулс константног надахнућа уметника (што се, на пример, најпре одразило у виду концепата записа снова, вишемедијских менталних пројеката, полимедија и воковизуела), да би коначно добили име и 'облик' у Радовановићевом концепту *синтезијске уметности*, од почетка деведесетих година прошлог века. Синтеза медија, извесно, заузима средишњу позицију његове поетике (Медић, 1997: XVI), а управо ово сликовито потврђује и сегмент образложења за доделу поменуте награде:

*Још од раних ђедесетих година он се ујутио у шраћање кроз шуму синтезе уметности и никад више из те шуме није изашао, нејо је шраћао све дубље и дубље, у доба када су шу шуму тек јонеки ойрезно ђедали са штрање... Почео је своје уметничко шраћање у доба када је идеја о вишемедијској синтези у нашој средини била мање или више одсујна, ја је и дујо јосле шјоја његова естетика ђредстављала чудан изузетак.*⁸

Имајући наведено у виду, као и читав опус аутора, извесно је да је синтезијска уметност Радовановићев целоживотни пројекат, утемељен на следећим критеријумима, које је сам уметник прецизно и систематично формулисао: овај концепт подразумева *сијање и/или стјајање* најмање два *разночулна медија* (проширена или непроширена), односно интеграцију више њих;⁹ појам медија обухвата подједнако и 'старе' и 'нове' медијске појаве (неелектронске – електронске, аналогне – дигиталне итд.);¹⁰ смер уодношавања медија може да буде разнолик, али најпре паралелан, комплементаран, супротан или бочни; свака медијска линија (у чијој основи могу да буду, на пример: светлост, покрет, звук, реч, слика, тактилно...) формирана је према принципу самосталности, док истовремено и резонира у односу са осталим медијским равнима чија доминација варира у току одвијања једног дела; све медијске компоненте имају подједнако важну улогу у једном синтезијском раду; синтезијски рад може да буде у потпуности 'затворен', али и да пружи могућност за партиципацију публике; на крају, иако је коначно реализовање једног син-

⁵ Иако је Радовановић закорачио у свет уметности веома рано (како је сам навео, почео је да црта и слика већ као двогодишњак, док се са девет година окренуо и свирању клавира), прва начела његове опште поетике формулише 1952. године (Радовановић према Денегри, 2021: 81).

⁶ Филозоф Милорад Беланичић истакао је да се Радовановићев опус на првом месту јавља као *својеврсна инаугурација једној новој концепцији аристотелској плурализма који, генерално узев, даца друјачији јојлед на идејно, вредностно и доживљајно бојатство у уметности* (Беланичић, 2013: 190).

⁷ Познато је да је Радовановић 'изумитељ' многих појмова који делују као јединствена референца његове поетике, међу којима је и *духотворство*. Владан Радовановић, *О мојој јоетиници*, интернет страница аутора: <http://www.vladanradovanovic.rs/poetika.html> (приступљено 20. марта 2023). У том смислу, тежину и значај ових Радовановићевих 'гестова' могли бисмо да тумачимо из делезовске визуре. Наиме, када говори о филозофији, Делез истиче следеће: ... *јојмови не јосијоје јошови и сјремни за ујојшреду, јојмови не јосијоје на некаквом небу иде чекају да их филозоф јодере. Појмове шреба изградити. И наравно, они се не израђују тек јако... Појшребно је да јосијоји нужност...* (Делез, 2017: 3–4).

⁸ Из *Образложења жирија који је доделио награду Статуета Даринка Матић Маровић*. Преузето са: <https://www.politika.rs/scc/clanak/530516/vladan-radovanovic-nagrada-darinka-matic-marovic> (приступљено 22. марта 2023).

⁹ О овоме Радовановић прецизније каже: *Пре свеја, синтеза је и медијска и стјилска. У јојледу медијске синтезе учесћују све чулне дражи, вршће значења и сви једночулни и вишечулни медији (филм, видео, комјутер, звучна холојрафија)*. (Радовановић, према: <http://www.vladanradovanovic.rs/sintezijsko.html>, приступљено 7. јула 2023). Јасно је да Радовановићева идеја синтезијске уметности, дакле, представља комплексну мрежу која настаје као последица синтезе уметности, односно медија уметности, те самим тим и чула која подразумевају перцепцију различитих уметничко-медијских линија.

¹⁰ Ипак, Радовановић, као неко ко је стварао у блиском контакту са електронском технологијом, разуме потенцијал и утицај ове сфере на уметност, те истиче да је управо нова *технолојија обезбедила нејоходне услове веће јрисјујачности синтези јер је омојућила замашан рејершјоар звукова, ликова, јромена, јреобликовања и, нагасве – ценјшриализован сисјем сјруктурисања и ујрављања јројекшјом у насјтанку* (Радовановић, према Микић, 2013: 179).

тезијског дела најчешће колективно, због комплексног уодношавања медија и дисциплина, као и махом сложених техничких предуслова, сам концепт синтезијског дела треба да проистекне из *једној духовној ценџира*,¹¹ будући да управо то обезбеђује висок степен кохеренције медијских слојева (Радовановић, 2021: 2; Радовановић, 2005: 148, 152–3; упор и: Јанковић, 2003; Микић, 2013, Милин, 2022). Полазећи од тезе да *снаја њојма долази из начина на који је он њоновљен* (Делез, 2010: 214), рекло би се да је свака нова манифестација Радовановићеве синтезијске уметности изнова потврђивала ефекте и потенцијале овог концепта, доносећи, истовремено, и одређену иновацију као једно од примарних мерила вредности. Овде, стога, није реч о понављању или имитирању већ изложених решења, већ о *јоновљању с разликом*, тј. проналажењу, откривању зацело нових стваралачких образаца према начелима синтезе медија. С друге стране, овакав однос у Радовановићевом случају не подразумева еволуцију и сазревање једне поетичке праксе, јер је уметник већ од првих вишемедијских радова представио јасно профилисану концепцију о уодношавању више разночулних медијских линија, коју је потом, у више наврата 'потврђивао'. Уколико су у Радовановићевом опусу *Сазвежђа* (1993–1997)¹² представљала једну од комплекснијих реализација његове синтезијске уметности (свакако не у идејном и мисаоном смислу, будући да сваки Радовановићев рад проистиче из сложене и слојевите иницијалне креативне поставке, већ најпре имајући у виду техничко-технолошки сегмент), онда пројекат¹³ *А ђалаксија околo сија* (замишљено већ 2007. године)¹⁴ доноси поновну реализацију концепта, у свој његовој сложености и интензитету, 'на временској дистанци' од скоро петнаест година. Када је формулисана, синтезијска уметност је, као што је претходно наведено, представљала непознат и несхваћен простор у локалним оквирима. Данас, са интензивним развојем нових медија и технологија као предусловом многих уметничких концепата, чини се да синтезијска уметност постаје све више неопходност савремених сцена, нарочито оне локалне, која, ако изузмемо делатност Радовановића и неколицине млађих уметника чији радови свакако не досежу обим Радовановићевог остварења, и даље заостаје за светским токовима (оним који се уопштено могу окарактерисати као уметност инсталације [енгл. Installation Art] или звуковна инсталација [енгл. Sound Installation] о чему ће касније бити речи) (видети више: Bishop, 2005; Лековић, 2019). Као што је најављено, следи представљање и аналитичко читање остварења *А ђалаксија околo сија*, најпре из визуре ауторове поетике/аутопоетике (што обухвата како сагледавање самог процеса настанка, техничких особености, тако и разматрање свих аспеката укључених медијских нити, од материјалних до значењских), као и одабраних уметничко-теоријских платформи у циљу проблематизовања основних идеја дела.

Радовановићева 'космогонија' – унутар Галаксије

Остварење *А ђалаксија околo сија*, после вишегодишњег преданог рада аутора, многих техничких препрека и трагања за материјалним средствима неопходним за реализацију овог монументалног здања и поставку која подразумева велики број елемената (специјалан простор и услове, као и опрему: сензоре, лед-диоде, мини-компјутере, звучнике, појачала итд.),¹⁵ коначно је постављено и премијерно представљено публици у периоду од 31. августа до 12. септембра 2021. у Хали 4 Београдског сајма.¹⁶ У складу с концептом синтезијске уметности овај пројекат

¹¹ Занимљиво је да Радовановић и визуелно реферира на ову идеју. Најпре мислим на корице монографије *Синџезијска уметносћ* чији је он аутор, на којима је приказан његов лик, односно глава контурисана плавом бојом у чијем средишту исијава жутом обојено 'пространство', тј. уметников (микро)космос. Ово решење ће потом бити поновљено и надограђено на насловној страници његове интернет презентације (видети о томе Микић, 2013: 178–179).

¹² Реализација овог дела обухвата синтезу звуковне, визуелне и кинетичке компоненте, тј. следеће слојеве: звучно-визуелну партитуру: колаж цртежа и фотографија, учешће 12 певача-ходача, диригента, 12 звучно-светлосних кугли, електроакустичку музику, две видео пројекције и слајд пројекцију. За ово остварење Радовановић је добио прву награду на Међународној трибини композитора у Београду 1998. године. Према: http://www.vladanradovanovic.rs/02_sazvezdja.html. Види и: Медић 1997.

¹³ Сам аутор користи термин „пројекат“ како би одредио овај рад и, претпостављамо, како би истакао да је реч о вишегодишњем, темељно планираном и, у техничком смислу, тимски реализованом подухвату, који је, попут архитектонског пројекта, најпре постојао у виду нацрта и 2D дигиталне реализације.

¹⁴ Наведено према: http://www.vladanradovanovic.rs/02_a_galaksija.html (приступљено 24. марта 2023).

¹⁵ До ових података сам дошла након више разговора са аутором и његовом супругом, у периоду пре и након постављања инсталације.

¹⁶ Генерални покровитељ пројекта било је *Wiener Staedtsche* осигурање, а менаџер пројекта Марио Вујичић.

осмишљен је и реализован као *шoишaлнo уметничкo дeлo* (Васић, 2021: 35; Радовановић, 2021: 7),¹⁷ а дефинисан је и као *интeрaктивни aмбидијeнт сa шoишaмираним шoкoм* (Шуица, 2021),¹⁸ *звучнo луминo-кинeтичкa инстaлaцијa* (Лазар, 2022), тј. како сам аутор тумачи – *синтeзијскa уметничкa инстaлaцијa*,¹⁹ односно *својeврснa инстaлaцијa сa шoсeишoцимa кaкo извoђaчимa* која обухвата елементе архитектуре, скулптуре, слике, светлости, тактилности, текста, музике и кретања (делова објеката и кретања посматрача) (Радовановић, 2021: 4). Све ове 'линије' чине јединствену, кохерентну целину која је резултат развоја почетне уметникове идеје од *великoг фaншaзмa*,²⁰ до коначне, најсложеније реализације његове синтезијске уметности, утемељене на стапању медија, чула, сензација, значења, тј. целовитог доживљаја простора/света/свега. Мада је, као што смо истакли, Радовановић сопствену поетику тумачио служећи се властитом, врло промишљеном и прецизном терминологијом, у контексту жанровског одређења овог рада он ипак употребљава и општеприхваћен термин „инсталација“, тј. одредницу за уметничке праксе које подразумевају физички улазак публике у простор дела и иницирање размишљања о личној перцептивној позицији у њему (Bishop, 2005: 6). Инсталација, дакле, не укључује само специфичну организацију простора према параметрима уметника, већ обликовање тог простора на начин који је подстицајан за публику и који ће обезбедити њено активирање, на различитим нивоима:

Уметшo дa зaмишљaмo шoсaишaчa кaкo шaр бeшeлeсних oчију кoје шoсaишaрaју рaд сa дисшaнцe, уметнoшт инстaлaцијe шрeишoсшaвљa oшeлoшвoрeнoј шoсaишaчa чијa су чулa дoдирa, мирисa и слухa шoдјeднaкo иншeнзивирaнa кaкo и чулo видa (Bishop, 2005: 6).

Ово одређење јесте у корелацији с Радовановићевом идејом о синтезијској уметности и вишечулности као предуслову за њено деловање. Ипак, иако је позиција и улога публике важна за разумевање овог дела, она, према ауторовој замисли (што ћемо видети у наставку), није пресудна за његову онтологију: дело је предорганизовано тако да се учешће публике своди на ниво 'доприноса', али не и коначне одлуке о тоталној форми. У том смислу, овај рад заиста можемо да одредимо као инсталацију, која претпоставља специфичности Радовановићевог концепта синтезијске уметности, што се најпре односи на равноправно дејство свих медијских нити, о њему ће бити речи.

Имајући у виду веће димензије ове синтезијске инсталације, њену кружну основу (пречника 10,5 метара) и полусферу, односно куполу која се над њом надвија (висине 6,5 метара), као и специјалне просторно-техничке захтеве за њену поставку, *Гaлaксијa* је у формално-архитектонском смислу изграђена тако да може да се по потреби склопи и расклопи на делове, односно наново поставља у конкретним, за то прилагођеним просторима (Радовановић, 2021: 10).²¹ Полусфера, тј. *архитектонскa кoмшoнeншa* инсталације,²² сачињена је из пет делова, тј. четворокраких конструкција, а сваки крак представља лучно савијена алуминијумска цев (Радовановић, 2021: 10), чиме је успостављена паралела управо са изгледом и одликама Млечног пута као спиралне галаксије. То значи да је укупно двадесет алуминијумских цеви уденуто у централну, носећу осовину, на коју су, с доње стране закачени : пројектор, пројекционо платно и шест танких монитора (видети *слику бр. 1 и 1a*). Ова конструкција није статична, баш као и саме галаксије, већ се у току трајања поставке покреће и креће константном брзином (у смеру казаљке на сату), евоцирајући *ушисaк крeшaњa небескoј свoдa* (Васић, 2021: 36), док се с ње емитују светлосни и звучни 'импулси' (посредством ЛЕД диода и малих звучника који су причвршћени на алуминијумске цеви) (Радовановић, 2021: 10). У том смислу, *кинeтичкa кoмшoнeншa* је важан и препознатљив елемент овог остварења као синтезијске целине.

¹⁷ Паралелу између синтезијске уметности и Gesamtkunstwerk-а истакла је и развила Ивана Јанковић у тексту „Синтезијска уметност Владана Радовановића“. Видети: Јанковић, 2003.

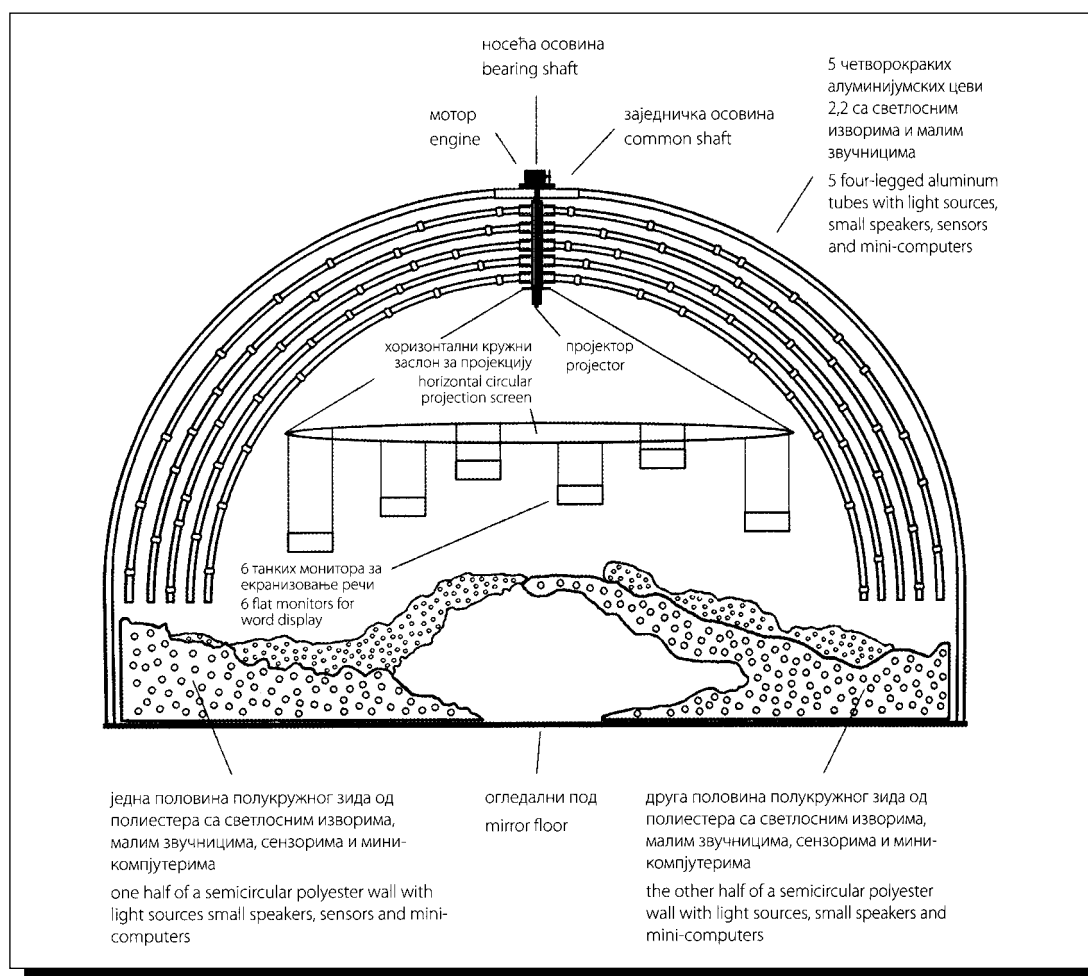
¹⁸ Према: OTVARANJE IZLOŽBE „A GALAKSIJA OKOLO SIJA“ <https://www.youtube.com/watch?v=WXnSpaNHmF4>, 07:42 (приступљено 27. марта 2023).

¹⁹ Према: http://www.vladanradovanovic.rs/02_a_galaksija.html (приступљено 7. јула 2023).

²⁰ Према: OTVARANJE IZLOŽBE „A GALAKSIJA OKOLO SIJA“ <https://www.youtube.com/watch?v=WXnSpaNHmF4>, 16:27 (приступљено 27. марта 2023).

²¹ Без обзира на ове практичне замисли, након премијерног излагања и склапања чини се да је даља судбина инсталације неизвесна, а само чување саставних делова представљало је посебан изазов за аутора.

²² Радовановић је у пратећем каталогу поставке дефинисао пет компоненти дела: архитектонска, визуелна, музичка, кинетичка и значењска, те ћу се ових категорија држати и при представљању и тумачењу дела. Ипак, у уводном тексту звучно-визуелне партитуре дела, он говори о шест слојева, а то су: 2D анимација (први слој), пропратни звучни ефекти (други), музика (трећи), ротирајућа купола (четврти), полиестерски шупљи кружни зид (пети) и огледалне плочице (шести).



Слика бр. 1 – Пресек организације конструкције инсталације

(извор: Каталог *А галаксија около сија*)



Слика бр. 1а – Спољњи изглед инсталације
(Хала 4 Београдског сајма)

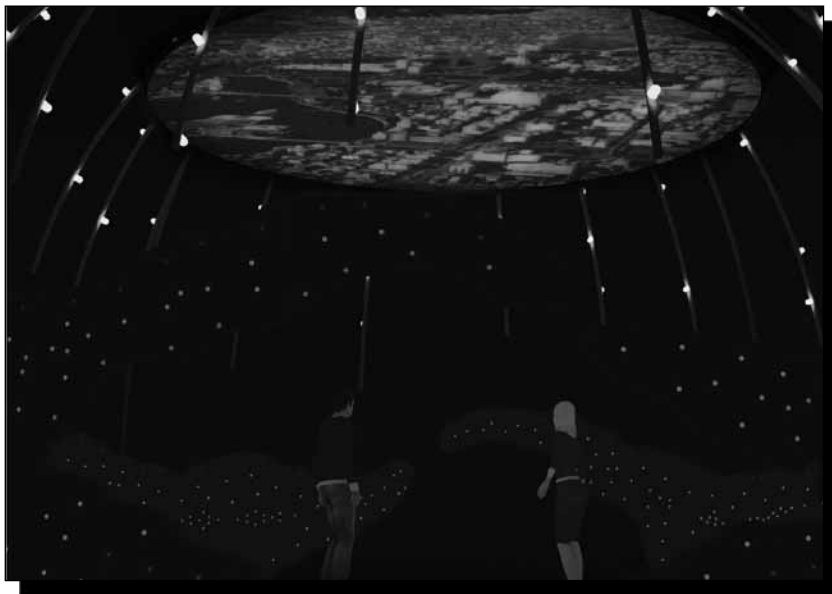
(извор: партитура дела *А галаксија около сија*)

Доњи део ове конструкције чине два полукружна зида неправилних обрса од полиестера,²³ такође са светлосним изворима, малим звучницима, сензорима и мини-компјутерима, које ће активирати публика (*видејти слику бр. 2 и 2а на сџр. 23*). Подни део инсталације формиран је као подлога од огледалних фолија које доприносе извесној планираној 'нестабилности' посетилаца (Радовановић, 2021: 10–11),²⁴ али и формирању мреже значења, симбола (будући да се на овом тлу 'огледају' одређене речи које се емитују са екрана), као и визуелних ефеката (јер се и 'крив' конструкције огледа на тлу).²⁵

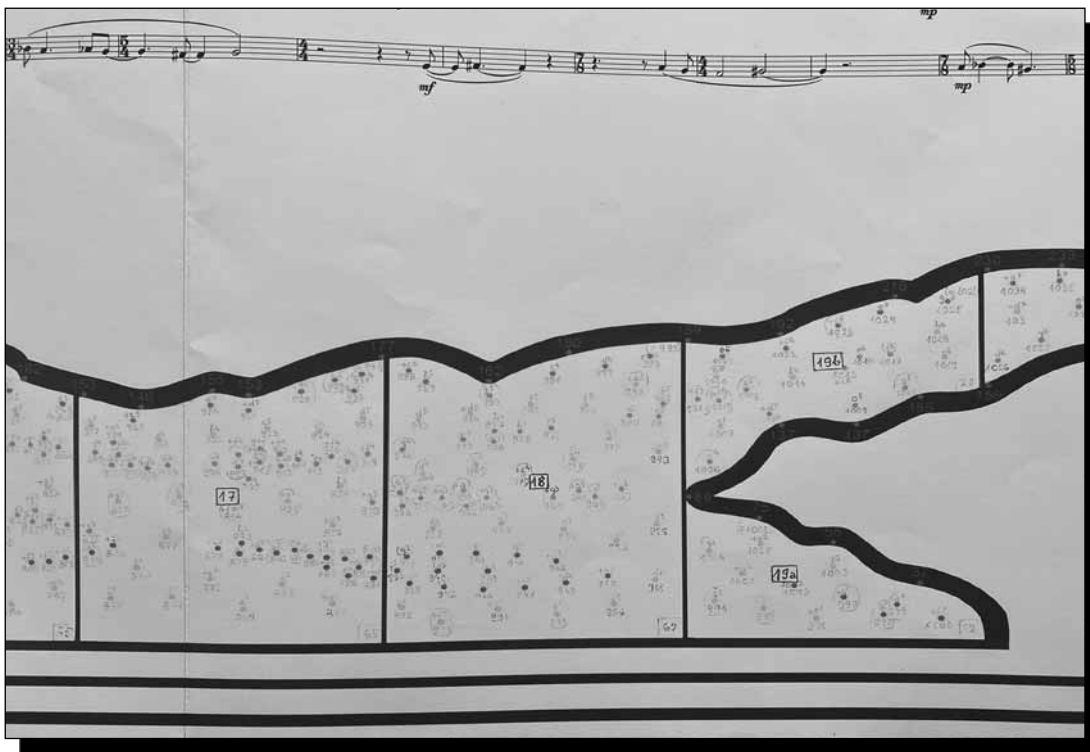
²³ Чedomир Васић истиче да ови елементи подсећају на Радовановићеве транспарентне цртеже – структуре, као и на тактизон *Полим 1* (Васић, 2021: 36–37). Такође, и на неким другим нивоима могу се препознати принципи аутореференцирања, о чему ће бити речи.

²⁴ Ово заправо симболично означава и губитак ослонца, о чему сам аутор говори. OTVARANJE IZLOŽBE „A GALAKSIJA OKOLO SIJA”, <https://www.youtube.com/watch?v=g4m-E-A2uOg>, 17.00 (приступљено 24. марта 2023).

²⁵ Како је сам истакао, тема „огледалности“ је такође једна константна линија његове поетике, како у једномедијским делима, тако и у синтезијским радовима, попут *Лажној ојегдала* (Радовановић, 2021: 28).



Слика бр. 2 – 2D приказ доњег и горњег дела конструкције инсталације
(извор: Каталог А *галаксија околo сија*)



Слика бр. 2а – Ознаке које се односе на активирање елемената на делу зида од полиестера
(извор: партитура дела А *галаксија околo сија*)

Ова конструкција је оквир за формирање **визуелне комјоненције** инсталације сачињене најпре од светлосних извора које можемо сврстати у две категорије: према критеријуму кретања и према критеријуму интеракције, који се, у овом случају, међусобно искључују. Наиме, први су уграђени у мобилну полусферну конструкцију (реч је о сто белих ЛЕД диода, које би могле да симболизују звезде)²⁶ и не подразумевају успостављање узајамног дејства с публиком. Док се у овом контексту константни светлосни извори крећу, у другом су они фиксирани у унутрашњем

²⁶ *Одувек сам – њрво са дивљењем, а њошом и са сѣрахом – волео да ѣледам звезде. Са сѣрахом – када сам сазнао какве дубине леже и између ѣривидно блиских звезда. Те дубине, ѣри ѣомисли на њихов дескрај, ѣресѣају да значе ѣросѣа расѣојања. Као ни Горѣонин ѣоѣлед, чини ми се да не бих ѣреживео ни изѣлед ѣе неѣојамно оѣромне скуѣѣѣуре од усѣјаној зрневља и маѣлина да се наѣм сам у некој ѣачки ѣросѣојора, оѣкољен ѣоме са свих сѣрана* (Медић, 1997: XVIII).

и спољашњем зиду инсталације (преко хиљаду ЛЕД диода у пет боја: плава, зелена, жута, црвена, наранџаста).²⁷ Ове светиљке не светле константно истим интензитетом, већ се јачина светлосних ефеката мења, тј. појачава на захтев посетилаца, односно у тренутку када им се једна или више особа приближи (а ово ће се такође одразити и на формирање звуковне целине, о чему ће бити речи). Поменути вид међудејства могућ је унутар инсталације, приликом додиривања унутрашњег дела зида, док спољашњи део није предвиђен за интеракцију (Радовановић, 2021: 14; Милин, 2021: 30–31). На овај начин, даљом разрадом *кинетичке композиције*, Радовановић актуелизује још једну 'нит' сопствене поетике – концепт тактилних медија којим се бавио већ с краја педесетих прошлог века, а који подразумева медијску дуалност – тактилно и покрет.²⁸ Међутим, он овај уметнички метод додатно функционализује тако што иницира (данас веома актуелно) питање ангажовања публике, не само на нивоу перцепције већ и вишеструке интеракције (Радовановић, 2021),²⁹ односно обликовања целокупног остварења које, због свега поменутог, не можемо да третирамо као сасвим 'затворен' концепт, већ као модалитет који подразумева, булезовским речником речено, принципе контролисане слободе. Уметникове речи то и потврђују: *објединио сам ауторску дејтерминацију и њосмајрачеву инјервенцију* (Радовановић, 2021: 6). Међутим, Радовановић заправо овде рачуна на вишеструке реакције, те говори о концепту „*полиинтеракције*“, подразумевајући околности у којима више посматрача истовремено може да ступи у контакт са објектом – пре свега зидом инсталације, учествујући тако у коначном обликовању актуелне верзије (Радовановић, 2021).³⁰ Ово је још један Радовановићев особен термин који има аналогон у савременој уметничкој пракси – његова идеја полиинтеракције може се повезати с партиципацијом, као праксом која се односи на суделовање публике у контексту уметничко рада. Иако је синтезијска уметност, како је раније поменуто, од почетка формирања саме идеје остављала простор за учешће публике (видети: Радовановић, 2005: 153), у претходним пројектима овог 'жанра' уметник није у већој мери разрадио овај елемент, па се може закључити да *Галаксија* доноси надградњу и коначно уобличење свих механизма концепта синтезијске уметности, и генерално њеног идеалитета. Мада је, с једне стране, овај резултат искључиво продукт Радовановићевих интенција и његових вишегодишњих промишљања о уметности уопште, али и њеној рецепцији, деловању са 'оне стране' дела,³¹ с друге, извесно је да је концепција самог рада у сагласју са савременим, светским уметничким токовима. На том трагу, дело *А галаксија околу сија* могуће је (условно) тумачити као пример партиципаторне уметничке праксе, чији се почеци у свету бележе још од раних деведесетих година прошлог века, а која управо подразумева учешће више актера/посматрача уместо односа 'један на један', најчешће са идејом реферирања на конкретни друштвено-идеолошки контекст (Bishop, 2012: 1) (што је, испоставиће се, још једна одлика Радовановићеве *Галаксије*). Међутим, док по дефиницији, партиципаторне уметничке праксе имплицирају да посматрачи, тј. публика буду у средишту збивања, представљајући *централни уметнички медиј и материјал* (Bishop, 2012: 2), у случају *Галаксије* посетиоци, иако одлучују о коначној форми, ипак не чине стожер дела, а позиција уметника као 'врховног' креатора остаје неупитна. Даље, када говоримо о савременим уметничким струјањима и Радовановићу као некоме ко се у њих готово интуитивно 'уланчавао', овај рад је могуће класификовати и као *имерзивно дело синтезијске уметности* (Лазар, 2022). Имајући у виду чињеницу да *Галаксија* заиста подразумева улазак посматрача у дефинисан кружни мултисензорни интерактивни простор и боравак у њему, односно 'урањање' из реалног света у креирани амбијент (симулацију или илузију наше галаксије), па самим тим истовремено укидање граница између простора и посматрача, заиста би се могло потврдити да је имерзивно искуство (иако се оно најпре везује за сферу виртуелне реалности), такође једно од потенцијалности овог дела. Специфичном перцептивном искуству доприноси и огледално тло:

Огледало као њо њо коме се јази омоћује да се добије ућисак о знајно увећаном њросћору и сћекне илузија о њејовој симетричној удвосћрученосћи. Посетћилац доживљава да се налази

²⁷ Подсетимо се да је разнобојна светлост чинила део визуелне компоненте *Сазвежђа*.

²⁸ Ранији радови који се заснивају на овом концепту су: *Тактизон 10* (1957), *Тактизон 11* (1958), *Тактизон 12* (1958). Види: http://www.vladanradovanovic.rs/09_taktizon_10.html (приступљено 28. марта 2023. године).

²⁹ OTVARANJE IZLOŽBE „A GALAKSIJA OKOLO SIJA”, <https://www.youtube.com/watch?v=g4m-E-A2uOg>, 11.50 (приступљено 23. марта 2023. године).

³⁰ Исто, 12.40.

³¹ Чедомир Васић истиче да Радовановић овим делом успоставља континуитет с ранијим *временско-просторним* радовима, попут оних који подразумевају *смену активної и пасивної сћана њосмајрача* као што су *Кула са тексћом* или *Лажно ојледало* (Васић, 2022: 37–38). Овде се такође може поменути и остварење *Три лица облака* (1976) које припада *серији ѡерцейћивно ѡроменљивих радова*, одређених гледаочевим углом посматрања (према Шуица 2013, 149).

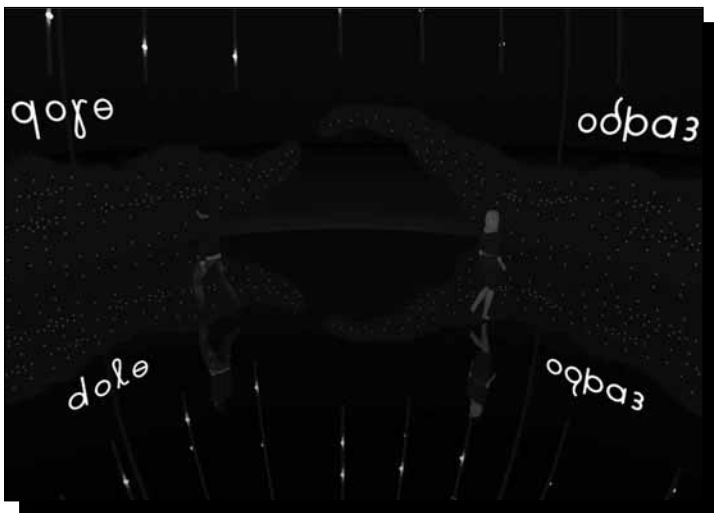


Слика бр. 3 – 2D приказ ситуације у којој је посетиатељка у интеракцији са зидом инсталације

(извор: Каталог *А галаксија околo сија*)

у сферичном простору, јер се полусфера изнад њога рефлектује на њогу, а он сам (њога) изгледа као да се налази на 'еквиатору' велике сфере (Милин, 2021: 27–28) (видети слику бр. 3).

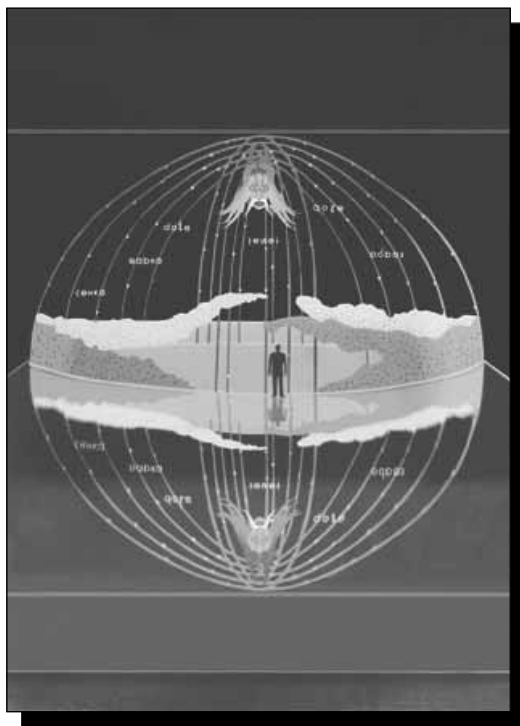
Поред тога што уодношава архитектонску, визуелну и кинетичку компоненту рада, огледално тло има још једну улогу: оно представља површину на којој се 'пресликава' кретање сферичне конструкције, али и 'преламају' призори обухваћени седмоминутном дводимензионалном анимацијом која се повремено емитује са шест монитора. Ово 'преламање' подразумева неке обрте у тумачењу визуелних и текстуалних садржаја (у одређеним моментима, воковизуелних), односно успостављање контрастних значења у чему се препознаје **значењска комбинованост** рада. Тако, на пример, почетна презентација Творца света на екрану у огледалу добија ђавољи лик, реч „горе“ у огледалу постаје „доле“, „образ“ – „одраз“, „бог“ – „под“,³² Фасцинираност принципом огледалности Радовановић испољава и избором палиндрома – латинске речи „tenet“ или речи „око“, истичући у први план начело симетрије, такође референце на његово претходно стваралаштво (Милин, 2021: 29)³³ (видети слике бр. 4, бр. 5 и 6 на стр. 26).



Слика бр. 4 – 2D приказ доњег и горњег дела конструкције инсталације – принцип огледања (извор: Каталог *А галаксија околo сија*)

³² Принцип огледања/огледалности један је од константних мотива у Радовановићевом стваралаштву. Издвојићу као примере неке воковизуелне радове: *Огледало* (1982), *Воковизуелни омаж В. Р.* (1995), *Воковизуелни омаж Ешеру* (1998), као и остварење синтезијске уметности *Лажно огледало* (1986). Како огледалност подразумева и вид трансформације, овај мотив би се могао повезати и с принципом *трансформативности*, *modus operandi* Радовановићевог стваралаштва (види више: Јоцић, 2021: 82).

³³ Пример је воковизуелни рад *Палиндром* (1969–1975).

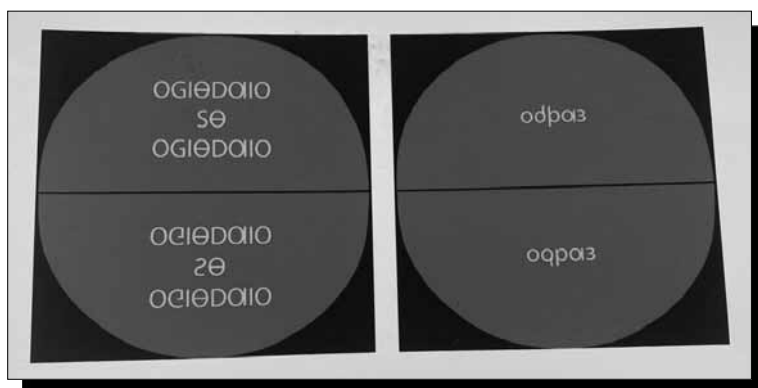


Слика бр. 5 – Приказ дела А Галаксија околу сија пре реализације

(извор: http://www.vladanradovanovic.rs/02_a_galaksija.html)

Поред физичке симетрије, Радовановићеви симболи указују, како он сам објашњава, и на: *илајтонску симетрију светла идеја и ово-светла, на суперсиметрију светла и антивисветла, на илузивни и стварни свет, на свет јаве и подсвесни и сна, на симетрију информација које истовремено примају дескрајно удаљене честичке квантног нивоа* (Радовановић, 2021: 5). Уметник нас, стога, мотивише да се запитамо: није ли све што постоји подложно обрту, преокрету, преображају, циркулисању? Нису ли дуалистички антиподни односи константна и континуирана одлика наше стварности, најпре предочени кроз сукоб добра и зла? О томе управо сведочи и низ референци на значајне историјске, друштвено-политичке моменте који су одредили или преокренули ток историје човечанства, представљених видео анимацијом: од изградње египатских пирамида, преко Исусовог распећа, до круцијалних збивања 20. века – бацање атомских бомби на Хирошиму и Нагасаки (*видети слику бр. 12 на сфр. 33*), Гагаринов лет у свемир (*видети слику бр. 11 на сфр. 17*), геноцид над афричким племенима у Руанди (*видети слику бр. 13 на сфр. 41*), терористички напад на Светски трговински центар (Куле близнакиње) у Њујорку, *злочин пројављив човечности* – сакаћење људских тела и трговина органима у

такозваној *Жутој кући* у Албанији (*видети слику бр. 14 на сфр. 55*). Важно је нагласити да Радовановић ове слике третира као 'знакове' (Радовановић, 2021: 4) – репрезентације различитих видова суноврата и дехуманизације човечанства, при чему не пропушта да истакне сопствени став, утемељен на начелима правичности и често проницљив коментар на конкретно збивање. Тако, рецимо, визуелни приказ геноцида у Руанди (гомила клонутих људских тела) аутор приказује на фону аплауза званичника скупштине Уједињених нација, који потом постају публика пред којом на саксофону музицира Бил Клинтон (*видети слику бр. 10 на сфр. 30*), у време трагедије актуелни амерички председник, недвосмислено наговештавајући да је одсуство адекватне реакције званичника готово једнако злочину. Исоштрени критички поглед на ова збивања, сведочи, дакле, и о друштвено ангажованој димензији самог дела у најширем смислу, што није новина када је о Радовановићевом опусу реч³⁴ – у основи *филозофске подлоге* уметничког рада управо



Слика бр. 6 – Детаљ из партитуре дела А Галаксија околу сија који се односи на анимацију

³⁴ Поменућу синтезијско дело *Молићвени доручак под окриљем Белој Анђела* (2004) које насловом и појавом *кришћује привијализацију, глобализацију и полијизацију* („молићвени доручак“ код Џорџа Буша) *одређених чиновничких култура човечанства*. Према: http://www.vladanradovanovic.rs/02_molitveni_dorucak.html. У групу дела инспирисаним друштвеним збивањима у земљама Источне Европе спада и електроакустичка композиција *Југоћаја* (1990).



Слика бр. 7 – Детаљ из партитуре дела *А галаксија околo сија*

је преиспитивање односа између добра и зла (Васић, 2021: 37), те уопште о пореклу и *основи свега* (Медић, 1997: XVIII). Наиме, уметник истиче конкретне догађаје не само како би предочио њихову тежину у одређеном друштвено-историјском контексту већ како би их представио као платформу за промишљање будућности човечанства, те дао могућу пројекцију исте: *Чини се да анимација сујерише да ће животи на Земљи бити унишћени због космичких збивања, што може бити схваћено и као небеска казна, и да ће се цео свет, кроз рејулзију, појом враћајући сјању ајмома из које је пошлекао* (Милин, 2021: 30). Заиста, ово је већ јасно на основу посматрања и декодирања почетних слика анимације где се Творац света/универзума/наше галаксије/Земље (коме је и дело посвећено) 'преображава' принципом огледалности у ђавола, метафорично наговештавајући силовито хитање човечанства ка странпутици. Човек губи ослонац, поручује Радовановић, а подсетимо се да је то један од ефеката ходања по огледалном тлу. Ипак, наратив о крају света оставља могућност за нови почетак: након што, у анимацији, метеор падне на Земљу, појављује се поново Бог питајући се, помало духовито: *Да ли да покушам поново?*³⁵ Иако се наилази на став да рад припада савременој поезији која промишља актуелна питања пост-хуманизма (Лазар, 2022), Радовановић, чини се, ипак не дислоцира традиционално схватање човека – антропоцентрични поглед јесте у основи његовог мишљења; човек/живот који настаје из поретка космичких сила и дејстава, односно интервенцијом демијурга.³⁶ Са овим се могу повезати и речи из једног Радовановићевог ранијег интервјуа: *Склон сам да космос схватам не само као 'постојеће, тамо далеко' него као 'свејостојеће, сачињено од једног свега заснованог на једним констанцама или од безброј свејова заснованих на различитим констанцама* (према: Медић, 1997: XVI). Космички „свесвет“, простор у којем се остварује симболичко јединство духовног, материјалног и сновидног, људског и божанског, тј. у којем се обједињују све димензије постојања (Јоцић, 2021: 84) очито је за Радовановића 'извор' живота, тј. свега, а са обзиром на овај потенцијал космичке енергије, рекло би се да је поновни почетак могућ (*видети слику бр. 7*).

Размишљајући генерално о космичком 'поретку', Радовановић се дотицао и питања музике, односно њене онтологије:

Велика је вероватноћа да музика постоји само као човекова музика. Могуће је, међутим, да се део шрејерења космоса у човеку прелама као дукет неојазивих и ојазивих својстава. Неојазива својства испољавају присусство космоса у одређењима за звучне структуре,

³⁵ Подсетимо се да су уметникова размишљања о постању, постојању и нестајању света једно од 'упоришта' синтезиског дела *Сазвежђа* (видети: Медић, 1997: XX).

³⁶ Ова 'драматургија' такође је кључна за Радовановићеву поезију, још од раног стваралаштва, што најбоље репрезентује „космолошка поема“ *Пустолина* (1962–1965, 1968) (према: Шуица, 2013: 143). Јер, *садржајно*, Пустолина повезује човека и космос и бави се њиховим везама (према Радовановић, http://www.vladanradovanovic.rs/06_pustolina.html). Видети више о *Пустолини* у: Јоцић 2021, 82.

чијих разлоја настанка нисмо свесни. Ойазива визуелна својства се, захваљујући личним синестезијама, преображавају у звук ипак неуошћредљив као поуздан означивањ. Звучна својства моју, пак, медијски директно уиливисаији на одлуке о звуку. (према Медић, 1997: XVI; упор. и: Веселиновић-Хофман, 2007: 100–101).

Имајући ово у виду, извесно је да за Радовановића музика постоји у два вида: *неойазивом* и *ойазивом*, оном који постоји као *йрамузика/йравзук/макролик*, односно оном које се конкретизује при индивидуалном чину, у слуху композитора, па у запису (Веселиновић-Хофман, 2007: 100–101). Ако *неойазивост* схватимо као неодређеност, а *ойазивост* као одређеност, долазимо и до централне идеје **музичке комјоненције Галаксије**. Наиме, Радовановићеве одлуке у овој сфери мотивисане су, између осталог, претходно поменутом централном тезом дела о садејству ауторске детерминације и посматрачеве интервенције. Наиме, како аутор објашњава, музичка компонента се састоји од *мобилних неинтерактивних и стабилних интерактивних звучних извора* (Радовановић, 2021: 18), који су електронски произведени и посредовани. Мада би се и овакав извор звука могао посматрати као елемент који такође потврђује актуелну дехуманизацију изазвану технологијом (што је, чини се, и даље присутан дискурс), Радовановићев ставови и поетика откривају његову супротну позицију, у овом случају блиску идејама постхуманизма: *када се дехуманизација технолошкој музици йриписује на основу менталној става, то, сйројо узев, логички није основано јер су (уметнички) йроизводи сугеоништва машинској, дакле нељудској, остварени йомоћу оруђа које је човек сйворио* (Радовановић, 2010: 227).³⁷ Стога, ако се поново вратимо на могуће жанровско одређење *Галаксије*, које је у складу са општом уметничком терминологијом и теоријским поставкама, присуство звука упућује и на концепт звуковне инсталације, будући да она подразумева физички улазак посматрача у простор, његов боравак у њему и центрирање његовог перцептивног фокуса на целокупан амбијент, свим чулима, при чему је тај простор, између осталог, артикулисан и звуком и његовим трајањем (Bandt, 2006: 353; Лековић, 2019). Међутим, како синтезијска уметност искључује доминацију једне медијске равни, а то би управо могло да се сугерише термином „звучовна уметност“, ово одређење помињем као могућност, али не и као коначно решење будући да би било у колизији са уметниковом замишљу о равноправности свих медијских линија.

Радовановић се опредељује (засигурно и из практичних разлога), за технолошки произведен звук, који се може систематизовати у три категорије. Прва подразумева звукове организоване према музичким начелима који се емитују посредством звучника постављених на ротирајућу конструкцију (на сваком краку од пет ротирајућих конструкција постављен је по један звучник) (Радовановић, 2021: 18).³⁸ Реч је о 'хороликом' петогласу, тј. електронској симулацији певања пет женских гласова,³⁹ вођених поступно, са учесталом променом метра, у слободно полифоној текстури, а интересовање за овај тип звука и начин рада проналазимо и у различитим Радовановићевим претходним музичким остварењима (нпр. *Вокалинсйра*, *Аудиосйацијал*, *Гласови земљана*, *Елекйира*, *Ундина*) (упор. и Медић, 1997: XXII). Ова „музика полусфере“, како је назива Мелита Милин, по одликама (постепена интервалска кретања, хроматски покрети, узак амбитус, те генерално атонални звучни резултат) прати, дакле, идеју остваривања космичко-сакралног звука, својствену великом броју Радовановићевих других остварења (Милин, 2021: 31). Насупрот 'гласовима', постављена је басовска деоница – педал (симулација звука клавијатурног инструмента),⁴⁰ а овај однос можемо да тумачимо управо као интеракцију између овоземаљског и метафизичког, што ће се препознати и на нивоу партиципације публике. Дакле, ови звукови се крећу, тачније 'круже' у простору, обликујући га као амбијентално-звучовну целину, иако је, реално, њихов ток фиксиран (у партитури и на траци), те се понавља у 'лупу' (*видети слику др. 8 на сйр. 29*). Овај музички слој чини средишњи део обимне партитуре⁴¹ око којег су представљени и други слојеви дела, доследно инсталацијској поставци: у горњем сегменту записа су упутства и референце које се односе на анимацију (и оно што се емитује 'одозго'), док је у доњем

³⁷ Најшире речено, у теорији постхуманизма, технологија се сагледава као саставни део људске појавности, али не и као његов централни елемент. Другим речима, технологија је саставни део *сйиралне динамике коеволуције* која прати људску врсту, тј. њен развој (видети више: Ferrando, 2019: 39).

³⁸ У партитури аутор је ово одредио као *йрећи слој* дела: *музика, хоролики елекйронски йећојлас, линеаран, циклично се йонавља с йрекидима, независан*.

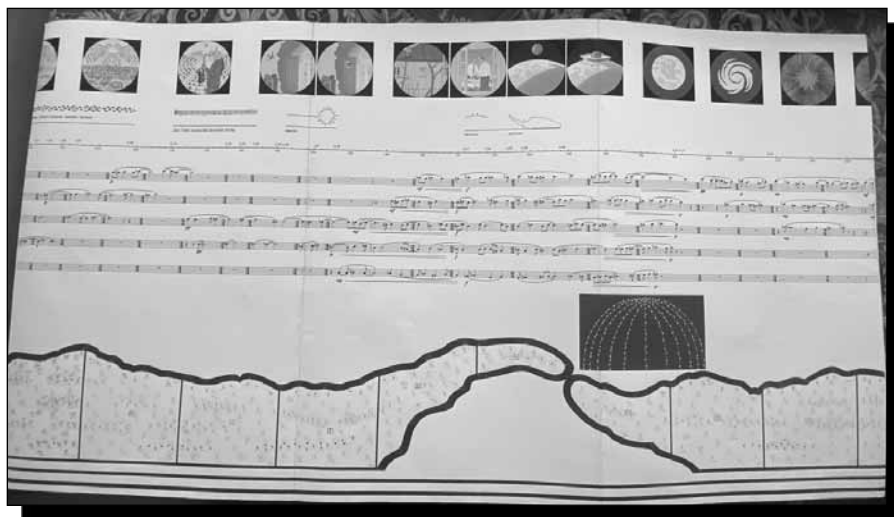
³⁹ У партитури је назначено да је реч о пет сопранских гласова, док одломак објављен у каталогу упућује на три сопранска гласа и два алта.

⁴⁰ Ово сазнајемо на основу аудитивне анализе и одломка објављеног у каталогу, док у партитури дела ова деоница није назначена.

⁴¹ Партитуру овде схватам као графички приказ целокупног дела и инструкцију за будуће поставке/реконструкције.

odломак хоролике музичке електронске партитуре
an excerpt from a choir like electronic music track

Слика бр. 8 – Сегмент партитуре који се односи на музичку компоненту инсталације
(извор: Каталог А галаксија околo сија)



Слика бр. 9 – Сегмент партитуре дела А галаксија околo сија



Слика бр. 10 – Одломак из партитуре дела *А галаксија околу сија* који се односи на анимацију

визуелна репрезентација доњег слоја инсталације са графичким инструкцијама које се односе на полукружне зидове (*видети слику бр. 9 на стр. 29*).

Насупрот првој категорији звука, профилише се друга – посредством сензора који су уграђени у полукружне зидове публика може да активира додиром (руком, телом и сл.) мини-компјутере, тј. звучнике, и тако иницира активирање звука или звукова (а самим тим и светла), различите учестаности, боје и динамике (Радовановић, 2021: 18). Иако је звучни фонд унапред одређен (звук је снимљен), крајњи резултат је делимично непредвидив и зависи и од броја посетилаца и интензитета њихове интеракције (аналогно визуелној компоненти). Стога, како аутор каже, то је *огромна композиција која никада неће у целости бити изведена, у свом онтолошком модалитету она се налази у могућности* (Радовановић, 2021: 13, 20). Дакле, посетилац је у могућности да утиче на активирање звукова приликом или на

земљи, односно да делимично одреди ток спорадичних звуковних збивања, док су континуирани звукови који допиру из више 'сфере' искључиво под ингеренцијом аутора или, гледано по аналогiji општег бивствовања, последица деловања 'с небеских висина' – *што је нешто што је дефинисано одозго и неизменљиво је* (Радовановић, 2021: 14, 10). Поред поменуте две, доминантне групе звукова, важно је поменути и звукове-симулакруме (замисљеног) конкретног звука, који нису преовлађујући, али који у виду ефеката прате слике анимације, односно конкретне ситуације и употпуњују значењску компоненту (што је такође забележено у виду текстуалних напомена у партитури): од звука грмљавине (означава појаву Бога/Творца, односно Њавола, те дејство природних сила или непогода), преко звука експлозије (пад атомске бомбе), звука лансирања летелице у орбиту, звукова рафалне пучњаве која се одвија на фону аплауза (симбол масакра у Руанди и одсуства реакције), звука саксофона (досетљивом референцом – 'узорковањем' централне теме Бахове *Музичке жртве*) (*видети слику бр. 10*),⁴² звука летења авиона и 'закуцавања' истог у зграду, изразито 'језивог' звука вриска жене (приликом сакаћења њеног тела), звука обрушавања метеора на Земљу и коначног краја (или почетка), до, најзад, снимка гласа самог аутора који је употребљен у циљу 'оглашавања' Творца.⁴³ Последња, или пак, прва реч, припада ствараоцу или створитељу, а овим оригиналним гестом, Радовановић транспарентно, још једном, акцентује водећу мисао сопствене поетике и мишљења о (синтезијској) уметности – *јединствена уметничка свесћ* је управо језгро из ког све потиче и настаје...⁴⁴

А Галаксија околу обасјава...

Овај рад нећу завршити уобичајеном синтезом до сада изреченог, већ констатацијом и личним ставом, позивајући се на речи уметника:

⁴² Не само да је Радовановић овај мотив искористио како би музички 'означио' жртве страдања већ, може се претпоставити, и како би начинио омаж овом делу за које је сматрао да је једно од најзначајнијих у целокупној историји музике. Захваљујем се пијанисткињи Марији Поповић Стојадиновић која ми је предочила ову чињеницу.

⁴³ Манир рада са сопственим гласом је такође заступљен у Радовановићевом опусу. На пример, на сличан начин, сопственим коментаром, он закључује синтезијско дело *Крајња аутиодиографија* (1996), док је у раду *Глас из звучника* његов глас основни 'материјал' стварања.

⁴⁴ Видети: <http://www.vladanradovanovic.rs/sintezijsko.html> (приступљено 4. априла 2023).

*Што ойшїа начела моје йоеїшїке, која се делимично йреїознају и у мојим йосебним йоеїшїкама, шїо начин на који су їа начела ойелоїворена у целом мом разнородном и сложенем сїваралашїву, йроузроковали су у йросеку или дуїоїрајно незайажање веїеї њеїової дела, или њеїово неразумеванье и одсусїво есїейсїкої доживљаја, или, најзад, њеїово йреїеїжно нейрїхвашїанье. Међуїшїм, учесїалије изванредне сїудије о разлїчїїшїм обласїїма моїа сїваралашїва [...] указују на то да моје сїваралашїво иїак неїе осїашїи сасвїм незайажено и нейрїхвашїено.*⁴⁵

Мада је био окренут сопственом, интерном свету стварања и креације, сопственој *йросїрїни* у којој је градио 'изоштрени' *унуїрашїи огнос йрема сваком феномену* (Велмар-Јанковић, 2013: 101, Васић, 2021: 34), Радовановић је одлично разумео механизме уметности као праксе, који, понекад, подразумевају и компромисе. Међутим, он сам никада није бирао тај пут. Напротив, одлучно је истраживао у својим намерама без одступања од високих естетских критеријума, противећи се „релативизму“, те долазећи до уметничких решења која *носе обележја Владанової нейрїкосновеної ауїорскої сїава и одлука* (Беланчић, 2013: 194; Васић, 2021: 34). Мада му је овакав вид доследности доносио и нелагоде, испоставило се да је ово једини исправан начин деловања и делања који је Радовановића водио ка очувању и чувању сопственог уметничког интегритета. Због ових чврстих темеља на којима почива, Радовановићева уметност ће сигурно учврстити важно место у историји локалне, али и светске уметности, односно освојити сопствени простор у будућности. Јер, време овог *духоїворца* његовим физичким одласком није прошло. Напротив, оно тек долази.

Цитирана литература:

1. Bandt, Ros (2006): "Sound Installation: blurring the boundaries of the eye, the ear, space and time", *Contemporary Music Review*, vol. 25, Issue 4, 353–367. <https://doi.org/10.1080/07494460600761021>.
2. Беланчић, Милорад (2013): „Један особени плурализам (О опусу Владана Радовановића)“, *Сїваралашїво Владана Радовановића – зборник радова*, Универзитет уметности у Београду, Београд, 189–202.
3. Bishop, Claire (2012): *Artificial Hells – Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. London/New York: Verso, 1, 2.
4. Bishop, Claire (2005): *Installation Art*. London: Tate Publishing.
5. Васић, Чедомир (2021): „Ка тоталном уметничком делу“, у: *А їалаксија околo сија/And the Galaxy Shines Around*, каталог са изложбе, Rams Gallery, Београд, 33–39.
6. Велмар-Јанковић, Светлана (2013): „О прозним исказима Владана Радовановића“, *Сїваралашїво Владана Радовановића – зборник радова*, Универзитет уметности у Београду, Београд, 100–123.
7. Веселиновић-Хофман, Мирјана (2007): *Пред музичким делом*, Завод за уџбенике, Београд, 100–101.
8. Делез, Жил (2017): „Шїа је сїваралачки чин?“, ФМК, Београд, 3–4.
9. Делез, Жил (2010): *Преїовори (1972–1990)*. Каропос, Лозница, 214.
10. Денерри, Јеша (2021): „Razgovor sa Vladanom Radovanovićem (I. deo)“, *ASA (Architectura/Scientia/Ars – Arhitektura/Nauka/Umetnost)*, br. 9, 80–85.
11. Јанковић, Ивана (2003): „Синїезијска уметносїї Владана Радовановића“, *Музиколоїија*, бр. 3, 141–186.
12. Јоцић, Милош (2021): „Визуелни елементи у прози српске неоавангарде и постмодернизма“, докторска дисертација, рукопис, Универзитет у Новом Саду, Филозофски факултет, ментор др Гојко Тешић, ред. проф. <https://nardus.mpn.gov.rs/handle/123456789/18609>.
13. Лазар, Александра (2022): „Ars totum requirit hominem“, <https://art.wiener.co.rs/news/ars-totum-requirit-hominem-2/>.
14. Лековић, Биљана (2019): *Sound art/звукoвна уметносїї: музиколошкa йерсїекїивa – їеорїје*. Београд: Универзитет уметности, Катедра за музикологију.
15. Медић, Милена (1997): „Разговор са Владаном Радовановићем“, *Музички їалас*. бр. 3–6, год. 4, Clio, Београд, XVI–XXIII.
16. Микић, Весна (2013): „Владан Радовановић – синтезијска уметност или умеїе успостављања релација“, *Сїваралашїво Владана Радовановића – зборник радова*. Универзитет уметности у Београду, Београд, 178–188.
17. Милин, Мелита (2021): „А галаксија околo сија“, у: *А їалаксија околo сија/And the Galaxy Shines Around*, каталог са изложбе, Rams Gallery, Београд, 26–32.
18. Радовановић, Владан (2021): „А галаксија околo сија – поетика пројекта“, *А їалаксија околo сија/And the Galaxy Shines Around*, каталог пројекта, Rams Gallery, Београд, 2–22.

⁴⁵ Према: <http://www.vladanradovanovic.rs/poetika.html> (приступљено 4. априла 2023).

19. Радовановић, Владан (2005): „Синтезијска уметност/Art Synthesis“. *Владан Радовановић – Синтезијска уметност/Art Synthesis – Једномедијско и вишемедијско сиваралаиштво Владана Радовановића, 1947–2005/Vladan Radovanović – Mono-media and Polymedia Art, 1947–2005*, Народни музеј Крагујевац, Крагујевац, 138–154.
20. Ferrando, Francesca (2019): *Philosophical Posthumanism*, Bloomsbury Academic, London, New York, 39.
21. Шуица, Никола (2013): „Метаморфички поступак у воковизуелним делима Владана Радовановића“. *Сиваралаиштво Владана Радовановића – зборник радова*, Универзитет уметности у Београду, Београд, 139–159.

Вебографија:

- Радовановић, Владан: „Биографија“, <http://www.vladanradovanovic.rs/biografija.html>
- Радовановић, Владан: „О мојој поетици“, <http://www.vladanradovanovic.rs/poetika.html>.
- Радовановић, Владан: „Пустолина“, http://www.vladanradovanovic.rs/06_pustolina.html
- Радовановић, Владан: „Тактилизам“, http://www.vladanradovanovic.rs/09_taktizon_10.html
- Радовановић, Владан: „Сазвежђа“, http://www.vladanradovanovic.rs/02_sazvezdja.html
- Радовановић, Владан: „Молитвени доручак“, http://www.vladanradovanovic.rs/02_molitveni_dorucak.html
- Радовановић, Владан: „А галаксија одасвуд сија“, http://www.vladanradovanovic.rs/02_a_galaksija.html
- „Svecana dodela nagrade Univerziteta umetnosti u Beogradu Statueta Darinka Matic Marovic“, <https://www.youtube.com/watch?v=h2FBxJPakl8>
- „Програм прославе Дана УУ – 65 година“, <https://www.arts.bg.ac.rs/program-proslave-dana-uu-65-godina/>
- „Pres konferencija i otvaranje izlozbe – A GALAKSIJA OKOLO SIJA“, <https://www.youtube.com/watch?v=g4m-E-A2uOg>
- „Статуета Даринка Матић Маровић Владану Радовановићу“, <https://www.politika.rs/scc/clanak/530516/vladan-radovanovic-nagrada-darinka-matic-marovic>

Summary: The artwork *And the Galaxy Shines Around*, after many years of preparations, numerous technical obstacles, and the search for funds necessary for the realization of this monumental project, was finally installed and premiered to the audience in the period from August 31 to September 12, 2021, in Hall 4 of the Belgrade Fair. It is a massive, extremely complex, and layered creation that belongs to the sphere of *art synthesis*, an authentic concept that Vladan Radovanović has been working on since 1957, and which implies, in the most general terms, the bringing together of different “multisensory media”. Radovanović’s continuous and dedicated artistic research towards *art synthesis* gets its most complex realization precisely in this achievement, which we can understand as the pinnacle of his creativity and his magnum opus. Following the concept of *art synthesis*, this project was designed and realized, according to the author, as “a kind of installation with visitors as performers” that includes elements of architecture, sculpture, image, light, tactility, text, music, and movement. At the center of this paper is the presentation and analytical reading of the work *And the Galaxy Shines Around*, first of all from the perspective of the author’s poetics/autopoetics (which includes both the observation of the process of creation itself, technical features, as well as the consideration of all aspects of media threads involved, from material to meaning), and theoretical problematization of the basic ideas underlying it.

Keywords: Vladan Radovanović, art synthesis, polymedia art, media, installation, art synthesis installation, participatory art – “polyinteraction”



Слика бр. 12 – Владан Радовановић: *А галаксија околу сија*
(Бацање атомских бомби на Хирошиму и Нагасаки)

Катарина Д. Лазаревић Сретеновић*

АПИЈА VS. СТАНИСЛАВСКИ – ДВЕ СТРАНЕ ОПЕРСКЕ РЕЖИЈЕ

УДК: 792.5.027

792.021

doi: 10.46793/MT52.34LS

Biblid: 0354–9313, 29(2023) pp. 34–40

Примљено: 26. фебруар 2022.

Одобрено за штампу: 24. март 2023.

Прегледни рад

Сажетак: У овом раду се анализирају и испитују принципи оперске режије два чувена позоришна аутора – Адолфа Апије и Константина Сергејевича Станиславског. Покушаћемо да разграничимо и утврдимо два дисјунктивна естетска гледишта оперске режије – принцип симболизације и принцип реализма, тако што ћемо изложити основна начела наведених концепата поменутих аутора. Анализа наведених постулата неопходна је будући да је с временом развијена подробнија расправа о проблемима и питањима оперске режије коју су они водили од стране многих оперских стваралаца, а чињеница је да су они и данас у великој мери актуелни.

Кључне речи: оперска режија, принцип симболизације, принцип реализма, Апија, Станиславски

Катарина Д. Лазаревић Сретеновић, Филолошко-уметнички факултет у Крагујевцу, Универзитет у Крагујевцу

* katarina.lazarevic@filum.kg.ac.rs

Увод¹

Најопштије речено, у самој природи сложене уметности оперске режије доминирају вишезначност, комплексност и слојевитост, па самим тим како истиче теоретичар Радослав Лазић, њу је могућно разумети само *компаративним, интердисциплинарним и мултидисциплинарним научним методама* с применом неопходне јединствене, односно оригиналне естетике и методологије (Lazić, 2003: 125). У том смислу, овај рад има за циљ да анализира и преиспита основне принципе два чувена позоришна ствараоца Адолфа Апије и Константина Сергејевича Станиславског. Актуелизација и синтетисање њихових принципа од стране оперских редитеља², нужно води ка поновном преиспитивању и осветљавању њихових главних постулата. У том испреплетеном трагању за естетиком оперске режије, односно извођењу једне врсте естетичке синтезе, потребна су подједнако дијахронијска и синхронијска истраживања процеса настанка и остваривања феномена режије у опери, наглашава наш чувени редитељ и естетичар Радослав Лазић (Isto). Због тога ће овај рад понудити подробнију анализу принципа оперске режије Апије и Станиславског.

Принцип симболизације Адолфа Апије

Велики реформатор позоришта, швајцарски сценограф, редитељ и писац Адолф Апија (1862–1928), зачетник је специфичног уређења сцене у коме светло оживљава тродимензионални простор, а сцена, поставши стилизована, заједно с глумцима достиже симболичку изражајну целовитост. Окретање сценској архитектури и техници код Апије је произишло из несклада између дводимензионалног декора и тродимензионалне телесности, чиме је овај аутор дао значајна упутства за сценографију, светло, покрет, костиме, простор бине, али и за дикцију извођача (Арија, 2009). Разумевање сценографског простора, феномена све-

¹ Полазна идеја за настанак овог текста произишла је из испитног рада на предмету Теорија оперске режије код професора емеритуса Светозара Рапајића на Факултету драмских уметности у Београду.

² Репрезентативан пример представља Патрис Шероова сценска поставка опере *Воцек* Албана Берга која је приказивана у театру Шатле у Паризу и Берлинској државној опери у периоду од 1992. до 1998. године, а која синтетиче Апијине принципе апстракције у декору и принцип реализма Станиславског у глуми.



Слика бр. 1– Сценографија за оперу *Валкира* (I чин, Бајројт, 1957, режија Виланд Вагнер)³

тлости и улоге глумца, односно позоришне инсценације, Адолф Апија је синтетисао нарочито у контексту промишљања Вагнерове теорије о тоталном уметничком делу (*Gesamtkunstwerk*) и Ворт-тондраме (*Wort tondrama*), односу опере и драме и сценског превођења Вагнерових опера кроз теорију *ритмичких њросјора уз оркестрацију свейлом* (Мартиновић, 2006: 99). Међутим, рецепција Апијиног дела није текла лако, поготово у Немачкој где су његове иновације у вези са инсценацијом Вагнерових опера порицане – понајвише због илузионистичког приступа инсценацији који је заговарала Козима Вагнер. Сазнања Адолфа Апије у Бајројту су се почела уважавати тек од 1927. године, а након тога почиње обнова интереса за њега и његова дела почевши од ангажовања Виланда Вагнера и његовог говора о *јенијалној вољи за сјилизацијом* у оквиру Бајротских свечаности 1959. године, па све до каснијег издавања књига о овом револуционарном уметнику и теоретичару (Ilić, 2012: 191). Управо су режијска остварења наглашеног симболизма Виланда Вагнера педесетих година отворила нову врсту вишезначних схватања Вагнерових остварења, почевши од различитих тумачења ликова постављених у најразличитије контексте до преношења радње у нпр. атмосферу политичких процеса или пак простор контрастних слика сиротињских четврти и Волстрита (Медић, 1983: 386)⁴. У том смислу, обележја „новог изгледа“ Бајројта подразумевала су посебну оданост, између осталог, и занемареним идејама и теоријама Адолфа Апије од стране Виланда Вагнера. То се највише односило на Апијине техничке иновације, поготово Апијин концепт осветљења који је постао један од посебних обележја његових продукција (Brown, 2016: 188–221)⁵.

³ Преузето из књиге: Brown, M. Hilda (2016), *The Quest for the Gesamtkunstwerk and Richard Wagner*, Oxford University Press, New York, pp. 209.

⁴ Видети више: Medić, Hristina (1983): „Vagner i Novi Bajrojt – uvodne napomene“, *Treći program* br. 57 II – 1983, Radio Beograd, Beograd, 385–388.

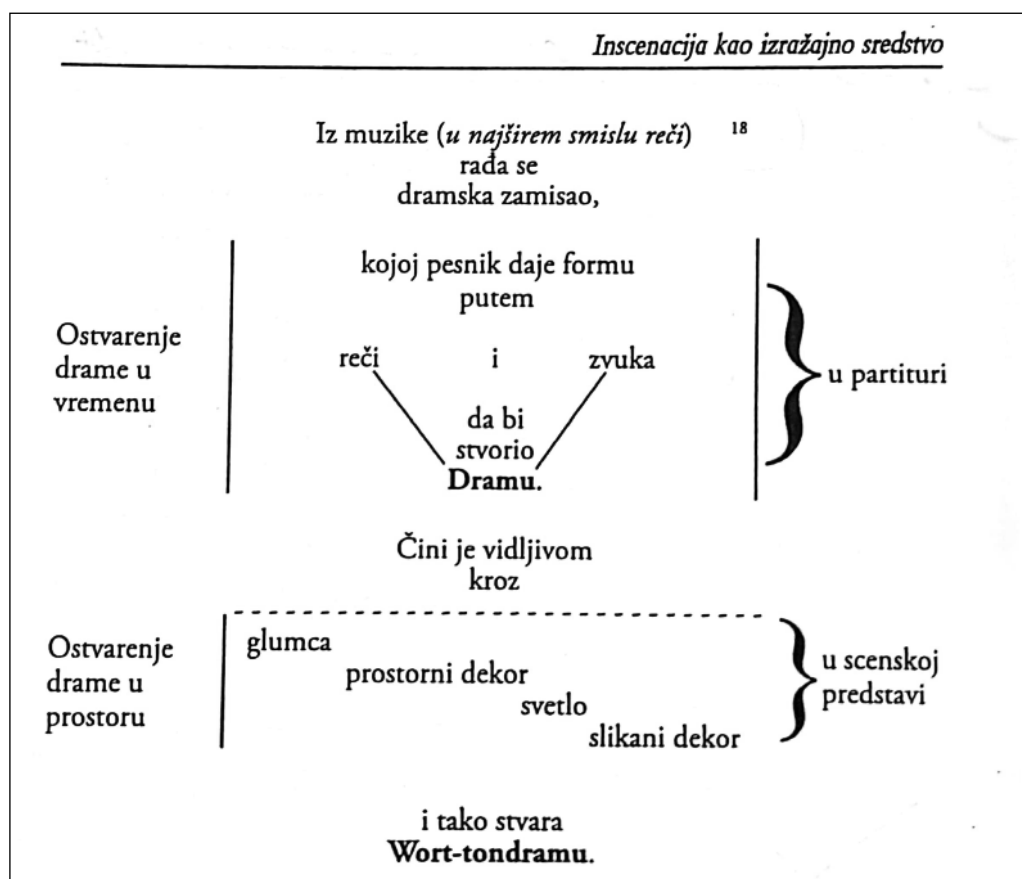
⁵ Видети више: Brown, M. Hilda (2016): *The Quest for the Gesamtkunstwerk and Richard Wagner*, Oxford University Press, New York, pp. 188–221.

Апијина књига *Музика и инсценација* (2009), разумљиво, најдетаљније пружа одговоре на питања и проблеме позоришне инсценације којима се аутор бавио. У потпоглављу *Теоријска начела*, Апија објашњава да се музика која је време, следствено, преноси и на простор, утичући на мимику ликова и њихове поступке. Али посебно занимљиво питање које Апија разматра – јесте како се музика преноси на осветљење, сликане елементе и распоред платна.

Као што смо већ поменули, Апија је инспирацију за инсценацију добијао из идеја и опера Рихарда Вагнера. Тон, ритам и мелодија Вагнерове музике одређивали су форму инсценације, кретање глумаца, а самим тим и кретање светла, стварајући визуелни симболизам, насупрот и радије него реалистичан приказ окружења. Апија је заправо желео да створи визуелни еквивалент Вагнеровој музици. Током периода стасавања у оквиру формалног образовања, почевши од 1886. године, Апијеви списи и цртежи за постављање Вагнерових музичких драма започели су у Дрездену и тада су заправо кренула његова револуционарна размишљања о сценском простору, декору и употреби светла као експресивног материјала у позоришту. Из тог разлога, теоретичар Скот Палмер предлаже да се Апија не преиспитује само као идеалиста и теоретичар позоришта, већ као практичар чије је сценографско разумевање укорењено у занату позоришне продукције, наглашавајући да би његов рад требало сматрати *првим сценографским заокрећом савременог позоришта* (Palmer, 2015: 31). У том смислу, ако сагледамо плејаду великих реформатора модерног театра од Мајнингеноваца до Бертолда Брехта, Апији заиста припада посебно место – како по питању *сценографског театра*, тако и у погледу учења о глумцу као средишту сценског простора, затим ритму простора и наравно учењу о свестлости на сцени (Lazić, 2000: 374).

Апијина полазна идеја отеловљења емоција форме и боја, заправо постаје визуелизација расположења и атмосфере у тексту. Његов концепт симболизације, као и тродимензионални архитектонски декор, немају објашњавајућу функцију, већ воде ка деконструкцији стварности у коме су асоцијација, симболизација и апстракција одређујуће за оперску инсценацију. Самим тим, супротно од Станиславског који је у својим размишљањима тежио психолошком представљању, код Апије су глумци и певачи доведени до апстракције – деперсонализовани су и, како аутор наглашава, глумац није једини и најбитнији посредник између песника и публике, већ је само *једно од изражајних средстава*, чинећи само један део организма (Апија, 2009: 30).

Прилог бр. 1 – Схематски приказ „хијерархије“ сценских средстава⁶



⁶ Преузето из књиге: Adolf Apija (2009): *Muzika i inscenacija* (preveo Dragoslav Ilić), Studio Lirica, Beograd, 37.

Апија је промовисао Ворт-тондраму, термин који је потекао од његовог пријатеља Хјустона С. Чемберлена, а која представља драму у којој песник подједнако користи речи и музику. Самим тим, Апија је направио схематски приказ „хијерархије“ сценских средстава који стварају Ворт-тондраму у којој се из музике рађа драмска замисао којој песник даје форму путем речи и звука – остваривање драме у времену, а чини је видљивом кроз глумца, просторни декор, светло и сликани декор у сценској представи – драма у простору (Isto, 26–37). Током проучавања, Апији се наметнула очигледност коју Вагнерова драма у себи носи, оличена у нерешивој противречности – сталног компромиса између музике и глумца, између *уметности звукова и ритма и уметности ликовне и уметности драмског кретања* (Апија, 2000: 377), да би касније заправо објединио унутрашњи живот Вагнерове музике и спољашњу појавност кроз своју визију модерног позоришта.

По сили свог физичког постојања на сцени, глумац неизбежно ствара сценску илузију. Апија предлаже начин глуме који више личи на игру, него на приказивање ликова, како због ритмичких покрета, тако и због гестикулације. Како и сам аутор каже: *Плес је оно што припрема људско тело за разумљиви израз Ворт-тондраме* (Апија, 2009: 50), односно драме у којој песник подједнако користи реч и музику, а да би глумац/певач на прави начин интерпретирао вагнеријанску драму, треба да се одрекне како своје личности, тако и своје интерпретације лика. За Апију, дакле, глумац треба да жртвује своју личност у корист дела. Као што смо већ поменули, он користи израз *дејерсонализација* како би се глумац одрекао свог представљачког утицаја и самим тим, био припремљен да приступи раду на Ворт-тондрами.

Декор код Апије није буквалан – он рефлектује атмосферу околине онако како је глумац/певач види и самим тим је фокусиран на њега. Аутор наглашава да се у Ворт-тондрами гледаоцу ништа не сме приказати што не спада у простор евоциран поетско-музичким текстом, а *неирање његова предмета* (Isto: 84), односно одрицање од њене егзистенције, даје нам још једну потврду Апијине блискости са симболизмом. Жеља да предмети буду нејасно конструисани, што се остварује коришћењем контрасветла, у сваком смислу поништава натуралистички елемент. Спектакл не остварује место *онако како ће га ја виде сви који ће њиме да буду њонесени* (Isto: 85), што је Апијин темељни став против позиције натурализма и реализма у корист унутрашње истине, где на сцени треба да видимо оно што осећамо, а не оно што знамо (видети више: Апија, 2009: 62–88.)

Желећи да реализује Вагнеров идеал комплетног уједначавања позоришних елемената, аутор је идентификовао четири елемента сценског дизајна: вертикално насликане декорације, хоризонтални под, глумце који се крећу и светло. Апија у тексту *Светло и режија* (2000) наглашава да светло својим простим присуством изражава *унутрашње његово виђење*, чију идеју исцрпљује у једном једином тренутку у којем песник речи и тона уз помоћ њега заправо постиже оно што и сликар са бојом (Апија, 2000: 385–386). У том смислу, некадашње беживотне боје које је светло раније представљало, код Апије добија карактеристике стварног и живог, где оно заправо од боја узима све што се супротставља његовом кретању.

Све три димензионалне форме у сценском окружењу заправо уједињује светло, а Апија наглашавајући његову флексибилност и флуидност, даје му улогу трансфигурисаног објекта које има могућност приказивања различитих емоционалних значења проистеклих из музике. Светло се може кретати заједно с глумцем истичући, или пак избацујући било који део инсценације. Апија је то на најбољи начин илустровао описујући продукцију Вагнерове опере *Трисџан и Изолда* (Апија, 2009: 258–275). Аутор је направио комплетну теорију сценског осветљења и први разматрао разлику између дифузног светла које доприноси видљивости ствари и активног светла које је уперено на објекат тако да дефинише форму. Самим тим, према Апији, светлост доприноси препознавању објеката са емоцијом и даје форми нову снагу значења.

Значај који је Апија дао сценским представљањем најпре Вагнерових опера, представља радикалну реформу у домену инсценације која је имала велики значај током историје оперске режије. Када разматрамо Апијин учинак на пољу уметности сценског представљања визије Рихарда Вагнера о тоталном уметничком делу, можемо да закључимо да су методе које је он применио значајне на више равни. Почевши од његових оперских поставки у којима је наглашавао тродимензионалност физичког простора сцене и глумчево присуство у њој (тако што је користио нпр. степенице и стубове), затим укидање натуралистичких елемената поставке у којој сценски дизајн има улогу да дочара атмосферу, а не конкретно место, до питања која се односе за светло, покрет, костиме, али и дикцију извођача.

Принцип реализма Константина Сергејевича Станиславског

Име Константина Сергејевича Станиславског (1863–1938) најпре везујемо за његов чувени *Систем*, односно *пуну преживљавања*. Станиславски је у позоришту желео *илузију*, што је подразумевало довођење гледаоца до заборављања да је у театру, што је заправо и био његов принцип реализма. Међутим, значајно је ауторово константно преиспитивање и развијање

почетних ставова, нарочито у погледу режије. С тим у вези је неопходно нагласити да његов *напурализам* није само пуко *фотографисање живота*. Станиславски је иза себе оставио једно од најзначајнијих наслеђа које се истиче прецизном систематичношћу и које неисцрпно тера на преиспитивање чињеница у методама глумачког креирања (Stanislavski, 1957: 5–13).

Поред глуме, Станиславски је велику љубав гајио и према опери. Његово последње редитељско остварење је била поставка опере *Риголетто* (*Rigoletto*) Ђузепе Вердија, коју због смрти није успео да заврши. У својој аутобиографској књизи *Мој живот у уметности* (1955), посебно евоцира сећања на италијанску оперу за коју признаје да је имала велики утицај на њега. Иако тога није био свестан током детињства и више је волео да време проводи у циркусу, управо су се честе посете опери и могућност да чује најбоље оперске певаче из целог света, одразиле на њега не само духовно, него и физички. Посебно је упечатљиво његово сећање на интерпретацију Аделине Пати, која је публику освајала нарочито високим тоновима, колоратуром и техником, а од којих је и сам Станиславски *физички трцао* и због којих је *физички замирао дах* и *није било могућно уздржати осмијех задовољства* (Stanislavski, 1955: 25)⁷.

У контексту оперског стваралаштва Станиславског, како по питању педагошког рада, тако и у редитељском погледу, главни извор за проучавање налазимо у његовим *Беседама* (1957). У тридесет беседа (односно часова) с поднасловом *О систему и елементима стваралаштва* одржаних у студију Великог театра од 1918. до 1922. године, његова ученица Конкордија Е. Антарова је успела да скицира лик и дело великог аутора водећи белешке током часова у Бољшом театру у Москви. У *Беседама* Станиславски је показао да уметност *није само ограз живота (...), већ иуи ка васиштању, зближавању људи* (Stanislavski, 1957: 5). Такође, истиче Антарова, уметност је *завештај чисти и праведности, иштовање према свакоме ко стреми знањима и савршенству у нашем позоришном стваралаштву* (Isto). Чини се да су *Беседе* Станиславског много више од тога. Оне нису намењене само позоришним уметницима, већ свакоме ко жели да промишља о уметности, а додаћемо, и свакоме ко жели да се бави било којом врстом педагошког рада, стварајући од својих ученика и следбеника људе у правом смислу те речи.

На почетку свог рада у студију, Станиславски наглашава како је у позоришном раду важно узајамно напредовање и да се истински глумци издвајају по ритмичкој хармонији целе улоге, слободом у смислу физичких и психичких радњи, као и опажањем природе осећања. Рад у студију би требало да покрене глумчеву машту, усмерену на његову самодисциплину, а свакодневни живот представља почетно тражење у психолошким задацима. *Људи, а значи и сцена као ограз живота, живе једноставним животом, а не погонима које чине хероји*, каже Станиславски (Isto: 11).

Промишљајући о основним проблемима тадашње оперске праксе, Станиславски је најпре своју критику усмерио на певаче и њихову потребу ка постизању доброг тона који је сам себи сврха. У том смислу, уместо да се посвете *психифичкој радњи*, певачи заправо највише мисле о диригенту и о томе да не буду у нескладу с њим, а самим тим су и упућени на опонашање осећања путем стереотипне гестикулације и мимике. А за Станиславског је ова чињеница заправо основни естетички заокрет: *певач мора да постане људак!* (Савковић, 2013: 37)⁸. Поред тога, Станиславски истиче да основни закон оперских представа треба да произилази из музике дела, односно да је задатак оперског редитеља да радњу дефинише не само текстом, него у далеко већем степену – музичком партитуром. То подразумева посебан редитељски однос према звучној слици, односно радњи садржаној у музици, да би редитељ успео да је претвори у драмску, односно визуелну радњу (Stanislavski, 2000: 259)⁹.

Станиславски у својим предавањима посебну пажњу посвећује припремним ступњевима стваралаштва, односно *рада на себи* глумца/певача, које нам се, иако можда написане анахроним језиком, и данас чине актуелним и важним. Први ступањ јесте *концентрација*. Шта је то концентрација? Аутор постепено долази до потпуне дефиниције: *Концентрација је мисао укључена у стваралачки круг њажње, тачно сабрана на одређеној, вољом изабраној тачки* (Stanislavski, 1957: 78). Како смо већ напоменули да је према мишљењу Станиславског задатак оперског редитеља да најпре осети радњу садржану у музици, тако он даље истиче да је опера као форма лакша од драме, јер се све потчињава готовом ритмичком задатку, готовој тоналности која звуцима осликава природу осећања. У музици треба тражити карактер радње, а пре анализе ликова у самој опери, треба проникнути у суштину музике. Станиславски такође напомиње да није ствар у анализи,

⁷ Видети више: Stanislavski, K. S. (1955): *Moј život u umjetnosti* (prevela Ognjenka Milićević), Narodna prosvjeta, Sarajevo.

⁸ Детаљније о глуми у опери Станиславског видети у: Савковић, Немања (2013), „Станиславски и глума у опери“, *Зборник радова факултета драмских уметности бр. 24*, ур. Мирјана Николић, Београд: Факултет драмских уметности, Институт за позориште, филм, радио и телевизију, 31–57.

⁹ Видети више: Stanislavski, K. S. (2000), „Zakoni operске predstave“ u: Radoslav Lazić, *Estetika operске režije I*, Beograd: Madlenianum, 259–260.

већ у синтези, јер уметник који поставља оперу мора владати *унућарњом музикалношћу*, мислети и осећајући кроз њу. Важно је да глумац, односно певач, а на то га подстиче редитељ, увек успева да нађе подтекст, односно *хтење* без кога се не може у потпуности да се постигне целовитост мисли, тона и речи. Аутор каже да музика даје одговор на питање *како*, а реч на питање *шта* (Stanislavski, 1957: 81–85). И управо ће *хтења*, односно њима подстакнуте радње изазвати преображај тона у активну мисао и певању донети ону *унућрашњу интонацију* која надилази техничку коректност тонова као тонова (Савковић, 2013: 52). У том контексту се заправо и види једна од главних карактеристика оперске реформе Станиславског – редитељ и диригент морају да обогате и промене своје радне задатке детаљно се укључујући у радни процес глумца/певача.

Следећи веома битан ступањ у стваралаштву, како истиче Станиславски, јесте *будношћ пажње*. Она се постиже тиме што је поред концентрације, потребна и снага пажње која се задржава на сваком посебном делу задатка и која фиксира облик мисли у тачан појам или реч. Ту пуну снагу пажње Станиславски назива *будношћу*. Трећи ступањ у развоју глумчевог, односно певачевог стваралаштва јесте *неустрашивост*. Аутор је дефинише као *ослобођење свесћи од свих условности које вас се лично тичу, што је она атмосфера радосћи и слободе коју ви сами уносите у стваралаштво, што је она воља-љубав, што је енергија која подељује шешкоће у вашој улози, а не страхом сћењуто срце, из кога се за то време расијају снаге збој ваше узнемирености* (Stanislavski, 1957: 95). Четврти ступањ подразумева стваралачку *сложеносћ*, која се односи на оно стање ослобођеног од индивидуалног тренутка, када се сав живот концентрише на дате одломке сцене. Следећи ступањ јесте *херојски найор*, који значи тражење доброте, чистог срца и праштања у улози, које издиже до највиших осећања. Станиславски даље истиче још два битна ступња – *чар* и *радосћ*¹⁰.

Радећи с полазницима студија на Маснеовој опери *Вертер*, Станиславски је свој систем преводио у живот. Свака проба је текла кроз разговор у којима је успевао ученицима да приближи тачне физичке радње и *унућрашњу концентрацију*, дајући гледаоцу истину. Његова борба против *шаблона*, а за прави живот лика и преживљавање улоге, према речима Антарове, довео је до правог и чистог *поклича реализму упућен позоришћима* у којима је потребно одрећи се *мислике, ириспирасној спољној естетизицизма и самовоље* (Stanislavski, 1957: 192). Ако сагледамо допринос Станиславског оперској уметности, увидећемо да је његова реформа највећи утицај извршила на занемарени глумачки аспект оперског стваралаштва, али и на специфичан приступ оперској режији и то нарочито у домену ауторске режије.



Слика бр. 2 – Плакат за обновљену продукцију опере *Евџеније Оњегин* К. С. Станиславског из 1922. године од стране Хеликон опере у Москви под руководством Дмитрија Бертмана из 2016. године¹¹

¹⁰ Више о седам припремних ступњева глумца/певача видети у: Stanislavski, K. S. (1957): *Besede*, (preveo Ljubomir Bogdanović), Kultura, Beograd, 77–116.

¹¹ Слика је преузета са: <https://www.helikon.ru/en/news/1594.html>

Закључак

У овом раду покушали смо да истакнемо најзначајније сегменте различитих принципа два чувена позоришна аутора – Адолфа Апије и К. С. Станиславског. Апијин принцип симболизације који подразумева деконструисање стварности, односно води ка апстракцији, потпуно је различит од принципа *имитације живота* који је заступао Станиславски. Руски аутор је у својим *Беседама*, али и у чувеном *Систему*, наглашавао принцип преживљавања и психолошког представљања глумца/певача за који је Апија био против – он је тежио њиховој деперсонализацији. Апијино коришћење светла које има драматуршку и музичку функцију, у комбинацији с креативним коришћењем сенки као симболом, преко покрета, костима, декора, представља радикалне промене у представљачкој уметности које су и дан-данас актуелне. Станиславски, са друге стране, највише пажње посвећује раду глумца/певача на себи, елаборирајући и специфичности рада на опери. Оно што је слично обојици аутора јесте да све произилази из музичког текста, а не из речи. Значај који су Апија и Станиславски оставили за собом јесте, у најширем смислу, ослобађање од шаблона – један у правцу апстракције, а други у правцу реализма.

Цитирана литература:

1. Apija, Adolf (2009): *Muzika i inscenacija* (preveo Dragoslav Ilić), Studio Lirica, Beograd.
2. Apija, Adolf (2000): „Muzika i režija“, u: Radoslav Lazić, *Estetika operne režije II*, Madlenianum, Beograd, 376–380.
3. Ilić, Dragoslav (2012): Urednikova reč u: *Adolf Apija: Živa umetnost (izbor tekstova)*, Studio Lirica, Beograd, 190–191.
4. Lazić, Radoslav (2003): *Umetnost rediteljstva: Uvod u teoriju režije*, Pozorišni muzej Vojvodine, Novi Sad.
5. Мартиновић, Драгана (2006): „Апијина сценска визија Вагнерове музичке драме“, у: *Вагнеров сѝис: опера и драма данас, Зборник радова са научној скупи одржаној у Мајици српској*, уред. Соња Маринковић, Матица српска, Нови Сад, 99–108.
6. Medić, Hristina (1983): „Vagner i Novi Bajrojt – uvodne napomene“ *Treći program* br. 57 II, Radio Beograd, Beograd, 385–388.
7. Palmer, Scott (2015): „A ‘choréographie’ of light and space: Adolphe Appia and the first scenographic turn“, in: *Theatre and Performance Design Volume 1*, Issue 1–2, Taylor & Francis online, pp. 31–47.
8. Савковић, Немања (2013): „Станиславски и глума у опери“ у: *Зборник радова факултета драмских уметности бр. 24*, ур. Мирјана Николић, Факултет драмских уметности, Институт за позориште, филм, радио и телевизију, Београд, 31–57.
9. Stanislavski, K. S. (1957): *Besede*, Kultura (preveo Ljubomir Bogdanović), Beograd.
10. Stanislavski, K. S. (1955): *Moj život u umjetnosti* (prevela Ognjenka Milićević), Narodna prosvjeta, Sarajevo.

ESSAYS ON OPERA

Katarina D. Lazarevic Sretenovic*

APIJA VS. STANISLAVSKI – TWO SIDES OF OPERA DIRECTION

UDK: 792.5.027

792.021

doi: 10.46793/MT52.34LS

Bibliid: 0354-9313, 29(2023) pp. 34–40

Submitted: 26th February 2022

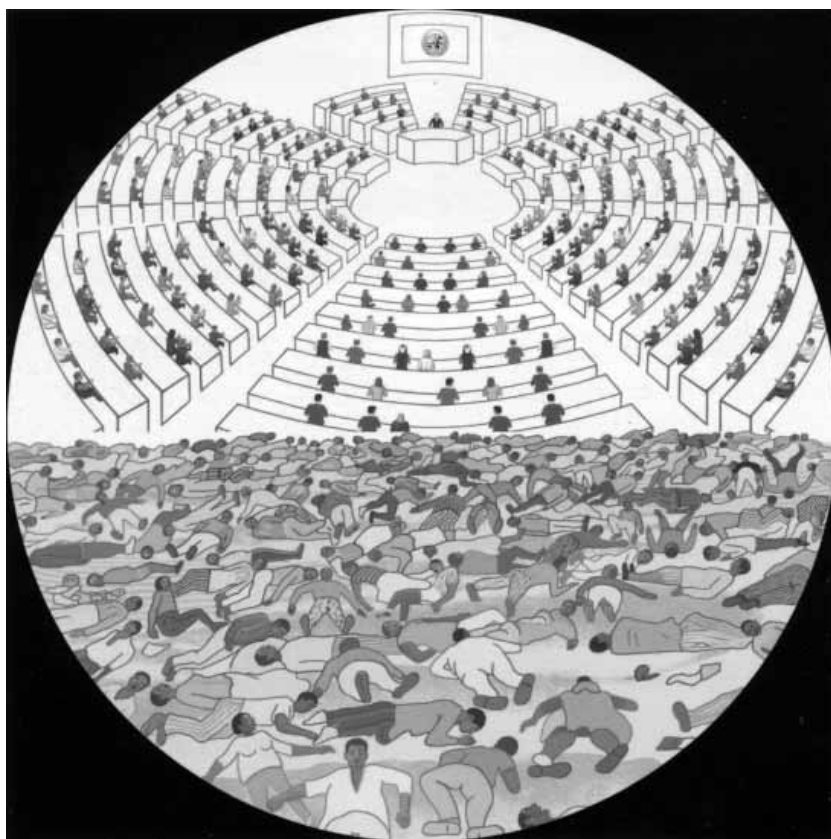
Accepted for publication: 24th March 2023

Preview article

Summary: This paper analyzes and examines the principles of opera directing by two famous theater authors – Adolf Appia and Konstantin Sergeevich Stanislavski. We will try to demarcate and establish two disjunctive aesthetic viewpoints of opera direction – the principle of symbolization and the principle of realism, by presenting the basic principles of the aforementioned concepts of the mentioned authors. The analysis of the aforementioned postulates is necessary since, over time, a more detailed discussion of the problems and issues of opera directing was developed by many opera creators, and the fact is that they are still very much relevant today.

Keywords: opera direction, principle of symbolization, principle of realism, Appia, Stanislavski.

* katarina.lazarevic@filum.kg.ac.rs



Слика бр. 13 – Владан Радовановић: *А галаксија околo сија*
(Геноцид над афричким племенима у Руанди)

Ката Стојановић*

УЗАЈАМНО ДЕЛОВАЊЕ СИМЕТРИЈЕ И ТИНТИНАБУЛИ ТЕХНИКЕ У КОМПОЗИЦИЈИ *FRATRES* АРВА ПЕРТА У КОРЕЛАЦИЈИ СА ИЗВОЂАЧКИМ АСПЕКТОМ ДЕЛА¹

УДК: 785.16:787

78.071.1 Перт А.

doi: 10.46793/MT52.42S

Biblid: 0354–9313, 29(2023) pp. 42–54

Примљено: 29. августа 2023.

Одобрено за штампу: 29. септембра 2023.

Оригинални научни рад

Сажетак: Рад се бави композиционим и извођачким приступом анализи дела *Fratres* естонског композитора Арва Порта. Ауторов стваралачки *credo* израстао је из специфичне уметничке и животне идеологије коју је доследно спроводио у својим делима, кроз јединствени музички језик *тинтинабули*. Он је комбинован с принципом статичних и динамичних симетрија, при чему је између њих успостављено узајамно деловање. Обе анализе разматране су према методологији америчког музиколога Џона Ринка. Избор технике примењене у свакој варијацији је повезан с природом тинтинабулија, која се везује за евокацију звука звона.

Свака варијација пред извођача поставља техничке проблеме с којима се музичар сусреће, а у циљу што квалитетније и веродостојније интерпретације потребно је да их аналитички освести и креативно разреши.

Међусобни однос теоријске и интерпретативне анализе разматран у раду је сапостављен и коресподентан. Основни принципи и закључци оба аналитичка приступа иду у прилог тврдњи да су стваралачки и извођачки аспекти нераскидиво повезани и зависни једни од других. Да би се интерпретација протумачила на стилски и концептуално адекватан начин, неопходно је да се аналитички закључци ставе у функцију извођења. Ипак, при томе је потребно показати креативност и, уколико се за тиме укаже потреба, теоријске закључке супротставити извођачкој анализи, како би се добио целовит и одговарајући резултат. На тај начин се интерпретација квалитативно издваја у односу на традиционалну концепцију, истовремено јој дајући индивидуални печат.

Кључне речи: Арво Перт, тинтинабули, симетрија, музичка анализа, анализа интерпретације, *Fratres*.

* Ката Стојановић, Факултет Музичке уметности Универзитета у Београд
kata.stojanovic97@gmail.com

УВОД

Уметничка личност естонског композитора Арва Порта (1935) једна је од оних које су значајно промениле данашње поимање савремене музике. Најзначајнија тековина његовог стваралаштва је осмишљавање оригиналног и јединственог музичког језика, који је назвао *тинтинабули*.² Специфична композициона техника, створена 1976. године,³ постала је његов уметнички *credo*, коме је остао веран преко 45 година, доказавши да је овај изум богат и непресушан креативни извор. Иако не постоји композиторска школа која прати Пертову идеју, велики број савремених дела створен је управо под утицајем *тинтинабули* технике.

Музика тинтинабулија се може дефинисати као изузетна техника која у својој суштини сједињује два монодијска гласа – мелодију и трозвук – у јединствену структуру. Ствара оригинални дуализам гласова, правац и унутрашњу логику, који су дефинисани строгим, чак компликованим математичким формулама. Кроз двоструко гласова, Перт је дао ново значење хоризонтални и вертикални у музици и проширио нашу перцепцију тоналне и модалне музике у најширем смислу.⁴ Тинтинабули такође подразумева стил у коме је музички материјал сажет и редукован до крајњих граница, где су једноставан ритам и често постепено развијање мелодије и трозвука тинтинабули гласова уграђени у компликовану уметност полифоније, изражавајући композиторов специфичан однос према тишини.

Као дефиниција тинтинабулија у литератури се наводи примена различитих инверзија одређеног акорда, која подразумева усклађивање два гласа; један непрекидно разлаже (арпеђира) тонове основног (тоничног) трозвука, док се други глас поступно креће по тоновима дијатонске лествице. Овај појам такође евоцира брујање звона, њихов комплексан, али

¹ Прва верзија рада писана је као испитни рад на предмету Музичка интерпретација и елементи креативног приступа музичком тексту 2, на првој години докторских академских студија на студијском програму Извођачке уметности – модул виолина, у академској 2021/22. години.

² Појам *тинтинабули* потиче од латинске речи *tintinnabulum* која означава мала звона.

³ Видети: Arvo Pärt Centre, *Arvo Pärt Biography*, <https://www.arvopart.ee/en/arvo-part/biography/>

⁴ www.arvopart.ee/en/arvo-part/biography

специфичан скуп аликвотних тонова, постепено откривање образаца, назначених у самом звуку, и идеју звука који је истовремено статичан и динамичан.⁵

Тинтинабули за Пërта представља више од композиционе технике. То је такође идеологија произашла из веома личног и дубоко промишљеног приступа животу заснованом на хришћанским вредностима, религиозности и потрази за истином, лепотом и чистотом.

Важност тинтинабули технике, која се може применити и на Пërтову уметничку и животну идеологију, огледа се у његовој изјави: *Тинтинабули је подручје у које њонекад залућам док тражим одговоре у свом живоју, својој музици, свом јослу. У својим мрачним сајшима имам осећај да све изван ове једне ствари нема значење*⁶ (Elste, 1988).

У прилог овоме иде и навод Пола Хилијера да је тинтинабули техника настала из композиторове интуиције, да је дуготрајно звучање трозвука у Пërтовој музици његову супругу подсећало на звук звона, те је идеја за назив тинтинабули заправо потекла од ње.⁷ На овом месту значајно је појаснити савремено схватање духовности, на коју се мисли када је реч о филозофским размишљањима Арва Пërта, која се односе на појам религиозности. Његово поимање вере је у својој основи пантеистичко; она по свом усмерењу није ни *источна*, нити *западна*, већ уједињујућа и јединствена, иако наизглед историјски и културолошки диференцирана. Ово Пërтово идеолошко полазиште може се разумети као врста свепрожимајуће спиритуалности. С тим у вези је и његова фасцинација звонима, која су неодвојиви део религиозних традиција различитих култура и цивилизација, од старе Кине (3.000 година пре н. е.) преко Феникије, Старог Египта, Индије, Античке Грчке, Рима, до хришћанства. Распадом јединствене хришћанске цркве, католичка и православна црква су свака на свој начин развиле традицију звона, прва као скуп више њих у један музички инструмент – карилон, а друга као ударачки инструмент, код којег мелодијско штимовање није ни пожељно. (Salom, 2015: 1–2)⁸ На Далеком истоку звукови различитих звона имају различит утицај на вернике и сврху у религиозним обредима. С тим у вези, могу се посматрати и специфичне фреквенције, *solfeggio frequencies*, које се односе на одређене звукове, тј. фреквенције које помажу различитим аспектима менталног, емоционалног и физичког здравља. Ова теорија води порекло из старих цивилизација, праксе грегоријанских монаха западног хришћанства, али и санскритских напева религија Далеког истока.⁹ С тим се у везу може довести и појам *светле геометрије*, као принципа који свим геометријским фигурама и бројевима даје духовни и езотерични значај,¹⁰ али и друге духовне праксе које спајају науку, религију и различите видове спиритуалности: принципи сингуларитета, поларитета и диверзитета. Они се доводе у везу са западним, а нарочито источним културама и дефинишу целокупан живот појединца и заједнице. Имајући у виду да су у Пërтовом случају сви ови елементи нераскидиво повезани и уткани у његову животну и уметничку филозофију, они се могу препознати и применити на композициони, аналитички и интерпретативни аспект композиторовог стваралаштва.

Сазнања која је Пërт стекао у потрази за духовном самоспознајом, истраживањем спиритуалности, као и фасцинацијама које се односе на феномене из области акустике, утицали су на формирање његове уметничке поетике. Посебан утицај на Пërта имала је и руска музичка традиција, у којој звона имају изузетан значај. Пërт се бавио проучавањем њихових акустичких особина и црпео инспирацију из њихових аликвота (Bostonia, 2009: 43).¹¹ Како наводи музиколог Маргарет Бостонија, при сваком удару, звоно не производи само један тон, већ читав акорд.¹² Сваки удар темперованог звона ствара аликвоте које назива *фреквенцијама специфичних интонација*, а свака аликвота има различиту динамику и трајање. Код добро темперованог звона, аликвоте које се при његовом удару највише чују су основни тон, први парцијал (или бурдон,

⁵ www.arvopart.org/tintinnabulation.html

⁶ Elste, Martin, *An Interview with Arvo Pärt*, <https://www.arvopart.ee/en/arvo-part/article/an-interview-with-arvo-part/> 1988.

⁷ www.arvopart.org/tintinnabulation.html, nav. delo 97.

⁸ Видети и: Golas, A; Filipek, R; *Numerical Simulation for the Bell Directivity Patterns Determination*, Archives of Acoustics, Vol. 34, No. 4, 2009, 415–421.

⁹ www.bettersleep.com/blog/science-behind-solfeggio-frequencies/ приступљено 17. 6. 2023.

¹⁰ Видети: Stephen Reese, <https://avareurgente.com/bs/objasnjena-sveta-geometrija-sve-sto-trebat-znati>. Приступљено 20. 6. 2023.

¹¹ Видети и: Oranit Kongwattananon, B. M., *Arvo Pärt and Three Types of His Tintinnabuli Technique*, Thesis Prepared for the Degree of Master of Music, University of North Texas, May 2013, 13–14.

¹² Због свог јединственог облика, делови низа звучних таласа звона се разликују од оних код гудачких или дувачких инструмената, зато што се делови низа хармоника код гудачког инструмента не мењају, док у случају звона они зависе од његовог облика. Делови низа звучних таласа се код звона увек разликују у односу на основни тон (Исто: 14–15).

што је доња октава у односу на основни тон), терца, квинта и номинал (који је горња октава у односу на основни тон). (Westcott, 1970: 39).

Сам композитор је технику описао на следећи начин: *Открио сам да је довољно када је један џон лејо одсвиран. Овај џон, или џренуџак џишине ме исјуњавају. Радим са свећа неколико елемената – једним или два џаса. Драматургију радим једнославним материјалима – џрозовком, чији џонове суџеришу одређени џоналиџеи. Тонове џрозова су као звончићи, џа за џо овај начин комџонована зовем џинџибулација.*¹³

Како бисмо стекли целовит увид у комплексну идеју тинтинабули технике, потребно је да сагледамо шири контекст кроз осврт на стваралачки пут који је довео до њеног настанка и даљег развоја.

Пертово стварање је прошло кроз значајан еволутивни процес. У раном стваралачком периоду (1958–1968) експериментисао је с различитим стиливима музичког изражавања и савременим техникама компоновања, које је убрзо пошто би их савладао, напуштао, окрећући се новим изазовима. Убрзо се етаблирао као једна од водећих фигура совјетске авангарде.¹⁴ Његови композиторски почеци везују се за рад у Естонском радију, где се упознао с многим композиторима модернистичког стилског усмерења, а потом и са техникама и правцима 20. века – неокласицизмом, додекафонијом, серијализмом, соноризмом, колажном техником и алеаториком. Већ тада Перт испољава специфичну стваралачку личност, и тенденцију ка иновативности. Тако су његови комади *Некролој* (1960) забележени као прва додекафонска композиција, *Perpetuum mobile* прва сонористичка, а *Collage über B-A-C-H* прво дело које користи колажну технику у естонској музици.¹⁵ У раним седамдесетим годинама протеклог века, од 1968. до 1976. године, почео је да се ослобађа утицаја модернистичке музике са Запада и окренуо се детаљном истраживању ренесансне музике и грегоријанског корала. Упркос различитим утицајима, Пертов рани опус карактеришу прецизан и чврст драматуршки концепт, сублимиран музички материјал и разрађена форма – јасни елементи који ће уједно представљати и главне константе будуће тинтинабули технике.

У периоду удаљавања од модернизма и експериментисања с поменутим техникама, Перт прибегава и коришћењу барокних образаца кроз стилизацију музике тог периода, све до цитата Бахових дела, па чак и оних Чајковског. Паралелно с тим, композитор се све интензивније окреће истраживању филозофије, спиритуалности и религије, чије је упражњавање у комунистичком СССР-у крајем шездесетих година протеклог века, било забрањено.

Премијера композиције *Credo* (1968) изазвала је велики скандал, због коришћења црквеног латинског текста *Credo in Iesum Christum* којим је Перт отворено *признао* своју религиозност. Због тога, дело је у јавности протумачено као провокација, након чега је извођење његове музике било забрањено. Једина област у којој му је било дозвољено да ствара била је музика за филмове и анимиране филмове. Не знајући да ли ће икада бити у могућности да се врати пређашњем стилском изразу, посветио се проучавању музике прошлих времена, а посебно га је опчинила ренесансна полифонија и музика нотрамске школе.¹⁶ Поред тога, један сасвим личан тренутак обележио је Пертов живот: венчање и прелазак у православље 1972. године, такође су подстакли промене у његовој уметничкој поетици и одиграли значајну улогу на путу ка формирању тинтинабули технике.

Међу Пертовим најпознатијим делима писаним овом техником издвајају се: *За Алину* (*Für Alina*, 1976, дело у коме је композитор први пут употребио тинтинабули технику), *Fratres* (1977), *Cantus in Memoriam Benjamin Britten* (1977) и *Tabula Rasa* (1977).

У овом раду анализираћемо узајамно деловање симетрије и тинтинабули технике у изградњи форме у композицији *Fratres* за виолину и клавир. То ће бити објашњено кроз најважније карактеристике овог дела, посматрање проблематике симетрије, и начина на који се симетрија испољава у овој композицији, како је тинтинабули техника која је примењена у композиционом процесу повезана с њеном симетријом.

Пошто не постоји Пертово објашњење наслова дела, анализирајући његов контекст, можемо да констатујемо да има више конотативних слојева. У буквалном преводу с латинског, реч *fratres* значи *браћство или браћа* (по Христу), а имајући у виду његово схватање духовности и религиозности, можемо да претпоставимо да овај назив има монашку конотацију. На универзалном нивоу, може представљати истомишљенике, а с обзиром на контекст настанка тинтинабули

¹³ Sandner, Program notes for ECM recording (emphasis added), Видети: Marguerite Bostonia, "Bells as inspiration for tintinabulation", in: *The Cambridge Companion to Arvo Pärt*, edited by Andrew Shenton, Cambridge, Cambridge University Press, 2012, 128.

¹⁴ Видети: Arvo Pärt Centre, *Arvo Pärt Biography*, <https://www.arvopart.ee/en/arvo-part/biography/>

¹⁵ Исто.

¹⁶ Исто.

технике наслов упућује и на саборце који се доводе у везу с појмом отпора. Само наизглед ово је гест дубоке вере, али је заправо и одраз политичког протеста против руског режима.

Fratres је трогласна композиција без унапред детерминисане инструментације коју могу изводити било која три инструмента. Овај принцип је у тесној вези с тинтинабули техником, у којој се музички материјал не односи на одређену инструменталну боју. Порекло ове праксе има корене у средњовековној и ренесансној музици коју је Перт интензивно проучавао пре стварања тинтинабулија.¹⁷

Данас каталог Пертових дела укључује 20 верзија ове композиције за различите ансамбле. Уместо очекиваног савременог, премијерно ју је 1977. године извео естонски ансамбл за рану музику *Hortus musicus*, који су чинили композиторови пријатељи и колеге на историјским инструментима.¹⁸

Fratres постоји и као трогласна композиција с додатим варијацијама за различите соло инструменте. Прва од њих, верзија за виолину и клавир, која је предмет анализе овог рада, написана је 1980. године као поруџбина Салцбуршког фестивала (Salzburger Festspiele). Премијерно су је извели Гидон и Елена Кремер којима је ова верзија и посвећена.¹⁹ Технички захтевна солистичка деоница додата је на понављајућу трогласну тему као нови слој, чиме се још већи акценат даје на контраст између статичних и динамичних елемената у музичком току.²⁰

Пре приступања анализи композиције, потребно је да размотримо и принцип музичке симетрије. Према речима Анице Сабо, појам симетрије се у најопштијем смислу те речи везује за пропорционалност, сразмеру, међусобну складност и уравнотеженост сегмената музичког тока. Симетрија у музици не изједначава се са пропорцијом, те се може утврдити постојање симетрије у музичком делу и када сама пропорционалност изостане. Нарушавање симетрије је веома распрострањено и може се сматрати чак и својственим људском бићу. У том смислу, у аналитичком приступу делу, битно је да се поставе теоријска упоришта која идентификују различите видове нарушавања музичке симетрије. (Sabo: 2012)

Аница Сабо наводи да у стручној литератури посвећеној видовима испољавања симетрије у музичком делу постоји тенденција да се дефинишу њене различите врсте. Такође, она примећује да се уочава изостанак систематичног приступа који би омогућио целовито разумевање сложеног процеса анализе симетрије у музичком делу. Нудећи своју систематизацију, Сабо истиче да се, према начину испољавања у музичком току, симетрије могу поделити у две групе: статичне и динамичне. Док се статичне симетрије у музичком току испољавају кроз лако препознатљиву подударност симетрично постављених делова музичког тока, динамичне симетрије се уочавају на основу промене, то јест, непотпуне еквивалентности. Због тога су статичне симетрије лако



Слика бр. 1 – Ансамбл за рану музику *Hortus Musicus* у Естонској концертној дворани у Талину, 1977.

(Фотографија: Уно Оксбуш / Естонски филмски архив)²¹

¹⁷ <http://musicinmovement.eu/composers/arvo-part/Fratres-871237466> Приступљено 16. 6. 2023.

¹⁸ Видети и: Arvo Pärt Centre, Works, *Fratres*, <https://www.arvopart.ee/en/arvo-part/work/390/> Приступљено 11. 6. 2023.

¹⁹ Исто.

²⁰ <http://musicinmovement.eu/composers/arvo-part/Fratres-871237466> Приступљено 16. 6. 2023. нав. дело.

²¹ <http://musicinmovement.eu/composers/arvo-part/Fratres-871237466> Приступљено 16. 6. 2023. нав. дело.

уочљиве и препознатљиве, док је динамичне симетрије у музичком току тешко уочити. Ова два вида симетрије не испољавају се изоловано, већ могу и да се комбинују (Isto).

Статичне симетрије се препознају по томе што у музичком току преовлађује понављање, смена сегмената музичког тока исте или сличне дужине и јасна разграниченост тих токова. Подврсте ове групе симетрија су транслација, ротација и рефлексација. Транслација означава премештање једног сегмента на нову позицију у музичком току, ротација означава кружење музичких сегмената, док је за рефлексацију карактеристично да се симетрично постављени делови огледају један у другом. С друге стране, динамичне симетрије или, како их Аница Сабо назива, дисиметрије, представљају један вид супротности статичним симетријама. Њих карактерише неједнакост, промена, низање сегмената различите дужине и лако пропустљиве границе (Isto).

Кључна ствар када је у питању аналитичко разумевање симетрије јесте оса симетрије, јер је она кључни чинилац симетрије. Због тога она има посебно место и улогу у њеном остваривању. Оса симетрије често нема једнозначну функцију те исти ентитет може бити одређен истовремено и хоризонталном и вертикалном осом симетрије. У вези с тиме, постоје различити видови испољавања осе симетрије: 1. по месту на коме се налази, она може бити вертикална или хоризонтална; 2. према функцији коју има она може да представља радикалан рез или да буде обједињујући фактор; и 3. према начину испољавања она може да буде материјализована или фиктивна. Такође, постоје и посебне врсте осе симетрије: вишеструке и померајуће осе (Isto).

Анализирајући тинтинабули технику, Пол Хилијер, аутор монографије о Перту, назвао је један од два гласа тинтинабули (или Т-глас), а други мелодијски глас (или М-глас) (Hillier, 1997: 93). Т-глас је увек изграђен од тонова тоничног трозвука, док је М-глас изграђен од тонова основне, дијатонске лествице. Појмови *шонични трозвук* и *дијатонска лествица* могли би да указују на то да је овде реч о повратку на тонални начин размишљања. Иако овај поступак почива на тоналности, он не обухвата идеје хармонске функционалности, као што је био случај у периодима тоналне музике (класицизам, романтизам, као и коресподентни неостилови). Хармонија у Пертовим делима служи као једна од компонената којом може да се постигне одређени звучни ефекат или утисак (Isto: 91). Такође, мелодијски глас (М-глас) ствара осећај кретања музичког тока, док се тинтинабули глас (Т-глас) креће упоредо са мелодијским гласом и због тога што је заснован на тоновима основног трозвука има статичан призвук. Управо због чињенице да је ова техника заснована на *разређеном* музичком материјалу – једноставном арпеђу трозвука и лествице, често се поистовећује с минимализмом.

Начини на који се испољава међуоднос између Т-гласа и М-гласа су многоструки. Раде Живановић овај однос тумачи у складу са насловом композиције: блискост гласова кореспондира односу између браће (Zivanovic, 2012: 21). Хилијер наводи да се М-глас може изградити у складу са текстуалном шемом или са потпуно апстрактним музичким процедурама, док је ретко слободно изграђен (Hillier, 1997: 93). Међутим, како год да је М-глас изграђен, Т-глас је њему прилагођен тако да му одговара, али не и да зависи од њега. Другим речима, Т-глас је увек један од тонова трозвука који стоји у односу на мелодију која се гради (Isto). Даље, Т-глас може да стоји у односу на М-глас у две позиције: може да донесе тон трозвука који је најближи тону из М-гласа (прва позиција) и може да донесе други најближи тон из трозвука (друга позиција). Ове позиције могу да се примене на три начина: променљиво (Т-глас мења позицију навише и наниже у односу на М-глас), супериорно (Т-глас је све време изнад М-гласа) и инфериорно (Т-глас је све време испод М-гласа). У пракси се најчешће примењује прва позиција у комбинацији с променљивим Т-гласом, док се за другу позицију везује фиксна позиција Т-гласа изнад или испод мелодије М-гласа (Isto: 94).

Три тона трозвука представљају *числу* хармонију. Према Перту, тонови трозвука свирани у арпеђу представљају звучни ефекат какав долази од ударања у звона. Овде се алудира на уситњавање (декомпоновање) тона на хармонике (аликвоте): звук звона је праћен призвучима хармоника који следе одмах након основног тона (у аликвотном низу то су тонови трозвука). Ови хармоници представљају *музички универзум* који кружи око једног тона.

Иако се Пертов композициони стил везује за минимализам, многи музиколози који су се бавили истраживањем и тумачењем његовог музичког језика сматрају да његова композициона метода има религиозну основу, односно, да су звуци звона који позивају вернике на молитву заправо инспирисали аутора да створи тинтинабули.

Аналитичка интерпретација композиције *Fratres* из аспекта статичних и динамичних симетрија

Композиција *Fratres* биће аналитички интерпретирана на макроплану и микроплану. Примарни циљ анализе јесте уочавање начина на које се симетрија, то јест различити видови симетрије на различитим композиционим плановима, испољавају у композицији *Fratres*, и на који начин

она успоставља uzajamni однос са тинтинабули техником. У том смислу, посматраћемо дело на четири аналитичка нивоа – формалном, тематском, мотивском, и фрагментарном. Такође, тумачићемо дело кроз принципе аналитичке интерпретације које је поставио амерички музиколог Џон Ринк. Он истиче да су анализа и интерпретација неодвојиви елементи и издваја две основне категорије: анализа која служи као основа и претходи извођењу, и анализа саме интерпретације (Rink, 2002: 37). Ринк такође идентификује шест универзалних техника које се користе приликом приступа анализи музичког дела. Да би извођач могао да на прави начин разуме и тумачи композицију, неопходно је да размотри шест аналитичких техника: идентификацију формалних одсека и основни тонални план график темпа, график динамике, мелодијска линија и изградња мотива, анализа ритмичких образаца и ренотацију музике (Isto: 41). Принципи које је поставио Ринк биће идентификовани на примеру композиције *Fratres*, а потом и посматрани кроз појединачне варијације на свим аналитичким нивоима.

Форму дела чини тема и осам варијација. Према карактеристикама и функцији у музичком току, варијације могу да се групишу у две мање целине: прву групу чине варијације од прве до пете у којима се уочавају одређени степени сличности с темом и у којима долази до градације музичког тока и кулминације, док би другу групу чиниле шеста, седма и осма варијација које доносе смирај и закључење музичког тока, као и даље удаљавање од основног карактера теме.

Идентификација формалних одсека се може обавити према организацији клавирског парта. Како свака варијација има (скоро) идентичну клавирску деоницу, она служи за њихово разграничење.

Темпо се не мења током целог дела, док се динамичка крива може посматрати на следећи начин (најтиши и најјачи моменти су графички наглашени):

Тема – *crescendo* од *ppp* до *fff*

I *f-p-ppp-pp*

II $p - mp - p - mf - mp$

III $p - mf - mp - p - mf - f$

IV $p - f - mp - p - mp - p$

V p - ff

VI $f - mf - f - mp$

VII *mf* - *f* - *mp* - *mf* - *mp* - *p*

VIII *mp - pp - ppp*

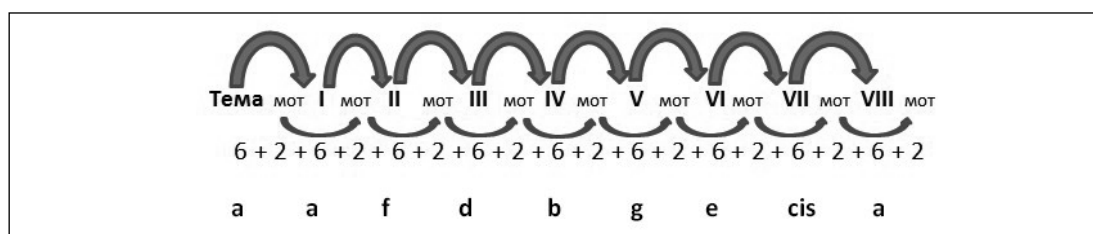
Мелодијска линија је углавном заснована на акордским тоновима, док је у четвртој њен ток приказан кроз поступно мелодијско кретање, у петој и шестој је варирана у двозвучима, а у осмој у флажолетима. Избор технике примењене у свакој варијацији је повезан с природом тинтинабулија, која се везује за евокацију звука звона. У том смислу, удаљени регистри у оба инструмента и арпеђа, карактеристична за деоницу виолине, симулирају звук аликовта

Изградња ритмичког плана композиције заснива се на следу 7/4, 9/4, 11/4, који се у оквиру сваке варијације наизменично понавља, док је прелаз исписан у такту 6/4.

Кроз читав музички ток спроведен је и принцип ренотације, који се уочава кроз различите начине нотног записивања исте музичке замисли, представљене кроз форму варијација.

Варијациони облик Перт гради на традиционалан начин: најпре излаже тему композиције у соло виолини (т. 1–6), за којом следи осам варијација сачињених на темељу истог тематског материјала. У односу на преостали варијациони ток, тема представља најразрађеније музичко ткиво, и графички делује више као варијација него као тема, што је у супротности са стандардним приступом форми варијација. Тема и варијације су јасно и прегледно разграничене двотактом у такту 6/4, који почиње уласком клавира (т. 7–8); овим двотактом се завршава свака варијација. Према томе, на макроплану композиције приметна је симetriја ротације (*видети пример др. 1*) како би се постигла симetriја облика.

Пример бр. 1 – Схема варијација с тоналним центром у сваком одсеку (приказан је утицај ротације – мот представља скраћеницу за мотив)



На микроплану симетрија је приметна у изградњи теме. Структура теме је 3+3, што указује на статичну симетрију. Тема има шест тактова: прва три такта се метрички проширују од 7/4, преко 9/4, до 11/4, а затим се понављају са истом полиметријском променом (*видети пример др. 2*). Дакле, када је у питању метричка структура теме, заступљено је проширење такта, што указује на одређени вид динамизма. Све варијације у композицији грађене су на исти начин.

Пример др. 2 – Структура теме (статична симетрија)

Тема (1–6)					
3		+		3	
1 + 1 + 1				1 + 1 + 1	
7	9	11	7	9	11
4	4	4	4	4	4

Ова тема представља репрезентативан пример начина на који је Перт структурирао гласове и мелодије у тинтинабули стилу. У теми, мелодијски глас (М-глас) се налази у почетним тоновима арпеђо-акорада који су мелодијски вођени у оквиру триолског ритма по тоновима хармонске *де мол* лествице. Тинтинабули (Т-глас) је представљен највишим тоновима у фигурама, то јест, *врховима* акорада који се крећу по тоновима *а мол* трозвука. Дакле, Т-глас се налази у другој позицији и постављен је супериорно у односу на М-глас. Преплитање дурске доминанте *де мола* (*а-цис-е*) у доњем регистру и молског (*а мол*) акорда у високом регистру, односно осциловање тоналитета између хармонског и природног мола у латентном двогласу, нарушава тоналну кохезију и ствара осећај хармонске тензије без претеране употребе дисонанци (*видети пример др. 3*).

Пример др. 3 – Почетак теме у којој се издвајају две линије, М-глас и Т-глас (т.1)

Већ је истакнуто да је главна компонента у структурирању теме метрика. Ако издвојимо само почетне тонове фигурација у излагању теме (који одговарају М-гласу), доћи ћемо до закључка да почетни мотив теме композиције од четири тона садржи половину, две четвртине и половину са тачком; у следећем такту (9/4) уметнуте су две четвртине у средиште мотива; у наредном такту (11/4), по истом принципу, додају се још две четвртине (*видети пример др. 4*). Тиме је створена мелодија која садржи свих седам тонова хармонске *де мол* лествице. Наредна три такта садрже исте мотиве у инверзији. Тема је изграђена применом транслације без материјализоване осе симетрије. Различитост тока у односу на његову основну варијанту постигнута је применом инверзије.

Симетрија је уочљива и на мотивском плану. Почетни мотив има унутрашња проширења до којих је Перт дошао према одређеном математичком обрасцу, који се темељи на принципу рефлексije. Тон *цис* којим почиње и завршава мотив теме представља хоризонталну осу око које се остали тонови међусобно огледају (рефлектују), а тонови рефлексije показују међусобно еквивалентну удаљеност. Унутрашња проширења мотива утичу на промену метрике. Вертикална оса симетрије се налази између две четвртине и на том месту се у такту 9/4 умећу нове две четвртине с мелодијским проширењем, а у такту 11/4 још две нове четвртине, такође с мелодијским проширењем.

Пример бр. 4а – Прва три такта теме (у 2. и 3. такту додају се по две четвртине)

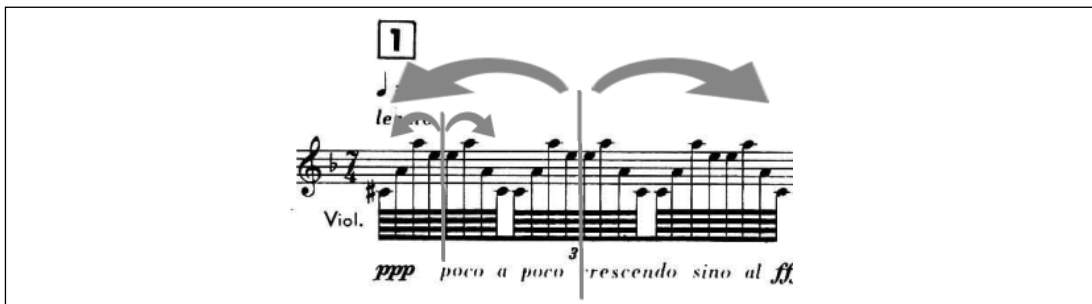


Пример бр. 4б – Следећа три такта теме у инверзији



Симетрија се уочава и на плану изградње фигурација на основу којих је тема изграђена. Технички захтевна тема састоји се из арпеђираних акорада у триолама сачињеним од шездесет четворки. Арпеђирани четворозвучи излажу се у фигурама које се могу поделити на два дела тако да је други део шездесет четворки слика у огледалу првог дела, али и да је други део триоле слика у огледалу првог дела (пример бр. 5). Реч је о рефлексiji без материјализоване осе симетрије.

Пример бр. 5 – Рефлексija у фигурама теме (т.1)



Клавирска текстура је иста кроз све варијације: од прве до последње одвија се на педалу тона *a* у басу (у првој и четвртој варијацији педал је двоструки, на тоновима *a* и *e*). У деоници клавира, тема се, у првој варијацији, креће у трогласу. Доњи глас теме соло виолине, М-глас, прелази у горњи глас клавира, те у првој варијацији инструменти замењују улоге. Перт овој теми додаје и глас у паралелним децимама, у доњем гласу. Средњи глас је тинтинабули глас (Т-глас) који се налази у првој позицији инфериорно у односу на М-глас и он је, као што је већ истакнуто, увек на тоновима *a* мол трозвука, како је приказано у примеру бр. 6.

Пример бр. 6 – Прва варијација: тема у највишем гласу, а тинтинабули у средњем гласу (т. 9–10)



Свака следећа варијација садржи понављање теме у клавиру, само што је понављање транспоновано за терцу ниже, на тоновима хармонске *de* мол лествице (I од *цис*, II од *a*, III од *еф*, IV од *ге*, V од *де*, VI од *іе*, VII од *е*, VIII од *цис*). На тај начин, Перт је обезбедио минималну варијацију теме која остаје увек препознатљива у деоници клавира. Ове подударности варијација у деоници клавира на структурном, тоналном и тематском плану, као и по питању мелодијске, ритмичке и метричке компоненте показују још једном особине ротационе симетрије на основу које је засно-

ван макроплан ове композиције. Реч је о постизању симетрије понављањем једног тематског материјала с минималним изменама који се смењује с прелазним двотактом.

Примене принципа симетрије у композицији *Fratres*

Тема се у свом изворном облику више неће јавити током композиције, што је стандардни принцип током компоновања варијација. Она је приказана *узбурканим* солом виолине за који су карактеристичне моторичност и виртуозност, уместо јасно профилисане теме.

У првој варијацији се укључује клавир, који је кроз читав музички ток композиције корално третиран. Нотне вредности се укрупњавају, чиме се постиже ефекат успоравања музичког тока, што представља велики контраст у односу на тему. У прва три такта варијације, у виолини је педал на тоновима Т-гласа, док у наредна три такта виолина допуњује тему у клавиру природним флажолетним тоновима *a mol* трозвука (такође Т-гласа). Симетрија је постигнута тако што педални тонови у деоници клавира звучно кореспондирају флажолетима које изводи виолина, што указује на статичну симетрију. Између њих, десна рука клавирске деонице доноси динамизам.

У другој варијацији долази до нове промене карактера, где је сад звучање музичког тока ближе звучању теме захваљујући моторичном покрету разложених акорада у шеснаестинама у деоници виолине. Пажљивом анализом тонова разложених акорада, уочава се да су прва и трећа шеснаестина сваке фигуре део тинтинабули линије. У овој варијацији Т-глас је постављен у другој позицији инфериорно у односу на М-глас. Поред промене карактера, Перт у овој варијацији мења и динамику, те музички ток носи ознаку *mp*.

Пример бр. 7 – Друга варијација: тинтинабули тонови (на првој и трећој шеснаестини, т. 15–17)

Деоница виолине у трећој варијацији обликована је слично као тема. У моторичном ритму, у тридесетдвојкама, разлажу се акорди у којима се почетни тонови, као у теми, крећу по тоновима хармонског *de мола* (доњи, М-глас). Дакле, Т-глас је у овој варијацији постављен супериорно и у другој позицији у односу на М-глас. Овде долази и до усложњавања текстуре удвајањем средишњих тонова акорада у деоници клавира, као и до акордских разлагања у виолинском парту, чиме се по карактеру приближила теми. Испољавање рефлексije у овој варијацији огледа се на плану распореда излагања тематског материјала који се спроводи у различитим регистрима: она почиње и завршава се у клавиру, док виолина доноси фигурације акордских тонова.

Пример бр. 8 – Почетак треће варијације: М-глас у доњем, а Т-глас у горњем регистру (т. 23–25)

Четврта варијација доноси нагли контраст и прекид. Након што је композитор поступно градио прве три варијације интензивирајући музички ток, приближавајући га изворном звучању теме, у четвртој варијацији долази до прекида моторичности и његове замене њеним лирским и мирнијим звучањем. Поред тога што је покрет у деоници виолине у осминским триолама, он треба да се свира *rubato* у *p* динамици. Симетрија се у извесном смислу уочава у деоници виолине, ширењем опсега у којем се изводе триолски покрети, који стварају ефекат *шаласа*. Мотив у сваком такту почиње од друге четвртине, након паузе, што доводи до промене акцентуације. Ово додатно доприноси промени карактера варијације јер ствара утисак померања и кашњења музичког тока. Прва осмина сваке триоле удваја главну мелодију – највиши глас клавира (М-глас). Т-глас је поново постављен инфериорно у другој позицији у односу на М-глас. Уз то, последње три четвртине сваког такта заокружене су разложеним трозвуком *de мола*, што показује да је тонални центар ове варијације усмерен ка тону *de*.

Пример бр. 9 – М-глас у четвртој варијацији (т. 33–34)



Након овог лирског одморишта, које може да се посматра као антиклимакс, који претходи ефекту кулминације (али га истовремено и појачава), излагањем пете варијације долази до кулминације. Она, према звучности и карактеру, представља кулминацију композиције. Деоница клавира остаје иста, док деоница виолине доноси разломљене акорде у *ff* динамици који се свирају оштро и јасно. Прва, горња линија деонице виолине прати тонове главног мотива из тона *īe* у паралелним секстама (М-глас), а друга, доња, изводи се на празним жицама *a₁* и *e₂* (Т-глас). Као и у претходним варијацијама, и овде је Т-глас постављен у другој позицији инфериорно у односу на М-глас. Варијациони ток је овде најудаљенији од оригиналног звучања теме.

Пример бр. 10 – Пета варијација (т. 41–42)



Наредна варијација такође доноси рез својим карактером и звучањем: након драмске пете варијације следи шеста варијација која је лирска и певљива у *mf* динамици. Тема у клавиру је непромењена, док је у деоници виолине почетни мотив саздан од тинтинабули тонова (Т-глас). Т-глас је постављен у другој позицији, супериорно у односу на М-глас. У следећем такту му се додаје други мелодијски глас (М-глас) тако да оба гласа звуче у двозвуку (Т-глас је горњи тон двозвука). У трећем такту појављује се и трећи глас испод прва два (удвојени тонови мелодије клавира), тако да се формирају акорди. Постигнута звучна текстура у акордима на средини варијације траје и у следећем такту, након чега се обрнутим поступком мотиви враћају у двозвук, а затим у један глас у последњем такту варијације. Овако осмишљена градација мотива додавањем гласова и постепеним повратком на почетни облик представља очигледан вид испољавања рефлексije без материјализоване осе. Ова варијација, као и претходна, али и варијације које јој следе, доносе удаљавање од карактера и звучања теме.

Пример бр. 11 – Шеста варијација (т. 49–50)

Седма варијација доноси још већу карактерну трансформацију теме. У *tr* динамички, линија виолине у седмој варијацији изграђена је на једноставном материјалу – комбинацији пауза и разлагања *A dur* трозвука, док је деоница клавира непромењена. Кратки узлазни пасаж по тоновима *a-cis-e* наступа у моменту док у клавиру звучи последњи акорд у такту који симулира одзвук звона у дужини половине с тачком. И у овој варијацији имамо ретроградну изградњу материјала у деоници виолине. У првом такту тај узлазни пасаж је у осминама и почиње након осминске паузе тоном *e₁*, у другом такту је у осминским триолама и почиње након паузе трећом триолском нотом од *cis₁*, док је у трећем такту у шеснаестинама и почиње четвртм шеснаестинском од тона *a*. Изграђен на овај начин, музички ток доноси утисак распадања и нестајања материјала који ће само да се настави даље у последњој, осмој варијацији. У осмој варијацији, у деоници клавира изложена је тема у основном тоналитету, чиме је постигнуто потпуно заокруживање форме, док је деоница виолине заснована на флажолетима у *pp* динамички. Над акордима клавира, у тихој динамички, као звона, флажолети одводе у стање тишине. Ефекат звука звона се најбоље уочава у последњој, али је препознатљив и у звуку осталих варијација.

Можемо да закључимо да је Перт на веома специфичан начин изградио музички ток овог варијационог циклуса. Наиме, он је постепено од прве до треће варијације градио ток приближивши се основном звучању и карактеру теме у трећој варијацији. Свака следећа варијација доносила је ново музичко расположење којим се удаљавала од изворног карактера теме. Драматургију варијација композитор гради тако што након излагања теме постепено подиже тензију у циклусу од прве до треће варијације, након које следи нагли рез, прво лирско одмориште које је ту да припреми и нагласи кулминацију која долази у петој варијацији. Након ње, наредне три варијације доносе смирај музичког тока и његово полако нестајање.

Динамички распон варијација креће се од *ppp*, до *fff* динамичке. У најтишој су изложене тема и прва варијација, док су остале, са изузетком пете у којој долазимо до компоноване у *tr* и *mf*. Музика се креће из тишине (тема) до потпуне звучне волуминозности (пета варијација) и поново се враћа у тишину (последња варијација). Текстура варијација се усложњава пре свега деоницом виолине у којој долази до измена од варијације до варијације, док су у деоници клавира текстурне измене минималне.

Извођачки аспект анализе композиције *Fratres*

Како бисмо понудили обухватније и целовитије разумевање Пертове партитуре, поред аналитичког приступа осврнућемо се и на извођачки аспект као неодвојиви сегмент егзистенције уметничког дела. Да је аутор томе придавао велики значај, сведочи и његова намера да дело посвети двама уметницима у чије је интерпретативне способности имао пуно поверење. Посматрајући из извођачког угла, *Fratres* се не третира као *врхунац виолинизма*, али свакако не треба потценити техничке и извођачке изазове овог дела.

Као што можемо да приметимо из анализе композиције, Перт пред извођача ставља различите техничке и интерпретативне задатке. При аналитичком разматрању дела уочена је симетрична конструкција, која има за циљ да потпомогне боље разумевање начина на који је потребно конципирати његово извођење како би се све његове композиционе и карактерне особине што боље представиле. Овде пре свега мислимо на различите видове испољавања симетрије, начине на који је конципирана тинтинабули техника, као и њихова узајамна повезаност, која се профилише након спроведене анализе.

Тема соло виолине у *арпеђо* потезу развија се постепено од *ppp* до *fff* динамичке. Извођач мора да буде свестан да дело почиње из *тишине* и да има перцепцију о томе шта је следеће што ће доћи. У композицији *Fratres* почетак је пресудан за карактер читавог дела. Интерпретативни

изазов је јасно диференцирање теме из густе фигурације, која се налази у доњем гласу; остале ноте су у другом плану, али их је неопходно одсвирати развојно.

Након излагања теме, први пут се прикључује клавир, у *f* динамици, у двотакту који одваја тему од варијација. То су педални тонови *a* и *e* у дубоком регистру које прати *ицикашо* потез у виолини. Овај мотив не треба третирати мелодично, већ перкусивно, као *ударац*. У прилог овој тврдњи иде и чињеница да у верзији за виолину, камерни оркестар и удараљке, виолина мотив изводи у *дијалогу* са удараљкама.

Уколико сагледамо сам чин интерпретације, можемо да констатујемо да свака варијација пред извођача поставља техничке проблеме с којима се музичар сусреће и потребно је да их аналитички освести и креативно разреши.

1. У првој варијацији треба постићи равнотежу у звуку инструмената, с обзиром на то да флажолети и мелодија у клавиру имају исту, тиху динамику; за виолину је кључна већа брзина гудала.
2. У другој варијацији деоницу виолине карактерише фразирање у шеснаестинама, где се не сме пореметити темпо, тј. статичност која је постигнута коралном текстуром клавирске деонице, сваки пут транспонованом за терцу ниже. Зглоб и прсти десне руке морају да буду опуштени и флексибилни при свакој промени лука, како би се постигло адекватно фразирање и акцентуација.
3. У трећој варијацији треба успоставити ритмичку прецизност. Континуитет моторичних фигура је сличан токати. Зато их треба изводити у снажној динамици, по могућству на дну гудала, али се с јачином не сме претерати, јер то може да утиче на прецизност у извођењу.
4. Наредна, четврта варијација је контрастна у односу на претходну и у динамици (из *f* у *p*), и у густини текстуре (из тридесетдвојки у осминске триоле). Има ознаку *rubato*, али она више представља карактер, па је треба свирати без претеривања.
5. Пета варијација је кулминациона тачка композиције. Виолина и клавир први пут достижу *ff* динамику која треба да је изненадна, *subito*. Притом, тензији додатно доприносе сексте у високом регистру виолине, па цела варијација звучи као врисак.
6. Шеста варијација поново успоставља равнотежу између виолине и клавира, па је важно да се чује истовремени пулс четвртина.
7. У седмој варијацији треба пажљиво третирати *уџаге* виолине у сваком такту. Овде виолина треба да се надовеже на покрет из деонице клавира, а не да се одвоји од њега. То се може постићи истом динамиком (истом нијансом) која ће обезбедити непрекинути звук који је створио клавир.
8. Последња, осма варијација постепено доводи до смирења, динамички, али и разређеном текстуром. Завршава се флажолетима, у четвртинама, који звучно треба да *звоне*. Последње две четвртине у виолини нису у *ицикашо*, као у претходним варијацијама, већ у *con legno* потезу (у овом случају, по све четири жице).

Како се у претходној анализи показало, композиција *Fratres* представља спој веома специфичних композиционих поступака. У целокупном музичком току, истакла се употреба оригиналне тинтинабули технике, комбинована с принципом статичних и динамичних симетрија, при чему је између њих успостављено узајамно деловање.

У анализираној композицији тинтинабули звук је једноставан и прозачан, сведен на две контрапунктске линије – једна је заснована на *де мол* лествици (М-глас) и друга на *а мол* трозвуку (Т-глас), које су током читаве композиције праћене педалним тоном *a* у басу. Једном одређено кретање гласова, дужина теме, распоред тактова и пауза, задржавају се и остају минимално промењени у зависности од међуодноса између М-гласа и Т-гласа до краја композиције.

У начину испољавања музичких планова – тематског, тоналног и структурног – уочено је да преовладавају статичне симетрије. Тема и варијације које су постављене у суседном односу, под утицајем су ротације. Разграничене су мотивом који имитира звук удараљки, који би могао да се тумачи као оса симетрије. Статична симетрија се уочава и у варијацијама: деоница виолине је у свакој варијацији изграђена према принципу рефлексије, где су друга три такта одраз у *одегалу* прва три такта. Варијације према деоници клавира испољавају висок степен еквивалентности с темом, док се различитост карактера и динамичност музичког тока постижу деоницом виолине.

Међусобни однос стандардне (теоријске) и интерпретативне анализе је сапостављен и коресподентан. Основни принципи и закључци оба аналитичка приступа иду у прилог тврдњи да су стваралачки и извођачки аспекти нераскидиво повезани и зависни једни од других. Да би се интерпретација протумачила на стилски и концептуално адекватан начин, неопходно је да се аналитички закључци ставе у функцију извођења. Ипак, при томе је неопходно показати креативност и, уколико се за тиме укаже потреба, аналитичке закључке супротставити извођачкој

анализи. На тај начин се одређена интерпретација квалитативно издваја у односу на традиционалну концепцију, истовремено јој дајући индивидуални печат.

Цитирана литература:

1. Bostonia, Marguerite (2009): *Musical, Cultural and Performance Structures in the Organ Works of Arvo Pärt*, unpublished PhD diss., West Virginia University, 43.
2. Bostonia, Marguerite (2012): „Bells as inspiration for tintinabulation“ in: *The Cambridge Companion to Arvo Pärt*, ed. Andrew Shenton, Cambridge University Press, Cambridge, 128.
3. Elste, Martin (1988): *An Interview with Arvo Pärt*, <https://www.arvopart.ee/en/arvo-part/article/an-interview-with-arvo-part/>
4. Hillier, Paul (1997): *Arvo Pärt*, Oxford University Press, 91, 93, 94.
5. Lubow, Arthur (2010): „The Sound of spirit“, *The New York Times Magazine*, <https://www.nytimes.com/2010/10/17/magazine/17part-t.html>
6. Quinn, Peter (2012) „Pärt, Arvo“, *BBC Music Magazine*.
7. Rink, John (2002): (ed), *Musical Performance: A Guide to Understanding*, Cambridge University Press, 35–58.
8. Sabo, Anica (2012): *Ispoljavanje simetrije u muzičkom obliku – pitanja metodologije analize*, Fakultet muzičke umetnosti, Beograd.
9. Salom, Iva M. (2015): *Analiza akustičkih karakteristika zvuka zvona*, doktorska disertacija, Univerzitet u Beogradu, Elektrotehnički fakultet.
10. Zivanovic, Rade (2012): *Arvo Pärt's Fratres and his Tintinnabuli Technique*, University of Agder, 21.
11. Wescot, Wendell (1970): *Bells and Their Music With a Recording of bell Sounds*, G.P. Putnam's Sons, New York, 39.

Извори преузети са Интернета:

12. Arvo Pärt Centre, *Arvo Pärt Biography*, <https://www.arvopart.ee/en/arvo-part/>
13. Arvo Pärt Centre, *Works, Fratres*, <https://www.arvopart.ee/en/arvo-part/works/>
14. <http://musicinmovement.eu/composers/arvo-part/Fratres-871237466>
15. www.bettersleep.com/blog/science-behind-solfeggio-frequencies/
16. Stephen Reese, <https://avareurgente.com/bs/objasnjena-sveta-geometrija-sve-sto-trebat-znati>

THE ART OF INTERPRETATION

Kata Stojanović*

THE INTERPLAY OF SYMMETRY AND THE TINTINNABULI TECHNIQUE IN ARVO PÄRT'S FRATRES IN CORRELATION WITH THE PERFORMING ASPECT OF THE PIECE

UDK: 785.16:787

78.071.1 Пепт А.

doi: 10.46793/MT52.42S

Bibliid: 0354-9313, 29(2023) pp. 42–54

Submitted: 29th August 2023

Accepted for publication: 29th September 2023

Original scientific paper

Summary: The paper deals with the compositional and performing approach to the analysis of *Fratres* by the Estonian composer Arvo Pärt. The author's creative credo grew out of a specific artistic and life ideology that he consistently implemented in his works, through the unique musical language tintinnabuli. It is combined with the principle of static and dynamic symmetries, whereby mutual action is established between them. Both analyzes were considered according to the methodology of the American musicologist John Rink. The choice of technique applied in each variation is related to the nature of tintinnabuli, which is related to the evocation of the sound of bells.

Each variation presents the performer with technical problems that the musician faces, and in order to achieve the highest quality and most reliable interpretation, it is necessary to be aware of them analytically and solve them creatively. The mutual relationship between theoretical and interpretive analysis considered in the paper is coherent and corresponding. The basic principles and conclusions of both analytical approaches support the claim that creative and performing aspects are inextricably linked and dependent on each other. In order to interpret the interpretation in a stylistically and conceptually adequate way, it is necessary to put the analytical conclusions into the performance function. Nevertheless, it is necessary to show creativity and, if the need arises, to contrast theoretical conclusions with executive analysis, in order to obtain a complete and adequate result. In this way, the interpretation stands out qualitatively in relation to the traditional conception, at the same time giving it an individual stamp.

Keywords: Arvo Pärt, tintinnabuli, symmetry, musical analysis, interpretation analysis, *Fratres*.

* kata.stojanovic@gmail.com



Слика бр. 14 – Владан Радовановић: *А ђалаксија околу сија* (Жута кућа)

Марта Јанковић*

СИТНО КОЛО КАО ЖИВИ ЕЛЕМЕНТ НЕМАТЕРИЈАЛНОГ КУЛТУРНОГ НАСЛЕЂА НА ПОДРУЧЈУ РАШКЕ ОБЛАСТИ

УДК: 781.7(497.11)

008:78(497.11)

doi: 10.46793/MT52.56J

Biblid: 0354-9313, 29(2023) pp. 56-62

Примљено: 25. маја 2023.

Одобрено за штампу: 24. јула 2023.

Прегледни рад

Сажетак: На ширем простору Рашке области и данас се изводи плес *ситно коло* које представља живи елемент нематеријалног културног наслеђа. Поменути плес припада кинетичко-формалном типу *кола у џири*, најраспрострањенијем и најпостојанијем образцу у плесној традицији Србије. *Ситно коло* се практикује у формалном и неформалном контексту, односно на различитим приватним и јавним прославама (свадба, заветина, крсна слава, прело, посело, игранке, крштења, итд.). Музичку пратњу *ситној кола* могу чинити кланет и будња, као и свирала. Основни циљ рада је да сагледа специфичности извођења овог кола, да утврди његове основне карактеристике као елементе нематеријалног културног наслеђа, као и научно интерпретирање овог облика појавности. Поред тога, један од циљева рада јесте представљање извођачког стила Рашке области, односно, указивање на начин плесног мишљења на примеру плеса *ситно коло*. За потребе овог рада обављено је теренско и историографско истраживање у потрази за подацима о *ситном колу*. Том приликом консултована је литература и рад истраживача различитих профила, етнографа, као и истраживача аматера који су обављали истраживања на овом простору. Резултати показују да назив *ситно коло*, као плес који припада кинетичко-формалном типу *кола у џири*, не постоји у литератури, али на основу интервјуа с репрезентативним носиоцима праксе може се закључити да се изводи на читавом подручју Рашке области, у подголијским, подкопаоничким и селима подно планине Рогозне. Стручном експликацијом кинетичког и музичког текста детаљно су описани фактори који обезбеђују препознатљив кинетички импулс *ситној кола*. Поред тога, указано је на чиниоце и индикаторе који могу утицати на то да *ситно коло*, које и даље живи у актуелној пракси као важан идентитетски маркер Рашке области, буде окарактерисано као део нематеријалног културног наслеђа.

Кључне речи: *ситно коло*, Рашка област, *коло у џири*, нематеријално културно наслеђе

Увод

На ширем простору Рашке области и данас се изводи плес *ситно коло* које представља живи елемент нематеријалног културног наслеђа. Поменути плес припада кинетичко-формалном типу *кола у џири*, најраспрострањенијем и најпостојанијем образцу у плесној традицији Србије (Ранисављевић, 2011: 557). *Ситно коло* представља парадигму специфичног плесног идиолекта на ограниченом географском подручју који подразумева простор између планина Голије, Копаоника и Рогозне у чијем су центру општине Нови Пазар и Рашка. Када говоримо о Рашки, јако је битно разликовати три термина и територије које се међусобно преклапају и допуњују, а то су: Рашка област; Рашка у ужем смислу или стара Рашка и варошица Рашка. Рашка област је велико подручје које испуњава део југозападне Србије, простире се од планине Голије и Јавора на северу, па до Мокре планине на југу, од реке Лима на западу, па до планине Копаоника на истоку (Петровић, Влаховић, 1984: 11). Западно и северно од планине Рогозне настаје област старе Рашке која прати слив реке Рашке, а варошица Рашка подразумева подручје које обухвата територију данашње општине Рашка, односно, слив реке Рашке и део слива доњег Ибра (Петровић, Влаховић, 1984: 12). Описани простор насељава староседелачко, патријархално српско становништво, православне и исламске вероисповести и динарско становништво које се крајем 18. и почетком 19. века етапно досељавало из северне Црне Горе и источне Херцеговине (Петровић, Влаховић, 1984: 193). Међу тако хетерогеним становништвом издваја се плес *ситно коло* као карактеристичан облик плесног наслеђа који, као најпопуларнији плес и даље живи у актуелној пракси поменутог краја. Сходно томе, основни циљ рада јесте сагледати специфичности извођења *ситној кола*, утврдити основне карактеристике поменутог плеса као елементе наслеђа, те научно интерпретирање овог облика појавности. Поред тога, један од циљева рада јесте представљање извођачког стила Рашке области, односно, указивање на начин плесног мишљења на примеру плеса *ситно коло*.

Теоријско-методолошке поставке

Интересовање за проучавање *ситној кола* на подручју Рашке области јавило се услед увида у чињеницу да поменути плес постоји у актуелној извођачкој пракси, а да није забележен у досадашњој етнокорео-

* martamara2000@gmail.com

лошкој литератури. Сходно томе, обављено је теренско истраживање које је реализовано 20. и 26. марта 2022. године у Рашки са репрезентативним носиоцима праксе тог краја. Током сопствене теренске опсервације коришћене су различите технике прикупљања података као што је бележење аудио, видео и фото докумената. Основна метода испитивања била је интервју, који подразумева *интерперсоналну ситуацију, конверзацију између двају њарћнера о теми која их обострано занима* (Kvale, Brinkmann, 2009: 123). Полуструктурирани интервју се показао као најбољи за ову прилику јер садржи низ тема и потпитања која су представљала основу за вођење разговора (Kvale, Brinkmann 2009: 124). Сама обрада података вршена је израдом транскрипта целокупног интервјуа, затим транскрипцијом музичких примера и дескриптивном лабанотацијом плесног извођења које је овом приликом забележено, као и опширном анализом и синтезом прикупљеног материјала (Миљевић, 2007: 71).

Интервју је обављен с Далибором Тодоровићем (рођ. 1987), доктором ветеринарске медицине, који је своје слободно време посветио истраживању традиционалног плесног наслеђа свог родног краја, Рашке. Поменутом интервјуу присуствовао је и Вељко Петронијевић (рођ. 2000), који је заједно са Далибором Тодоровићем извео мелодију *сидној кола* на традиционалном инструменту свирали. Након тог интервјуа, обављен је још један са Крстином Радојковић (рођ. 1940), која је детаљно описала и демонстрирала извођење плеса *сидно коло* онако како се то некада изводило у оквиру различитих конституција¹ (заветина, игранка, свадба, прело, посело и сл.).

Репрезентно извођење овог плеса, које је забележено током овог истраживања, биће записано лабанотацијом, након чега ће бити учињена анализа кинетичко-формалног обрасца Здравка Ранисављевића (Ранисављевић, 2021), као и структурално-формална анализа Селене Ракочевић (Rakočević, 2011: 27–34). Основни постулат анализе Здравка Ранисављевића јесте фокус на кинетички ток као *процес, односно његова форма* (Ранисављевић, 2021). Према овој анализи, кинетичка форма се изражава нумерички, чиме се добија шематски приказ обрасца, аналогно шеми музичке форме у науци о музичким облицима (Ранисављевић, 2021). Осим тога, структурално-формалном анализом Селене Ракочевић отвориће се могућност за упоредно разматрање плесних и музичких параметара (Rakočević, 2011: 27–34), чиме ће се установити специфичне техничке, стилске и извођачке карактеристике плесног наслеђа у истраживаном подручју.

Специфичност извођења ситног кола – анализа кинетичког и музичког текста

57

За потребе овог рада обављено је истраживање у потрази за историографским подацима о *сидном колу*. Том приликом консултована је литература и рад истраживача различитих профила, почев од етнографа Милана Ђ. Милићевића који је забележио називе игара колских у публикацијама *Кнежевина Србија* и *Краљевина Србија*, преко етнокореолога сестара Љубице и Данице Јанковић, Анкете министарства просвете из 1948. године, као и истраживача аматера који су обављали истраживања на овом простору. Резултати показују да назив *сидно коло*, као плес који припада кинетичко-формалном типу *кола у шри*, а изводи се у Рашкој области, не постоји у литератури. Овај податак не треба схватати исувише строго, с обзиром на то да ареал распрострањавања *сидној кола* није толико широк, те да обухвата једно специфично и уско географско подручје, за које можемо претпоставити да није детаљно истражено. Извесна сличност се може пронаћи с плесом под називом *сидница* ког срећемо у записима Славише Ђукића (Ђукић, 2007: 11), који се бавио проучавањем плесова из Рашке. Плес *сидница* такође припада кинетичко-формалном типу *кола у шри*, у оквиру ког се реализује на другачији начин, тако да сем сличности у називу, пореклу и кинетичко-формалном типу, не може се повући друга паралела између плеса *сидница* и *сидној кола*.

Сидно коло се изводи у градским и сеоским срединама на простору Рашке области. Иако на поменутом простору живе и припадници исламске вероисповести, *сидно коло* изводе искључиво православни Срби. Оно се практикује у формалном и неформалном контексту, односно на различитим приватним и јавним прославама (свадба, заветина, крсна слава, прело, посело, игранке, испраћај у војску, крштења итд.). Као што је речено, писани подаци о ареалу распрострањавања *сидној кола* не постоје, али из интервјуа с репрезентативним носиоцима праксе може се закључити да се изводи на читавом подручју Рашке области, у подголијским, поткопаоничким и селима подно планине Рогозне. Међутим, једна варијанта *сидној кола*, *сидно кад шљоне коло* позната је само у подголијским селима.

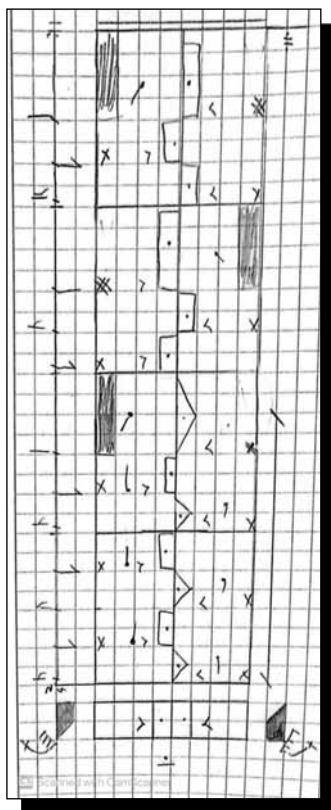
Сидно коло припада кинетичко-формалном типу *кола у шри* а, према анализи Здравка Ранисављевића, садржи унутрашњу структуру 2, 2 + 2, 2 (Ранисављевић, 2021). Сведени кинетички

¹ Појам подразумева конкретну ситуацију, место и време извођења музичког текста (Вукичевић-Закић, 2008: 219).

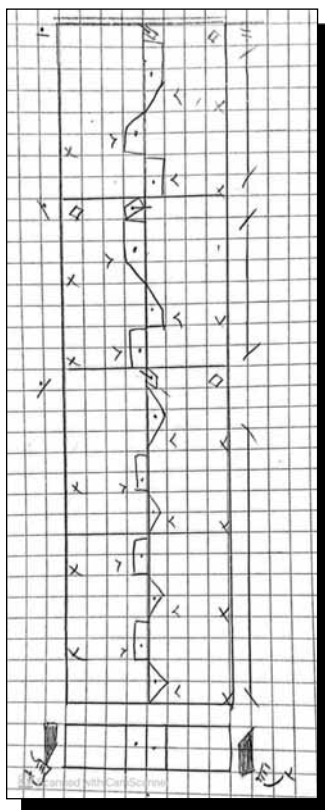
фундус чине два такта испуњена с четири ситна бочна корака у десну страну, затим два такта трокорака у месту, а потом се све то понови латерално симетрично на леву страну, што се може видети и у записима (*видети слике бр. 1, 2 и 3*). У бочном кретању, које указује на укрућеност и једноставност садржаја испољени су ситни кораци, по којима је плес и добио име. Пракса именовања плесова на основу почетних фразних сегмената (Ранисављевић, 2021: 87) може се пронаћи и у централној Србији, у плесовима *коло у љри* и *коло у шест*. Иако антропоеографски припада западној Србији, захваљујући *сијном колу* Рашка представља изванредан ехо традиције из централне Србије. Термин „ситно“ у називу плеса може се односити и на дужину корака, која у извођењу износи око 15 цм. Један од основних параметара који одређује дужину корака јесте темпо извођења мелодије, који је у *сијном колу* означен музичком одредницом Алгро (*видети примере бр. 1 и 2 на сир. 59 и 60*). Темпо дефинише плесни карактер као весело и разигран, а управо такав карактер остварен је посредством ситног плесања, односно ритмички и физички уситњеног структурно-градивног покрета (Ранисављевић, 2021).

Посматрајући музичке аспекте може се установити да на пољу метроритмичких образаца влада доминација осминске ритмичке јединице, која се манифестује у виду дужих, готово непрекидних осминских низова (Ранисављевић, 2021: 131). Тенденција ка устаљеној изохронији бива нарушена појавом по две шеснаестине у пару или низом од четири шеснаестине (*видети примере бр. 1 и 2*). С обзиром на то да се појава шеснаестине не јавља доследно не може извући правилност о позиционирању поменутих ритмичких формула у музичком току. Мелодија, која се креће у оквиру тетракордалног тонског низа *еф, ђе, а, де, це*, подразумева низање терцних скокова на почецима мотива, док је у медијалном делу заступљено секундно ткање. Музички ток је често обогаћен изражајним средствима, као што су различите врсте орнамената: предурдари, прал трилери, морденти, као и двоструки прал трилери. Када се на све то дода гутурална техника извођења, која има и естетску функцију, може се закључити да метроритам и мелодија са изражајним средствима чине кључни фактор обезбеђивања препознатљивог кинетичког импулса *сијног кола*.

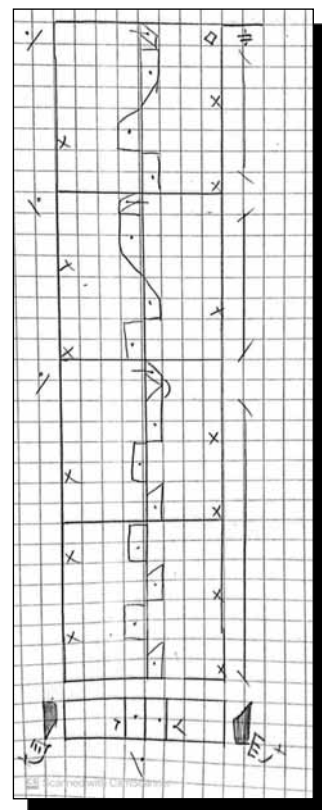
Сијно коло се изводи у формацији отвореног мешовитог кола у ком су плесачи повезани за руке пуштене низ тело, с дефинисаном кружном путањом кретања, што представља просторну димензију овог плеса. Временска димензија испољена је у ритмичкој пулсацији организованом у оквиру дистрибутивног ритма дводелног метричког устројства (Ракочевић, 2011: 27-34). Музичку пратњу *сијног кола* могу чинити кланет и дубња, као и свирала, или свирала како се још назива у Рашкој области. Услед различитих иструмената као музичке пратње, могу се разлико-



Слика бр. 1 – Прва варијанта *сијног кола*



Слика бр. 2 – Друга варијанта *сијног кола*



Слика бр. 3 – Трећа варијанта *сијног кола*

Пример бр. 1 – мелодија ситног кола

СИТНО КОЛО

Вељко Петронијевић и
Далибор Тодоровић

Allegro

1 5 9 13 17 21 25 29 33 37 41 45

Пример бр. 2 – Сийно кад шљоне коло

Ситно, кад шљоне коло

AllegroВељко Петронијевић и
Далибор Тодоровић

60

вати две мелодије *сийној кола*: кланетска и мелодија на свирали. Осим тога постоји и мелодија која се интерпретира када се плесачи, услед дуготрајног плесања, уморе (локализам: *када коло шљоне*), како би се „коло“ покренуло. Сходно томе, мелодија је живљег карактера и носи прост назив *сийно кад шљоне коло*, а сам плесни образац се током овог извођења не мења. Скромно кинетичко испољавање може бити обogaћено и динамизирано разним кинетичким средствима попут закретања тела и благог покрета ноге која је у гести. Осим тога, извођачки стил *сийној кола* огледа се у плесању на целом стопалу са чврстим полусавијеним коленима и коришћењу целог тела као плесног апарата, што плесу даје чврстину и компактност.

Наредни корак у интерпретирању *сийној кола* представља трагање за индикаторима плесног културног наслеђа. Најпре је неопходно рећи шта то чини нематеријално културно наслеђе.

Према Унесковој Конвенцији о заштити нематеријалног културног наслеђа која је усвојена у Паризу 2003, а у Србији је ратификована 2010. године, оно означава:

...и^{раксе}, и^{рика}зе, и^{зра}зе, знања, веш^{тине}, као и ин^{струмен}те, и^{пред}мет^е, ар^{те}фак^{те} и ку^{лтур}не и^{рсо}п^{оре} који су с њима и^{овез}ани – које заједнице, и^{ру}је и, у и^{оједин}им случајевима, и^{оједин}ци, и^{ре}и^{озна}ју као део свој ку^{лтур}ног наслеђа.²

У једном тако широко постављеном одређењу неопходно је утврдити где припада *ситно коло*, и који све фактори утичу на то да *ситно коло* буде препознато као део нематеријалног културног наслеђа. Главни чинилац је свакако сам плес, који и даље живи у пракси, без обзира на то што га тренутно мали број људи зна и изводи. Затим је неопходно утврдити ко су извођачи плеса, односно „носиоци“ плесне праксе (Ракочевић, Ранисављевић, 2018: 35). Посматрајући носиоце локалне праксе *ситној кола*, може се установити да њих чине појединци који су научили и усвојили овај плес традицијским путем у оквиру различитих конситуација (видети Вукичевић-Закић, 2008: 219). Активни носиоци су и свирачи на специфичним традиционалним инструментима: свирали, кланету и дубњу, без којих извођење *ситној кола* не би било релевантно. Осим тога, организације у култури као што су културно-уметничка друштва која су уврстила *ситно коло* у кореографије које приказују плес, мелодију, као и народну ношњу Рашке области, такође се могу сматрати значајним носиоцима извођачке праксе.

Оно што такође, чини *ситно коло* „наслеђе“ јесте манир извођења који, као што је поменуто, подразумева извођење на целом стопалу, коришћење целог телесног апарата, као и специфично динамизирање кинетичког тока, а све то је условљено локалном географијом. Поред тога, сам назив плеса је јединствен с обзиром на то да се среће само на овом подручју и да указује на четири почетна ситна корака.

Да би се неки музички или плесни облик могао сматрати културним наслеђем, мора бити препознат као важан и значајан оној заједници из које је проистекао (Ristivojević, 2012: 138). Сходно томе, *ситно коло* се у свести интервјуисаних саговорника налази на „посебном месту“. Старијој саговорници, која изводи *ситно коло* још од шездесетих година прошлог века, оно представља асоцијацију на младост, на играчке и саборе у околини Рашке, на живахност и раздраганост; док је млађем саговорнику, инструменталисти, *ситно коло* омиљено и изводи га увек на крају одређеног сплета тако да оно *да неки и^{ечай}, неку и^{ра}гацију* (транскрипт интервјуа с Вељком Петронијевићем, 20. марта 2022). Из наведеног се може закључити да је *ситно коло*, као плесни и музички феномен препознат као део наслеђа и актуелног културног идентитета Рашке области.

Један од најважнијих фактора који угрожава праксу извођења и опстанка *ситној кола* јесте недовољна заинтересованост млађе генерације за усвајање знања старијих чланова, као и за практиковање плесања традиционалних плесова на простору Рашке области. То даље доводи до губљења обележја својствених *ситном колу*, те оно почиње да поприма одлике конвенционалног извођења *кола у и^{ри}*, понајвише *ужичкој кола*. Још један фактор који угрожава ову праксу јесте све мање инструменталиста на свирали, односно кланету и дубњу, који прате извођење *ситној кола*.

Закључак

Опширним и синтетичким сагледавањем плесних карактеристика *ситној кола* приказане су специфичности његовог извођења и представљен је начин плесног мишљења Рашке области. Стручном експликацијом кинетичког и музичког текста описани су фактори који обезбеђују препознатљив кинетички импулс *ситној кола*. Поред тога, указано је на чиниоце и индикаторе који могу утицати на то да *ситно коло*, које и даље живи у актуелној пракси поменутог краја буде окарактерисано као део нематеријалног културног наслеђа. С обзиром на то да је *ситно коло* препознато као важан идентитетски маркер Рашке области, а да је све мање присутно у извођачкој пракси, пажњу у наредном периоду треба усмерити ка постављању поменутог плеса на Листу нематеријалног културног наслеђа којој је неопходна хитна заштита (List of the Intangible Cultural Heritage in Need of Urgent Safeguarding).³

Цитирана литература:

1. Вукичевић-Закић, Мирјана (2008): „Контекст – конситуација“, Међународни научни скуп *Дани Влаге С. Милошевића*, Бања Лука, (ур. Димитрије О. Големовић) Академија уметности, Бања Лука, 219.

² Видети више на: <http://www.nkns.rs/sites/default/files/documents/konvencija.pdf>

³ <https://ich.unesco.org/en/purpose-of-the-lists-00807>, чланови 16 и 17, стр. 7, 19, 20.

2. Ђукић, Славиша (2007): „Народне игре у Рашкој“, *Народне игре Рашке, Бујановца и Врањској Поља*, Центар за проучавање народних игара Србије, Београд, 11.
3. Kvale, Steinar and Svend Brinkmann (2009): *Interviews. Learninh the Craft of Qualitative Research Interviewing*, Sage, Los Angeles, London, New York, 123, 124.
4. Милићевић, Милан Ђ. (1876): *Кнежевина Србија*, Државна штампарија, Београд.
5. Милићевић, Милан Ђ. (1884): *Краљевина Србија*, Државна штампарија, Београд.
6. Миљевић, Милан (2007): *Методологија научног рада*, Универзитет у Источно Сарајеву, Филозофски факултет, Пале, 71.
7. Petrović, P. Ž., & Vlahović, P. (1984): *Raška: antropogeografska proučavanja*. Etnografski institut Srpske akademije nauka i umetnosti, Beograd, 12, 193.
8. Ракочевић, Селена и Ранисављевић, Здравко (2018): „Стручњаци као медијатори између државе и носилаца пракси нематеријалног културног наслеђа: Номинацијски досије „Коло“, традиционална народна игра“, *Фолклористика*, часопис Удружења фолклориста Србије, Vol. 4, No. 2, Београд, 35.
9. Rakočević, Selen (2011): „Igre plesnih struktura“, у: *Tradicionalna igra i muzika za igru Srba u Banatu u svetlu uzajamnih uticaja*, Fakultet muzičke umetnosti, Beograd, 27–34.
10. Ранисављевић, Здравко (2011): „Симболичко значење жанра коло у три у плесној пракси Срба“ у: *Владо С. Милошевић – етномузиколог, композитор и педагог. Традиција као инспирација* (зборник с научног скупа), ур. др Соња Маринковић и мр Санда Додик, Академија уметности Универзитета у Бањој Луци и Музиколошко друштво Републике Србије, Бања Лука, 557–570.
11. Ранисављевић, Здравко (2021): *Коло: традиционални плес у Србији – формални и контекстуални аспекти* (докторат, рукопис), Факултет музичке уметности, Београд, 87.
12. Ristivojević, Marija (2014): „Muzika kao nematerijalno kulturno nasleđe“, *Antropologija* 14, Institut za etnologiju i antropologiju, Beograd, 3, 135–142.

Интернет извори:

<http://www.nkns.rs/sites/default/files/documents/konvencija.pdf> <https://ich.unesco.org/en/purpose-of-the-lists-00807>

62

TRACING THE ETHNOSOUND AND DANCE

Marta Janković*

SMALL ROUND AS A LIVING ELEMENT OF INTANGIBLE CULTURAL HERITAGE IN THE AREA OF RAŠKA

UDK: 781.7(497.11)

008:78(497.11)

doi: 10.46793/MT52.56J

Bibliid: 0354-9313, 29(2023) pp. 56–62

Submitted: 25th May 2023

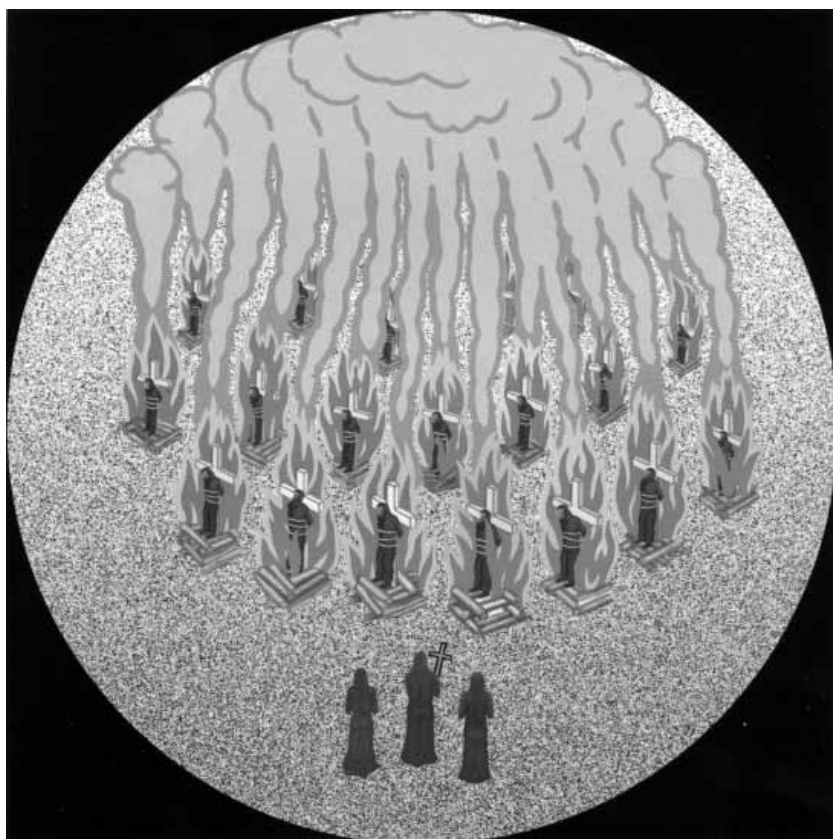
Accepted for publication: 24th July 2023

Preview article

Summary: In the wider area of Raška, the *small round*, which represents a living element of intangible cultural heritage, is still performed today. The mentioned dance belongs to the kinetic-formal type of *round in three*, the most widespread and persistent pattern in the dance tradition of Serbia. The *small round* is practiced in formal and informal contexts, i.e. at various private and public celebrations (weddings, vows, baptisms, prelo, poselo, baptism dances, etc.). The musical accompaniment of the *small round* can be made by a clarinet and a drum, as well as pipes. The main goal of the work is to look at the specifics of the performance of this round, to determine its basic characteristics as elements of intangible cultural heritage, as well as the scientific interpretation of this form of appearance. In addition, one of the goals of the work is to present the performance style of the Raška region, i.e., to indicate the way of dance thinking on the example of the *small round*. For the purposes of this work, field and historiographical research was carried out in search of data on the *small round*. On that occasion, the literature and work of researchers of various profiles, ethnographers, as well as amateur researchers who carried out research in this area were consulted. The results show that the name *sitno kolo* (small round), as a dance that belongs to the kinetic-formal type of *round in three*, does not exist in the literature, but based on interviews with representative practitioners, it can be concluded that it is performed in the entire area of Raška, in Podgolia, Podkopaonic and villages at the foot of Rogozna mountain. The expert explanation of the kinesic and musical text describes in detail the factors that ensure the recognizable kinetic impulse of the small round. In addition, the factors and indicators that can influence the fact that the *small round*, which still lives in current practice as an important identity marker of the Raška region, are characterized as part of the intangible cultural heritage.

Keywords: *small round*, Raška region, *round in three*, intangible cultural heritage

* martamara2000@gmail.com



Слика бр. 15 – Владан Радовановић: *А галаксија околу сија*

Силвана Грујић*

ЛАКОЋА ЖИВЉЕЊА И СТВАРАЊА

Монографија *Мозаик сећања* – Зоран Христић

НОВИ ПОГЛЕДИ

64

УДК: 78.071.1:929 Христић З.

78(497.11)"19/20"

doi: 10.46793/MT52.64G

Biblid: 0354-9313, 29(2023) pp. 64-72

Примљено: 4. марта 2023.

Одобрено за штампу: 15. априла 2023.

Научна критика

Сажетак: У монографији *Мозаик сећања* Снежана Николајевић је приказала живот и дело Зорана Христића, композитора, радио и тв уредника, музичког писца, човека који је волео уметност, породицу, људе, дружење. Његов опус и живот били су инспиративни за сагледавање из различитих аспеката – и биографског и музиколошког. Ауторка монографије и композитор имали су изузетно складан, пријатељски и колегијалан однос који је резултирао дивним текстовима, композицијама, посветама, интерпретацијама, емисијама. Зато је сасвим природно што је Зоран Христић желео, а Снежана Николајевић реализовала на оригиналан, али пре свега питањем, приступачан и интересантан начин монографију која ће бити занимљива како музичким професионалцима, студентима музике, тако и љубитељима уметности и Зорановим поштоваоцима. Кроз поглавља с насловима: клавир, поруџбине, врхунци, сцена, екран, радиофонија, корени, став, кода, пратимо хронологију Христићевог животног и професионалног пута, уз искрене, топле исказе пријатеља и сарадника. О Зорану су говорили: пијанисткиња Весна Кршић, теолог Драган Вукић, виолиниста Јован Колунџија, кореограф Славко Перван, композитор, аранжер, инструменталиста Слободан Марковић, Марија Ђирић, теоретичар музике, тон мајстор Зоран Јерковић, маг фруле Бора Дугић и стоматолог Гордана Лазаревић, Зоранова животна сапутница током последњих година.

Уз текстуалну грађу која у природном току од описа животних догађаја, периодизације и хронолошких дешавања води до јасних музиколошких анализа, драгоцен материјал представљају и фотографије из приватне архиве као и делови нотних записа, Зоранових текстова, синопсиса и партитуре у рукопису. У коди *Мозаика сећања* јасан је закључак да је Зоран Христић имао богат, садржајан и успешан живот, а обдарен талентом и лепотом био је спреман да ужива у њему.

Кључне речи: Мозаик сећања, композитор, поруџбине, опус, уредник, инструментаријум

Силвана Грујић, Факултет савремених уметности, Београд, Универзитет привредна академија у Новом Саду
* silvagruijic@gmail.com

Сећање на Зорана Христића увек је живо, лепо, упечатљиво...

Као млада сарадница, а затим уредница у Музичкој редакцији, чији је он тада био одговорни уредник (1995–1996) често сам имала прилику да с њим разменим идеје и утиске, што је била част, задовољство и увек непоновљиво искуство. То потврђује и ауторка *Мозаика сећања* Снежана Николајевић, у уводном делу *Неишћо сасвим лично*:

Својим живојом, сјајавима, поједима и деловањем, Зоран Христић је прави представник духа и одлика београдске уметничке средине. У ишћи мах, он је један од уметника који је ујраво сјаварао и нејовао тај дух. Талентиован, шармантан, лей, образован, елоквениан, занимљив, козер, бдем... Са лакоћом на уметничком и друштвеном плану и са нејосредношћу у комуникацији, увек је јривлачио своје сајоворнике – и широким осмехом и финим досеткама кроз које је јласирао своје озбиљне мисли. У крују нејових јријашеља, ја, рекла бих, и ишћомишљника, били су сликари, јесници, фудбалери, јисци, редишељи, јлумци, кореојрафи, балейски уметници... Можда је најмање било музичара. Јер, Христић се није уклајао у „озбиљни“ естаблишмент – ни великим обимом и чудесном разноликошћу свој ојуса, ни својим јрисусјвом у разним јорама нашеј друшћва, ја ни својим сјајавима и нејосредним јонашањем (Николајевић, 2021: 8).

А онда сасвим спонтано, у закључку *Неишћо сасвим објективно Quasi Summary* у једној реченици ауторка врло сликовито описује његов лежеран и комуникативан начин руковођења Музичком редакцијом Телевизије Београд, на крају његове уредничке каријере¹:

После дуго времена јроведеној у сјајусу слободној уметника, јрихвјио се медија – које је волео и добро јознавао. Водио је Музичку редакцију Телевизије Београд у којој сам радила као уредник и иде сам видела сву нејову ширину јојлега и лакоћу руковођења. Остјавивши велики јросјор уредницима за крејтиван рад, разјоварао је са нама јревасходно о музици, инјерјретјацији, уметностји уојишће... На тај јосредан начин смо заједно одређивали сме-

¹ Зоран Христић је био главни музички уредник Радио Београда (од 1982. године), водитељ у емисији Телевизије Београд *Музички ашће* и одговорни уредник Музичке редакције Телевизије Београд (од 1992. до 1996. године).

рове деловања, а да нисмо говорили о конкретним садржајима, серијама и емисијама (Николајевић, 2021: 113).

Значајан је и тежак задатак написати монографију по жељи композитора, пријатеља и колеге као што је био Зоран Христић – а био је пре свега велики човек, свестрани уметник, интелектуалац са широким дијапазоном интересовања и исто толиким кругом пријатеља и истомишљеника из различитих области, а понајмање из света музике која је била његово животно опредељење. Снежана Николајевић свакако је била права особа за то – Зоранова дугогодишња пријатељица и затим колегиница – уредник у Телевизији Београд, музиколошкиња која је имала прилику да у својим текстовима, научним радовима и критикама анализира, описује и вреднује опус композитора који је током седамдесетих и осамдесетих, па и деведесетих година био у жижи уметничких токова и интермедјалних подухвата, а на крају и као интерпретаторка његових композиција, као чланица клавирског дуа Кршић–Николајевић.

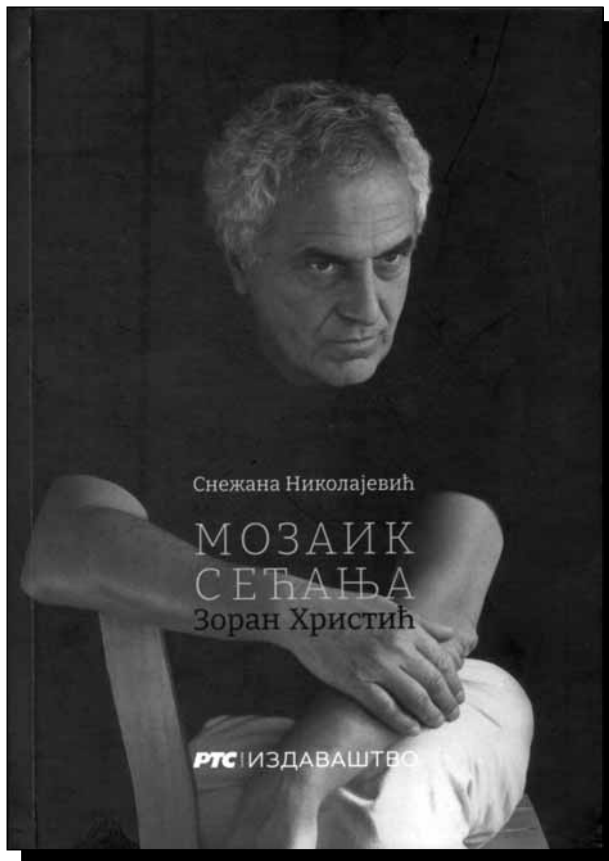
Не могу да се сећим тачно ни тренутка ни ситуације када сам упознала Зорана Христића. Било је то вероватно седамдесетих година прошлог века, када сам улазила у професионални музички живот у коме је он био један од најталентованијих и најзанимљивијих младих композитора. Обоје смо развијали деловање у својим доменима. Били смо искрени пријатељи и веома смо се уважавали. Ја сам волела и ценила његову музику, а он – моје писање о музици. Због тога сам са великим њиховом прихватали понуду да пишем о њему (Исто: 7).

Снежана Николајевић је одговорила овом задатку у свим аспектима, склапајући у мозаик сећања казивања пријатеља, колега, уметника и животне сапутнице. Али овај сливен мозаик не чине само приче и сећања на Зорана Христића, већ и значајни документи – белешке, нотни записи, партитуре, скице и синопсиси, фотографије, награде, плакати.

Ова књига која је пред вама није ни монографија, ни музиколошки рад, ни белетристика, ни публицистика, ни мемоарска литература, али је свакако текст који ће вам дати слику једне занимљиве стваралачке личности. То је збир његових Христићевих пријатеља и сарадника „прерађен“ кроз моје лично сећање на њега као личности и виђење његовог ојуса (Исто: 8).

Рад на систематизацији опуса Зорана Христића и опису животних, професионалних и стваралачких фаза био је сигурно креативан због богатства имажинације аутора и његових широких композиционих, стилских, жанровских и инструментаријумских интересовања. Али је и у исто време био и тежак због потребе да се богата грађа на прави начин организује, а да текст који гравитира између различитих форми изражавања буде подједнако занимљив и садржајан, баш као што је био и живот Зорана Христића. На срећу, Христић је пажљиво архивирао своја дела, а стална комуникација с медијском презентацијом допринела је доступности његовог опуса у аудио и видео записима, у целини или у фрагментима.

На самом почетку рада схватила сам да се углавном брижљиво односио и према сопственом стваралаштву и према записима о себи, те сам на основу релативно уредно сложених интервјуа, исказа, његових текстова и текстова о њему, а преваходно према портретурама у којима су назначени многи детаљи били за



Слика бр. 1 – Насловна страна монографије *Мозаик сећања – Зоран Христић*



Слика бр. 2 – Зоран Христић (први сдесна) у класи проф. Јеле Кршић

66

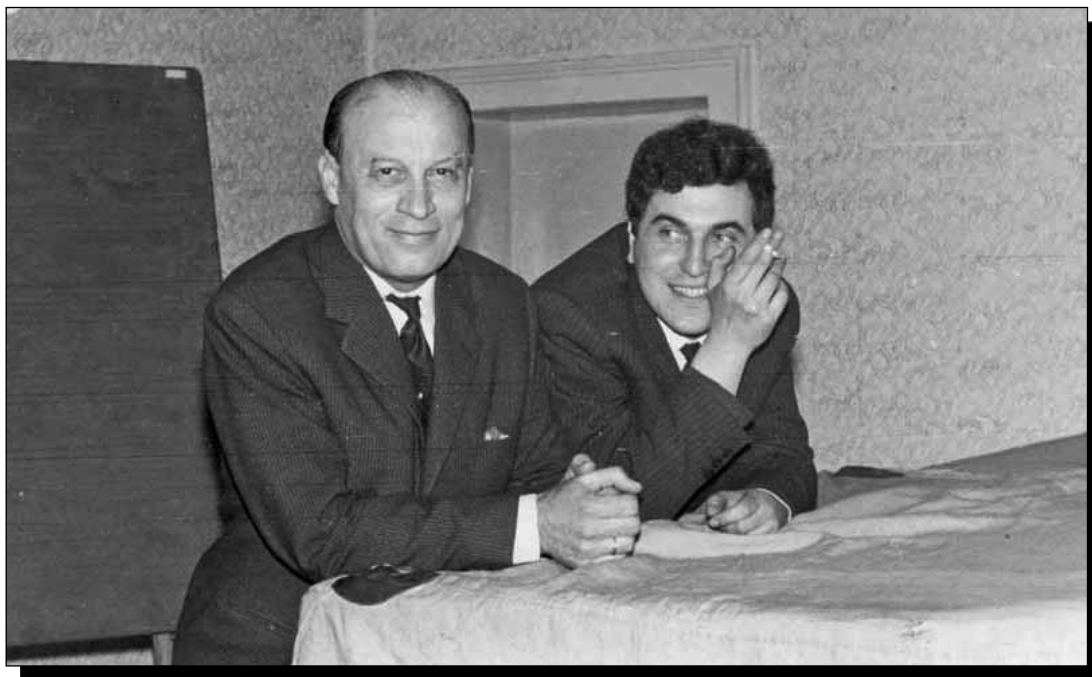
дефинисање и систематизацију његовој стваралаштва мола – чини ми се прилично верно – да формирам његов портрет. У тој заоставштини прво падају у очи десетине и десетине портрета, многе укорицено, исписане његовом руком. На другој страни су скице, дружење тема, покушаји и одустајања, многа уништених страница, остатак набацан без реда у фасциклама као порук да је то нешто интимно, нешто што није за јавност. Међу тим скицама су одломци музике за позориште, која је, очигледно, свој коначни вид добијала на страни укомпонованој у њок представе (Исто: 7).

Сам наслов књиге – *Мозаик сећања*, наговештава слојевитост текста и мозаичну структуру књиге, као и праћење неколико тематских линија, у овом случају животних догађаја означених пре свега односом с људима који говоре о Зорану Христићу, што је све преплетано са систематизацијом опуса и дефиницијом различитих интересовања ренесансне уметничке личности. Христић је у исто време композитор, музички писац, радио и ТВ уредник, хроничар, сведок и критичар времена и стања у друштву и уметности, мултимедијални уметник, спонтани креатор микс-жанрова и проналазач нових и необичних музичких инструмената.

Уколико очекујемо хронолошки, историографски текст онда је почетак одговарајући, с подацима о породици, раном детињству, почецима музичког образовања, узорима. У првом поглављу *Клавир* наглашен је пресудан значај доласка овог инструмента у стару београдску трговачку породицу цинцарског порекла. Љубав према клавиру код једанаестогодишњег дечака још више је разбуктао филм *Незаборавна њесма* о Фредерiku Шопену, што је чест случај да књиге или филмови покрећу и појачавају љубав према музичкој уметности. Тако је било и у раној биографији Зорана Христића који је музички пут започео истовремено и као мали пијаниста, ученик у класи чувене професорке клавира Јеле Кршић, али и као млади композитор, касније студент у класи професора Станојла Рајчића. Томе у прилог говоре његови први записи клавирских композиција које су деловале као веома озбиљно и професионално осмишљене и записане.

Први од ауторских текстова пријатеља и колега о Зорану Христићу је текст Весне Кршић *Зоран Христић – увек присутан у мојим сећањима*, са емотивним исказом о Зорановом поклону за њен први рођендан – нотном свеском са збирком композиција *Лушке и ђаци* које је сам илустровао дрвеним бојицама.

О стилским одликама и хармонском језику Зорана Христића, Снежана Николајевић пише спонтано, повезујући их уз животне догађаје и фазе. Међутим, свако поглавље књиге посвећено је значајним тачкама и ослонцима у животу овог јединственог уметника. Тако је друго поглавље посвећено поруклинама свих жанрова које су током седамдесетих и почетком осамдесетих година биле пре свега обимна вокално-инструментална дела, с великим бројем извођача, па чак и с кореографијама, уз специфичан спој архаичног и модерног, традиционалног и европског, изговореног и одиграног.



Слика бр. 3 – Зоран Христић са проф. Станојлом Рајчићем

Будући да је имао дујну стваралачку инвенцију није му било тешко да одговара на мноббројне поруџбине које су му се нудиле – и које је прихватао – током седамдесетих и почетком осамдесетих година, поводом обележавања разних годишњица наше историје. Тако су настали Мораторијум (1971), Ојомена (1974), Вајре јула (1975), Свијету на видику (1976), Мира речи (1977), У име истине (1978), Песме о слободи (1980), Цвети слободe (1984). Све су то обимне партитуре за рецитаторе, солисте, разне вишове хорова и оркестара, понекад са ансамблима удараљки, џулама, балетским ансамблом, на стихове Драгомира Брајковића и Ђорђа Радошковића, а најчешће на стихове њему омиљеног писника Бранка Миљковића.

На његове стихове компоновао је и Корак, кореографијум за пет вокалних солиста, дечји хор, два мешовита хора, симфонијски оркестар, народне и електронске инструменте, 18 солиста балета и фолклорни ансамбл. Била је то поруџбина УНЕСКО-а, премијерно изведена у Центру Сава, октобра 1980 (Исто: 19).

Уз опис композиција духовне музике као што је *Сила крста*, партитура за тенор, баритон, бас соло и мешовити хор, као поруџбина Српске православне цркве поводом обележавања осам векова манастира Хиландар и *Десет обраћања Богородици Тројеручици* за солисте, женски и мешовити хор и клавијатуре, која су премијерно изведена на Светосимеоновској академији 2007. године, иде и казивање Драгана Вукића, теолога, о пријатељству са Зораном Христићем које је резултирало настанком и премијерним извођењима поменутих духовних композиција.

У следећем поглављу *Врхуници*, као истакнуте тачке из најплоднијег периода, осамдесетих година означени су *Антиконцерти* који је Зоран Христић компоновао мислећи на Јована Колунџију, као и *Завештање* за крављи рог, виолу и симфонијски оркестар.

Поводом заједничког рада на премијерном извођењу *Антиконцерта*, Јован Колунџија је дао свој допринос овој монографији текстом под називом *Уживали смо у сарадњи* који закључује речима:

Зоран и ја се нисмо ни често сретали, ни много дружили, али смо на неки начин „осећали“ један друго, па ми је било врло мило што је компоновао мислећи на мене, а ја сам се трудио да му се одужим својим извођењем (Исто: 39).

Завештање које је настало пет година после *Антиконцерта* представља оно што је у бити био Зоран Христић – човек који се ослања на традицију (народна мелодија – мотив *Пушничка мелодија*), у себи негује онај исконски народни дух и радо користи специфичне инструменте (крављи рог на коме свира Жорж Грујић).

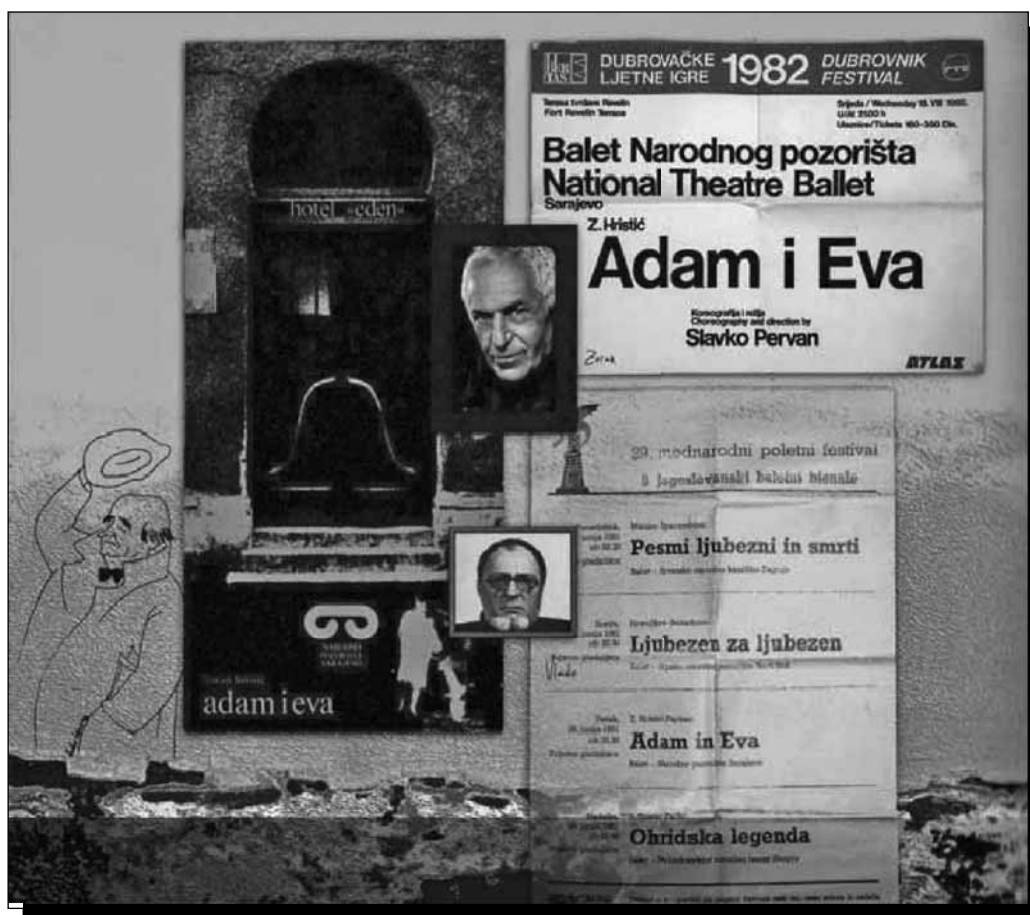
Као што поглавље *Сцена* заузима централно место у овој монографији, тако и сцена и њена медијска транспозиција – телевизијски балет, заузимају централно место у Христићевом опусу, а његов први телевизијски балет *Камелеон*, централно место у историји српске музике и телевизије као први телевизијски балет.

Телевизија као медиј који у реализацији пројамских идеја сјаја технологију и уметношћу, прихватањем и обрадом „сцаријих“ жанрова формира своје карактеристичне хибридне форме (Грујић, 2017: 42).

Теоретичар телевизије Дејвид Мек Квин телевизијски медиј означава као *високожанровски*, па се жанр одређује на основу посебних конвенција којима се служи, а те конвенције укључују ликове, заплет, амбијент, костиме и реквизите, музику, осветљење, теме, дијалог, визуелни стил (Мек Квин, 2000: 43).

Телевизијски балет је интермедијална творевина која подразумева наменско писање музике или избор већ настале музичке основе која ће бити кореографисана и режирана искључиво за телевизију. То је хибридни формат који у себи обједињује различите уметности и обликовне принципе, а користи изражајна средства свој медија (Грујић, 2017: 42).

За телевизијски балет можемо да кажемо да је то највиши облик представљања балетске уметности на телевизији, управо због тога што је креиран специфично за овај медиј, поштујући његове постулате уз ангажовање карактеристичних изражајних средстава. Кореографија је прилагођена камери, а истовремено се користе богате могућности кадрирања и монтаже у представљању наратива и изградњи кореографских решења. Телевизијски балет може да се реализује и креира на већ постојећу музику, а највиши степен овог специфичног телевизијског формата је када композитор, либретиста, кореограф и редитељ, наменски за ту прилику, стварају ново дело и заједничким радом га доруче до финалног резултата на телевизијском екрану. То је случај с балетом *Камелеон* Зорана Христића који је први пример овог формата у нашој телевизијској пракси. Под појмом телевизијски балет, подразумева се форма краћег трајања од целовечерњег балета јер је поимање тока времена и наратива на телевизији, у односу на сцену, сасвим другачије.



Слика бр. 4 – Плакат за балет *Адам и Ева*

Музички посматрано, балет *Камелеон* је настао 1972. године када је Зоран Христић био окренут авангарди и заинтересован за необична звучна решења и комбинације инструмената:

И састав Камелеона је специфичан и истрајалачки у успостављању односа између разнородних инструмената, па самим тим и жанровских валера – соран и алт саксофон, туба, класен, хамонд орђуле, велики број разноликих удараљки, тудачки и певачки квартети и мајнетиофонска туба. Основна тема – промене и истрајавање личности као поживна и неживна одлика карактера – исказана је кроз варијациони принцип који се олега на ритмичком, хармонском, мелодијском, кореографском и визуелном плану. Њиховим прожимањем успостављају се вишеслојни односи – мелодија-ритам, мелодија-покрет, ритам-покрет, ритам-кадар, покрет-кадар – све у циљу истрајања разних телесних облика, од хавајској и обредној до шире јарова и слободне креирања, као видова промене карактера и истрајавања појединца околини (Николајевић, 2021: 44–45).

Занимљив је податак да је тек после телевизијског балета, Христић почео да компонује балете за сцену па су настали *Даринкин дар* (1974), *Адам и Ева* (1981). Балет *Даринкин дар*, с тематиком и НОБ-а, пун драматике и емотивног набоја имао је и своју телевизијску верзију, док је балет *Адам и Ева* имао бројна извођења на многим југословенским сценама. Кореографију за овај балет радио је чувени сарајевски кореограф Славко Перван, дугогодишњи Зоранов пријатељ и сарадник. Они су заједно радили и церемонију свечаног отварања Зимских олимпијских игара у Сарајеву 1984. године. О заједничком раду на музици за сцену и њеним кореографским поставкама, као и о Зорану као човеку и пријатељу, у тексту *Наш последњи сусрет – у Крајујевцу*, веома емотивно и инспиративно, као и на комеморацији у Галерији РТС, коју је сценаристички обликовала и водила ауторка ових редова, говори кореограф Славко Перван:

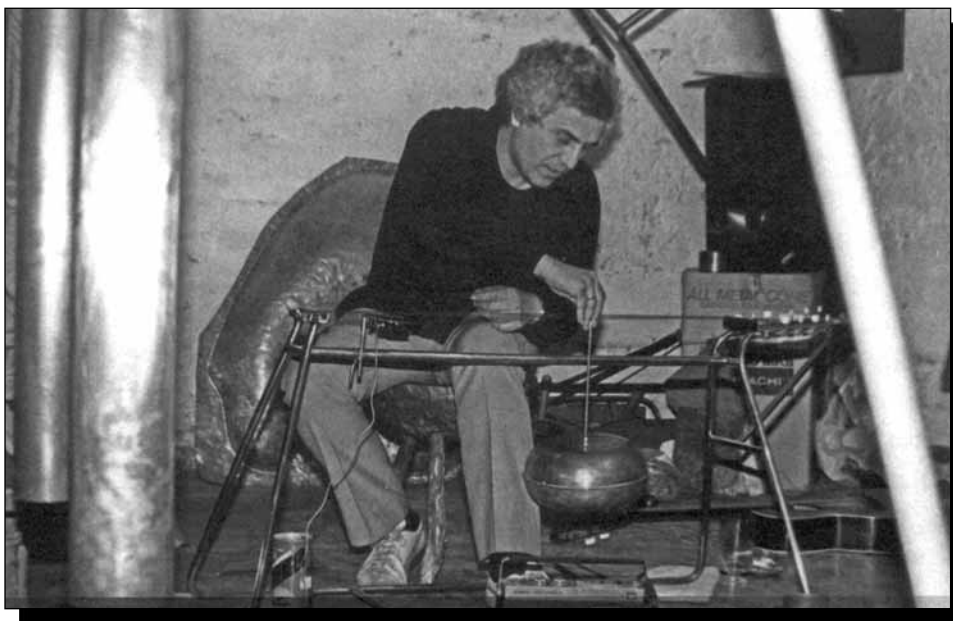
Из данашње перспективе изгледа да смо стварали уметничка дела високог нивоа, која су најчешће означавала сувременост и давала један поглед унапријед. Били смо у вјечитом тражењу себе у новом, сувременом, модерном изразу, а посебно у слободи изражавања. Упорно нашем класичном образовању нисмо молили, а ни хтели, да се одрекнемо истрајања за НОВИМ у домену музике и тела, не заборављајући при том на важне компетенције народне музике и тела и фолклора уопште. То је била једна од значајки нашег дружења и разумевања. А дружа – однос према раду и према делу. Зоран је, као и ја, увек урањао дубоко у посао, са великом одговорношћу према музици и према самом себи. У балетима које смо заједно радили, обојица смо музику стварали на прво мјесто, прије тела (Исто: 51).

Посебно занимљив био је Зоранов однос према инструментаријуму који је користио, а та посебност је истраживачки дух, употреба необичних традиционалних инструмената у комбинацији с ковенционалним, уз честа увођења електронике и модерних инструмената, карактеристичних за популарну музику. Христић је електронске звукове сматрао погодним за савремени балетски израз па је његов веома близак сарадник био Слободан Марковић – композитор, аранжер и диригент, извођач на електронским инструментима и дизајнер звука. Заједно су радили на радиофонском остварењу *Пацоловац* из 1990. године, које је Славко Перван кореографисао за извођење у Битеф театру, а 2002. године заједно су реализовали *функционалну и сујестивну партитуру... у виртуалној електронској обради...* (Исто: 54)

У свом текстуалном и емотивном доприносу монографији, Слободан Марковић под насловом *Читао сам његове идеје*, суштину њихове четири деценије дуге каријере сублимирао је у следећем исказу:

Врло брзо смо успоставили не само пријатељство, већ и једно скоро шлејхерско уметничко разумевање. Он сам се није много разумео у електронику, али је имао јачну идеју о звуку коју би ми украјко објаснио, а ја сам успевао да тај његов опис преточим у звук. Није нам требало много речи да се разумемо – Зоран је волео да истраја за звуком, а моји многобројни синтисајзери су били сјајан извор за то. Уз то, имао је пуно поверење у мој укус, у моје умеће „уласка“ у његове идеје, или, боље рећи, „читања“ његових идеја (Исто: 55).

Врхунац инструментаријумских истраживања приказан је у поглављу *Екран* које је посвећено филмској музици. Христићев опус који се односи на седму уметност је импозантан, без посебног теоријског става на основу кога би компоновао, већ се ослањао на интуицију и осећај за радњу и просторе где је музика неопходна. Тако у филму *Хасанагиница* Миће Поповића, за ефекат који је желео да постигне, није могао да нађе погодан инструмент или групу инструмената па је за стварање музике користио *дрндафон* (видети слику др. 5 на стр. 70) који је конструисао



Слика бр. 5 – Зоран Христић уз дрндафон

архитекта Пеђа Ристић. Захваљујући аутентичном звуку овог филма, Зоран Христић је године 1967. добио Златну арену у Пули, као и две године касније за филмове *Вране* и *Хороской*. У овом поглављу, Марија Ђирић, која се у свом дугогодишњем раду нарочито бави проучавањем српске музике домаћих аутора, пише о *Филмској музици Зорана Христића у контексту црног шаласа*.

Посебно поглавље монографије, као и значајан стваралачки период Зорана Христића представља радиофонија која се назива и осмом уметношћу, а аутора је интригирала и било је сасвим спонтано да јој се посвети јер је електронику и електронске инструменте увелико користио. Радифонија је обузела његов стваралачки дух крајем осамдесетих година, у време обележавања шесто година од Косовског боја, па је тако у стварању *Боја* покушао да на магнетофонској траци сабере све звуке прошлих времена и да их врати у свест слушаца. Код Зорана Христића, ништа није искључиво црно или бело, преплићу се жанрови, композициони поступци, изражајна средства, инструменти, па су тако и његова радиофонска дела постала основа истоимених балета – *Боје љривига* и *Пацоловац*.

Још један Христићев драгоцен сарадник био је тон-мајстор Зоран Јерковић који га је и заинтересовао за област радиофоније, а за монографију *Мозаик сећања* приложио је *Сећања и записе... у 6 слика*. У четвртој слици сазнајемо начине управо тог, горепоменутог преплитања и прилогања композиција потребном медију – било да је у питању позориште или транспозиција истог дела у радијски медиј:

За Биџеф Театар, крајем 1990. године, Зоран Христић ради музику за кореограму Пацоловац. Снимамо у Сјудију 10. Зоранова музика – матирица за балет, била је, у ствари, радиофонско музичко осиварење највишег квалитета. Али, за балетску игру у театару, музика је дружачица од оригиналног радиофонског дела, јер сваки медиј има своје специфичности. Било је потребно да музичко дело из медија театра (кореограме-балета) транспонујемо и прилагодимо за радијски медиј, и сачинимо радиофонско музичко дело. Две ноћи рада у Сјудију 10, и Брод лудака био је јошов! Представљао је Радио Београд на фестивалу Југословенског радија 1991. године у Охриду (Исто: 79).

Без обзира на развојне линије преко модерне, авангарде и експериментисања са звуком, преплитањем жанрова, специфичног односа с необичним инструментима и иницирања конструисања нових и необичних, Зоран Христић је увек остао веран традицији што је тема поглавља *Корени*. Привлачили су га облици и звуци архаичног фолклора, а свој присан однос према изворној музици и инструментима рефлектовао се и на његово учешће годинама на фестивалима *Драгачевска љруба* у Гучи и *Сабор фрулаша* у Прислоници. Мозаик чине и Христићев поетски приказ фестивала у Гучи, као и мали трактат о фрули у коме је открио своју опчињеност овим инструментом. Стога је сасвим природно да у овом поглављу говори Зоранов дугогодишњи сарадник, пријатељ, кум, фрулаш Бора Дугић. У наслову текста можда га најбоље и описује – *Флексибилан и једноставан, а љрави јосјодин*.

Хомоље је композиција која опет упућује на корене, има значајно место у Христићевом опусу, а инспирисана је докторским радом професора Драгослава Девића у коме је 650 мелодија из Хомоља. Почетна тема – *Пућничка мелодија из Завештања* овде је уз још неколико тема поверена флаути, а уз пратњу клавира и гудачког оркестра. Исту композицију, Зоран Христић је прерадио за обоу, виолину и клавир и као таква премијерно је изведена у Стенвеј холу у Лондону, 28. маја 1997. године, у оквиру концерта *Бриџанско-српског пријатељства*. *Хомоље* у изворној верзији, као и многа друга дела за флауту, Зоран Христић је компоновао инспирисан извођачким потенцијалом Љубише Јовановића, с којим га је везивало велико пријатељство, па је мајстор флауте у *Мозаик сећања* уклопио *Слике из живота са Зораном Христићем* које закључује поетски и емотивно:

У себи носим Зорана Христића са љубављу, њојлином, вечним пријатељством. Не могу да га изгубим да ми бледи у усјоменама. Врло често је њу негде поред мене, осмехне се, или одушеви... или само одмахне руком са презрењем према неком проблему. Ако морам изјавити једну ствар на коју ме асоцира заувек, то је ТАЛЕНАТ! Давао га је неседично, понекад расипно, али умео је и да га искаже, наметне и да обасја њиме све око себе! Наш Зоран! (Исто: 92)

У поглављу *Сшав* ауторка сабира све аспекте свестране личности Зорана Христића – уметника, човека који је спреман да аргументовано пише и говори о музици, а нарочито сасвим непристрасно у тада култној емисији о савременој музици *Музички ашеље* коју је водио заједно с новинарком Радмилом Станковић, а уредник је био Слободан Хабић, тадашњи уредник Музичке редакције. Емисија је емитована једном месечно, за четири године реализовано их је укупно 45 и представљале су драгоцене трибине о савременој музици која је била прилагођена телевизијском медију и гледаоцу.

Значајан део Христићевог живота и каријере било је активно изражавање става о политичким и друштвеним токовима, нарочито је имао брито перо и језик за теме музике и власти, музике и кича и шунда који су владали током деведестих година.

У финалном поглављу, како и сам наслов *Coda* каже, заокружен је богат мозаик Зорановог живота, дела, пријатеља, размишљања, заоставштине. У сећању читаоца остаје урезано да је као композитор био веома плодан и да се сваком делу, било да је то клавирска минијатура или обимно симфонијско дело, предавао увек са истим жаром. После различитих стилских интересовања, од авангарде, преко популарне музике, етно мотива, духовне музике, необичног инструментаријума, у свом последњем периоду умирио је музички језик, заоблио хармонију, почео да се креће у тоналним оквирима, развио мелодику, а идеје најчешће црпио из прошлости, остварујући неку личну постмодерну – ређе цитирајући, а чешће музиком која на разне начине комуницира са прошлошћу (Исто: 102).

На крају у *Мозаик сећања* пише и Гордана Лазаревић с којом је Зоран Христић провео последње године свог живота: *Зоран Христић је сам био бренд; својом доминантном личношћу био је и испред своје музике. Гледаоци и слушаоци су управо њега полагали, па тек онда слушали његову музику. То је он за живота несвесно и желео.*

Време ће показати колико ће дубоке трагове оставити његово експериментисање и бојасти окус које је оставио за собом. Једно сам сигурна: Зоран је био и остао легенда која се не заборавља.

Ипак, на почетку поглавља *Coda* ауторка монографије Снежана Николајевић у једној реченици на прави начин описује Зорана Христића:

Без икакве ораде може се рећи да је Зоран Христић имао бојасти, садржајан и усјешан живот. Обдарен талентом и лепошћом, спреман да ужива у свим чарима – ња и пороцима – живота, волео је друштво, кафану, жене, породични дом, синове – али је изнад свега волео музику и компоновање.

На крају монографије дат је комплетан списак остварења Зорана Христића, по годинама настанка, разврстано на концертантна дела, музику за филм, музику за позориште и музику за тв серије. Све је поткрепљено фотографијама и одговарајућим прилозима. Књига има 125 страна, а издавач је РТС Издаваштво.

Снежана Николајевић веома спретно је укомпоновала све елементе *Мозаика сећања* у складно, свеобухватно, оригинално ткиво, уз документаристички и аналитичан приступ, али пре свега на питак и приступачан начин створила је штиво које ће бити интересантно како професионалцима, студентима, тако и љубитељима музике и поштоваоцима живота и дела посебног Зорана Христића.

Цитирана литература:

1. Николајевић, Снежана (2021): *Мозаик сећања – Зоран Христић*, РТС Издаваштво, Београд, 7, 8, 19, 39, 44, 45, 51, 54, 55, 79, 92, 113.
2. Грујић, Силвана (2017): *Уметничка улога на телевизији – Обликоворни принципи стварања и реализације телевизијског дела* (докторска дисертација), Универзитет уметности у Новом Саду, Нови Сад, 42.
3. Мек Квин, Дејвид (2000): *Телевизија* (превод), Клио, Београд, 43.

NEW VIEW

Силвана Грујић*

EASINESS OF CREATING AND LIVING – MONOGRAPH MOSAIC OF MEMORIES – ZORAN HRISTIĆ

UDK: 78.071.1:929 Христић З.

78(497.11)“19/20”

doi: 10.46793/MT52.64G

Biblid: 0354-9313, 29(2023) pp. 64–72

Submitted: 4th March 2023Accepted for publication: 15th April 2023

Scientific polemic

Summary: In the monograph *Mosaic of Memories*, Snežana Nikolajević presented the life and work of Zoran Hristić, a composer, radio and TV editor, music writer, a man who loved art, family, people, socializing. His work and life were inspiring to look at from different aspects – both biographical and musicological. The author of the monograph and the composer had an extremely harmonious, friendly and collegial relationship that resulted in wonderful texts, compositions, dedications, interpretations, shows. Therefore, it is quite natural that Zoran Hristić wanted, and Snežana Nikolajević realized in an original, but above all interesting, accessible and interesting way, a monograph that will be interesting to both music professionals, music students, as well as art lovers and Zoran's admirers, of which there were many. Through chapters with the titles: piano, orders, highlights, stage, screen, radio, roots, attitude, coda, we follow the chronology of Hristić's life and professional path, along with honest, warm statements of friends and associates. The following spoke about Zoran: pianist Vesna Kršić, theologian Dragan Vukić, violinist Jovan Kolundžija, choreographer Slavko Pervan, composer, arranger, instrumentalist Slobodan Marković, Marija Ćirić, music theorist, sound engineer Zoran Jerković, traditional flute player Bora Dugić and dentist Gordana Lazarević, Zoran's life companion during the last years. In addition to the textual material, which in a natural flow leads from the description of life events, periodization and chronological events to musicological analyses, valuable material is represented by photographs from a private archive as well as parts of sheet music, Zoran's texts, synopsis and manuscript scores. In the coda of the *Mosaic of Memories*, there is a clear conclusion that Zoran Hristić had a rich, meaningful and successful life, and endowed with talent and beauty, he was ready to enjoy it.

Key words: Mosaic of memories, composer, orders, opus, editor, instrumentarium.

* silvagrujic@gmail.com



Слика бр. 16 – Владан Радовановић: *А галаксија околу сија*

ИНДЕКС ИМЕНА INDEX OF NAMES

А

Антарова, Конкордија Е. (Antarova, Konkordija), 38, 39
Апија, Адолф (Appia, Adolphe), 34, 36, 37, 40, 40

Б

Бант, Рос (Bandt, Ros), 28, 31
Беланчић, Милорад, 19, 31
Берг, Албан (Berg, Alban), 34,
Бертман, Димитриј (Bertmann, Dimitrij), 39
Бишоп, Клер (Bishop Claire), 20, 21, 24, 31
Богдановић, Љубомир, 39
Бостонија, Маргарет (Bostonia, Marguerite), 43, 54
Брајковић, Драгомир, 67
Браун, М. Хилда (Brown, M. Hilda), 35
Брехт, Бертолд (Brecht, Berthold), 36
Бринкман, Свенд (Brinkmann, Svend), 57
Бритн, Бенџамин (Britten, Benjamin), 44
Буш, Џорџ (Bush, George), 26

В

Вагнер, Козима (Wagner, Cosima), 35
Вагнер, Виланд (Wagner, Wiland), 35
Вагнер Рихард (Wagner, Richard), 35–37
Васић, Чедомир, 21, 22, 24, 27, 31
Велмар Јанковић, Светлана, 31
Верди, Ђузепе (Verdi, Giuseppe), 38
Веселиновић Хофман, Мирјана, 28, 31
Весткот, Вендел (Westcott, Wendel), 44
Влаховић, П., 56
Вујичић, Марио, 20
Вукић, Драган, 64, 67
Вукичевић-Закић, Мирјана 57

Г

Грујић, Жорж, 67
Грујић, Силвана, 64–72

Д

Делез, Жил (Deleus, Gille), 19, 20, 31
Денегри, Јеша, 19, 31
Додик, Санда, 62

Дугић, Бора, 64, 69

Ђ

Ђукић, Славиша, 57, 62

Ћ

Ћирић, Марија, 64, 69

Е

Елсте, Мартин (Elste, Martin), 43, 54

Ж

Живановић, Раде, 46, 54

И

Илић, Драгослав, 35, 36, 40
Илић-Радовановић Љиљана, 18

Ј

Јанковић, Даница, 57
Јанковић, Ивана, 20, 21, 31
Јанковић, Љубица, 57
Јанковић, Марта, 56–62
Јерковић, Зоран, 64, 69
Јовановић, Љубиша, 51
Јоцић, Милош, 27, 31

К

Квин, Питер (Quinn, Peter), 54
Колунџија, Јован, 64, 67
Конгватананон, Оранит Б. М. (Kongwattanon, Oranit B. M.), 43
Кремер, Гидон (Kremer, Gidon), 45
Кремер, Елена (Kremer, Elena), 45
Кршић, Весна, 64, 65
Кршић, Јела, 66

Л

Лазар, Александра, 24, 31
Лазаревић, Гордана, 71
Лазаревић Сретеновић Катарина, 34–40
Лазић, Радослав, 34, 38, 40
Лековић, Биљана, 18–32
Лубов, Артур (Lubow, Arthur), 54

М

Марковић, Слободан, 64, 69
Мартиновић, Драгана, 35, 40
Маринковић, Соња, 62
Масне Жил (Massnet, Jules), 39
Матић Маровић, Даринка, 18, 19
Медић, Милена, 19, 20, 23, 27, 28, 31, 40
Медић, Христина, 35, 40
Мек Квин, Дејвид (Mac Qwin, David), 68, 72
Микић, Весна, 19, 20, 31
Милин, Мелита, 20, 24, 25, 27, 28, 31
Милићевић, Милан, 57, 62
Милићевић, Огњенка, 38
Миљевић, Милан, 57, 62
Миљковић, Бранко, 67

Н

Николајевић, Снежана, 64, 65, 66, 69, 71, 72
Николић, Мирјана, 38

О

Огњановић, Ивана, 2–16
Охана, Морис (Ohana, Maurice)
Оксбуш, Уно (Oksbusch, Uno), 45

П

Палмер, Скот (Palmer, Scott), 36, 40
Пати, Аделине (Patti, Adeline), 38
Перван Славко, 64, 69
Перт, Арво (Pärt, Arvo), 42–54
Петронијевић, Вељко, 57, 59, 60, 61
Петровић, П. Ж., 56, 62
Пирс, Џ. Р. (Pierce, J. R.), 15
Поповић, Мића, 69
Поповић Стојадиновић, Марија, 30

Р

Радишић, Ђорђе, 67
Радовановић, Владан, 17, 18–32, 33, 41, 55, 63, 73
Радојковић, Крстина, 57
Рајичић, Станојло, 66, 67
Ракочевић, Селена, 57, 58, 61, 64
Ранисављевић, Здравко, 57, 58, 61, 64
Рапаић, Светозар, 34
Риз, Стивен (Reese, Stephen), 43
Ринк, Џон (Rink, John), 42, 47, 54
Ристић, Пеђа, 69

Ристивојевић, Марија, 61, 62
Роудс, К. (Roads, С.), 15

С

Sabo, Anica, 45, 46, 54
Савковић, Немања, 38, 39, 40
Салом, Ива М. (Salom, Iva M.), 43, 54
Станиславски, Константин
Сергејевич (Станиславский,
Константин Сергеевич), 34, 36, 37,
38, 39, 40
Станковић, Радмила, 71
Стојановић, Ката, 42–54
Стропа, М. (Stroppa, M.), 2, 5, 6, 15

Т

Тифон, В. (Tiffon, V.), 15
Тодоровић, Далибор, 57, 59, 60, 61

Ф

Ферандо, Франческа (Ferrando,
Francesca), 28, 32

Х

Хабић, Слободан, 71
Хилијер, Пол (Hillier, Paul), 43, 54
Христић, Зоран, 64–72

Ч

Чемберлен, Хјустон С. (Chamberlen,
Huston, S.), 37

Ш

Шентон, Ендрју (Shenton, Andrew), 54
Шеро, Патрис (Cherau, Patrice), 34
Шопен, Фредерик (Chopin, Frederick),
66
Шуица, Никола, 21, 24, 27

Рецензенти у овом броју
Reviewers in this issue

Др Мелита Милин
научни саветник у пензији Музиколошког института САНУ

Др Санела Николић
ванредни професор Факултета музичке уметности Универзитета уметности у Београду

Др Ања Лазаревић Коцић
доцент Филолошко-уметничког факултета Универзитета у Крагујевцу

Др Марија Ђирић
редовни професор Филолошко-уметничког факултета Универзитета у Крагујевцу

Др Дуња Њаради
ванредни професор Факултета музичке уметности Универзитета уметности у Београду

Др Ива Ненић
доцент Факултета музичке уметности Универзитета уметности у Београду

CIP – Каталогизација у публикацији Народна
библиотека Србије, Београд

78

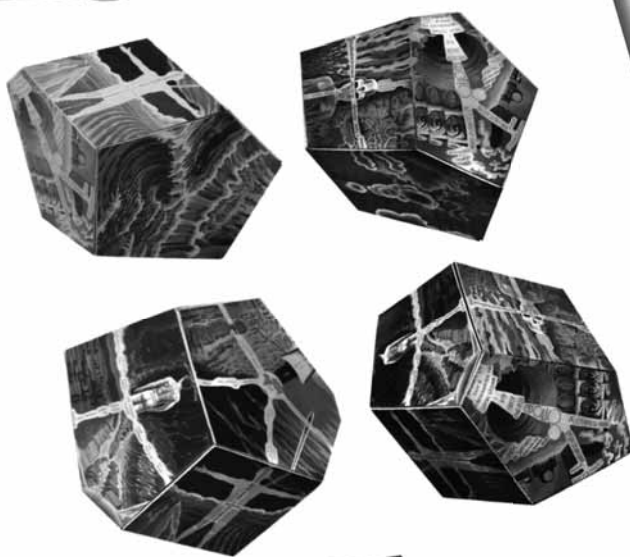
Muzički talas / editor in chief Hristina Medić. – 1994,
br. 1– . – Belgrade (Gospodar Jovanova 63) Clio,
1994– (Beograd : Instant sistem). – 30 cm

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

Година 27 Број 50/2021 440 динара

Музички
MT
ТАЛАС

- 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**

Филм



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

