



- Звучни микрокосмос футуристичке фантазије Соње Мутић
- Ристићев Хиндемит – специфичан случај необарока у српској музици
- Музичка естетика Феруча Бузонија и Ивана Фохта
- Дифракције Берислава Поповића

ФИЛУМ



О ТЕХНИЦИ
РИТМИЧКОГ ЦРТАЊА
И О ТЕХНИЦИ
ТОНСКОГ БОЈЕЊА



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. 30. бр. 53/2024.

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 Снежана Николајевић

Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац

Др Марија Ђирић

Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац

Мср Христина Медић

Клио, Београд

*

Уређивачки савет

Др Здравко Блажековић (САД)

Др Сања Грујић-Влајнић (САД)

Др Јелена Новак (Португал)

*

Лектура

Соња Шоћ

*

Коректура

Соња Шоћ

*

Технички уредник

Дејан Тасић

*

Штампа

Publish, Београд

Часопис излази једанпут годишње

Насловна страна

Виктор Вазарели: *Зебра* (1938)

САДРЖАЈ Contents

◆ КОМПОНОВАЊЕ ДАНАС

Драган Латинчић: О ТЕХНИЦИ РИТМИЧКОГ ЦРТАЊА
И О ТЕХНИЦИ ТОНСКОГ БОЈЕЊА 2

Милан Милојковић: ЗВУЧНИ МИКРОКОСМОС
ФУТУРИСТИЧКЕ ФАНТАЗИЈЕ
– RESOUND СОЊЕ МУТИЋ 24

◆ COMPOSING TODAY

Dragan Latinčić: ABOUT THE TECHNIQUE OF RHYTHMIC
DRAWING AND THE TONAL COLORING 23
(Abstract)

Milan Milojković: SONIC MICROCOSMOS OF A FUTURISTIC
FANTASY – RESOUND BY SONJA MUTIĆ 30
(Abstract)

◆ Драган Латинчић: *Зебра*, кинестетичке илузије за два клавира 31
Dragan Latinčić: Le Zebre, illusion kinesthesiques pour deux pianos

◆ ПУТЕВИ РАЗВОЈА СРПСКЕ МУЗИЧКЕ КУЛТУРЕ

Милош Браловић: РИСТИЋЕВ ХИНДЕМИТ – СПЕЦИФИЧАН
СЛУЧАЈ НЕОБАРОКА У СРПСКОЈ МУЗИЦИ 32

◆ PATHS OF DEVELOPMENT OF SERBIAN MUSIC CULTURE

Miloš Bralović: RISTIĆ'S HINDEMITH – A SPECIFIC CASE
OF NEO-BAROQUE IN SERBIAN MUSIC 44
(Abstract)

◆ Драган Латинчић: *Зебра*, кинестетичке илузије за два клавира 45
Dragan Latinčić: Le Zebre, illusion kinesthesiques pour deux pianos

◆ ЕСТЕТИКА МУЗИКЕ

Марија Маглов: ПРИЛОГ НОВОМ ЧИТАЊУ НАЦРТА НОВЕ
ЕСТЕТИКЕ ГЛАЗБЕ ФЕРУЧА БУЗОНИЈА
И ЕСЕЈА МУЗИКА КАО ДАХ СА ДРУГИХ
ПЛАНЕТА ИВАНА ФОХТА 46

◆ ESTHETICS OF MUSIC

Marija Maglov: A CONTRIBUTION TO THE NEW READING
OF THE SKETCH OF A NEW ESTHETICS OF MUSIC
BY FERUCCIO BUSONI AND THE ESSAY
MUSIC AS A BREATH FROM THE OTHER PLANETS
BY IVAN FOCH 54
(Abstract)



Vol. 30. No. 53/2024.
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
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

Sonja Šoć

*

Proofreader

Sonja Šoć

*

Prepress

Dejan Tasić

*

Printed by

Publish, Beograd

The Musical Wave is published yearly

Cover Pages

Victor Vasarely: *Zebra*

САДРЖАЈ Contents

- ◆ Драган Латинчић: *Зебра*, кинестетичке илузије за два клавира 55
Dragan Latinčić: *Le Zebre*, illusion kinesthesiques pour deux pianos

◆ НОВИ ПОГЛЕДИ

Снежана Николајевић: ПРЕЛАМАЊА И ПРЕПЛИТАЊА
– Дифракције композиторског,
музичко-теоријског, педагошког и
друштвено-културног стварања
Берислава Поповића 56

◆ NEW VIEWS

Snežana Nikolajević: REFRACTION AND INTERWEAVING –
Diffractions of composer, musical-theoretical,
pedagogical and social-cultural Creation of
Berislav Popović 64
(Abstract)

- ◆ Драган Латинчић: *Зебра*, кинестетичке илузије за два клавира 65
Dragan Latinčić: *Le Zebre*, illusion kinesthesiques pour deux pianos

◆ ИНДЕКС ИМЕНА 66 INDEX OF NAMES

◆ РЕЦЕНЗЕНТИ У ОВОМ БРОЈУ 68 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 подржали су:

Министарство науке, технолошког развоја и иновација Републике Србије
СОКОЈ – Организација музичких аутора Србије

The publication of this issue was sponsored by:

The Ministry of Science, Technological Development and Innovation – Republic of
Serbia

SOKOJ – Serbian Music Authors' Organisation

.....

Берислав Поповић

Драган Латинчић*

О ТЕХНИЦИ РИТМИЧКОГ ЦРТАЊА И О ТЕХНИЦИ
ТОНСКОГ БОЈЕЊА

УДК: 781.15

781.22

51-78:781

doi: 10.46793/MT53.02L

Biblid: 0354-9313, 30(2024) pp. 2-23

Примљено: 5. октобра 2023.

Одобрено за штампу: 31. јануара 2024.

Оригинални научни рад

Сажетак. Текст пружа основне податке о две-ма специфичним техникама којима се служим у композиционом процесу: о техници ритмичког цртања и техници тонског бојења. Каткад се технике ритмичког цртања и тонског бојења могу прожимати, али ћу се у раду трудити да укажем због чега су неретко транспарентно диференциране. Техника ритмичког цртања и техника тонског бојења носе непребројиво много могућности кроз практичан-композициони и аналитички аспект. У овом раду покушао сам да обухватим само битне карактеристике наведених техника које у највећој мери описују мој стил. У тексту су издвојени кратки одсеци из композиција: *Инфлексије за клавир* (2019) и *Гудачкој квартету* (2020), који су послужили и за пример аналитичког сагледавања комплетног тонског слога у већини других мојих композиција. Причу о техници ритмичког цртања у својим композицијама, у тексту сам заокружио чињеницом да је књига композитора и музиколога Драгутина Гостушког *Vreme umetnosti. Prilog zasnivanju jedne opšte nauke o oblicima* вишеслојно утицала на моје стваралаштво, како у домену стваралачке интуиције, тако и у домену рационалне аналитике.

Кључне речи: ритмичко цртање, тонско бојење, *Инфлексије*, *Гудачки квартет*, Византија, Гостушки, *corps sonore*

Jer mi u umetnosti nemamo posla s nekom igračkom koja je tu samo radi ugodnosti i radi koristi, već se u njoj radi o oslobođenju duha od sadržine i forme konačnosti, radi se o prisutnosti apsolutnoga u čulnoj pojavi i o njegovom izmirenju s njom, radi se o jednom takvom razvijanju istine koje se ne iscrpljuje s istorijom prirode, već se očito pokazuje u istoriji sveta, – u odnosu prema kojoj ono samo predstavlja njenu najlepšu stranu, a u odnosu prema čoveku najlepšu nagradu za njegov mučni rad u stvarnosti i za gorke napore koje ulaže u cilju saznanja istine.

Hegel (Estetika 3)

Увод

Одрастање у Београду осамдесетих и деведесетих година прошлог века ретроспективно се одражавало на моје стваралаштво, а кулминирало је на студијама композиције почетком двехиљадитих. С музиком сам почео да се упознајем кроз певање на приватним часовима, а убрзо потом и кроз свирање виолине и виоле на вокално-инструменталном одсеку у нижој, а потом и у Средњој музичкој школи *Стеван Стојановић Мокрањац*. Сусрети са музиком били су скоро увек сасвим случајни, али интензивни. У кући се редовно захваљујући мом деди, слушала класична музика. Поседовао је богату ризницу, претежно оперског репертоара у различитим форматима тог времена. Тако се љубав према музици развијала полако, а била је прожета спонтаним случајностима, с једне стране, и мојом радозналешћу, с друге. У Београду осамдесетих, провео сам раскошно детињство. Скоро свака кућа у којој сам био, имала је бар по један музички инструмент, те сам неке добијао и на поклон од најближих рођака и породичних пријатеља. Деда стриц је дуги низ година живео у Етиопији као лекар Уједињених нација и по повратку је донео читав сет афричких удараљки које су ми отварале прве нове хоризонте у перцепцији звука (колико год су ми у том узрасту биле апстрактне). Београд тог времена памтим као један динамичан град пун пријатне еуфорије и топлине, ушущан на размеђи прошлости и будућности. Поред Београда, у сећањима су ми на посебном месту острва Лошињ, Хвар и Брач на Јадрану и викендица у Шумадији, где сам проводио много времена. Мноштво је честица заборављања које су се распламсале а које музика коју данас пишем, проничући дубоко у подсвест, успева да рефлектује и обасја. Касније, када сам почео да komponујем, схватио сам да су заборав и ретроспективе синхроно повезане и умрежене, те да их је важно осветлити.

* Др ум. Драган Латинчић, ванредни професор, Факултет музичке уметности, Универзитет уметности у Београду
dragan8206@gmail.com
ORCID: 0009-0009-5979-1779

У лавиринту такве умрежености волим да стварам, што значи да волим да побегнем што даље у непознато. Између изгубљености и илузије с осећањем пријатне самоће и растерећености, боравим искључен од реалности ослобађајући ум и машту.

Када сам 2001. године уписао Факултет музичке уметности у Београду у класи професора Трајковића, његов асистент била је недавно преминула професорка, композиторка и академик Исидора Жеђећ, тако да сам имао и срећу и чашу да студирам композиције заједно са два великана српске музичке сцене. [...] У кабини за композицију Факултета музичке уметности, њоклопац клавира је на професоровим часовима био увек његов њарнишур и снимака композиција њо његовом избору: Љубице Марић, Лудмиле Фрај, Василија Мокрањца, Душана Радића, Милоја Милојевића, Дедисија, Равела, Прокофјева, Скрјабина, Стравинског, Лијешија као и многих других. Било је ту и рејких књија из професорове библиотеке, но ипак најчешће конструјивне литературе коришћене за настава: Трактат из оркестрације француског композитора Шарла Кеклена, Анатомија оркестра британског дириџента Нормана дел Мара, књије Писсона, Ансермеа и многих других. За мене лично посебно су биле значајне њарнишуре и снимци композиција Алберта Русела и Мориса Делажа. Њерешко нас је уводио у музички свет канте хонда њриоводајући нас о његовом њореклу и о његовом ушњицају на Медитеран и на европску уметност. На њосебан начин нас је усадио љубав и сирасија њрема музици Де Фаље и Равела. (Латинчић, 2022)

Приближавајући се крају основних академских студија на факултету, уочио сам релевантност канте хонда који је професор доводио у везу са Де Фаљом и с европском модерном, а с којим сам се упознао читајући и шпанску лирику. Поносан сам јер ми је указана част и поверење да часове композиције, а касније и методичку наставу композиције, слушам код професора Трајковића. Професор и академик Властимир Трајковић је, пре свега, композитор који припада групи оних историјских личности које су својом естетиком успеле да артикулишу цивилизацијски ток музике на начин достојан да их историја памти, а који је под утицајем музиколога и композитора Драгутина Гостушког – зачетник једне посебне и јединствене занатске школе композиције и модерне музике с којом би се могле мерити само школе у историјским прекретницама оног општег цивилизацијског тока музике. Музиколог др Катарина Томашевић у уводном тексту „Поетичка, теоријска, естетичка и филозофска завештања. Трагом написао музици Властимира Трајковића“ књиге Музика овог композитора о његовом делу говори следеће:

Није сјао ни ново ни необично да хоризонти његових рефлексја досежу до савремених открића у њољу физике, механике, космологије, хемије, молекуларне биологије и теорије, науке о еволуцији, али, свакако и антропологије, социологије, студија културе... На истом месту, као и на другим њре – Властимир Трајковић – ЕРУДИТА РЕНЕСАНСНОГ КОВА – у вечној је њотрази за универзалијама, алтернативама лејо и истинитио као онтолошкој језици дија уметности, уметности као дела њрироде... (Томашевић, 2022: VII–XIV).

Професор Трајковић је и аутор неколико музичких текстова које је писао за научне часописе, а који су по оригиналности и аутентичности садржаја, као и стилу саопштавања, достојни духа времена и указују на једине могуће перспективе – оне истините, а не оне лажне – као и на све опасности које те перспективе собом носе. Тако је професорова рецензија за књигу *Zapisi o muzici i muzičarima* шпанског композитора Мануела де Фаље, пророчки писана сада далеке 2001. – управо оне године када сам и започео студије композиције на Факултету музичке уметности у Београду. Овај текст пружа, поред критичког осврта и релевантних података, и историјске поуке о томе да се грешке у музици не опраштају, те да су последице далекосежне и дуготрајне и да могу обгрлити на десетине, па и стотине, долазећих генерација музичара. Зово за узбуну које провејава као својерстан лајтмотив кроз текст – одзвонило је и у нашој музичкој средини која се, на историјској прекретници, суочила с наслеђем европске аванградне музике двадесетог века, која, с једне временске дистанце – заправо нема потенцијала да музичку уметност артикулише и профилише у будућности, на начин на који је то ренесанса, пре пола миленијума, била у стању да оствари. Без обзира на негативне конотације на које се у тексту транспарентно импликује, ова рецензија је ипак урезана у мој духовни и стваралачки credo због афирмације музичких феномена који су непресушни¹, а један од њих је и – канте хондо. У поглављима који следе, израз

¹ У иновације на пољу уметничке музике двадесетог века, а које композитор Трајковић наводи у рецензији књиге *Zapisi o muzici i muzičarima* Мануела де Фаље, спадају: (1) контролисана алеаторика композитора Витолда Лутославског, (2) микрополифонија Ђерђа Лигетија и (3) амерички минимализам.

канџе хондо нећу експлицитно наводити, али бих указао на то да комплетан наставак тескта има нераскидиве везе управо с овим појмом.

О метро-ритмичким аспектима тонског слога и о техници ритмичкој црпјања

Свој композициони стил сам временом, у естетском погледу, још током студија, а посебно по завршетку студија композиције, почео да надограђујем музичким средствима која би потенцијално имала својства ликовних елемената. Касније сам схватио да је такво рашчлањење неминовно, с обзиром на то да се служим врло диференцираним техникама компоновања. Оправдање је најпре у недостатку ресурса изражајних односно техничко-интерпретативних средстава које у датом тренутку имам на располагању. Будући да се често користим микро-тоналним језиком, ако компонујем за клавир, дакле за инструмент који не припада таквом пољу истраживања, пре ћу придећи *техници ритмичкој црпјежа* или *ритмичкој црпјања*, а ако компонујем за оркестар или камерни ансамбл, пре ћу придећи *техници џонској дојења*. Каткад се *технике ритмичкој црпјања* и *џонској дојења* могу прожимати, али ћу се у раду трудити да покажем због чега су неретко транспарентно диференциране. Овде бих читаоцу указао и на то да се упозна с методом пројектовања спектра хармоника којем сам посветио цео свој рад *Трајом хеџиџских ритмова. Пројекције спектра у музичко-математичкој анализи* (Латинчић, 2021: 40–64).

У стилу *ритмичкој црпјања* доминира *инџервал* у ширем смислу речи. У музичком времену интервал је поред своје основне дефиниције којим се означава прекид у вибрацији (раздјина између два тона различите висине), заправо и један међупростор, или брисан простор, тј. просторна празнина (шупљина) – дакле, у једној проширеној дефиницији, интервал јесте и временска раздјина између два суседна звучна инцидента. Рад на интервалу уско је повезан и с радом на мотиву. Као што је говорио Матис, чини ми се да и ја своје дело обликујем непосредно, тако што настојим да мотив уочим на прави начин и да га применом *ритмичкој црпјежа* решим без двоумљења, у једном потезу. Анри Матис каже:

Композција је уметност сврставања различитих елемената на декоративан начин, а сликар их уопштељава да изрази своје осећање. У слици је свака појединост видљива и заводи онај положја – примарни или секундарни – који јој најбоље одговара. Због тога је ишћејно све оно што није слици од користи. Уметничко дело укључује у себе хармонију целине, сваки сувишан дејал заузеће у мисли поштајрача место некој бијној дејала.

У таквом аскетизму редукција је неминовна, а захтева сталоженост и стрпљење јер, како Матис даље наводи:

Не налазим израз у сџрасџи која жари с лица или која се џоказује у великим креџањима, израз џосџоји у чџџавој дисџозицији моје слике – места заузеџа особама, џразан џросџор између њих, џројорције – све џо џџра своју улоју. (Митровић, 1987: 45)

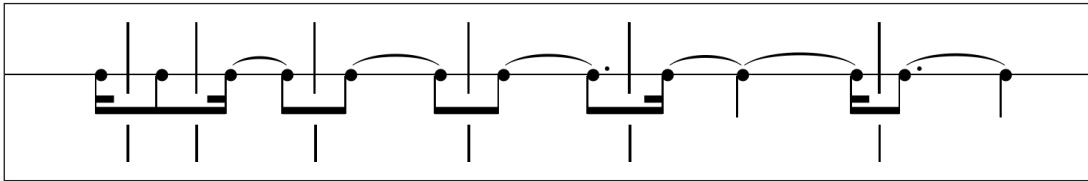
Закључио бих овде да је примарни ниво мог композиционог процеса, у тренутку када се одлучујем за композицију у стилу *ритмичкој црпјежа*, управо ритмичко структурисање засновано на методама пројекције спектра хармоника, а у средишту збивања је *инџервал* – интервал као празан простор, али фантастична радна површина за истраживање.

Ритмичко структурисање, на основу метода пројектовања спектра, дефинишем према трима основним групама, на: (1) правилне (хемиолне) групације у оквиру којих је вредност ритмичке јединице константно непроменљива (последица формирања оваквих ритмичких групација јавља се применом вериткалне ритмичке пројекције спектра); (2) правилне (хемиолне) групације у оквиру којих је вредност ритмичке јединице константно променљива (последица формирања оваквих ритмичких групација јавља се применом хоризонталне ритмичке пројекције спектра); и (3) неправилне (хемиолне) групације у оквиру којих је вредност ритмичке јединице варијантно променљива (последица формирања оваквих ритмичких групација јавља се такође применом хоризонталне ритмичке пројекције спектра).

Следе примери правилних групација с константно непроменљивом, с константно променљивом и с варијантно променљивом вредношћу пројектоване ритмичке јединице.

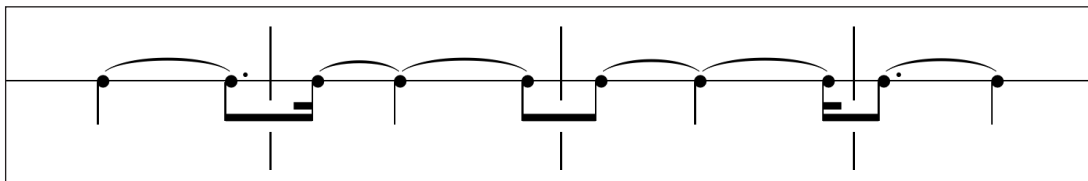
Пример бр. 1 – Правилна (хемиолна) групација у оквиру које је вредност ритмичке јединице константно променљива

Пројекција хармоника: 1-2-3-4-5-6-7; (метар: 7 / ♯)



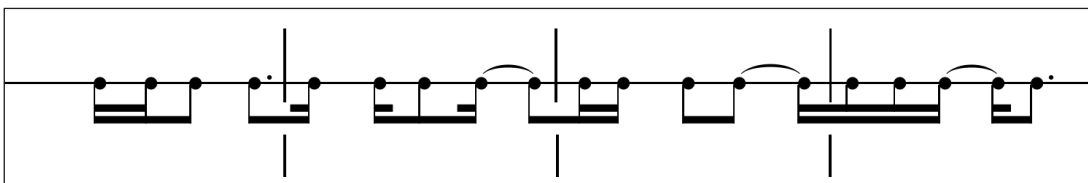
Пример бр. 2 – Правилна (хемиолна) групација у оквиру које је вредност ритмичке јединице константно непроменљива

Пројекција хармоника: 7-7-7-7¹; (метар: 7 / ♩)



Пример бр. 3 – Неправилна (хемиолна) групација у оквиру које је вредност ритмичке јединице варијантно променљива

Пројекција хармоника: 1-1-2-3; (метар: 7 / ♩)



Издвојио бих кратак одсек из првог става циклуса *Инфлексије*² који би *par excellence* послужио у аналитичком сагледавању комплетног циклуса, али и неких других камерних композиција које сам писао непосредно пре, као што су: *Башал*, *йрелудијуми за јудачки оркестар*, *Фрајментии йлавої...* за флауту, виолину, виолончело и клавир, *Лијане* за барокни квартет и чембало, *Гудачки квартет* и тако даље.

У одсеку који следи описаћу технику укрштања различитих пројектованих ритмичких формација. Укрштање је остварено кроз неколико слојева (у виду гласова) који при ишчитавању нотног текста нису јасно уочљиви.

² Три инфлексije за клавир писане су пролећа 2019. године. Настале су као поруџбина, драгог и поштованог колеге, композитора и пијанисте Станка Симића. Наслов композиције изабран је из два разлога: (1) у списима шпанског композитора Мануела де Фалје помиње се као стилска референца *каније хонда*; (2) у математичкој анализи, израз инфлексija упућује на непарну функцију која с променом x на $-x$ не мења своје апсолутне вредности, али мења предзнак (у тачки инфлексije конвексни део функције прелази у конкавни, или обрнуто, а инфлексiona тангента дира и сече граф функције).

У анализи музичких елемената *канџе хонда*, де Фаља наводи:

Треба истаћи три чињенице из шпанске историје које су оставиле веома различите последице на наш свеукупни културни живот и више него јасан траг у историји музике. А оне су: (а) византијско појање које је прихватила шпанска црква; (б) арајско освајање Иберијској полуострва; (в) насељавање Цигана у Шпанији и самим тим долазак њихових музичких дружина. [...] Овоме бисмо још додали да у једном од мнобројних андалузијских певања, у оном у којем се, по нашем мишљењу, до данас одржао у најживљем облику нај древни дух, у сицирији, проналазимо следеће елементе византијској литургијској појања: присуство тонских модуса прводивних система (што не треба бркати са модусима које данас називамо јрчким, иако и они понекад учествују у структури ових система); присуство енхармонској рода који је нераздвајив од прводивних модуса, односно подела критичних тонова на степене и полу-степене у функцији улећивања тоналитетима; и, на крају, одсуство метричкој ритма у мелодијској линији и њено дојављивање модулирајућим инфлексцијама. (Де Фаља, 2001: 119)

Пример бр. 4 – Инфлексије за клавир (први став), одсек *Primo rivolto. Poco più mosso* ♩ = 126

Primo rivolto. Poco più mosso ♩ = 126

8^{va}
main droite
en dehors
p poco string.
léger et dansant

Одсек *Primo rivolto. Poco più mosso* чини четрнаест тактова, односно, с обзиром на двочетвртински такт – чини га двадесетосам ритмичких четвртина. Тако је одсек правилно расподељен на четири реченице једнаких дужина, а свака реченица је дужине од по седам ритмичких четвртина ($28/4 = 7$). У свакој реченици примењен је поступак пројекције с укрштањем пројектованих ритмичких групација, кроз три главна слоја. Ритмичка јединица која се бира за пројекцију је трећина ($1/3$) метричке јединице за први, највиши слој (што би била *триолска осмина* ако нам је мерно цело ритмичка четвртина) и четвртина ($1/4$) метричке јединице за други и трећи слој, односно средњи и најнижи слој (што би била *ритмичка шеснаестина* ако нам је мерно цело ритмичка четвртина). Пројектоване јединице реципрочне су у односу на индексне бројеве трећег и четвртог хармоника спектра. Формулације пројекција уписане су испод нотног текста у примерима који следе. Први слој је у највишем гласу описан тонском висином *цис*⁴, на првој метричкој дужини од седам ритмичких четвртина; исти слој је у највишем гласу описан тонском висином *е*⁴, на другој метричкој дужини од седам ритмичких четвртина; потом је описан тонском висином *ха*³, на трећој метричкој дужини од седам ритмичких четвртина; да би на крају био описан тонском висином *фис*³, на четвртој метричкој дужини од седам ритмичких четвртина. Овај слој структурисан је као правилна (хемиолна) групација у оквиру које је вредност ритмичке јединице константно променљива.

У првој реченици структура је: $6/3 + 5/3 + 4/3 + 3/3 + 2/3 + 1/3 = 21/3 = 7$ ♩ (пратити тонску висину *цис*⁴ у нотном примеру бр. 5). У другој реченици структура је ритмички инверзна: $1/3 + 2/3 + 3/3 + 4/3 + 5/3 + 6/3 = 21/3 = 7$ ♩, с тим што је унутар последњег пројектованог ритмичког члана ($6/3$) уметнута подструктура, у функцији украса, а у виду подниза: $1/3 + 2/3 + 3/3$ (пратити тонску висину *е*⁴ у нотном примеру бр. 5). У трећој реченици структура је иста као у другој: $1/3 + 2/3 + 3/3 + 4/3 + 5/3 + 6/3 = 21/3 = 7$ ♩ (пратити тонску висину *ха*³ у нотном примеру бр. 5). У четвртој реченици структура је иста као у претходне две: $1/3 + 2/3 + 3/3 + 4/3 + 5/3 + 6/3 = 21/3 = 7$ ♩ (пратити тонску висину *фис*³ у нотном примеру бр. 5).

Следећи нижи слој је у суседном нижем (средњем) гласу, и теже је уочљив јер се тонска висина сели из горњег система у доњи систем. Овај слој је описан тонском висином *цис*³, на првој

Пример бр. 5 – Инфлексије за клавир (први став), структура првог слоја у одсеку *Primo rivolto. Poco più mosso* ♩ = 126

Primo rivolto. Poco più mosso ♩ = 126

8va

6 5 4 3 2 1 1 2 3 4 5 6*)

3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3

(8)

1 2 3 4 5 6 1 2 3 4 5 6

3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3

*) $\frac{1}{3} + \frac{2}{3} + \frac{3}{3} = \frac{6}{3}$

метричкој дужини од седам ритмичких четвртина; исти слој је у средњем гласу описан тонском висином e^3 , на другој метричкој дужини од седам ритмичких четвртина; потом је описан тонском висином xa^2 , на трећој метричкој дужини од седам ритмичких четвртина; да би на крају био описан тонском висином fic^2 , на четвртој метричкој дужини од седам ритмичких четвртина. Овај слој структурисан је, попут првог слоја, као правилна (хемиолна) групација у оквиру које је вредност ритмичке јединице константно променљива.

У првој реченици структура је: $7/4 + 6/4 + 5/4 + 4/4 + 3/4 + 2/4 + 1/4 = 28/4 = 7 \text{ ♩}$ (пратити тонску висину $цис^3$ у нотном примеру бр. 6). У другој реченици структура је ритмички инверзна: $1/4 + 2/4 + 3/4 + 4/4 + 5/4 + 6/4 + 7/4 = 28/4 = 7 \text{ ♩}$ (пратити тонску висину e^3 у нотном примеру бр. 6). У трећој реченици структура је иста као у другој: $1/4 + 2/4 + 3/4 + 4/4 + 5/4 + 6/4 + 7/4 = 28/4 = 7 \text{ ♩}$ (пратити тонску висину xa^2 у нотном примеру бр. 6). У четвртој реченици структура је иста као у претходне две: $1/4 + 2/4 + 3/4 + 4/4 + 5/4 + 6/4 + 7/4 = 28/4 = 7 \text{ ♩}$ (пратити тонску висину fic^2 у нотном примеру бр. 6).

Пример бр. 6 – Инфлексије за клавир (први став), структура другог слоја у одсеку *Primo rivolto. Poco più mosso* ♩ = 126 (октавни пунктир важи само за горњи систем)

Primo rivolto. Poco più mosso ♩ = 126

8va

(7/4) 6/4 5/4 4/4 3/4 2/4 1/4 (1/4) 2/4 3/4 4/4 5/4 6/4 7/4

(1/4) 2/4 3/4 4/4 5/4 6/4 7/4 (1/4) 2/4 3/4 4/4 5/4 6/4 7/4

Текстурна сложеност овог одсека огледа се и у суперпозицији новог (трећег, односно најнижег, слоја) који чини неправилна групација, а у оквиру које је вредност ритмичке јединице варијантно променљива. Дужина ритмичког модела (која износи седам ритмичких шеснаестина) условљена је метричком дужином реченице (коју чини седам ритмичких четвртина). Сходно оваквом избору, модел ће се поновити тачно четири пута унутар једне реченичке целине. Понављање модела овде би требало прихватити условно, јер се ради о ритмичком обртању модела. Структура модела бирања је према партицији броја седам (7) на четири ритмичка члана (1 + 1 + 2 + 3) у првим двама реченицама; односно, на три ритмичка члана (2 + 4 + 1) у другим двама реченицама. У питању су две конјуговано повезане партиције.

Табела бр. 1 – Конјуговано повезане партиције броја седам (7) искоришћене за трећи слој у одсеку *Primo rivolto. Poco più mosso* $J = 126$ (према Фереровом дијаграму)

	4	2	1
3	•	•	•
2	•	•	
1	•		
1	•		

Изворни облик модела није лако уочљив јер је на самом почетку изостављен члан (видети бројеве који су у загради испод описа изостављених тонских висина у примеру бр. 7). Изостављање појединих тонских висина могло се приметити већ у претходним слојевима. Ипак, при обртању модела лако се може претпоставити које је тонске висине требало записати. Разлог због којег сам одустао да нотирам поједине чланове модела је интерпретативне природе. Израз и гест који се рађају у свести пијанисте оправдано су приоритетни у односу на аритметичку игру бројева. Аритметичка игра бројева сада бива транспонована у виртуозну игру прстију и дирки због које је разлог за одрицањем појединих нота очигледан. Обртање модела остварује се тако што се при понављању сваки ритмички члан сели на место њему суседног члана. Ако се сељење (или померање) члана остварује надесно, сваки померај дефинише се као инкремент; а ако се сељење (или померање) члана остварује на лево сваки померај дефинише се као декремент. Изворни модели су за прву партицију обртани у виду инкремената (1123 – 3112 – 2311 – 1231). Изворни модели су за другу партицију обртани у виду декремената (241 – 412 – 124 – 241). (Видети Табеле бр. 2 и бр. 3).

Табела бр. 2 – Инкременти ритмичког модела из прве партиције

↓	↓	↓	↓
1	1	2	3
3	1	1	2
2	3	1	1
1	2	3	1
↑	↑	↑	↑

Табела бр. 3 – Декременти ритмичког модела из друге партиције

↓	↓	↓	↓
2	4	1	
4	1	2	
1	2	4	
2	4	1	
↑	↑	↑	↑

Може се приметити да се тонска висина којом се описује ритмички члан не мења унутар једне реченичке структуре. Први ритмички модел (1–1–2–3) из прве партиције описан је тонским висинама: $\text{цис}^2 - \text{цис}^2 - \text{фис}^2 - \text{ха}^1$, док је други ритмички модел (1–1–2–3) из прве партиције исти, с тим што је у четвртом ритмичком члану висина октавно дислоцирана навише (висине су: $\text{цис}^2 - \text{цис}^2 - \text{фис}^2 - \text{ха}^2$). Трећи и четврти ритмички модел (2–4–1) из друге партиције разликују се

избором тонских висина. Трећи модел описан је тонским висинама: (фис^2 или ха^2) – ха^1 – е^2 , док је четврти модел описан висинама: фис^1 – (е^1 – ха^1 као чиста квинта) – фис^2 . Први члан из трећег модела је варијабилан јер је, у оквиру треће реченице, прво описан вишином фис^2 , а потом је, у оквиру исте реченице, описан вишином ха^2 . Тонска висина ха^2 репетирана је, односно украшена у десетом такту, иако би, према шеми ритмичког модела, требало да буде описана само ритмичком осмином, а не двома ритмичким шеснаестинама. Инкременти и декременти из табела могу се упоредити и с примером који следи.³

Пример бр. 7 – Инфлексije за клавир (први став), структура трећег слоја у одсеку Primo rivolto. Poco più mosso ♩ = 126

Primo rivolto. Poco più mosso ♩ = 126

прва партиција

друга партиција

Из описаног примера *Прве инфлексije* може се приметити да сам у свој композициони стил дословно увео оне метро-ритмичке формулације које је наш композитор и музиколог Драгутин Гостушки препознао и дефинисао као пројекцију хармоника, у својој студији *Vreme umetnosti. Prilog zasnivanju jedne opšte nauke o oblicima*, а посебно у другом делу књиге везаном за хоризонтализацију вертикалних интервалских ентитета спектра:

Prema našim principima, pri komparaciji ne treba vršiti nikakvu redukciju sabiranjem, već čistu horizontalnu projekciju vertikalnih odnosa koje se, recimo, javljaju u seriji gornjih tonova: treba pretvoriti jednu vremensku dimenziju u drugu. Na taj način od kvintnog odnosa 3 : 2 (proportio sesquialtera) ili kvartnog odnosa 4 : 3 (proportio sesquitercia) dolazimo do sukcesije 3 + 2 odnosno 4 + 3. Prema tome, pored spoja duole sa triolom, kao legitimni predstavnik vertikalnih odnosa u ritmičkom sistemu pojavljuje se i takozvani asimetričan, 'aksak' ritam, preistorijskog, azijskog porekla, poznat u antičkoj teoriji muzike pod imenom peonskih i epitritskih stopa, a živ još i danas na tom istom, makedonskom terenu. (Гостушки, 1968: 204).

Његову тезу сам надоградио сопственим методама пројектовања спектра, конкретно у наведеном примеру – методом хоризонталне пројекције бројевних низова на античкој епитритској платформи.

С друге стране, принцип ритмичке обртљивости објаснио сам у свом претходном раду „Централна ротација правилних (и неправилних) музичких полигона“:

С набројаним љавилним љолијонима, који су референјни за сваки хармоник љонаосод, може се остваријти љринциј риймичке обрђљивостии љосредсјвом изометђријске љтрансформације, конкретјно – ценђралне рођације. Овај љринциј је грађоцен јер њејове еђимолошке корене налазимо у фолклорној риймици ценђралноафричке и зајадноафричке музике. Остварује

³ У другој реченици дискретно је уведен и четврти слој у којем се попримају обриси једне велике ритмичке секстоле на метру од седам ритмичких четвртина (6:7). Тај глас није доследно спроведен у другој реченици.

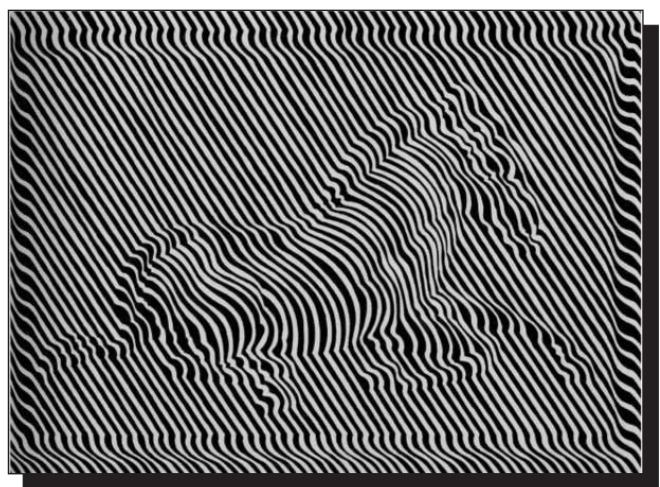
се тако што се акценцији који чине теометријску фигуру (правилни полигон) „померају“ на суседну референцијну ритмичку јединицу у правцу: лево или десно. Темпорална дуж од једној до друге акценције чини сраница правилног полигона. Овако се ствара уписак теометријске кинематике једној изолованој звучној ентитету. Ако се померање акценције остварује у смеру „надесно“, сваки померај зове се инкремент. Ако се померање акценције остварује у смеру „налево“, сваки померај зове се декремент (Латинчић 2020: 216).

Причу о техници ритмичког цртања у својим композицијама, заокружио бих чињеницом да је поменути књига *Vreme umetnosti* вишеслојно утицала како у домену стваралачке интуиције, тако и у домену рационалне аналитике. Овом приликом споменуо бих да сам се с опусом композитора и музиколога Драгутина Гостушког сусрео још на студијама, а посебно с поменутом књигом, коју сам заволео чим сам је прочитао, враћајући јој се годинама касније у све дубљем и интензивнијем тумачењу. Ова научна студија оставила је дубок траг на моје композиторско стваралаштво, усмеривши ме на аналитичност и синтезу како кроз техничке, тако и кроз естетске аспекте тонског слога мојих композиција, као што су: *Башал*, *Прелудијуми за гудачки оркестар*, *Фрагменти љавој...* за флауту, виолину, виолончело и клавир, *Лијане* за барокни квартет и чембало, *Инфлексије* за клавир, *Гудачки квинтет*, *Зебра*, *Кинематичке илузије за два клавира*, *Циклус песама Из распуштеног језика на стихове Миролуба Тодоровића*. Колико сам захвалан аутору књиге – Драгутину Гостушком, у дубокој вери, – на капиталном делу као што је *Vreme umetnosti*, за многе будуће генерације музичара, уметника и научника, толико сам захвалан и свом професору, академику Властимиру Трајковићу што сам с њим поделио љубав према овој књизи, јер ме је научио да је читам на прави начин. Зато сам за крај овог дела текста који се тиче рада с ритмичким интервалом, изабрао и један кратак навод из књиге, који ме је такође подстакао да експериментишем, али и посредством којег сам желео да укажем да техника ритмичког цртања носи са собом непребројиво много варијетета у композиционом процесу и профилисању форме и структуре:

У статичкој естетици архитектуре, мања празнина 'носи већу', као да се ради о инверзији чврстог материјала. Историјском скоку вредности паузе и музичком поентилизму одговара значај празне површине и сликарском тајизму или стакленог зида у архитектури. Пауза, не као ништа, већ као 'negativna vrednost' у коју је промовише Римањ, пружа ванредно широк терен за теоријска и експериментална испитивања. Одавде, у перспективи стоје недодатне могућности за једну будућу студију уметничке антиматерије (Гостушки, 1968: 194).

Плод експериментисања заснованог на овом постулату Драгутина Гостушког најбоље одсликава један пример пириха (добраха) из *Друге инфлексије* – заправо једне прости двосложне ритмичке фигуре (са два ритмичка члана једнаких дужина), а у којој се перманентно шири празнина која дели та два члана. Цео процес надограђен је синхронизованом имитацијом у другом гласу чиме се остварио сложен, али хармоничан полиритмички тонски цртеж, где управо празнина доминира, контролише и, како Гостушки каже, „носи“ мелодијски наратив. С обзиром на то да је реч о синхронизованој имитацији (дакле о имитацији у пропорцији), целом поступку претходи сложен математички (пред)рачун (који импликује и рачун сумирања збирова епизодних изобличења ритмичке фигуре у својству имитационих конвенција), а у којем треба имати на уму да се једна-иста фигура, колико год ју је празнина међу ритмичким члановима проширила по различитим гласовима, заправо доследно спроводи од почетка до краја одсека (видети пример бр. 8).

Теоријска и извођачка пракса афричке музике годинама ме је нагонила да теоријско истраживање инкорпорирам, поред *Инфлексија*, и у друге своје композиције.



Слика бр. 1 – Виктор Вазарели: *Зебра* (1938)

Пример бр. 8 – Инфлексije за клавир (други став), сегмент одсека *Con brio* ♩ = 144

11

У Гудачком кваришењу⁴, ритмичко секвенцирање условљено је двојако, пре свега избором метра који се најчешће шири аритметичком прогресијом: $2/4 - 5/4 - 8/4 - 11/4...$, или $3/4 - 6/4 - 9/4 - 12/4...$, а с друге стране контролом тонске висине која би одјекивала налик *delay* ефекту из електронске праксе, с тим што је алгоритам таквог одјека строго контролисан математичким процесом. Мелодијски тон носи у себи сложену замишљену акустичку реперкусију свог одјека. Исти поступак поновљен је у композицији Зебра, кинесетейичке илузије за два клавира (видети сир. 31, 45, 55 и 65)⁵. У овој композицији, наслов јасно указује на личну импресију дела визуелног уметника Виктора Вазарелија Зебра, насталог 1938. године (видети слику бр. 1). Рад француског сликара и графичара мађарског порекла, који се често назива и оцем оп уметности реферише на инвентивно коришћење техничке линије. Вазарели се користи техничком линијом да би неочекиваним његовим изазвао кинесетейичке уииске (Митровић, 1987: 75).

У скицама за неке композиције које тренутно пишем, истраживао сам феномен *off beat*-а у којем би тонска висина, дистрибуирана кроз акустички *delay*, била повремено пресеца на неочекиваном месту. На овом истраживачком терену има непребројиво много алгорита који су драгоцени и за неке моје будуће композиције.

О хармонији и о техници њонској бојења

Принцип свог хармонског језика сам већ у оквиру своје теоријске студије Примена микроионалности (а) у инструменталној блискоисточној и балканској музици фолклорне њровенијеније, ње (б) у инструменталној, камерној и оркестарској музици акустичкој њија у савременој зајадној уметничкој музици (џокушај заснивања једне ауџиономне сџваралачко-комџозиџорске кон-

⁴ Гудачки кваришењ писан је 2020. и премијерно је изведен на Међународној џрибини комџозиџора 7. октобра 2021. у сали Студентског културног центра у Београду.

⁵ Зебра, кинесетейичке илузије за два клавира писана је 2020/21. као поруџбина драгих колегиница Јасмине Раковић и Руџице Гојковић које су оформиле пијанистички дуо Барабар, и премијерно је изведена на концерту 26. децембра 2021. у сали Музичке школе Сџеван Сџојановић Мокрањац у Београду.

цейције)⁶ – засновао, првенствено, на тумачењима немачког музиколога Курта Сакса везаним за Аристоксенових списа који се односе на *ионска дојења* унутар античких тонских родова. Област хроматике ме је дуги низ година занимала те сам јој много времена посветио да свој језик редефинишем, пре свега с циљем стваралачке надоградње тонског слога у целини, али и потенцијалне рестаурације византијске теорије музике која се умногоме ослања на античку грчку теорију. Пре свега, развио сам сопствени метод микрохроматских тонских дојења. Под микрохроматским тонским дојењем подразумевам дати референтни систем унутар области октаве који се може равномерно расподелити, односно уситнити, разноврсним нетемперованим тонским јединицама које међу собом чине одступнице односно интонативне дистанце. Из акустике је опште познато да се фреквенце октава односе у размери 1 : 2 : 4 : 8 : 16, односно $2^0 : 2^1 : 2^2 : 2^3 : 2^4$ и тако даље. Овај октавни низ заправо образује геометријску прогресију с основом броја 2. Сходно избору референтног система, микротонске јединице уситњавале би се такође геометријски, али обрнуто пропорционално поменутом низу ($1/2^0, 1/2^1, 1/2^2, 1/2^3, 1/2^4 \dots$). Овим путем, област октаве консекуентно би се богатила све већим бројем ситнијих дистанци. Може се рећи да је принцип оваквог уситњавања унутар целог степена заправо надоградња равномерно темпероване тонске скале коју је француски математичар и акустичар Марен Мерсен рационално објаснио у својој књизи *Traité de l'harmonie universelle*. Овим поступком би се дефинисали *инионайивни иденитијетии* унутар области октаве који би служили као градивни елементи за дешифровање фреквенција датог хармоника из спектра. Што је више заступљено ситнијих микро-тонских јединица, то је систем *засићенији*. Придев „засићен“ учинио ми се погодним јер се у начелу метод односи на (тонска) дојења, те би се на спонтан начин довео у везу с термином из теорије боја у сликарству. На првом нивоу засићености, област октаве ситни се на шест (6) целих степена (цео степен могли бисмо представити формулацијом $1/2^0$) и дванаест (12) полустепена (половину степена могли бисмо представити формулацијом $1/2^1$). Ово је равномерна (полустепена) тонска скала коју је успоставио Мерсен, а где је однос двају суседних тонова једнак изразу: $\sqrt[12]{2}$. На другом нивоу засићености, област октаве уситнила би се на двадесет четири (24) четврт-степен (четвртину степена могли бисмо представити формулацијом $1/2^2$), којој припадају и полустепени и цели степени. Ово би била равномерна (четврт-степен) тонска скала (позната и под називом Ал-Фарабијева скала), где би однос двају суседних тонова био једнак изразу: $\sqrt[24]{2}$. На трећем нивоу засићености, област октаве ситни се на четрдесет-осам (48) осмина степена (осмину степена могли бисмо представити формулацијом $1/2^3$), а на четвртм нивоу засићености област октаве ситни се још и на деведесет-шест (96) шеснаестина степена (шеснаестину степена могли бисмо представити формулацијом $1/2^4$). Ово би такође биле равномерне тонске скале, где би, за прву, однос двају суседних тонова био једнак изразу: $\sqrt[48]{2}$, а за другу би однос двају суседних тонова био једнак изразу: $\sqrt[96]{2}$. На овом нивоу засићености сам се зауставио јер је ниво погодан за испитивање односа хармоника чак и преко сто двадесет осмог (128) индексног броја хармоника спектра (што је седми експонент броја два: 2^7). Идући преко поменутог индексног броја, апроксимације све више одступају, а често се дешава да се виши хармоници идентификују с интонативним идентитетима којих пак нема на свим нивоима референтног система. У питању су најчешће интонативне јединице тридесетдвојки. Ово је први референтни систем према којем дефинишем микротонску хроматику, како у теоријском, тако и у практичном композиционом смислу.

За разлику од овог система, успео сам да обухватим (али само теоријски) и други, такозвани двоструки хармонски систем у којем су поред деведесетшест (96) шеснаестина целог степена интерполиране и тридесетдвојке, као и трећине, шестине и дванаестине целог степена. Ово би такође биле равномерне тонске скале, где би, за прву, однос двају суседних тонова био једнак изразу: $\sqrt[192]{2}$, а за другу би однос двају суседних тонова био једнак изразу: $\sqrt[72]{2}$. У овом двоструком систему испитивање односа хармоника погодно је и преко двеста педест шестог (256) индексног броја хармоника (што је осми експонент броја два: 2^8). Курт Сакс, тумачићи Аристоксена, спомиње и трећине и седмине (овде бих додао и петине степена иако их не спомиње) које служе као градивни елементи у даљој микрохроматској разградњи: *Samo tri bojenja koje je naveo Aristoksen (prvo, četvrto i šesto) odgovaraju našoj brzopletoj predstavi o enharmonskim, hromatskim i dijatonskim tetrahordima. Ostala se sastoje od stepena neobične veličine, koji u našoj muzici ne postoje: trećina, tri osmine, tri četvrtine, šest sedmina i pet četvrtina, kao i neutralne terce dvojake veličine* (Сакс, 1980: 229). У својим испитивањима изнад двеста педест шестог (256) индексног броја хармоника спектра фреквенце управо могу бити описиване интонативним идентитетима у виду трећина, петина односно седмина степена. Разлог због којег нисам прихватио нити двоструки референтни систем, а који би подразумевао дванаестине (односно шестине и трећине степена), а камоли петине и седмине, колико год рационално био оправдан, ипак је практичне природе.

⁶ Ова теоријска студија саставни је део мог докторског уметничког пројекта *Бајтал, љрелудијуми за људачки оркестар*, који сам одбранио на Факултету музичке уметности септембра 2014. године у Београду.

Већ на почетку истраживачког рада схватио сам да на сваком нивоу засићености, примена специфичне нотације, ради идентификације интонативних идентитета, захтева посебну пажњу. У области октаве која би се уситнила на двадесет четири (24) микропомака, четвртстепене сам дефинисао са само два конвенционална предзнака четврттонске скале, и оба би представљала снижену дијатонску тонску висину (било да је реч о белој или црној дирци на клавијатурном инструменту). Разуме се да су већ у оквиру овог нивоа засићености присутни и стандардни предзнаци којима се користимо класичним нотационим писмом попут снизилица, разрешилица и повисилица. У области октаве која би се уситнила на четрдесетосам (48) микропомака, осмине степена сам дефинисао са шест предзнака, од којих би три била оријентисана навише (повисилица, разрешилица и снизилица са стрелицом нагоре), а преостала три била би оријентисана наниже (повисилица, разрешилица и снизилица са стрелицом надоле). Из практичних разлога, нови нотациони систем сам желео да сведем на минимум, те се нисам водио логиком да креирам неке нове симболе за још ситније нивое засићености система (иако сам приметио да поједини композитори у свету управо то и чине). Проблематика је толико комплексна да би увођење новог графичког податка, а посебно више њих, само отежавало и аналитички и емпиријски процес микрохроматских бојења. Тако сам у област октаве која би се уситнила на деведесетшест (96) микро-помака, шеснаестине степена дефинисао старим конвенционалним предзнацима као што су повисилица, разрешилица и снизилица, уз два конвенционална предзнака за четвртстепен, додајући им само правац висинске оријентације који је нотирам изнад нотне главе, знаком (+) односно (-). Увођењем оваквог нотационог система, последично су се образовали микропомаци које сам на различитим нивоима засићености успео да изолујем и дефинишем: $1/4$ целог степена; $1/8$ и $+ 1/8$ целог степена; $1/16$ и $+ 1/16$ целог степена; $3/16$ и $+ 3/16$ целог степена. Може се приметити да су четири микро-хроматске тонске јединице с леве стране примера бр. 9 оријентисане наниже у односу на тонску висину ноте Це, а да су преостале четири микрохроматске тонске јединице с десне стране истог примера оријентисане навише.

Пример бр. 9 – Микрохроматске тонске јединице (тонске бојице) описане предзнацима за четврти ниво микрохроматске засићености (96 микропомака)

$-\frac{1}{4}$	$+\frac{3}{16}$	$-\frac{1}{8}$	$-\frac{1}{16}$	$+\frac{1}{16}$	$+\frac{1}{8}$	$-\frac{3}{16}$	$-\frac{1}{4}$

Као што је већ речено, на четвртм нивоу микрохроматске засићености унутар области октаве који би чинили поменути микропомаци, успео сам да дефинишем и објединим фреквенце парцијала до сто двадесет осмог (128) индексног броја спектра, па чак и преко поменутог броја. Овде бих напоменуо да расписивање једног низа подразумева и његове микрохроматске транспозиције, што умногоме успорава припрему за компоновање. Генерисање фреквенци је дуг процес јер захтева константне математичке и нотационо-графичке провере, а притом, нотациони софтвери немају алгоритме који би убрзали процес транспозиције низа. Овде није реч само о изворном облику спектра хармоника са својим микрохроматским транспозицијама, већ и о таквим облицима у којима би палета хармоника била сужена или растегнута. О овом феномену биће речи у даљем тексту.

Све наведено захтевало је вишегодишњи напор у истраживачком раду, а не би било вредно труда да се нисам водио вером да су нови хармонски простори на микрохроматском нивоу засићености заиста могући, те да ће ме микрохроматска бојења увести у један нови и богатији свет од оног који нам је познат. Трагање за *алјоритмом лејојте* кроз ослушкивање апстрактне микрохроматике на основу које сам касније изводио рационалне односе мерењима индексних бројева хармоника спектра (рачунајући и бројчане вредности фреквенци) можда је најјаснија одредница којом бих дефинисао свој истраживачки рад на пољу откривања новог хармонског простора. У дубокој вери за оним за чим сам трагао, те до чега сам и дошао, колико рационалним толико и емпиријским путем, схватио сам временом да овакав хармонски систем може да пружи одговоре и на важна питања о перспективи вагнеријанске омнитоналности с којом су се пре више од једног века сусрели и Дебиси и Шенберг.

За спектар хармоника важи *јринциј свеобухватности* који се може прожимати с *јринцијом аналојје*. Принцип свеобухватности повезао сам с дистрибуцијом простих индексних бројева хармоника спектра. Сваки хармоник исказан својим простим индексним бројем у спектру се понаша као фундаментал. На таквом хармонику (који сам назвао *јрим-хармоником* аналогно

изразу *прим-броја* у математичкој области која се бави феноменом простих бројева), образавала би се палета виших хармоника остварена аритметичким низом, аналогно низу парцијала почев од фундаментала. Примера ради, прогресија прим-хармоника с индексним бројем пет (5) била би: 5–10–15–20–25–30 и тако даље, а што би одговарало прогресији реалног фундаментала почев од броја један (1): 1–2–3–4–5–6. Било какав однос двају бројева (или више бројева) може се тумачити принципом аналогije, а може се проверавати рачуном удаљености фреквенција. Геометријска пропорција може имати произвољан број чланова као прекидна пропорција $A/B = C/D = E/F$ и тако даље. Примера ради, прогресија двају хармоника: 3 и 5, која би се остварила принципом прекидне геометријске пропорције, била би следећа: $3/5 = 6/10 = 9/15 = 12/20 = 15/25 = 18/30 = 21/35 = 24/40$ и тако даље. Овим најпростијим методом упоређивања, долази се до првођења првобитне формуле:

$$\frac{A}{B} = \frac{C}{D}$$

заправо у формулацију да је:

$$\frac{A}{B} = \frac{n \cdot A}{n \cdot B}$$

где би n био било који природни, односно индексни број датог хармоника. Признајем да сам до оваквог упоређења дошао надахнут читањем Гикине *Филозофије и мислике броја*. Гика на маестралан начин описује принцип аналогije кроз метафору у поезији:

A је према B као C према D, може представљати метафору исто као и геометријску пропорцију, али се метафора ретко прецизира путем четири експлицитна израза, будући да добра метафора мора предочити, осим једног или два прava поређења, елиптички сажељак и један neočekivani element, изненађење, надahнуће. Она се дакле често своди на три, два, или чак на један члан: елиптичке метаfore, frapantne (ponekad apsurdne), обично су најбоље, бар у поезији. [...]

Још о принципу аналогije. У другим делима дао сам примере метаfore са променљивим бројем чланова; Виктор Иго и Шекспир били су кraljeви те области, имајући uspeha са метаforama доведеним до апсурда...

Савршен пример сложене метаfore (са четири члана):

'I као vazduh што odzvanja у šupljem телу gitare,

Iznudio sam svoj san у praznini tvog srca...'

vazduh у šupljem телу као сан у srcu, има управо структуру: A је према B као C према D. A šuplje telo и praznina pružaju dodatno poređenje (Гика, 1987: 198).

Поменућа демонстрација *принципа аналогije* која би се могла применити на суперпонирање хармоника у својству конструкције сложених акорда тек је почетак једне драгоцене аритметичке игре ако се усвоје и друге додатне формулације које су биле познате у античко доба. Гика их наводи у целини:

Kako vidimo, sve vreme se radi о permanenciji, о nepromenljivosti карактеристичног односа. Grcima се више dopadalo да neprekidnu пропорцију iskažu у formи геометријске прогресије a, b, c, d, e, itd. (као n пр. 1, 2, 4, 8, 16, itd.). Pitagorejci се nisu ograničavali само на proučavanje геометријске пропорције, već у domenu razmere изградili су deset tipova, polazeći од razmere a / b, која је bila

<i>složena</i>	$(a+b) / b,$
<i>razdvojena</i>	$(a-b) / b,$
<i>preokrenuta</i>	$a / (a-b).$

[...] Pitagorejci са Sicilije imali су već изgrađena три најважнија tipa пропорције, који се могу алгебарски simbolizovati са

$b - a = d - c$	<i>аритметичка пропорција,</i>
$a / b = c / d$	<i>геометријска пропорција,</i>
$1 / b - 1 / a = 1 / d - 1 / c$	<i>хармонијска пропорција (Гика, 1987: 37).</i>

С обзиром на комплексност проблематике, у овом раду се не могу осврнути на све методе које су применљиве у мојој стваралачкој пракси, те бих издвојио само неке које јасно указују на трајекториј по којем се остварује модулаторни хармонски ток композиције.

У *Гудачком квартећу* применио сам један алгоритам за јасну и транспарентну анализу хармонских односа, али нешто тежи за извођење композиције, јер инструменти нису са скордатуром. Избор хармоника као што су парцијали 4, 5, 6 и 7, а које препознајемо као септакорд, искоришћен је да се хармонски ток елиптично обухвати према „страном“ односно нетемперованом

интонативном идентитету. На фундаменталу А, седми хармоник био би *Ге* снижено за осмину степена (што је задовољавајућа апроксимација иако има и бољих), а цела следећа акордска структура (идентична претходној) потом се гради на новом фундаменталу од *Ге* снижено за осмину степена. Круг је интересантан јер ће седми парцијал у следећем елиптичном кораку бити *Еф* снижено за четвртину степена, а преостала три парцијала 4, 5 и 6, биће снижена за осмину степена (*Ге Ха* и *Де*), а када се елиптични обрт понови, седми парцијал ће бити *Де* повишено за осмину степена, док ће преостала три парцијала сада бити снижена за четвртину степена (*Еф А* и *Це*). У наредном кораку елиптични круг се затвара јер се седми парцијал идентификује с темперованом тонском висином (*Це*), а преостала три парцијала 4, 5 и 6, биће повишена за осмину степена (*Де Фис* и *А*).

Пример бр. 10 – *Гудачки кваришеј* (први став, партитурни број 13) компонован према трећем нивоу микрохроматске zasiћености (48 микропомака)

Ово је најједноставнији метод за изградњу хармонског тока композиције јер спектар хармоника подразумева далеко сложеније и богатије суперпозиције. По мом мишљењу, однос акорда је, – ако не једнако битан – чак и битнији од акорда „по себи“, јер се кроз акордске обрте артикулише музички ток композиције и гради структура.

Пример бр. 11 – *Гудачки кваришеј* (први став, партитурни број 13) конструкција хармонског тока компонована према трећем нивоу микрохроматске zasiћености (48 микропомака)

Посебно ми је драг овај технички метод у изградњи хармонског тока јер сам *post festum* опет наишао на бриљантан текст музиколога Драгутина Гостушког – *Контрола музичког времена* који је, сада већ пре више од пола века, теоријски објаснио проблематику микротоналног устројства композиција које су писане почетком и средином двадесетог века. Због сложености проблематике, вредело би га цитирати у целини:

1. *Ako bismo prihvatili funkciju tona 'po sebi', morali bismo prihvatiti da je idealna melodija niz kvarta, odnosno kvinta – a ne lestvica. Skrbabin je već tako i praktično shvatio harmoniju. No, na kraju krajeva niz kvinta dao bi opet lestvicu, pri čemu ništa korisno ne dobijamo, niti šta novo saznajemo. Najkarakterističnije je ovde što nam se predlaže posmatranje jednog jedinog tona preko alikvota, pri čemu bismo mogli sagledati celokupnu teoriju naše muzike, zajedno sa harmonijom, lestvicama itd. u potpunoj saglasnosti sa principima koje inače priznajemo. Drugim rečima, teorijski nam se predlaže odbacivanje pojma muzike kao umetnosti u kojoj tražimo emocionalni*

Негативан експонент указује на оријентацију према којој апроксимирамо нетемперовану висину тона – у овом случају је наниже). Нетемперована септима тј. нетемперована висина седмог хармоника је у односу на темперовану висину удаљена тачно за пет интонативних тридесетдвојки. Све остало што би припадало нижим нивоима микрохроматске засићености, биле би или добре или лоше апроксимације нетемпероване септима, тј. апроксимације фреквенце седмог хармоника спектра (међу којима су неке сасвим задовољавајуће).

Везе с античком теоријом музике и с француским спектрализмом

Причу о вези интерполације микротона унутар области октаве и с проблемима с којима се теорија музике кроз историју суочавала, завршио бих и једним огледом који се директно односи на византијско наслеђе античке грчке теорије музике.

Питагорејци су веровали у хармонију сфера којој су приписивали космолошка значења. Међу њима, посебно је важан Архита из Таранта (428–347 пре Христа), питагорејац, математичар, акустичар и филозоф, који се користио аритметичком и хармонском средином како би поделио октаву на мноштво мањих интервала. Овим поступком, дефинисане су три врсте античких родова. Разликујемо их као енхармонску, хроматску и дијатонску врсту.

Аритметичка средина октаве је чиста квинта јер је збир првог и другог хармоника (1+2) подељен бројем сабирака (2) управо у односу 3/2. Хармонска средина октаве резултира интервалом чисте кварте јер је према формулацији за хармонску средину октаве (1/2):

$$\frac{1}{1 + \frac{1}{2}} = \frac{4}{3}.$$

Тонски систем античке Грчке заснивао се на попуњавању интервала помоћу рачунања хармонских средина. У обрнутој математичкој операцији, помножи ли се интервал кварте (4/3) с интервалом квинте (3/2) производ ће бити октава (2/1). Метод ми се учинио занимљивим, јер се у следећем кораку деоба кварте и деоба квинте успоставља с новом хармонском средином. Хармонска средина кварте резултира нетемперованим интервалом (8/7), јер је према формулацији за хармонску средину кварте (3/4):

$$\frac{1}{1 + \frac{3}{4}} = \frac{8}{7}.$$

С друге стране, хармонска средина квинте резултира интервалом (6/5) јер је према формулацији за хармонску средину квинте (2/3):

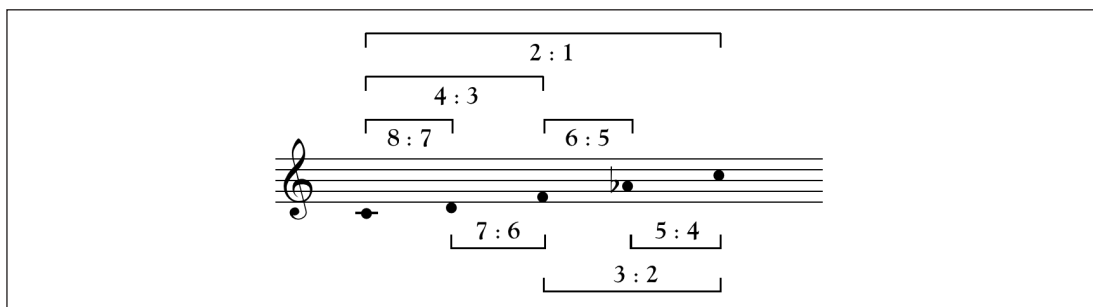
$$\frac{1}{1 + \frac{2}{3}} = \frac{6}{5}.$$

У обрнутој математичкој операцији, помножи ли се интервал (8/7) с интервалом (7/6) производ ће бити кварта (4/3), а у истој обрнутој математичкој операцији, помножи ли се интервал (6/5) с интервалом (5/4) производ ће бити квинта (3/2). Овим редоследом, може се закључити да су Архитини тетрахордални тонски системи извођени посредством хармонских средина двају тонских висина.

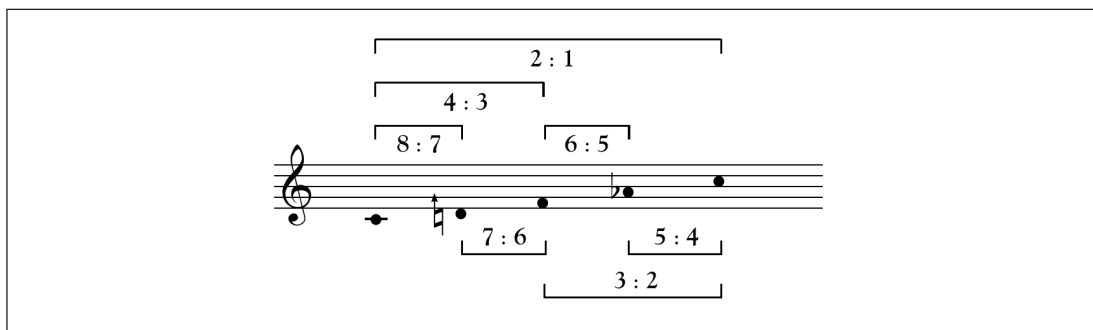
Овде ми се учинило занимљивим и то да Архитин принцип тетрахордалне изградње у којем су природно инкорпориране микротонске релације могу да доведем у везу са сопственим системом микрохроматских бојења према засићености нивоа система. Ако бисмо се задржали на горепоменутом извођењу хармонских средина, полазећи од интервала октаве, већ у првим корацима може се приметити лествични низ сачињен од интервала: $(8:7 \cdot 7:6 \cdot 6:5 \cdot 5:4) = (4:3 \cdot 3:2) = (2:1)$. Овај низ, конкретно: $(8:7 \cdot 7:6 \cdot 6:5 \cdot 5:4)$, заправо је инверзан низ хармоника спектра.⁷ У зависности од тога из којег се нивоа засићености узима микрохроматска бојица, тиме се последично ствара и варијетет једне исте тетрахордалне структуре. У следећим примерима требало би обратити пажњу на пропорционалне односе у којима се јављају пети (5) и седми (7) индексни број хармоника.

⁷ Пример бр. 15 јасно указује да је реч о изворном (а не инверзном) низу хармоника спектра у којем се деоба интервала *de facto* изводи аритметичком средином.

Пример бр. 12 – Архитин принцип тетрахордалне изградње према хармонским срединама заснован на првом и другом нивоу микрохроматске засићености (24 микропомака) – деоба октаве (2:1)

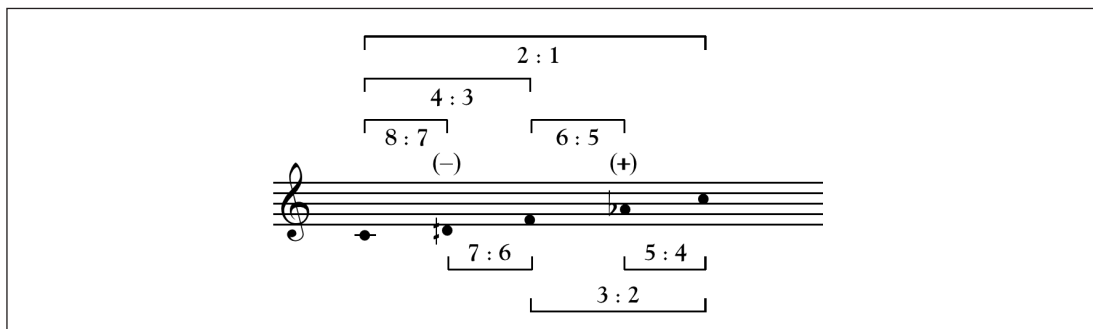


Пример бр. 13 – Архитин принцип тетрахордалне изградње према хармонским срединама заснован на трећем нивоу микрохроматске засићености (48 микропомака) – деоба октаве (2:1)

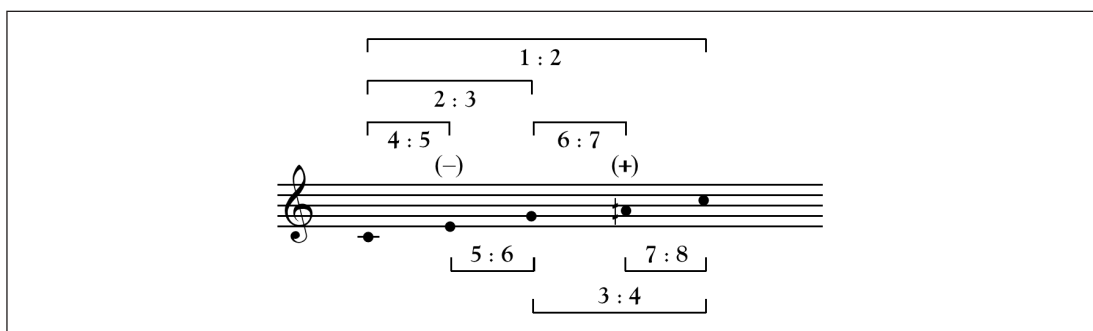


18

Пример бр. 14 – Архитин принцип тетрахордалне изградње према хармонским срединама заснован на четвртном нивоу микрохроматске засићености (96 микропомака) – деоба октаве (2:1)

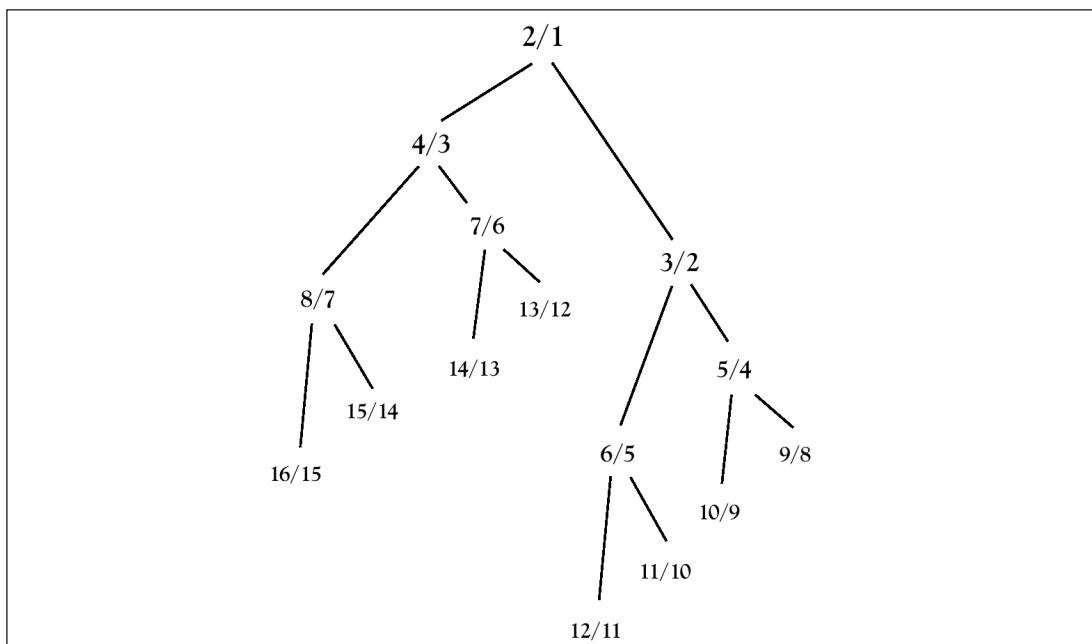


Пример бр. 15 – Архитин принцип тетрахордалне изградње према аритметичким срединама (односно према хармонским срединама претходног примера у инверзном облику) заснован на четвртном нивоу микрохроматске засићености (96 микропомака) – деоба октаве (2:1)



Упоређујући примере бр. 12, 13 и 14, можемо се оправдано запитати шта је Грцима у теорији музике појам *ионској дојења* заиста значао и да ли је имао једну дубљу конотацију од оне којом смо израз прихватили с делима француских импресиониста. Да ли је Грцима систем изградње тетрахорада већ у првим корацима интервалске деобе посредством хармонских средина био довољан да примене варијетете енхармонског штимовања (односно дојења) одређеног лествичног ступња? Архитино стабло (*видети Графикон бр. 1*) које се односи на рамификацију пропорционалних односа виших индексних бројева изведених путем хармонских средина драгоцен је јер се деоба може вршити и избором неког другог интервала који није октава. У огледима које сам извео, такве деобе подразумевају аритметичке низове индексних бројева у којима се образују гномони, односно прве (константне) разлике међу бројевима. (Погледати пример бр. 16 у којем се деоба квинт-дециме (4:1) врши извођењем хармонских средина и упоредити са графиконом бр. 2).

Графикон бр. 1 – Архитино стабло пропорционалних односа хармоника спектра према хармонским срединама – деоба октаве (2:1)



Из овог разлога, овде би пажње био вредан напор да се теоријски успостави такав систем којим би се естетски вредновао *ниво комплементарности акорада изведених из спектра хармоника* попут система који се у ликовној теорији бави комплементарношћу боја видљиве области спектра. У овом домену већ сам успоставио неке релације помоћу анализе конвергентних серија двају или трију акордских прогресија заснованих на синхронизованим аритметичким низовима (радни назив овако сложених звучних маса прихватио сам као двобојне односно тробојне комплементарне поликорде). Осврнуо бих се и на то да би увођење спектралних комплементарних акорда било сврсисходно у научнотеоријској расправи о једном акустичком и хармонском феномену „звучној *ишела*“ познатог као *corps sonore* – феномену који је француски композитор и теоретичар Жан Филип Рамо изоловао не би ли објаснио да је музика у дити вођена рационалним законима, а да се ти закони могу извести геометријском строгошћу из једног принципа:

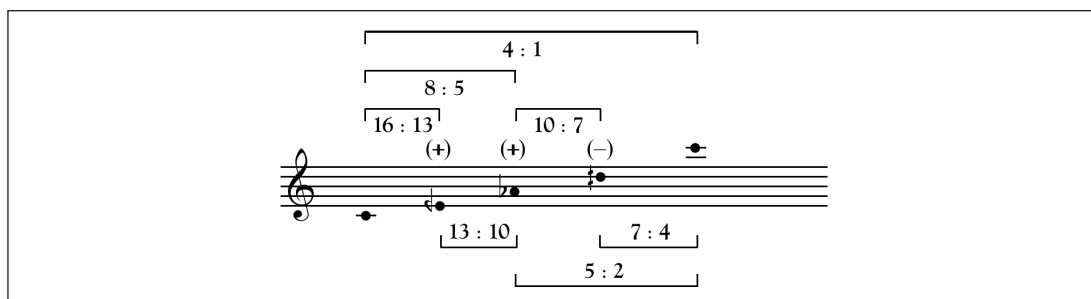
Није било ничеј ишито је Рамо сматрао значајнијим у својој музичкој теорији него corps sonore. Corps sonore (у преводу 'звучно тело') био је Рамоов појам за било који систем вибрација, постојећи жице која емитује хармонике изнад своје основне фреквенце. Његов значај у Рамоовој теорији ишешко да се може преувеличати. Рамо је био уверен, као добри картизацијанац, какав је био, да је музика вођена рационалним законима, и да се ти закони могу извести геометријском строгишћу из једног принципа. Био је уверен да је најважнији задатак теоретичара да идентификује овај јединствени принцип и прикаже његове музичке последице. У свим његовим теоријским издањима изузев првог, corps sonore је служио као тај принцип. Из расправе у расправу, Рамо је изнова покушавао да докаже да је 'звучно тело' јединствени музички принцип и изходишће свих елемената и правила музичке праксе. И заиста, ова тема је на неки начин постала фикс идеја у његовим текстовима. Ништа друго није толико окупирало његове мисли. Рамоова фасцинација звучним телом је до краја његовог живота постала ојсе-

сија; corps sonore је њој примило космичке њојорције у њојовим њисањима као симбол истине; исходније свих уметности, науке ња чак и религије (Christensen, 1987: 23).

С друге стране, посебно ми је драго што је потенцијалну компаративну анализу односа хармоника спектра са комплементарношћу боја, а која би потенцијално нашла егзистенцијално уточиште у научној строгости – препознала наша музиколошкиња Зорице Премате у критичком осврту на мој *Гудачки квартеј*. Цео тонски слог описала је Њутновим оптичким феноменом дисперзије светлости. Овај феномен био је једнако актуелан управо у време када је Рамо рационално објаснио релевантност акустичког феномена *corps sonore*.

Као што је већ речено, Архитин принцип тетрахордалне изградње драгоцен је и из разлога што се октава не мора нужно узимати као корен интервалске деобе. Дакле, интервал на којем бисмо извршили деобу могао би бити избор неког вишег хармоника у односу на фундаментал, рецимо дуодецима (3:1), квинтдесима (4:1), а у обзир би дошле и друге вишеструко суперпартикуларне размере (двоструко сесквигерцијална размера 7:3, или рецимо, троструко сесквиалтерна размера 7:2, и тако даље).

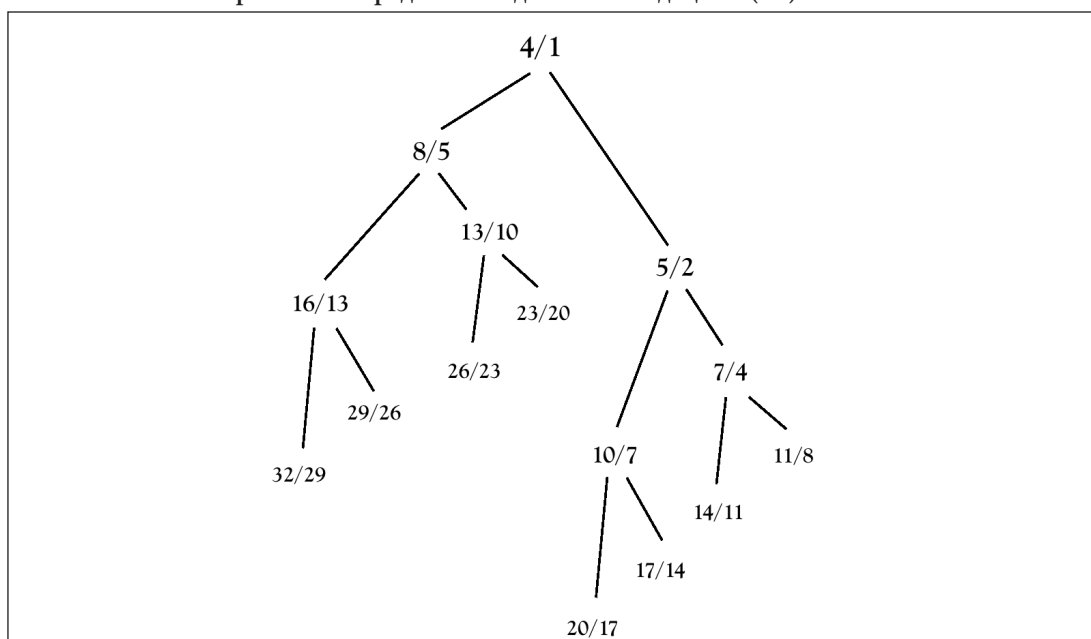
Пример бр. 16 – Архитин принцип тетрахордалне изградње према хармонским срединама заснован на четвртом нивоу микрохроматске засићености (96 микро-помака) – деоба квинтдесиме (4:1)



Феномен деобе било којег суперпартикуларног односа који искључује интервал октаве, а који би се извео посредством хармонске средине двају тонских висина, наводим као оригиналан аналитички и практични метод, јер се нисам сусрео ни са једним теоријским радом који дати феномен на такав начин уочава.

С друге стране, пак, једна посебна вештина сагледавања микрохроматске интервалике и акордике огледа се у изобличењу спектралног низа, конкретно, његовог сажимања (или пресовања) односно растезања (ширења). Овим методом користе се спектралисти. Математички рачун за

Графикон бр. 2 – Архитино стабло пропорционалних односа хармоника спектра према хармонским срединама – деоба квинтдесиме (4:1)



мерење удаљености фреквенција од фундаментала сродан је рачуну који се користи за мерење удаљености фреквенција у изворном облику спектра, с тим што се на сваки индексни број хармоника додаје експонент у виду коефицијента изобличења. Последично, овим методом, ствара се једна сажета или растегнута палета хармоника који бивају у новим односима међу собом. С обзиром на то да сам дуг временски период провео испитујући новодобивене односе на разним нивоима сажетости и растегнутости спектралног низа, увидео сам такође да у таквим односима влада закон идентичан оном који преовлађује у односима хармоника у изворном облику спектра. Примера ради, ако бисмо спектар сабили тако да нам однос првог и другог хармоника (који је у изворном облику октава), сада буде исказан, рецимо, интервалом велике септима, последично бисмо уочили да се, према принципу аналогije, у сваком бројевном односу који се да упростити на однос 1:2 заправо образује исти такав интервал (велика септима), дакле, и у односу 2:4, и у односу 3:6, и у односу 11:22, на пример. Међутим, скоро у сваком огледу, какав год коефицијент изабрао, палета хармоника која се образује закључно већ до шеснаестог, а камоли до неког вишег индексног броја импликује знатно оштрију интонативну резолуцију – управо ону због које сам област октаве морао да уситним на бар деведесетшест микропомака не бих ли дошао до најбоље задовољавајуће апроксимације према којој бих даље проверавао идентичност индексних бројева хармоника посредством принципа аналогije.

Из овог разлога, композиције француских спектралиста нисам узимао за референте јер је ниво микрохроматске засићености у тим композицијама ниже резолуције од оне у којој би се у области већ изнад тридесетдругог хармоника спектра (32) уочио принцип аналогije индексних бројева. Феномен принципа аналогije који се односи на изобличење спектралног низа (али и који се односи на изворни нерастегнути облик спектра), у овом раду наводим као оригинални аналитички метод јер се до сада нисам сусрео с актуелним студијама у којима би се дати феномен уочио.

Увођење нетемперованих тонских висина не носи са собом само извесне консеквенце у реконструкцији хармонског система већ и реорганизацију оркестарског тонског слога у целини, и у оркестрационом, и у аранжманском смислу. Већ на трећем, а камоли на четвртом или неком вишем нивоу микрохроматске засићености, прештимавања су неминовна, а фабрикација инструмената данас је толико напредовала да би скордатуре могле бити остварљиве не само на жичаним (разуме се и гудачким), већ и на појединим дувачким инструментима. Највећа награда за композитора била би да свој тонски слог, колико год био комплексан, сведе на такав ниво интерпретативних могућности, односно да га реорганизује у извесној мери тако да буде доступан и млађим музичарима – конкретно, музичарима узраста ниже и средње музичке школе.

Управо из тог разлога, сетио сам се свог искуства када сам одлазио на прве часове оркестра у музичкој школи. Свирали смо Хендлову свиту и једну композицију за гудачки оркестар професора Александра Обрадовића. Љубав према класичној музици као и према неким новим хоризонтима хармонских простора већ ми је тада била усађена на прави начин кроз богатство оркестарског звука. Али, искушења која су нераздвојиви део уметникове зрелости и композиторовог стремљења ка *узвишеној једносљавности*, управо оној којој је стремио и Бах у комплексности својих контрапунтских вештина, тема су за неки други текст.

Закључак

Техника *ритмичког цртања* и техника *тонског бојења* собом носе непребројиво много могућности кроз практичан – композициони и аналитички аспект. У овом раду покушао сам да обухватим само битне карактеристике наведених техника које у највећој мери описују мој стил. Увођење строгих математичких формулација сматрам релевантним иако се трудим да музика коју компонујем не одаје утисак било какве предвидљивости. Такође, у тексту сам обухватио и опис порекла релевантних алгоритама посредством пројекције хармоника спектра, а које су, по мом мишљењу, неодвојиви део дубоког филозофског промишљања, као и аналитичког и композиционо практичног искуства двојице композитора и модерних питагорејаца: Драгутина Гостушког и Властимира Трајковића. Стога, највећу заслугу за профилисање мог стила који имплицира израз, и форму и језик, дугујем управо њима.

Цитирана литература:

1. Гика, Матила (1987): *Филозофија и мистика броја*, Књижевна заједница Новог Сада, Нови Сад, 37, 198.
2. Gostuški, Dragutin (1968): *Vreme umetnosti, prilog zasnivanju jedne opšte nauke o oblicima*, Prosveta, Beograd, 194, 204.

3. Gostuški, Dragutin (1959): *Kontrola muzičkog vremena I – Vreme kao estetička kategorija*, Београд (рукопис необјављен), 105–108.
4. Де Фаља, Мануел (2001): *Зайиси о музици и музичарима* [превела са шпанског Биљана Буквић], Clio, Београд, 119.
5. Christensen, Thomas (1987): „Eighteen-Century Science and the *Corps Sonore*: The Scientific Background to Rameau's *Principle of Harmony*, *Journal of Music Theory*, Vol. 31. No. 1, Duke University Press, 23.
6. Латинчић, Драган (2022): „Поезија часова композиције Властимира Трајковића / Осврт на педагошки рад професора академика Властимира Трајковића“, саопштење изложено на Научном скупу *Ното musicus. Ното poeticus. Сиваралачки ојус Властимира Трајковића* одржаног у Српској академији наука и уметности 17. јуна 2022. у Београду (у штампи).
7. Латинчић, Драган (2020): „Централна ротација правилних (и неправилних) музичких полигона“, *Музикологија* бр. 28, Музиколошки институт САНУ, Београд, 216.
8. Латинчић, Драган (2021): „Трагом хетитских ритмова – пројекције спектра у музичко-математичкој анализи“, *Музички талас* бр. 50, Clio, Београд, 40–64.
9. Митровић, Милун (1987): *Форма и обликовање*, Научна књига, Београд, 45, 75.
10. Saks, Kurt (1980): *Muzika starog sveta, na Istoku i Zapadu, uspon i razvoj* (Sachs, C.: *Die Musik der Antike*, Wildpark-Potsdam, 1928), превод с немачког Предраг Милошевић, Univerzitet umetnosti u Beogradu, 229.
11. Томашевић, Катарина (2022): „Поетичка теоријска, естетичка и филозофска завештања. Трагом написа о музици Властимира Трајковића“, Властимир Трајковић: *Музика – Оркестрација II за сјугеніе композиције (теоријски гео)*, Српска академија наука и уметности, Београд, VII–XIV.

Коришћена литература

1. Agawu, Victor Kofi (2003): *Representing African Music: Postcolonial Notes, Queries, Positions*, Routledge, New York.
2. Чанак, Милош (2017): *Математика и музика – Истина и лејоша*, Завод за уџбенике, Београд.
3. Erickson, Robert (1993): “The Musical System of Archytas”, *EX TEMPORE: A Journal of Compositional and Theoretical Research in Music*, Vol. VI/2.
4. Гостушки, Драгутин (1977): *Умешнось у негосіаіуку доказа*, Српска књижевна задруга, Београд.
5. Херцман, Јевгениј (2004): *Vizantijska nauka o muzici*, превео с руског Зоран Буљугић, Clio, Београд.
6. Латинчић, Драган (2014): Докторски уметнички пројекат *Бајал, ѿрелудијуми за ѿудачки оркестар* са теоријском студијом као саставним делом пројекта: *Примена микроіоналносьи (а) у инсьтрументіалној блискоисіочној и балканској музици фолклорне ѿровенијениціје, ііе (б) у инсьтрументіалној, камерној и оркестарској музици акусьіичкој ііиіа у савременој зайадној умешіичкој музици (ііокушај заснівања једне ауііономне сіваралачко–коміозііорске конціціціје)*, Београд.
7. Латинчић, Драган (2015): *Микроініервали у сіекіралној іеомешіріји*, Задужбина Андрејевић, Београд.
8. Латинчић, Драган (2018): “Possible Principles of Mathematical Music Analysis”, *New Sound – International Journal of Music*, 51, Београд.
9. Латинчић, Драган (2017): *Сіекірална іірііономешіріја (заснівање универзалне музичко–математіичке анализе)*, Задужбина Андрејевић, Београд.
10. Makeig, Scott (1981): “Means, Meaning and Music”: *EX TEMPORE: A Journal of Compositional and Theoretical Research in Music*, Vol. I/1.
11. Marin, Mersenne (1627): *Traité de l'harmonie universelle*, Guillaume Baudry, Paris.
12. Медић, Ивана (2022): „Композиторско-педагошка генеалогіја академика Властимира Трајковића“, *Музички талас* бр. 51, Clio, Београд.
13. Read, Herbert (1961): *Art and Industry: The Principles of Industrial Design*, Horizon Press, New York, 1961.
14. Trajković, Vlastimir (2006): „Thinking the Rethinking (of the Notion) Modernity (in Music)“, *Rethinking Musical Modernism*, Institute of Musicology, Serbian Academy of Sciences and Arts, Belgrade.
15. Vendriks, Filip (2005): *Muzika u renesansi*, превела с француског Ана Стефановић, Clio, Београд.
16. Wyschnegradsky, Ivan (1972–1973): „L'ultrachromatisme et les espaces non octavians“, *La revue musicale* 290–291, свеске, Париз.

COMPOSING TODAY (1)

Dragan Latinčić*

ABOUT THE TECHNIQUE OF RHYTHMIC DRAWING AND THE TECHNIQUE OF TONAL COLORING

UDK: 781.15

781.22

51-78:781

doi: 10.46793/MT53.02L

Biblid: 0354-9313, 30(2024) pp. 2–23

Submitted: 5th October 2023

Accepted for publication: 31st January 2024

Original scientific paper

Summary: The technique of *rhythmic drawing* and the technique of *tonal coloring* bring countless possibilities through the practical-compositional and analytical aspect. In this work, I tried to include only the essential characteristics of the mentioned techniques that describe my style to the greatest extent. I consider the introduction of strict mathematical formulations relevant, although I try not to give the impression of any predictability in the music I compose.

Also, in the text I included a description of the origin of the relevant algorithms by means of the projection of harmonics of the spectrum, which, in my opinion, are an inseparable part of deep philosophical reflection, as well as the analytical and compositional-practical experience of two composers and modern Pythagoreans: Dragutin Gostuški and Vlastimir Trajković. Therefore, I owe them the greatest credit for profiling my style, which implies expression, form and language.

The primary level of my compositional process, at the moment when I decide on a composition in the style of a *rhythmic drawing*, is precisely the rhythmic structuring based on harmonic spectrum projection methods, and at the center of the event is an interval – an interval as an empty space, an intermediate space or an erased space, i.e. a spatial void (cavity), – therefore, in one extended definition, – an interval as the time distance between two adjacent sound incidents, but a fantastic working surface for research. Here, I would like to point the reader to read about the harmonic spectrum projection method to which I dedicated my entire work *On the Path of Hittite Rhythms – Spectrum Projections in Music-Mathematical Analysis*, in the journal *Muzički Talas* number 50, year 2021, p. 40–64).

In the text, short sections from the compositions: *Inflections for Piano* (2019) and *String Quartet* (2020) were selected, which also served as an example of an analytical overview of the complete tonal system in most of my other compositions.

I based the principle of my harmonic language, primarily, on the interpretations of the German musicologist Kurt Sachs related to the writings of Aristoxenus, which refer to *tonal colorings* within the ancient tonal families. I have been interested in the field of micro-chromatics for many years, and I dedicated a lot of time to it to redefine my language, first of all with the aim of creatively upgrading the tonal system as a whole, but also with the aim of a potential restoration of the Byzantine theory of music, which relies heavily on ancient Greek theory. First of all, I developed my own method of micro-chromatic tonal coloring. By micro-chromatic tonal coloring I mean a given reference system within the octave area that can be evenly distributed, that is, broken down, into various untempered tonal units that form deviations, that is intonational distances.

In this paper, I rounded off the story about the interpolation of micro-tones within the octave area and the problems that music theory has faced throughout history with an essay related to the principle of tetrachordal construction attributed to Archita of Taranto, which is directly related to the Byzantine legacy of ancient Greek music theory. Archita's tetrachordal tonal systems were performed by means of harmonic means of two pitches. Archita's principle of tetrachordal construction is also valuable for the reason that the octave does not necessarily have to be taken as the root of the interval division. So, the interval on which we would perform the division could be the choice of a higher harmonic in relation to the fundamental, say duodecima (3:1), quintdecima (4:1) as well as other super-particulate ratios.

At different levels of micro-chromatic saturation within the octave area, which would constitute micro-shifts, such as halves, quarters, eighths and sixteenths of a whole degree, I managed to define and unify the partial frequencies up to the one hundred and twenty-eight (128) index number of the spectrum, and even over the mentioned number. Also, by dividing the octave area into thirds, sixths, and twelfths of a whole degree, I theoretically managed to define the frequencies above the two hundred and fifty-sixth (256) index number of harmonics of the spectrum. Here I would like to mention that writing a sequence also implies its micro-chromatic transpositions, which greatly slows down the preparation for composing. Generating frequencies is a long process because it requires constant mathematical and notational-graphic checks, and notational softwares do not have algorithms that would speed up the transposition process.

This is not only about the original form of the harmonic spectrum with its micro-chromatic transpositions, but also about such forms in which the palette of harmonics would be narrowed or stretched. Spectralists use this method. Considering that I spent a long period of time examining the newly obtained relationships at various levels of brevity and stretching of the spectral series, I also saw that such relationships there is a low identical to that which prevails in the relationships of harmonics in the original form of the spectrum.

Keywords: rhythmic drawing, tonal coloring, *Inflections*, *String quartet*, Byzantine, Gostuški, *corps sonore*

*D.Mus Dragan Latinčić, Associate Professor Faculty of Music university of Arts in Belgrade

dragan.8206@gmail.com

ORCID: 0009-0009-5979-1779

Милан Милојковић*

ЗВУЧНИ МИКРОКОСМОС ФУТУРИСТИЧКЕ ФАНТАЗИЈЕ
– *RESOUND* СОЊЕ МУТИЋ

УДК: 785.7

78.071.1 Мутић С.

doi: 10.46793/MT53.24M

Biblid: 0354–9313, 30(2024) pp. 24–30

Примљено: 6. септембра 2023.

Одобрено за штампу: 5. марта 2024.

Оригинални научни рад

Сажетак: У раду је представљена композиција *Resound* Соње Мутић за камерни ансамбл и фиксирани медиј, која је заснована на истраживањима могућности откривања узбудљивог микросвета у добро познатим тоновима и сазвучјима, као што су дурски и молски трозвучи. Анализирана је позиција композиције у односу на сродна настојања аутора двадесетог века, као и њена веза са идејама о тематизацији тонских доја код Арнолда Шенберга те проналажења градивног материјала за композицију у једном звуку у делима Ђачинта Шелсија и Џонатана Харвија. Након тога је представљена структура композиције, уз осврт на појединости у вези са музичким записом и третманом инструмената. Посебан осврт је начињен у вези са употребом четврттонова и њиховим утицајем на тембр, уз сагледавање могућих веза са наслеђем старе музике, те евентуалног присуства симболике везане за тоналну функционалност.

Кључне речи: тембр, Соња Мутић, фиксирани медиј, камерна музика, аликвоте, осцилације, четврттонска музика

Ако је мојуће створити следеће од њонских доја које се разликују према висини, следеће које зовемо мелодијама, њројресије чија кохерентност евоцира ефекат аналоган њроцесу мишљења, онда њако-ђе мора бити мојуће најравнији њакве њројресије од њонских доја друјих димензија од оних које њросто зовемо њемдр, њројресија чији међусобни односи делују са врштом логике њојшуну еквивалентном логици која нас задовољава када је реч о мелодији висина. То делује као футуристичка фантазија и вероватно јесте само њо. Али њо је она коју верујем да ћемо остварити (Schoenberg, 1983: 421–422).

Арнолд Шенберг, 1911.

Увод

Оптимистично маштовито веровање једног од најзначајнијих композитора 20. века којим почиње овај рад, да ће у будућности тембр постати једнако значајан део музике као што су то мелодија или хармонија, аутори који су мање или више следили Шенбергове замисли, настојали су да учине музичком стварношћу, а нарочито они који су своја изражајна средства проширили и на електроакустичке изворе и модификаторе звука. Ипак, чини се да је међу њима мало оних са којима се Шенбергова идеја о *њројресији чији међусобни односи делују са врштом логике њојшуну еквивалентном логици која нас задовољава када је реч о мелодији висина*, подудара на начин на који је то остварено у композицији *Resound* (II)¹ за камерни ансамбл и фиксирани медиј (2021) Соње Мутић. Разлози за овакву тврдњу се могу пронаћи у чињеници да су Шенбергови следбеници, уз тематизацију тембра, у својим делима најчешће веома активирали и висинску компоненту звука, најчешће у атоналном контексту, што онда доводи до скретања пажње са аликвотног садржаја или је његово деловање удружено са осталим параметрима. У *Resound*-у међутим, реч је о веома добро познатим тоновима и сазвучјима у којима се слушацац осећа удобно и сигурно и који онда допуштају да се тембрална прогресија одвија неометана активностима осталих параметара. Напротив, они делују као подршка, својеврсна звучна 'сценографија' испред које се одвија преплет аликвота. Због тога ово дело интригира слушацачку имажинацију, како атрактивним акустичким садржајем, тако

* Милан Милојковић, доцент Академија уметности, Универзитет Нови Сад
milanmuz@gmail.com
ORCID: 0009-0000-4243-8156

¹ Минималне разлике између двеју верзија биће касније детаљније размотрене.

и неочекиваним манифестацијама стваралачких идеја обавијених одјеком богатог сонорног и теоријског наслеђа музике прошлог века.

Контекст

Назив дела упућује на поступак који је претходио настанку композиције, о коме ауторка наводи:

композиција је настала из слушања бојатној и суйишној свећа аликвојта појединачних тонова и двозвука на клавиру. Ови звуци су оишће познајни, међушим њихова акустична површина сакрива динамичан свет њихових соничних унуирашњоси. Кроз амплификацију овој свећа сам понашла хармонију у коју сам желела да зароним и која јружа моћноси за даље исцртавање. У коначној верзији комада клавиру је шреширан као резонантно шело кроз које су сви оштали инструменти и тласови уједињени. Аликвојти се појављују и несћају како наша перцепција прелази с акустичних инструмената на електронику и с једној хармонској облака на други (Mutić, 2021a).

Самим тим, назив *Resound* сугерише поновно озвучавање сонорних концепата дурских и молских акорда, те консонантних интервала, који се овога пута јављају, не како би били музички материјал од којег се гради тонална конструкција, већ као платформа са које се пружа прилика другим чиниоцима ових акустичких појава да дођу до изражаја, те формирају односе на које ће се усмерити слушалачка перцепција.

Овакав став према настанку музичког материјала је сродан идејама контроверзног италијанског ствараоца Ђачинта Шелсија о унутрашњем садржају тонова, будући да он истиче да *понављајући ношу дуже време, она постоје велика, иако велика да је могуће чути хармонију у њој. Када се уђе у звук, он вас обавије и ви постојате гео звука* (Castanet, 1993: 25). Разуме се, *Resound* је значајно другачија композиција од Шелсијева *Четири комада на једној ноши* (*Quattro pezzi su una nota sola*, 1959), на пример, али је посвећеност једном звуку као извору потенцијалног музичког материјала, може се рећи, заједнички за оба ова остварења. Шелси је такође проводио дане слушајући пажљиво један тон на клавиру који је бескрајно понављао, с тим што је то био и део терапије која му је била препоручена након нервног слома 1948. године, после кога је фокус свог стваралаштва усмерио управо ка скривеном свету једног тона (Reish, 2006: 150).

Као и у случају Шелсијеве музике, и приступ Соње Мутић нужно успоставља одређене релације са наслеђем спектрализма у музици 20. века, будући да се оне често намећу када је реч о делима у којима тембр игра значајнију улогу. Узимајући у обзир све оградe и критике саме употребе термина „спектрализам“ за остварења Тристана Мираја, Жерара Гризеа и других сродних аутора (Anderson, 2000: 7), ипак је могуће увидети начелну блискост композиције *Resound* са појединим спектралистичким стремљењима у вези са редукцијом активности традиционалних носилаца музичког израза као што су хармонија, мелодија и ритам, како би се фокус усмерио на хармонички састав сонорности којима резултира композиција (Rose, 1996: 6). Чини се да идеја Соње Мутић веома блиско резонује и са приступом који је током деведесетих у IRCAM-у афирмисао Џонатан Харви својим остварењем *Mortuos Plango, Vivos Voco* (1980), за које се везују управо новије спектралистичке тенденције (Clarke, 2009). Ово Харвијево дело, иако спада у рачунарску музику и није намењено живом извођењу, настало је као последица стваралачке „загледаности“ аутора у један звук у простору (не тон, као код Шелсија) у својој укупности, као семпла из којег је могуће произвести материјал за будућу композицију. У том смислу, Мутићева је и у неким од својих ранијих остварења демонстрирала сродан поглед на звук, као на пример у делу *Сви твоји светови* (2019), али и на боје, као у композицији Weiss (2016), или текстуре у остварењу *Abgrund* (2017). За разлику од поменутих дела, *Resound* је заснован на добро познатим и често коришћеним музичким звуковима у данашњем свакодневном окружењу, који се, као под лупом, увећавају, односно допушта им се да открију оно од чега се састоје и како се понашају у међусобним односима на овом микронивоу.

То је још један ниво на којем ова композиција изазива асоцијације на стваралаштво из средине прошлог века, будући да је и Штокхаузен у *Микрофонији* (*Mikrophonie*, 1964) имао сличну замисао, схватајући је као поступак са звуком сличан раду стетоскопа, тј. као увећавање звукова како би се чуло оно што је „голим ухом“ неопазиво (Stockhausen, 1973: 9), с тим што је у *Resound*-у реч о знатно другачијем музичком материјалу и начину на који се дошло до релације ове идеје, уз ослањање на резонантне квалитете простора у којем се дело изводи, уместо на микрофон.

Без обзира на звучна истраживања из прошлости са којима испољава одређене сличности, може се рећи да је стваралачки поступак Соње Мутић који је претходио *Resound*-у ипак веома смео, будући да се обраћа увреженим слушалачким навикама које настоји да промени, не иритирањем и супротстављањем, већ кроз продубљивање и интензивирање везаности за консонантни трозвук, присутан у музици већ вековима. *Resound* или „по-звук“ је, тако, идеја која настоји да упути на скривене, партикуларне и често непоновљиве сонорне релације које се јављају у веома типским окружењима, чиме се, напослетку успоставља веза и са односима међу људима, као што су познанства, пријатељства, љубав, која се сва зову истим именима, а увек се односе на једиствене, често супротстављене појаве.

Запис

Партитура ове композиције у поднаслову садржи одредницу за ансамбл и фиксирани медиј (*for ensemble and fixed media*; Mutić, 2021a), што је термин „наследник“ традиционалног одређења „за ансамбл и траку“ који се још среће (чак и у овој партитури нешто касније на страни 9) иако су, разуме се, у пракси магнетофонску траку давно заменили дигитални уређаји за репродукцију. „Фиксирани медиј“ управо упућује на непромењивост репродукције траке, тј. имуност на утицаје других учесника у извођењу, а у овом случају, реч је аудио-визуелном садржају који се емитује током извођења, а који у верзији *Resound II* садржи и деонице гласова, оригинално извођене уживо. Овај фиксирани садржај у партитури нема засебан систем, нити су означена места на којима је потребно да се остали извођачи синхронизују с њим, због тога што је композиторка предвидела да се читава композиција изводи уз помоћ часовника, где један такт траје 10 секунди. Међутим, то не треба разумети као нарочито рестриктиван извођачки захтев будући да ауторка истиче да је простор између тактица, тј. временски интервал током трајања једног такта, препуштен извођачима да на основу сопствене процене координишу своје деловање. Овакава концепција резултира синхронизацијом са фиксираним медијем на макро плану, док на микро-нивоу утицај извођачких одлука на коначни звучни резултат може бити знатан.

У том смислу, ауторка веома пажљиво упућује извођаче у предговору партитуре да *исцртају микрохармоније у оквиру сваке (џонске) висине и њених изражајних квалитетна* (Mutić, 2021b: iii), те да, у извесном смислу, уз слободу коју им оставља у партитури, преузму и значајан део одговорности за сваки произведени звук, тј. сваки тренутак његовог трајања. То је посебно значајно с обзиром на то да у партитури нема нотних вратова, већ је трајање сутерисано хоризонталном линијом, чија је дужина коресподентна релативном трајању тона у односу на фиксирану позицију тактица на временској оси.

Може се рећи да је очекивано да стваралачка замисао која укључује овако сложен однос између стварног времена и „унутрашњег“ осећаја за трајање код извођача изискује и (пре)осмишљавање нотног записа који би омогућавао да се композиторкине намере што верније „преведу“ у звучни резултат. У том смислу, партитура за *Resound* није оптерећена превише „егзотичним“ нотацијским симболима, али је Соња Мутић, као и када је реч о звуку, и у запису начинила суптилне интервенције у стандардне ознаке којима је на веома деликатан начин прецизирала своје намере, без сложених неинтуитивних легенди какве се у савременој музици неретко сусрећу. Следећи природу своје уметничке замисли, ауторка од извођача захтева да као почетну тачку звука одреде тишину, те да истражују границу чујности на својим инструментима, што је резултирало употребом динамичке ознаке *pppp*, као и посебних симбола за крешендо и декрешендо који наглашавају да је потребно звук појачати почевши од тишине, односно утишати га до ишчезавања. Поред овако суптилне динамике, од извођача се очекује и да се што је више могуће „утопе“ и уклопе у звукове других инструмената који свирају у исто време, како би створили трепераве преливајуће нијансе тембралних валера.

Звук

Ансамбл који изводи *Resound* састоји се од виолине, виоле, виолончела, клавира, бас кларинета и флауте, а сваки од ових инструмената је употребљен са нарочитом пажњом, издвајајући из укупних изражајних могућности оне које одговарају ауторкиним сонорним истраживањима.² Тако је клавир, једини перкусивни извор звука у ансамблу, у извесном смислу „препариран“

² У првој верзији композиције састав је уместо флауте укључивао вибрафон.

Пример бр. 1 – Соња Мутић – *Resound*, почетак

* **transposed score** **0**

0" 10" 20" 30"

Fl.

Bcl. in Bb

Pno.

Vn.

Vla.

Vc.

half-air

molto sul tasto con sord., half-air

molto sul tasto con sord., half-air

molto sul tasto con sord., half-air

* Bass Clarinet sounds a major 9th lower than written

IV

будући да је свиран помоћу два *e-bow*-а којима је природа клавирског звука промењена у ону налик гудачким инструментима. Ауторка пијанисту нарочито „упозорава“ на деликатности приликом свирања клавира на овај начин, саветујући опрез како би се звук жица клавира побуђених на осциловање електромагнетом што боље утопио у остатак ансамбла (Mutić, 2021b: iii). Од осталих извођача се очекује свирање *non vibrato*, а дувачи притом треба да произведу најдужи могући тон, док није пожељно да дисање буде чујно, осим у случају када се захтева да оно буде присутно као део, како га ауторка одређује, „ваздушастог тона“ („airy tone“; Mutić, 2021b: iii). Деоница гудача је, са друге стране, мање сложених динамичких захтева, али са веома садржајним висинским променама које укључују четвртстепене интервале праћене нијансирањем гласноће. Ауторка и од гудача очекује „полуваздушаст“ звук, што је могуће мекши, и то потцртава ознаком *molto sul tasto con sordino* (видети пример бр. 1). Што се фиксираних медија тиче, он, као и живи учесници у овом остварењу, дискретно доприноси укупном звучном резултату, те се може рећи да се приликом стварања овог сегмента композиције ауторка руководила идејама сродним онима које је уобличио као извођачке захтеве. Разуме се, фиксирани деоници је креирала композиторка непосредно, те за њену репродукцију нису потребне посебне напомене у парититури. Свакако, оне се могу наслутити у начину на који је садржај ове деонице реализован, иако је и она готово мимикријски уклопљена у укупни звучни исход.

Структура

Као што је већ поменуто, трајање дела је одређено фиксним медијем, и на макроплану се може поделити на три сегмента неједнаког обима, међу којима се уочавају и извесне релације са традиционалном репризношћу. С обзиром на контемплативни карактер музичког тока, садржај се може схватити и као изненађујуће рапсодичан уколико слушалац следи ауторкино упутство да у добро познатим интервалима истражује скривени микросвет трептаја и подрхтавања звука. Уздржаност хармонске компоненте и практично изостанак мелодије у традиционалном смислу, заиста усмеравају пажњу на оно што у овим сазвучјима није уочљиво „на први поглед“ или прецизније, када се она користе на уобичајен начин у оквиру „класичних“ тоналних композиција. Четвртстепена одступања од стожерних висина не нарушавају преовлађујућу дијатонску равност, већ резултирају ненападним *beat* фреквенцијама, што се може разумети као ритмичка компонента дела, будући да је она у уобичајеном смислу, како је већ поменуто, одређена као

трајање симболисано линијом. Начин на који Соња Мутић приступа микротоновима поново испољава одређене сличности са Шелсијевим приступом, будући да се у оба случаја до употребе мањих интервала од мале секунде долази због жеље аутора да се нагласи експресивност једног, стожерног звука и то консонантног, као што је то на пример у првом ставу Шелсијевог *Трифона* (*Triphon*, 1956) у којем је *сврха четвртићонова да њојуне јаз између њавних висина, како музика не би више скакала са ноше на ношу* (Reish, 2006: 169). Чини се да Соња Мутић на сродан начин користи ова висинска одступања, формирајући „осцилаторну активност“ око главног тона ширењем „тонског језгра“ на околне микротонове, како то наводи Рајш у вези са Шелсијем (Reish, 2006: 169). Као што се може очекивати, ритмичка подрхтавања „стојећих“ сазвучја која стварају различити инструменти доводе до неухватљивих преплета хармоника и резонанци, те се готово цела композиција може сматрати својеврсном „мелодијом тонских боја“ чије контуре током трајања дела формирају готово скулптуралну пластичност, тј. закривљеност тонског облика у простору којег је немогуће свести на дводимензионалну мелодијску линију, што не замагљује његову функцију линеарне компоненте дела. Напротив, ова разиграна мелодичност тембралних варијација доприноси утиску тематизације ових испрва неупадљивих звучних „изклизнућа“, која током дела доживљавају готово класичарску разраду јављајући се у различитим хармонским окружењима, сваки пут са новим варијантама и трансформацијама у зависности од контекста. Како наводи Шенберг: *Тон њосћаје њаизив збој врлина њонске боје, чија је висина једна од димензија. Боја њона је њако њавна њема, док је висина само један њен гео* (Schoenberg, 1983: 421–422), што је чини се и схватање које је врло блиско начину на који Соња Мутић третира тембр, наглашавајући управо оне елементе звука које чујемо тек када његов висински садржај доживљавамо као подразумеван.

У том смислу се дело може сматрати монотематским, својеврсном фантазијом тембров у којој се кроз рад са материјалом (или у овом случају можда прецизније радом материјала) долази до тематске искре која ће усмерити даље одвијање музичког тока. Она се у *Resound*-у наговештава већ током дугачког и спорог крешенда почетног акорда гудача и бас кларинета, а постаје веома уочљива са наступом клавира чији резонантни квалитети у овом случају заиста долазе до изражаја и подстичу мешања тонских нијанси. До првог интензивнијег заплета долази већ око првог минута трајања када у тренутку док сви инструменти суделују у стварању треперавог сазвучја од тонова *ie-xa-ge*, у деоници виолончела настају четвртстепени помераји који доводе до згушњавања *beat* остината у полиритмичне текстуре чије се фазе спајају и мимолилазе различитим темпима зависно од размака од консонантних преклапања (*видети пример бр. 2*). Овај звучни талас се постепено уклапа у следећи, у којем се сличан поступак понавља у нешто светлијем тембралном окружењу на субдоминантном акорду у односу на претходни. Може се

Пример бр. 2 – Соња Мутић – *Resound*, такт 5–8.

The musical score for measures 5-8 of *Resound* by Sonja Mutić is presented for a full orchestra and piano. The score is divided into measures of 40'', 50'', 1'00'', 1'10'', and measure 2. The instruments listed are Flute (Fl.), Bass Clarinet in Bb (Bcl. in Bb), Piano (Pno.), Violin (Vn.), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The dynamics range from *pppp* to *mp*. Performance instructions include *eBow* and *slowly move e-Bow away from string*. The Vc. part shows a chromatic descent with Roman numerals III and IV.

рећи да је овим гестом успостављен модел даљег рада са материјалом који ће се у току који следе адаптирати на хармонско окружење без напуштања дијатонске равни. Уместо дисонантних акорда, драматургију музичког тока иницирају металасти темброви који настају као последица резонанци флажолета и фазних помераја између звука гудача који, како се захтева у партитури, тонове свирају асиметричним покретима гудала (Mutić, 2021b: iii), чиме доприносе променљивости укупног аликвотног садржаја. Поступност његових промена у овом случају ствара утисак развојног континуитета почетне идеје налик на рад са темом у развојном делу фуге, на пример, која у густом сплету гласова прелази из деонице у деоницу, с том разликом што је у *Resound*-у реч о полифонији хармоничких (аликвотних) плоха које ступају у интеракције током трајања акорда. Ригорозну поступност у динамичком осциловању нарушавају само повремени тонови са карактером трзалачког инструмента у фиксираној деоници, те врло дискретни двозвучи на клавиру који брзо по свом проминентном јављању започињу са лаганим утапањем у лелујаво окружење. Њихова улога се може схватити двојачко – могу се посматрати као особени маркери облика у рапсодичним тембралним меандрирањима и као границе супротности у укупном звучном хоризонту, најудаљеније тачке од тишине којима се уношењем неопходног контраста успоставља равнотежа у делу.

Први, највећи сегмент дела завршава „полукаденцом“ (на акорду *fis-a-ge*) изразито дугим декрешендом у којем на крају остаје само несигурни звук клавира на граници чујности док и он сасвим не ишчезне. Следећи сегмент композиције је место једине разлике између *Resound*-а и *Resound* а II, будући да су у потоњој верзији гласови део фиксирани деонице, док су оригинално били извођени уживо, наступајући са галерије. Овај сегмент се по свом карактеру не разликује од претходног, и даље је реч о веома постепеним и суптилним звучним преплетима, с тим што је сада нијанса боје звука битно другачија и веома хомогена у односу на претходни ток. Због тога је тешко одупрети се асоцијацијама на музику ренесансе, и то оног њеног дела у којем су аутори испитивали интонације, штимове и просторне карактеристике звука, као у случају Луцаска Луцаски или Ђулија Качинија, на пример. Гласови доносе и прва тамнија хармонска сенчења, као и хроматска исклизнућа налик на мадригализме, али без нарушавања консонантности вертикале, постепено се стишавајући кретањем ка нижим регистрима чиме се овај сегмент утапа у наредни у којем поново учествују чланови ансамбла, заједно са „одумирућим“ гласовима.

Раније поменут наговештај репризности у овом делу се може уочити у симболици звукова које доносе инструменти пре него у њиховом акустичком квалитету како је то био случај у досадашњем току композиције. Наиме, инструменти се поново јаве да споро, али кратко одсвирају доминантни и тонични акорд, крећући се из тишине до *pppp* и назад, те се може рећи да је симболична каденциона функција тиме додатно потцртана, задржавајући довољно сличности са претходним током да не наруши њен рекапитулациони и конклюдентни карактер.

Закључак

Музика Соње Мутић делује као да тежи познатом стваралачком идеалу да се са што мање средстава постигне максимални естетски ефекат. Композицијом *Resound* она успева да помири настојања да се проникне у тајне музичког звука, са традиционалним, тоналним схватањем музике, остварујући притом узбудљиво звучно путовање кроз увек недовољно истражени скривени свет осцилација у сонорностима које су нам такоређи стално „пред очима“. „Дискретна и нежна дијатонска атмосфера“ дела коју примећује Зорица Премате (Премате, 2022) резултат је, чини се, тежње да се подстакне или оствари што посвећеније и активније слушање (ослушкивање) током трајања дела, које се намеће и извођачима, и слушаоцима. Њему су у овој композицији подређени подједнако музички садржај и захтеви за његову интерпретацију. Међутим, испод површине те дијатонске атмосфере се пажљивим слушањем на које ауторка позива, може уочити веома оштар контрапунктски преплет аликвотних гласова који се јављају у, заправо, веома широком луку напетости. Њихов распон се креће од подрхтавања инструмената под тензијом у рукама извођача који свирају на граници чујности, све до четвртонских интервенција у дурске и молске акорде, који се, када се има у виду уобичајени хабитус ових сазвучја, могу сматрати изразито оштром дисонанцом. Она, како то Шенберг и предсказује, *врлином своје ѿонске боје* отвара неочекивану музичку разину, другачију *од оне коју ѿростѿо називамо ѿтембром*, а на којој дело Соње Мутић указује на сфере стваралачке креативности које ћемо тек откривати препуштајући се изнова треперењима ових узбудљивих сазвучја.

Цитирана литература:

1. Anderson, Julian (2000): „A Provisional History of Spectral Music“. *Contemporary Music Review* 19/2, 7–22.
2. Castanet, Pierre Albert (ed.) (1993): *Giacinto Scelsi: viaggio al centro del suono*, Luna editore, Roma, 26.
3. Clarke, Michael (2009): „Extending Interactive Aural Analysis: Acousmatic Music“, *EMS 09 – Heritage and Future*, <http://www.ems-network.org/ems09/papers/clarke.pdf>
4. Mutić, Sonja (2021a): 31. *Tribina kompozitora*, Resound II, https://composers.rs/?page_id=7804 (programski komentar)
5. Mutić, Sonja (2021b): *Resound II for ensemble and fixed media* (self-published score).
6. Премате Зорица (2022): „Звуци изван инструмената“, *Полиџиука* – Културни додатак.
7. Rose, François (1996) „Introduction to the Pitch Organization of French Spectral Music“. *Perspectives of New Music* 34/2, 6–39.
8. Reish, Gregory N. (2006): „Una Nota Sola: Giacinto Scelsi and the Genesis of Music on a Single Note“. *Journal of Musicological Research* 25, 149–189.
9. Schoenberg, Arnold (1983): *Theory of Harmony*, University of California Press, Berkeley, 421–422.
10. Stockhausen, Karlheinz (1973): *Mikrofonie (partitur)*, Universal Edition, Vienna.

COMPOSING TODAY (2)

Milan Milojković*

SONIC MICROCOSMOS OF A FUTURISTIC FANTASY – RESOUND BY SONJA MUTIĆ

UDK: 785.7

78.071.1 Мутіћ С.

doi: 10.46793/MT53.24M

Biblid: 0354-9313, 30(2024) pp. 24–30

Submitted: 6th September 2023

Accepted for publication: 5th March 2024

Original scientific paper

Summary: The paper presents a piece by Sonja Mutić titled *Resound*, for chamber ensemble and a fixed media, based on the research into the possibilities of uncovering an exciting micro-world within the well-known tones and intervals, like major and minor triads. The position of the composition in relation to similar efforts by other authors of the 20. century is analyzed, as well as its connection to the ideas about the thematization of timbre in Arnold Schoenberg's opus, and the search for the building material for composition in one sound, in works by Giacinto Scelsi and Jonathan Harvey. Afterward, the paper presents the structure of the composition, also shedding light on certain details in relation to the notation and the treatment of the instruments. Special attention is given to the use of quartertones and their impact on the timbre, also touching on possible connections with the tradition of Renaissance music, and potential symbolism related to tonal functionality. Sonja Mutić's music appears to gravitate towards the ancient creational ideal to achieve maximal aesthetic effect through the use of a minimal resources. With *Resound*, she manages to reconcile the endeavor to uncover the secrets of the musical sound, with the traditional, tonal understanding of music, simultaneously achieving an exciting sonic trip through the still-quite-undiscovered world of oscillations in sounds that are, so to speak, constantly in front of us.

Keywords: timbre, Sonja Mutić, fixed media, chamber music, overtones, oscillations, quartertone music

Milan Milojkovic, Assistant professor, Academy of Arts, University of Novi Sad

milanmuz@gmail.com

ORCID: 0009-0000-4243-8156

LE ZÈBRE

ILLUSIONS KINESTHÉSIQUES
POUR DEUX PIANOS

ДРАГАН ЛАТИНЧИЋ

Con spirito ♩ = 138

The musical score is written for two pianos, labeled PIANO I and PIANO II. It consists of three systems of staves. The first system (measures 1-4) features a forte (f) dynamic for PIANO I and a piano (p) dynamic for PIANO II. Both parts are marked 'Con spirito' with a tempo of 138 beats per minute. The notation includes complex rhythmic patterns with triplets and sextuplets, and various articulations like accents and slurs. The second system (measures 5-8) continues the intricate patterns, with PIANO I starting at a piano (p) dynamic and PIANO II at a forte (f) dynamic. The third system (measures 9-12) concludes the piece with a piano (p) dynamic for both instruments. The score is characterized by its dense, syncopated rhythms and the interplay between the two pianos.

Драган Латинчић: Зебра, кинестетичке илузије за два клавира

Милош Браловић*

РИСТИЋЕВ ХИНДЕМИТ – СПЕЦИФИЧАН СЛУЧАЈ
НЕОБАРОКА У СРПскоЈ МУЗИЦИ¹

УДК: 78.071.1 Ристић М.

doi: 10.46793/MT53.32B

Biblid: 0354–9313, 30(2024) pp. 32–44

Примљено: 31. децембра 2023.

Одобрено за штампу: 29. јануара 2024.

Оригинални научни рад

Сажетак: У овом тексту представљам фрагменте архивске заоставштине Милана Ристића (1908–1982), који садрже два типа композиционо-техничке припреме овог ствараоца. То су теме и скице, од којих су најраније сачуване настале још 1942. године, а последње су из 1978, а затим и циклуси фуга компоновани 1950–1967. Посебну пажњу посвећујем последњем циклусу од 24 фуге, компонованом 1965–1967. Будући да сам кроз проучавање Ристићевог стваралаштва уочио стваралаштво Паула Хиндемита као узорно, сагледаћу поменуте фрагменте управо из односа поетика двојице стваралаца.

Кључне речи: Милан Ристић, рукописна заоставштина, Паул Хиндемит, теме и скице, фуге, Одбор за заштиту српске музичке баштине САНУ.

Увод

Овај текст представља допуну појединих сегмената моје докторске дисертације под називом *Стваралаштво композитора Прашке групе после II светској рата у контексту европских модерних стварања*, одбрањене 27. априла 2023. године на Факултету музичке уметности (Браловић, 2022). Током израде докторске дисертације, имао сам увид у рукописну заоставштину Милана Ристића (1908–1982), која се чува у Одбору за заштиту српске музичке баштине САНУ. Њу је Јован Ристић, композиторов син, званично предао на чување Одбору 2016. године.² Као сарадник Одбора, током лета 2023. био сам ангажован на сређивању заоставштине Милана Ристића, што је и главни повод за писање овог текста. Наиме, у докторској дисертацији бавио сам се, између осталог, Ристићевим припремним скицама и фугама (у оквиру другог поглавља *Милан Ристић – његова моделовања*). Користио сам пет свезака тема и скица (садржину тих свезака описашу нешто касније), насталих од 1954. до 1978. године, као и Ристићеве циклусе фуга, из раздобља 1950–1967. Будући да сам, током сређивања, пронашао и поједине рукописе који нису били укључени у разматрање у дисертацији, овом приликом ћу их представити, како би се стекла комплетнија слика о Ристићевом стваралаштву.

У постојећој литератури, Милан Ристић се сврстава међу најзначајније композиторе инструменталне и посебно симфонијске музике у Србији. Његов опус броји велики низ дела готово свих жанрова, која су настајала од самог краја двадесетих година прошлог века, до последњих остварења и скица из 1978. године, када се његов стваралачки рад, највероватније услед болести, нагло прекида. Музичко образовање је стицао најпре у Музичкој школи у Београду, учећи клавир у класи Ивана Брезовшека (1888–1942) и слушајући теоријске предмете код Милоја Милојевића (1884–1946). Релативно кратак период провео је у Паризу, 1927–1929, о чему нема прецизних података. У различитим изворима спомиње се да је композицију приватно учио код Габријела Пјерсона (?–?), младог асистента композитора Пола Фушеа (?–?), али ни о једном од њих не постоје готово никакви подаци (уп.

¹ Ова студија настала је у оквиру НИО Музиколошки институт САНУ, коју финансира Министарство науке, технолошког развоја и иновација Републике Србије (РС-200176).

² Уговор бр. 301/1, између Јована Ристића и Српске академије наука и уметности, коју је заступао тадашњи председник САНУ, академик Владимир Костић, потписан је 29. 6. 2016.

Бралоуић, 2022: 15, ф. 41).³ Вративши се у Београд, године 1937. завршио је Музичку школу, у класи Милојевића и нешто касније Јосипа Славенског (1896–1955). Исте године, наставио је своје школовање на Државном конзерваторијуму за музику у Прагу, у класи Алоиса Хабе (1893–1973). Студије је прекинуо 1939, због избијања Другог светског рата у суседној Пољској. Према подацима из Годишњака Прашког конзерваторијума и Годишњака класе Алоиса Хабе, Милан Ристић је код овог професора студирао композицију две школске године, 1937/1938. и 1938/1939, а подаци о завршетку студија недостају (уп. Бајгарова и Шебеста, 2010: 105). С обзиром на то да је Ристићево академско музичко образовање, по свој прилици, остало недовршено, не изненађује чињеница да је касније, када је започео професионалну делатност, осећао потребу да усаврши властиту композициону технику, те се за свако ново дело темељно припремао.

Ристићева композиторска настојања и интересовања

Још пре одласка у иностранство, Милан Ристић је имао прилике да се упозна са стандардним музичким репертоаром, али и савременом музиком, у то време оличеном у стваралаштву Арнолда Шенберга (1874–1951). О томе сведочи и чињеница да је 1930. године, заједно с колегама из Милојевићеве класе, Димитријем Биволаревићем Хекоом (1902–1944) и Петром Стајићем (1915–2008) оформио Групу атоналних композитора (ГАК) (уп. Цвејић, 2000: 61). Своја знања о савременој музици употпунио је током студија у Прагу, где је, поред стандардних композиционих вежби, у класи композиције Алоиса Хабе, имао прилику да се опроба у компоновању четврттонске и шестинотонске музике.

По повратку у Београд, кратко је радио као заменик уредника Музичке редакције Радио Београда (1940–1941), а с те позиције се повукао по нацистичкој окупацији Југославије (уп. Перићић [1969]: 453). Од завршетка Другог светског рата, поново је радио на Радио Београду, што је остало његово радно место све до пензионисања, 9. маја 1978.⁴ Године 1961. постао је дописни, а 1974. редовни члан Одељења ликовне и музичке уметности (данас: Одељења уметности) Српске академије наука и уметности.

Од периода прашких студија, па готово до краја живота, Ристић је готово непрекидно компоновао, радећи најпре на краћим скицама, које је потом користио за своја обимнија остварења. Тако се, на пример, период између 1941. и 1951. године везује за Ристићево повлачење из јавног живота, услед окупације Југославије, а то очигледно није значило и прекид у компоновању. Током нацистичке окупације, компоновао је значајан број симфонијских и камерних остварења, од којих већина није доживела јавно извођење. У периоду по завршетку Другог светског рата углавном је компоновао дела пригодног карактера, попут неколико мелодрама, или низа обрада народних песама и народних кола за Народни оркестар Радио Београда.⁵ Ристићев повратак на музичку сцену догодио се 1951. године, јавним извођењем његове Друге симфоније, настале исте године (уп. Bergamo, 1977: 79–81; Mikić, 2009: 120–124).⁶ Чињеница да је био запослен на Радио Београду, као заменик главног музичког уредника Јосипа Калчића (1912–1995), задужен за програмски део (контролу одабира снимака и организацију редоследа емитовања),⁷ и да је блиско сарађивао са ансамблима ове медијске куће, стимулисала га је да редовно компонује, јер је знао да ће његова нова дела брзо по настанку бити изведена и снимљена за потребе Фонотеке Радио Београда.

33

³ Име Габријела Пјерсона спомиње се у: Perićić, [1969a]: 453–273; Đurić-Klajn/Pejović, 2001; Marinković, 2010: 7–18. Габријел Пјерсон се спомиње као асистент Пола Фушеа на Париском конзерваторијуму, видети: Ristić, 2019. У пописаним изворима не наводи се ниједан податак о двојници поменутих композитора. Стога је аутентичност ових података остала упитна.

⁴ ([О]д 9/V [1978.] у йензији сам. Добијам "изузејну" йензију као редовни члан Српске академије наука и уметносии.) Обезбеђен ми је миран рад на новим делима) [sic!]. Запис је настао на оригиналном рукопису Треће сонате за клавир, чије је компоновање почело 17. маја 1978. Заоставштина Милана Ристића у Одбору за заштиту српске музичке баштине, „Solističke i камерне композиције“, сигнатура 3/112.

⁵ Ова дела се налазе у Одбору под сигнатурама 3/76, 3/77 (обраде народних песама и кола), 3/86, 3/87, 3/88, 3/89 (мелодрам *Песма о соколу*, *Јаблан*, *Две народне* „Стари Вујадин“ и „Старина Новак и Дели Радивоје“) и *Смрћ Смаил-аге Ченџића*).

⁶ Ристић је *Другу симфонију* замислио најпре као Свиту за оркестар, а у Одбору се чува једино оригинални радни рукопис, партичела ове композиције. Сигнатура 3/11.

⁷ Информација добијена из разговора са Христином Медић, 19. 8. 2023.

Припремне теме и скице и циклуси фуга

Будући да је ток школовања и рада Милана Ристића до 1945. био испрекидан, није нелогично претпоставити да је Ристић осећао извесне недостатке у свом композиционо-техничком умећу. Ово је такође и један од могућих разлога због којих је Ристић посегао за узорима из западноевропске музичке културе, оличеним у делу Паула Хиндемита (1895–1963), композитора који је међу Ристићевим нешто старијим савременицима могао, управо због физиономије свог опуса и теоријског рада, да буде добар узор. Реч је о ствараоцу чији је опус неокласичан (и још специфичније, прожет необарокним тенденцијама оличеним у примату полифоног начина мишљења), који се у својим делима ослањао на традицију уметничке музике Западне Европе, те који је систематично образложио свој универзални метод компоновања и музичке анализе у уџбенику *Техника ѿонској слоја* (*Unterweisung im Tonsatz*, 1937).⁸ Поред тога, Хиндемит је привремено напустио Немачку због успона нацизма, тражећи азил у Сједињеним Америчким Државама – што је било важно за период после Другог светског рата, јер је Хиндемита чинило прихватљивим узором у очима нове комунистичке власти. У наставку, кроз представљање Ристићевих тема и скица, али и последњег циклуса фуга (24 фуге, без наслова циклуса, без назначене инструментације, 1965–1967), представићу однос Ристића према Хиндемитовом стваралаштву, посредован поменутиим уџбеником.

Милан Ристић је иза себе оставио велики број припремних тема и скица. Под темама подразумевам релативно разрађене, непериодичне једногласне мелодијске обрасце дужине у просеку од десет до двадесет тактова, а под скицама подразумевам по дужини темама идентичне, такође непериодичне мелодијске материјале, обрађене у клавирском слогу. Као што је поменуто у уводу, имао сам увид у пет свезака тема и скица Милана Ристића, које све припадају његовом послератном стваралаштву.⁹ Током темељног сређивања Ристићеве заоставштине открио сам још три свеске с темама и скицама насталим током Другог светског рата: *Теме, I–II, 1942*, *Теме, III–1942–III–1943* и *Теме, IV–IV 1943*.¹⁰ Ове три свеске су мањег обима у односу на пет раније описаних свезака. Компоноване теме које оне садрже по својој физиономији не разликују се много од оних компонованих касније – разлика у њима је она квалитативна, односно стилска, будући да је Ристић кроз процес њиховог компоновања „дбрусио и глачао“ свој композиторски израз оличен у делима која су настајала после њих. Такође, у свескама из раздобља Другог светског рата, Ристић није посебно означавао теме које је користио у каснијим делима, као што је то радио у послератних пет свезака. Упечатљиви су примери тема трећег и четвртог става *Suite giocose* (1956), које је могуће пронаћи у првој послератној свесци *Теме, књија I*, под бројевима 69 и 256. Исто тако, теме за *Три дурлеске за оркестар* (1957) могуће је пронаћи под бројевима 229, 233 и 236 (уп. Браловић, 2022: 90). Поред тема и скица окупљених у пет свезака, у последњих десетак година Ристићевог стваралаштва појављује се квантитативно мањи, али не и мање важан број тема и скица које се махом налазе у необједињеним нотним свескама.¹¹ Теме и скице настале од 1954. године садрже и краће коментаре, у којима је Ристић описивао догађаје и доживљаје везане за датум настанка теме или скице. У каснијим збиркама тема и скица, неки описи су постали

⁸ За потребе анализе Ристићевих дела, у докторској дисертацији користио сам превод прве књиге (теоријског дела студије *Техника ѿонској слоја*), Властимира Перичића из 1983. године. Видети: *Hindemith*, 1983. Милан Ристић, али и остали представници Прашке групе највероватније су користили немачки оригинал.

⁹ *Теме, књија I*, сигнатура 3/123 подразумева период 1954–1960; *Теме и скице, књија II*, сигнатура 3/124, односи се на период 1960–1961; *Оркестарске студије; Теме и скице, књија III*, сигнатура 3/125, јесте за период од 1961–1971; *Композиције за клавир (Четири скице, 1969); Скице, књија IV*, сигнатура 3/126, садржи фрагменте из периода 1971–1976; Последња свеска *Фује 1–19; Скице*, сигнатура 3/127, заокружује овај комплет свезака темама и скицама насталим 1976–1977. Захваљујем др Бојани Радовановић, тадашњем секретару Одбора за заштиту српске музичке баштине САНУ, ангажованој на сређивању заоставштине Миховила Логара (1902–1998), која ми је лета 2021. уступила поменуте рукописе на увид.

¹⁰ Сигнатуре 3/120, 3/121, 3/122. Римски бројеви у цитираним насловима се највероватније односе на месеце у години, па се тако прва свеска односи на јануар – фебруар 1942, друга на период март 1942– март 1943, а трећа на три месеца, односно април – јун 1943. Стога, три свеске заједно обухватају период од јануара 1942. до јуна 1943.

¹¹ Постоје три укоричене свеске (неколико обједињених нотних свезака), под називима *Skice*, 1970–1972, сигнатура 3/106; *Skice*, 1974, сигнатура 3/110; *Skice*, 1975–1977, сигнатура 3/111. Под групом од двадесет две необједињене нотне свеске, сигнатура 3/119, налазе се *Скице*, 1968, једна нотна свеска, *Скице* 1968; *Кончерто за јудачки оркестар*, 1968–1969, три нотне свеске; *Скице*, 1971, једна нотна свеска с једном скицом; *Скице*, 1978, две нотне свеске.

нешто дужи. Према томе, свеске са темама и скицама на одређени начин репрезентују и својеврсан „музички дневник“ Милана Ристића.

Компоноване готово свакодневно, теме и скице налазиле су своја места у Ристићевим остварењима, што сугерише да су оне од почетка компоновања мишљене еволутивно, сродно бароком принципу развоја чеоне теме. Осим што се угледао на организацију хармонског и мелодијског тока према Хиндемитовим начелима (изложеним у уџбенику *Техника џонској слоја*),¹² Ристић је у Хиндемитовом опусу видео и парадигматичан пример коришћења полифоније у музици 20. века. За Хиндемита,

полифонија [је] истио онако нормалан начин мишљења и изражавања, и један од бићних конститутивних елемената дела као што је то била за композиторе барокне епохе; наравно, уза све разлике у основним компонентама звучној језика – њрвенствено у њојлегу хармонско-тоналном – које су условљене двестотодишњим интервалом између Баха и Хиндемита (Перичић, 1998: 98–99).¹³

Увидом у Ристићеву рукописну заоставштину (и то циклусе фуга), можемо исто тврдити и за њега.

Милан Ристић је компоновао четири велика циклуса фуга. Иако никада нису објављени, они су (са изузетком последњег) и приређени за извођење, у смислу јасно одређене инструментације, брижљивог писања ознака за карактер, динамику и артикулацију и тако даље. Последњем циклусу, о којем ће овде бити речи, недостаје једино прецизно одређена инструментација, до чега би дошло да су се створили услови за јавно извођење. Подједнако као теме и скице, фуге су биле готово директна припрема за настанак, пре свега, симфонијских дела која су компонована непосредно после њих.

Први циклус, *24 фуге за разне ансамбле. Књига I*,¹⁴ садржи фуге поређане хроматски, од *Це гура до ха мола*, попут Бахових свезака *Добро њемњерованој клавира*. Циклус је настајао у периоду од 12. марта 1950, када је завршена прва фуга, до 20. јануара 1951, што је датум завршетка последње фуге. Синтагма „разни ансамбли“, коришћена је да означи саставе од трија (виолина, виола и виолончело; две виолине и виола; хорна, труба и тромбон), преко гудачког или дувачког квартета, гудачког квинтета, све до камерног гудачког оркестра (у којем виолончела и контрабаси чине једну деоницу изведену у октавама) са два или три дувачка инструмента. Према томе, број гласова фуге кретао се од три до седам.

Наредни компоновани циклус јесу *Фуге за клавир*,¹⁵ настале током 1951. године. Чине га три трогласне и три четворогласне фуге. Прва од њих носи датум 23. јануар 1951, док је последња довршена 2. јула 1951.

После овог циклуса, Ристић је у два наврата отпочињао нове циклусе фуга за камерне ансамбле, који су остали недовршени: *Фуге. Друја серија*, у којем се налази само једна завршена фуга за гудачки квартет од 6. октобра 1951. и *Фуге I / 1–24*, која садржи такође једну фугу за гудачки квартет од 19. октобра 1952. (обе поменуте фуге су у *Це гуру*) и недовршену експозицију фуге за гудачки квартет у *це молу*, без датума.

Након паузе од неколико година, настао је трећи циклус, *Четири фуге за гудачки џрио*.¹⁶ Реч је о четири трогласне фуге компоноване током 1958. године. Прва фуга је довршена 20. марта 1958, а последња 30. децембра 1958.

Последњи циклус фуга компонован је после дуже паузе. Не садржи назив, а у рукописима у којима се налази, означен је једноставно са „*Фуге*“. За разлику од претходних циклуса, овде нема ознаке инструментације, а реч је о трогласним, четворогласним и једној петогласној фуги. Прва фуга носи датум 30. децембар 1965, док је последња означена датумом 8. децембар 1967.¹⁷ Комплетан попис излажемо у табели која следи.

¹² На пример, током педесетих година 20. века, од *Друје симфоније* (1951), када се представио београдској публици као неокласични композитор, Ристић је готово опсесивно избегавао коришћење тритонуса (који је могао да се јави скоро искључиво у пролазној хармонији), држећи се Хиндемитових упутстава о обликовању хармонске криве (уп. Браловић, 2022: 148–149; 154).

¹³ Цитирани текст Властимира Перичића написан је 1964. године.

¹⁴ Сигнатура 3/92.

¹⁵ Сигнатура 3/93.

¹⁶ Сигнатура 3/93.

¹⁷ Детаљан преглед фуга видети у: Браловић, 2022: 92–96. Као што смо навести у ф. 9, пета свеска тема и скица садржи и препис деветнаест од двадесет четири фуге. Те 24 фуге, са започетом 25. фугом за клавир налазе се под сигнатуром 3/119.

Табела бр. 1 – Двадесет и четири фуге (без наслова циклуса и ознаке инструментације), нотне свеске из збирке 22 *нојне свеске*, сигнатура 3/119.¹⁸

Наслов	Метар	Карактерна ознака / темпо	Датум настанка
1. Четворогласна фуга <i>in C</i> (клавирски став)*	3/4	Energico, четвртина = 92	18. XII 1965 – 30. XII 1965.
2. Трогласна фуга <i>in D</i> (клавирски став)*	4/4	Четвртина = 126	31. XII 1965.
3. Четворогласна фуга <i>in D</i> (клавирски став)*	4/4	Largo, четвртина = 48	2. I 1966.
4. Трогласна фуга <i>in G</i> (клавирски став)	2/4	Vivo, четвртина = 152	3. I 1966.
5. Четворогласна фуга <i>in Es</i> (клавирски став)*	3/4	Четвртина = 72	6. I 1966.
6. Четворогласна фуга <i>in F</i> (клавирски став)*	4/4	Четвртина = 112	8. I 1966.
7. Четворогласна фуга <i>in C</i> (клавирски став)	3/4	Четвртина = 160	8. V 1966.
8. Четворогласна фуга <i>in G</i> (клавирски став), <i>Кокошији квартеј</i>	4/4	Четвртина = 120	11. V 1966.
9. Трогласна фуга <i>in E</i> (истарска лествица, клавирски став)	2/4	Moderato, четвртина = 100	16. V 1966.
10. Четворогласна фуга <i>in F</i> (клавирски став)	4/4	Moderato, четвртина = 112	19. V 1966.
11. Четворогласна фуга <i>in A</i> (клавирски став)	6/8	Prestissimo	23. V 1966.
12. Четворогласна фуга <i>in G</i> (клавирски став)	4/4	Четвртина = 120	3. VIII 1966.
13. Четворогласна фуга <i>in Cis</i>	4/4	Четвртина = 138	23. IX 1966.
14. Четворогласна фуга <i>in G</i> (клавирски став). Напомена: „Експозиција написана у Палерму, 16/IX [1966]“.	2/4	Четвртина = 100	27. IX 1966.
15. Четворогласна фуга <i>in A</i> (клавирски став)	9/8	Четвртина с тачком = 92	18. X 1966.
16. Четворогласна фуга <i>in G</i> (клавирски став)	4/4	Moderato, четвртина = 106	19. X 1966.
17. Четворогласна фуга <i>in Fis</i> (клавирски став)	3/4	Четвртина = 44	20. XII 1966.
18. Четворогласна фуга <i>in E</i> (клавирски став)	5/4	Moderato, четвртина = 100	21. I 1967.
19. Четворогласна фуга <i>in F</i> (клавирски став)	6/8	Четвртина с тачком = 60	28. I 1967.
20. Четворогласна фуга <i>in F</i> (клавирски став)	4/4	Четвртина = 120	9. II 1967.
21. Четворогласна фуга <i>in G</i> (клавирски став)	4/4	Allegro, четвртина = 132	17. II 1967.
22. Петогласна фуга <i>in E</i> (партичела, три система)	3/4	Четвртина = 100	22. II 1967.
23. Четворогласна фуга <i>in As</i> (клавирски став)	4/4	Четвртина = 60	1. XII 1967.
24. Четворогласна фуга <i>in G</i> (клавирски став)	9/8	Четвртина с тачком = 100	8. XII 1967.

Анализа ових фуга морала би да буде пропраћена упутствима из Хиндемитовог уџбеника, који садржи детаљну анализу *тоналној тоналистике* (tonalität) који овај стваралац дефинише. Основни материјал тоталног тоналитета јесте хроматска лествица која произлази из акустичких законитости тона. Тонове се онда класификују у интервале и акорде, а посебна пажња посвећена је компоновању мелодије и модулацији у музичком току. Анализа Ристићевих дела (самим тим и циклуса фуга) рађена је из угла Хиндемитове класификације интервала, то јест њихове стабилности и основних тонова, што се потом преноси на одређивање склопа акорда. Најпре, реч је о међусобном уодношавању дванаест тонова хроматске лествице:

На основу акустичких размајрања тонова и интервала, Хиндемит формира два низа – (1) мелодијски и (2) интервалски, у складу са [...] акустичком сродношћу тонова. Тако низ 1 чине тонови поређани по следећем распореду: Це, Ге, Еф, А, Е, Ес, Ас, Де, Бе, Дес, Ха, Фис (с). Низ 2 чини следећи распоред интервала: октава, квинта, кварта, мала секста, велика терца, мала терца, велика секста, велика секунда, мала сејтима, мала секунда, велика сејтима и триштонус. Заједничко за оба низа јесте да у односу њојечиних тонова, то јест, квалитетну њојечиних интервала лежи хармонска снаја, која њојечено ојада и ушјуја месно мелодијској (Браловић, 2022: 48).

Али, још важније за Хиндемитово тумачење хармонског језика савремене музике јесте питање хармонске криве. Хармонску криву, према Хиндемиту, чини след акорда у погледу њихове

¹⁸ Све фуге су настале у Београду, осим у случајевима где је то посебно назначено код наслова. Фуге означене звездицом не налазе се у препису из пете свеске тема и скица. Ова табела представља допуну Табеле 9 из докторске дисертације (уп. Браловић, 2022: 95–96).

сложености, а не њиховог међусобног односа и односа акорда с тоником, као што би то био случај у класичном тоналитету. Хиндемит је поделио акорде у две групе и шест подгрупе – (А: I, III, V) акорде без тритонуса и (В: II, IV, VI) акорде са тритонусом. Са бројем подгрупе расте и нестабилност акорда, а када је у питању њихова организација у музичком току, Хиндемит уводи појам хармонске криве која, крећући се од једноставнијих ка сложенијим акордским структурама, креира погодан хармонски план, који не треба да буде презасићен акордима са тритонусом. Дакле, према Хиндемиту, добра хармонска крива једног сегмента музичког тока требало би да садржи исправан, лучни баланс, од једноставнијих акорда према сложенијим.

Ристићево праћење Хиндемитових упутстава огледа се већ у првим циклусима фуга, *Фује за разне ансамбле. Књига I* и *Фује за клавир*, али *Другој симфонији* (1951) и потоњим делима. То се најпре уочава у готово опсесивном избегавању тритонуса и акорда с тритонусом у тим остварењима. Овај интервал се у Ристићевим делима из овог периода појављује готово искључиво као део пролазне хармоније, то јест, у акордима који се при анализи хармонске криве могу апстраховати. Нешто слободнији хармонски језик трећег циклуса, *Четири фује за јудачки џрио* (1958) компонован непосредно после *Симфонијских варијација* (1957), најавио је Ристићево „напредовање“, то јест ослобађање од стега класичног тоналитета и овладавање тоталним тоналитетом, какво се јавља у *Трећој симфонији* (1961) и потоњим делима. Зато место последњег циклуса фуга у Ристићевом опусу има улогу композиторовог овладавања тоталним тоналитетом и потпуне флексибилности унутар њега. Ипак, посматрајући напоре неке одлике овог циклуса фуга и Хиндемитовог *Ludus tonalis*-а (1943), чији поднаслов гласи *Коншрајунктске, џоналне и клавирско-џехничке вежде*, уочавају се значајне разлике у њиховим концепцијама. За поређење са овим циклусом одлучили смо се управо због препознавања Хиндемита и његовог неокласицизма (и необарока), као Ристићевог главног узора.

У циклусу *Ludus tonalis* редослед тоналитета фуга одређен је Низом I, док се интерлудијуми понашају као самостални комади, који могу и да модулирају из тоналитета претходне фуге и припреме тоналитет следеће. Прелудијум и Постлудијум који уоквирују циклус су *in C*, с тим што је Постлудијум ретроградна инверзија Прелудијума. Такође, Хиндемит се у својим искључиво трогласним фугама *Ludus tonalis*-а служи и старим (пребарокним) полифоним техникама, као што је то случај, рецимо, с *Фујом in F*, заснованом на ретроградној симетрији

Пример бр. 1 – Милан Ристић: *Фуја бр. 1 in C* (30. XII 1965) (четвртина = 92, т. 8–18)

Пример бр. 2 – Милан Ристић: *Фуџа бр. 2 in D* (31. XII 1965) (четвртина = 126, т. 1–7)

♩ = 126

f

5

Пример бр. 3 – Милан Ристић: *Фуџа бр. 8 in G* (11. V 1966) (четвртина = 120, 1–16)

(Кокошији квартал) ♩ = 120

f

5

f

9

dim.

12

p

poco cresc.

16

mf etc.

(уп. Перичић, 1998: 104–105).¹⁹ Ристић очигледно није посветио превише пажње концепцији последњег циклуса фуга (исто се може рећи и за раније, осим за први, с хроматским редоследом), будући да изградња обимнијег циклуса, заснована на тесној повезаности унутрашњих целина, очигледно није била његов главни циљ. Уместо тога, Ристић је био посвећен истраживањима и могућностима строге полифоније, трагајући за релативно флексибилним композиторским изразом. Стога се већина његових фуга, а готово све из последњег циклуса, састоје из експозиције (неретко без сталног контрасубјекта), а онда и низа стрети, које садрже најразличитије ритмичке и мелодијске измене, што се преноси и на сам завршни део и коду фуге.

Тако, почетна фуга Ристићевог последњег циклуса, *in C*, четворогласна, дужине 35 тактова, с метрономском ознаком четвртина = 92, садржи експозицију (т. 1–4) сачињену од теме дужине једног такта и наизменичног низања теме и одговора кроз деонице, без сталног контрасубјекта. Следи несеквентни међустав (грађен као строги полифони сегмент на основу материјала теме), т. 4–9. Спроводни део чини низ наступа једнотактне теме који, због учесталости наступа, али и сливености теме са даљим током деонице, одаје утисак стрете. После појаве теме *in D* у басу (т. 10), следи кратак међустав, т. 11–12, а потом и четири наступа теме, т. 13–17 (*видети пример др. 1*). Међустав, т. 18–27 такође није секвентно грађен. Два наступа теме (т. 23 и 25) у сопрану и алту, *in C*, односно *in A* припадају завршном делу фуге и одвијају се на педалу доминанте

Пример др. 4 – Милан Ристић: *Фуџа др. 8 in G* (11. V 1966), (четвртина = 120, т. 29–44)

¹⁹ С друге стране, уколико бисмо размотрили случај Шостаковичеве збирке *24 прелудијума и фуџа* ор. 87 (1951), као још једног сличног циклуса из 20. века, у њему се, опет, уочава другачија концепција: реч је о низу диптиха прелудијум-фуга, поређаних по квинтном кругу, док фуге у великој мери прате устаљену концепцију ове форме.

Пример бр. 5 – Милан Ристић: *Фуја др. 9 in E* (16. V 1966) (Moderato, четвртина = 100, т. 1–12)

Moderato ♩ = 100

40

који се јавио раније у међуставу. Завршни одсек, т. 27 садржи три наступа теме *in G*, (тенор, алт, сопран, по тактовима 28, 29 и 30), а потом и наступ теме *in C* у највишој деоници (т. 32), на који се надовезује кода. Фуга је, највероватније, намењена гудачком квартету, с обзиром на регистар гласова, тј. инструмената.

Специфичност друге фуге, која је *in D*, трогласна и дужине 33 такта, чини, пре свега, физиономија теме, са карактеристичним разлагањем тоничног нонакорда хармонског мола (*ge-ef-a-цис-е*), али који се током спроводног дела скраћује на септакорд (изоставља се први тон), или се између прва два тона прави октавни прелом (*видејте пример др. 2*). Фуга је највероватније намењена дувачком трију (флаута, кларинет, фагот).

Издвојили бисмо и *Фују др. 8 in G*, четворогласну, дужине 44 такта, са поднасловом *Кокошији квартејет*. Сходно називу, тема ове фуге садржи елементе тонског сликања. Она је скоковита и креће се у обиму велике септима. Већ после релативно нормиране експозиције са наизменичним наступима теме и одговора *in G*, односно *in D* (*видејте пример др. 3*), наступа неколико стрета: т. 12, потом т. 16, с темом у инверзији. Равномеран рад темом и њеном инверзијом почиње од т. 22. У т. 29 отпочиње нови одсек, *tranquillo*, у којем се полифони рад развија на основу модификоване главе теме и срasta са завршним одсеком и кодом фуге (*видејте пример др. 4*). Ако бисмо се држали аналогije између ове фуге и тонског сликања које имплицира њен наслов, Ристић је густим и хроматизованим музичким током, са учесталим стрето „надвикивањем“ гласова, очигледно желео да достигне звук правог кокошињца, у којем има, очигледно, више од четири кокошке. Иначе, специфичност ове фуге је управо у честој модификацији обима главе теме, који се сажима на малу септиму, а чешће шири до ноне или дециме.

Посебно су специфичне фуге др. 6 и др. 10, будући да су компоноване у карактеру тарантеле (или салтарела) – у питању је метар 6/8 односно 9/8 и брзи темпо. Обе фуге су четворогласне, *in A*, а садрже 101, односно 60 тактова. Специфичност *Фује др. 6* јесте и завршетак у којем се појављује и хемиола.

За Ристићеве фуге из последњег циклуса од 24 фуге карактеристично је то да свака од њих истражује неку од бесконачних могућности тоталног тоналитета. Исто тако, Ристић кроз сваку фугу приказује управо флексибилност компоновања у систему какав је тотални тоналитет. Тако на пример, *Фуја др. 9 in E*, заснована је на истарској (октатонској, умањеној) лествици. *Фуја др. 17 in Fis*, специфична је, на пример, по својој ритмичкој конфигурацији (*видејте примере др. 5 и 6*). Истиче се и петогласна *Фуја др. 22 in E*, својим сложеним полифоним радом, углавном заснованом на стретама. Имајући у виду физиономију текстуре и деоница, фугу би највероватније изводио дувачки квинтет (*видејте пример др. 7*).

Пример бр. 6 – Милан Ристић: *Фуџа бр. 17 in Fis* (20. XII 1966), (четвртина = 120, т. 29–44)

♩ = 44

pp

pp

poco marc.

pp

poco marc.

poco cresc.

etc.

pp

41

Пример бр. 7 – Милан Ристић: *Фуџа бр. 22 in E* (22. II 1967) (четвртина = 100, т. 18–40)

♩ = 100

p

sub. p

p

pp

ppp

dim.

pp

ppp

dim.

pp

Пример бр. 7 – (наставак)

42

Закључак

Током 20. века полифонија је представљала један од важних сегмената (углавном) неокласичног композиционог писма. Поред, у овом раду поменутих, Хиндемита и Шостаковича, бројни совјетски композитори компоновали су сличне циклусе. Међу њима су, како сам претходно истакао у докторској дисертацији:

Вселовод Задерацкиј (Всеволод Пејирович Задерацкиј, 1891–1953), Дмијриј Кабалеvски (Дмијриј Борисович Кабалеvски, 1904–1987), Родион Шчедрин (Родион Конcтaнтинoвич Шчедрин, р. 1932) и други. Појава (прелудијума и) фује у 20. веку може да се шумачи као академска, композицијска вежба, неокласична рестаурација, одговор на захтеве (недовољно дефинисаног) социјалистичког реализма, што је често подразумевало повраћање на класичну форму, или шире, на класичне узор. Ристић је, очигледно, осећао повраћање за усавршавањем композиционе технике у периоду непосредно пре повраћања на деоградску музичку сцену, трагајући за изразом који ће бити подједнако пријемчив публици, али и задовољити високе професионалне стандарде (Браловић: 2022, 91, ф. 268).

У европској музици 20. века компоновање фуга очигледно није била усамљена, већ распрострањена појава, премда у историји српске уметничке музике, поред Ристића (и Владана Радо-

вановића [1932–2023] који је такође компоновао око 60 фуга, које нису уврштене у званични попис његових дела),²⁰ нема сличних тенденција – нарочито када је реч о компоновању фуга током дужег периода – нити необарокних тенденција уопште. Због тога, необарокне тенденције, какве проналазимо у опусу Милана Ристића, можемо у историји српске музике сматрати специфичном појавом.

Посматрајући физиономију Ристићевих фуга, долази се до закључка да Ристића није посебно интересовала форма фуге као таква. Наиме, у његовим фугама уочава се висок степен синтезе разраде материјала и линеарности текстуре. Иако се у фугама не налазе (или врло ретко налазе) стални контрастобјекти, сваки контрапункт на тему (или неки од њених деривата) такође јој је сродан. Полифонија је, захваљујући темама и скицама, а поготово компоновању циклуса фуга, постала саставни део Ристићевог композиторског рукописа, управо на онај начин на који је то Властимир Перичић уочио у Хиндемитовом опусу. Али, концепција Хиндемитовог тоталног тоналитета била је основа на којој је Ристић обликовао сопствени неокласицизам. Хиндемитов тотални тоналитет тако се нашао у двострукој улози: као систематизовани поступак који олакшава анализу музике 20. века, али и као флексибилни простор за компоновање, са готово неограниченим бројем могућности.

Цитирана литература:

1. Бајгарова, Јитка и Јозеф Шебеста (2010): „Српски студенти на Прашком конзерваторијуму у периоду од 1918. до 1938. године“, у: Дејан Деспих и Мелита Милин (ур.), *Проспори модернизма: ојус Љубице Марић у контексту музике њеног времена*, Српска академија наука и уметности, Музиколошки институт САНУ, Београд, 95–133.
2. Браловић, Милош (2022): *Сиваралаштво композитора Прашке групе после II светског рата у контексту европских модернизистичких струјања*, докторска дисертација одбрањена 27. 4. 2023, Факултет музичке уметности, Београд, <https://dais.sanu.ac.rs/handle/123456789/14402>, приступљено 15. 12. 2023.
3. Bergamo, Marija (1977): *Stvaralački put Milana Ristića od Prve do Šeste simfonije*, Univerzitet umetnosti, Beograd.
4. Цвејић, Бојана (2000): „Димитрије Биволаревић Хекоа: Друји јудачки кваришеј. Од дела до аутора. Између дела, аутора и историје: празна места, прекиди“, *Нови Звук* 25: 60–73.
5. Đurić-Klajn, Stana/Roksanda Pejović (2001) „Ristić, Milan“, in Stanlie Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.23521>, приступљено 15. 12. 2023.
6. Hindemith, Paul (1983): *Tehnika tonskog sloga* (prev. Vlastimir Perićić), Univerzitet umetnosti, Beograd.
7. Marinković, Sonja (2010): „Život i rad Milana Ristića“, u: Sonja Marinković (ur.), *Milan Ristić – povodom stogodišnjice rođenja*, Udruženje kompozitora Srbije, Fakultet muzičke umetnosti, Beograd, 7–18.
8. Perićić, Vlastimir [1969a]: „Ristić Milan“, u: *Muzički stvaraoci u Srbiji*, Prosveta, Beograd, 453–473.
9. Перичић, Властимир (1998): „Ludus tonalis Паула Хиндемита“, *Музички шалас* 2–4, 98–120.
10. Perićić, Vlastimir [1969b]: „Radovanović Vladan“, u: *Muzički stvaraoci u Srbiji*, Prosveta, Beograd, 422–429.
11. Ristić, Jovan (2019): „Ristić, Milan“, <https://webshop.donemus.com/action/front/composer/Ristic%2C+Milan>, приступљено 15. 12. 2023.

Архивски извори:

1. Уговор бр. 301/1, између Јована Ристића и Српске академије наука и уметности, 29. 6. 2016.
2. Заоставштина Милана Ристића у Одбору за заштиту српске музичке баштине САНУ:
 - Обраде народних песама за глас и камерни оркестар и обраде народних кола (1–10), сигнатура 3/76;
 - Обраде народних кола, некомплетан препис, сигнатура 3/77;
 - *Песма о Соколу* (Максим Горки), за рецитатора и гудачки квинтет, сигнатура 3/86;
 - *Јаблан*, за рецитатора, флауту, кларинет, виолу, контрабас и тимпане, сигнатура 3/87;
 - Две народне песме (*Сћари Вујадин*; *Сћарина Новак и Дели Радивоје*), за обоу, виолу и рецитатора, сигнатура 3/88;
 - *Смрћ Смаил-аге Ченџића* (Иван Мажуранић), за рецитатора и оркестар, 3/89;
 - *Фује за разне ансамбле. Књија I*, сигнатура 3/92;
 - *Фује за клавир* (6 фуга); *Чешири фује за јудачки шри*, сигнатура 3/93;

²⁰ Информација из разговора са др Катаринином Томашевић, директорком Музиколошког института САНУ, јун 2023. Подсећамо и да је Владан Радовановић аутор студије *Неки аспекти инструменталне мелодије у делима Ј. С. Баха* (уп. Perićić, [1969b]: 423).

- Skice, 1970–1972, сигнатура 3/106;
- Skice, 1974, сигнатура 3/110;
- Skice, 1975–1977, сигнатура 3/111;
- Solističke i kamerne kompozicije, сигнатура 3/112;
- Неодједињене нотне свеске, 22 св., сигнатура 3/119;
- Теме, I–II 1942, сигнатура 3/120;
- Теме, III–1942–III–1943, сигнатура 3/121;
- Теме, IV–VI 1943, сигнатура 3/122;
- Теме, књига I, 1954–, сигнатура 3/123;
- Теме и скице, књига II, 1960–, сигнатура 3/124;
- Оркестарске студије; Теме и скице, књига III, 1961–1971, сигнатура 3/125;
- Композиције за клавир (Четири скице, 1969); Скице, књига IV, сигнатура 3/126;
- Фуге 1–19 (препис 19 од 24 фуге из неодједињених нотних свезака, 3/119), Скице, 1976–1977, сигнатура 3/127.

Разговори:

1. Разговор са др Катарином Томашевић, јун 2023.
2. Разговор са Христином Медић, 19. 8. 2023.

PATHS OF DEVELOPMENT OF SERBIAN MUSIC CULTURE

Miloš Bralović*

RISTIĆ'S HINDEMITH – A SPECIFIC CASE OF NEO-BAROQUE IN SERBIAN MUSIC

UDK: 78.071.1 Ристић М.

doi: 10.46793/MT53.32B

Biblid: 0354-9313, 30(2024) pp. 32–44

Submitted: 31st December 2023

Accepted for publication: 29th January 2024

Original scientific paper

Summary: This paper is a revision of the chapter about Milan Ristić from the author's doctoral dissertation titled *The Works of the Composers of the Prague Group After World War II in the Context of European Modernist Tendencies*, defended at the Faculty of Music, Department of Musicology on 27 April 2023. In the doctoral dissertation we have examined five notebooks with subjects and sketches, alongside his four cycles of fugues, which are kept in the Serbian Music Legacy Preservation Board, within Serbian Academy of Sciences and Arts. During the summer of 2023, the author of this text was appointed as secretary of the Board, with a task to reorder and prepare Milan Ristić's manuscript legacy for digitalisation.

Five notebooks with subjects and sketches were created from 1954 to 1977. During our work we discovered another three notebooks with subjects and sketches, spanning from January 1942 to June 1943. Regarding the fourth cycle of fugues (first three being: *Fugues for Chamber Ensemble. Book I*, 1950–1951; *Six Fugues for Piano*, 1952; *Four Fugues for String Trio*, 1958), in the doctoral dissertation, we used a copy containing only 19 fugues out of 24. The other five fugues were discovered in another collection of notebooks, containing their original manuscript. Thus, the last cycle of fugues contains 24 fugues, and it was composed from 1965 to 1967.

Ristić's main role model, regarding his compositional style, was, as we concluded in the doctoral dissertation, Paul Hindemith. The two composers shared a common trait, and that was the polyphonic composing. Thus, we compared Hindemith's cycle *Ludus tonalis* (1943) with Ristić's last cycle of fugues. However, while Hindemith aspired to create a cycle of densely connected movements, Ristić did not care as much about the organisation of the cycle. Ristić was perfecting his composition skill using the Hindemith's concept of *total tonality* (*tonalität*), as explained in his textbook *Unterweisung im Tonsatz*, 1937, and the last 24 fugues (which he regarded as a preparation for composing the latter works) demonstrate his perfection and flexibility of composing within such system.

Keywords: Milan Ristić, manuscript legacy, Paul Hindemith, subjects and sketches, fugues, Serbian Music Legacy Preservation Board of the Serbian Academy of Sciences and Arts.

*Miloš Bralović, Research Associate, Institute of Musicology SASA

milosbralovic@gmail.com

ORCID: 0000-0002-8096-9553

30

2 1 3

35

39

2 3 4

Марија Маглов*

ПРИЛОГ НОВОМ ЧИТАЊУ НАЦРТА НОВЕ ЕСТЕТИКЕ ГЛАЗБЕ ФЕРУЧА БУЗОНИЈА И ЕСЕЈА МУЗИКА КАО ДАХ СА ДРУГИХ ПЛАНЕТА ИВАНА ФОХТА**

УДК: 78.072.2 Бузони Ф.

78.072.2 Фохт И.

78.01

doi: 10.46793/MT53.46M

Biblid: 0354-9313, 30(2024) pp. 46-54

Примљено: 19. септембра 2023.

Одобрено за штампу: 17. фебруара 2024.

Оригинални научни рад

Сажетак: У овом тексту предлажем читање *Нацрта нове естетике* ГлАЗБЕ Феруча Бузонија, подстакнуто знањем произашлим из неколико теоријских текстова која се односе на теорије медијација и, ближе, теорије медијација и музике. То ново читање се у извесном смислу надовезује на утицајно тумачење овог текста естетичара музике Ивана Фохта, јер се ослања на модалитете постојања музике које Фохт уочава у Бузонијевом тексту. У предлогу новог читања текста које нудим уважена је имплицитна припадност Бузонијевог текста платонистичкој и питагорејској идејној сфери (према Фохту), али је акценат стављен на Бузонијеве формулације које, век након што су написане, готово да служе као аргументи за концептуализацију медијација у музици. Ослањајући се на одабране теоријске текстове аутора различитих дисциплинарних усмерења, показашу како је потреба за увођењем концепта радикалне медијације и ремедијације присутна иако, због доминације других концептуализација, још увек није сасвим „одомаћена“ у музикологији. Циљ овог текста је у том смислу двострук. С једне стране, десет назначених модалитета представља добар пример за појашњење теорија медијација и доприноси аргументу да је замислио медијација имплицитно присутна чак и у текстовима који претходе експлицитном развоју савремених теорија медијација. Разумевање значаја концепта медијација за музиколошку дисциплину „уведено“ је показивањем његове имплицитне присутности у Бузонијевом *Нацрту*. С друге стране, значај овог добро познатог текста и његова непролазна вредност управо се потврђују његовом комплексношћу која дозвољава увек нова читања.

Кључне речи: Феручо Бузони, *Нацрт нове естетике* ГлАЗБЕ, Иван Фохт, модалитети музике, медијација, радикална медијација, теорије медијације, Ричард Грусин

*Марија Маглов, научна сарадница на Музиколошком институту САНУ у Београду.
marijamaglov@gmail.com
ORCID: 0000-0003-3681-2767

Увод

Истичући значај *Нацрта* за нову естетику ГлАЗБЕ Феруча Бузонија (Ferruccio Busoni, 1866–1924), естетичар музике Иван Фохт (1927–1992) написао је:

Штавише, Бузонијев пример показује како је једна ствара филозофија музике толико актуелна да се њој и са тенденцијама саме музике нашег доба (Focht 1980a: 73).¹

Ову Фохтову изјаву можемо преокренути с циљем да истакнемо мало другачије тврдње: Бузонијев пример показује како је један стари текст о естетици музике толико актуелан да се поклапа и са тенденцијама саме филозофије нашег доба. Како заправо о једној савременој филозофији не можемо говорити, већ само о бројним и разноврсним, равноправним филозофским и теоријским струјама, дату аналогију треба узети с резервом. Ипак, уколико се прихвати идеја да комплексност Бузонијевог текста даје основа за препознавање појединих савремених мишљења о музици, те да *Нацрт*, као и сваки текст чија снага не бледи у деценијама након што је написан, изнова потврђује своју савременост и „живост“, како би то рекао Фохт, у данашњим теоријским круговима (Focht, 1980b: 8), онда то свакако позива на његова даља тумачења и теоријске надградње. Фохтова делатност била је од изразитог утицаја на филозофску климу у Србији, као и на филозофску рецепцију естетике музике бројних аутора, међу њима и Бузонија (Шуваковић 2007: 738). У том смислу, Фохтова интерпретација свакако је утицала на рецепцију Бузонијеве мисли у овој културној средини² и полазна је тачка у даљим покушајима интерпретација *Нацрта*.

Циљ овог есеја јесте управо да понуди једно ново читање Бузонијевог текста, али и Фохтове интерпретације Бузонијевог текста у односу на, пре свега, теорију радикалне медијације Ричарда Грусина, али и других аутора који су се бавили теоријама медијације и реме-

** Ова студија резултат је истраживања спроведеног у оквиру Музиколошког института САНУ, ког финансира Министарство науке, технолошког развоја и иновација (РС-200176).

¹ Фохт је под старом филозофијом имао у виду питагорејску филозофију, о чему ће посебно бити речи у даљем тексту.

² Видети Веселиновић-Хофман, 2007: 88–89, 134; види такође Бал, 2022.

дијације у музици (Bolter and Grusin, 1999; Mikić, 2014; Born and Barry 2018). Ово читање подстиче интерпретативну игру при разматрању оних слојева текста који потврђују да медијација иако је један од кључних термина 21. века, доприноси и тумачењу феномена претходних векова (Grusin, 2015). Концепт медија и медијације аутори попут Џона Гилорија сматрају адекватнијим за науку о уметностима од устаљених концепата репрезентације и мимезиса (Guillory 2010). С друге стране, имајући у виду да је Бузонијев текст један од кључних у сваком разматрању естетике музике 20. века, те естетике музике уопште, он може бити својеврсна „улазница“ за разумевање значаја који теорије медијација могу да имају за музикологију. Преко сегмената добро познатог есеја, увешћу дискурс о радикалној медијацији што је, по мом мишљењу, један од начина да се потреба за увођењем концепта појасни и аргументује показивањем његове латентне присутности у добро познатом тексту неупитног значаја.

Бузонијев *Нацрт нове естетике гласбе* и његова досадашња тумачења

Италијански пијаниста, композитор и *виртуоз с ђером колико и на клавиру* (Beaumont 2001) претежно активан на немачком говорном подручју, Феручо Бузони, започео је рад на *Нацрту нове естетике гласбе* (ориг. *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*) 1906. године, а публиковао га 1907. и потом 1916. године (*Истио*). Текст који је аутор назвао *слободно нанизаним записима и илодом увјерења што су сазријевала дуго и сјоро* (Busoni, 1989: 43) по свом коначном објављивању прославио је Бузонија као противника естаблишмента (Beaumont 2001)³ и временом постао толико значајан да се у сваком *прећеду модерне естетике музике не смије изоставити* (Focht 1980a: 73).

Низ Бузонијевих записа о музици односи се на неколико проблема. Доминантна тема есеја односи се на ауторово поштовање унутрашње логике апсолутне музике (при чему је кључна идеја да сваки мотив носи свој *унапред одређени облик*) и одбијање калцификације коју намећу стандардизовани музички облици или диктат програма. Бузонијев музички узор је Бах,⁴ који се највише приближио идеално постојећој „прамузици“, што је, према Бузонијевом мишљењу, у извесној мери учинио и Бетовен (Busoni, 1989). Бузонијева критика усмерена је ка оним појавама у њему савременој музици које на различите начине, према његовом мишљењу, угрожавају органски развој музичке мисли,⁵ те у својој критици дотиче: Вагнерову поетику, тонско сликање, сценску музику, нотацију и музички запис,⁶ појам *музикалног* (Busoni, 1989), рутину у уметничком стваралаштву, постојеће музичке инструменте и партитурни запис који ограничавају развој тонске уметности, *занатско* у уметности које ограничава приступ *изворном дићу* музике посредством *унутрашњеј звука*, ограничења дур-мол система. Бузонијев циљ је, укратко, био ослобађање од различитих конвенција (попут нотације, инструмената, занатског, *музикалног*) с циљем враћања музике њеном *праисконском дићу* (Busoni, 1990). Тај ултимативни циљ евидентан је у начину формулисања критике, на пример критике постојећег инструментаријума и нотног записа, који *крпе* идеалитет музике, али који треба да буду замењени новим тонским системима (дванаесттонским, тричетврттонским) и новим инструментима (Бузони рано уочава важност електронских инструмената), те експерименту уопште.⁷ Дакле, стремљење ка идеалитету музике

47

³ О Бузонијевом слободномислећем ставу и отпору традицији сведочи и следећа реченица: *‘Традиција’ је њисани одљев лица живојца, о чијој сличности с оригиналом – након што је њијеком мнојих година прошао кроз руке небројених занатлија – можемо још само нагађати* (Busoni, 1989: 51). Отпор естаблишменту представља и отпор програмској музици и Вагнеру, спрам пригрљавања будуће електронске музике и отворености за експерименте с атоналном музиком. Бузонију најближа стилистичка одредница ипак је, као што је познато, *млади класицизам*. (Veselinović-Hofman, 1997: 34–36). Такође, Бузонијеви ставови о тренутном стању музике (*Наш је њонски сусџав њосџао њако њијесан, њејови изразни облици њако сџереоџијни, ње њренуџачно нема њији једној њознајој мојива којему не би одговарао неки друџи њознаји мојив који би се исџоодно мојао свираџи уз онај њрви*, (Busoni, 1990: 33) или *...развој њонске умџејносџи слама се на њаџим њлазбеним инсџруменџима. А развој сџладаџеља на сџудију њарџиџура* (*Истио*) били су веома критични према ограничењима неспутаног развоја музичке уметности. Најзад, Бузони завршава свој есеј реченицом: *Али дџери ње се оџворџиџи џек њред џуџиџиџи којџи се на свом џуџу знао ослободџиџи окова* (*Истио*: 38).

⁴ Више у: Veselinović-Hofman 1997.

⁵ Коментаре о органици у Бузонијевој мисли видети у: Focht 1980a: 81; Веселиновић-Хофман 2007: 54–55.

⁶ Детаљнију расправу о Бузонијевом односу према нотацији и запису музике видети у: Popović Mladenović, 2015: 20–23, 72.

⁷ Музиколошкиња Тијана Поповић Млађеновић сматра да Бузони у *Нацрту* нотацији одриче позитивну улогу, важност и утицај, али да у другом спису *разматра нову солуцију за нотацију* (Popović Mladenović,

мора бити подржано живим развојем тонске уметности, то јест њених средстава и посредника. Најзад, упадљива карактеристика Бузонијевој мисли је важност коју аутор придаје рецепцијенима музике. Евидентна је, на пример, када Бузони пише: *Јер њублика не зна и не жели знајти да у њрихвањању некој умјетничкој гјела њосла на њему мора обавијти њрималац* (Busoni, 1989: 48), али и када истиче потребу да се *огјаја ухо* како би се *необични мајтеријал* (електронски звук) приближио будућим нараштајима (Busoni 1990: 37) Ово истицање Бузонијевој окренутости публици и неговању естетичког доживљаја, биће важно у даљој расправи о Фохтовој интерпретацији о ностичком и естетичком у *Нацрћу нове естетике* *илазде*.

Бузонијев текст је фрагментаран, а карактерише га циклично враћање на неколико стожера ауторове мисли, истакнутих у претходном пасусу. Иако су одређени ставови исказани недвосмислено, видећемо, након разматрања постојећих интерпретација овог текста, да се Бузонијева мисао у одређеним ситуацијама опире стриктним дихотомијама и да управо због тог квалитета провоцира аргумент о потреби интерпретације његовог текста из угла радикалне медијације. Кључно место за разумевање неопходности *њочейка* (разумевања) *од њосредовања*, како би то формулисао Грусин, јесу Бузонијеви модалитети појавности музике. Међутим, како су модалитети у облику у којем о њима расправљам у великој мери плод Фохтове интерпретације, колико и Бузонијевој почетне замисли, излагање мојих аргумената кретаће се управо на линији између оригиналног текста и Фохтове интерпретације.

У средишту те интерпретације биле су питагорејске и платонистичке замисли уткане у артикулацију идеја које предочава Бузони.⁸ Фохтово полазно запажање јесте:

Прамузика је идеал (Платонова идеја) којем њежи или би њребало да њежи сваки рад на конкретном музичком мајтеријалу (Focht, 1980a: 74).

У Бузонијевој замисли прамузике која постоји у идеалном виду и само се у својим фрагментима указује у виду унутрашњег звука композитору који их потом записује, Фохт види у сржи платонистичку филозофију, као и сваку која

умјетника не смајра истинским ствараоцем, нећо њрије ојкриваоцем или чак најпросто рејисјрајшором нечеја шћо је у друћом модусу њосћојало и њрије њећа (Исћо: 75).

С друге стране, питагорејски квалитети Бузонијевој мисли Фохту су евидентни пре свега у Бузонијевој тврдњи да је музика део *њишјравој кола свемира* и изразима којима описује прамузику, попут *асјфрална*, *неземаљска* и другим (Исћо: 79–80). Пошто Бузони одбија приказивање и описивање као суштину музике, Фохт увиђа присутност питагорејске идеје о хармонији сфера у Бузонијевој естетици. Фохт такође увиђа органицистичке идеје латентно присутне у Бузонијевом тексту, на местима на којима Бузони истиче:

Тако је већ и у сваком мојшиву њредогређена њејова њуна и зрела форма; сваки за себе мора се друјачије развијати, ња ићак и у њоме сваки слиједи њужност вјечне хармоније! (Исћо: 81, подвукао И. Ф).

Најзад, идеја објективитета музике Фохту је чита као најбитније одређење *њрамузике*. Први модалитет – прамузику – као и трећи – нотацију – Фохт сматра најобјектнијим у односу на остале, јер омогућавају *њредмеј* разматрања за филозофију, односно естетику музике (Исћо: 80).

Десет модалитета музике, према Фохту, јесу: 1. идеја музике, музика по себи или *њрамузика*; 2. откривање идеје музике композитору посредством његовог унутрашњег слуха; 3. превођење те унутрашње музике посредством партитуре, тј. нотног записа, 4. концепција изведбе, односно тумачење записа у свести извођача; 5. изведба, тј. превођење тумачења у технички медиј; 6. регистровање изведбе ухом слушалаца, помешано с другим чулним надражајима, 7. несвесни аудитивни избор из целине која је реципирана; 8. психичко примање или довођење до свести, 9. музички доживљај или естетско примање помешано с асоцијацијама, 10. сећање на музику или обнављање доживљаја музике унутрашњим слухом слушалаца (Исћо: 78–79).

2015: 23). Ауторка такође наводи Бузонијеву *Друћу сонатинину* (1912) као пример композиторских интервенција у постојеће конвенције нотације, а у виду одбацивања тактних црта и тоналних предзнака, подсећајући на Бузонијево залагање за микрохроматику у *Нацрћу* (Исћо: 98).

⁸ Док је ова студија посвећена аргументацији у прилог интерпретацији бузонијевских модалитета музике као описа процеса медијација музике у њеним многоструким појавностима, не треба изгубити из вида чињеницу да Бузонијев платонизам припада традицији метафизичког мишљења, а да Грусинова радикална медијација излази ван оквира те традиције.

Међутим, након разматрања свих модалитета, Фохт уочава да се њихова секвенца може поделити на првих пет модуса које сматра ноетичким, а других пет естетичким – оним који представљају музику за нас (*Истио*: 84–85). Фохт уочава да питагорејски став није одржив након петог модуса, који су препуштени *стираним медијима, психофизичком апарату и моћима, 'земаљској димензији'...* (*Истио*: 84). Музиколошкиња Мирјана Веселиновић-Хофман запажа феноменолошку природу истих модалитета, уочавајући да они Бузонијевој онтологији музике дају јасан феноменолошки слој (Веселиновић-Хофман, 2007: 134). За Фохта, који се, дакле, чврсто ослања на питагорејско и платонистичко наслеђе западне филозофије, Бузонијев есеј садржи један пропуст утолико што Бузони није довољно јажње посветио модалитетима од 6. до 10. (Focht, 1980a: 86). Међутим, теза Мирјане Веселиновић-Хофман о феноменолошкој природи модалитета музике за нас дозвољава померање фокуса са искључиво платонистичког и питагорејског квалитета Бузонијевог текста, отварајући тиме врата и за читање којем је у првом плану управо медијација између онтолошке и феноменолошке сфере модалитета музике. Поред тога, остајући при томе да је питагорејско одређење Бузонијевог есеја доминантно – одређење у којем је акценат на ноетичкој музици, а не на естетичкој – Фохт сматра да је Бузонијев есеј требало да носи наслов *Нацрт за филозофију музике* (подвукла М. М), а не за естетику музике (*Истио*: 85).

Једноставна чињеница која се намеће јесте да је Бузони есеј ипак означио као естетику музике, те да је своје мисли одредио као естетичке, а не филозофске. Уколико као почетну хипотезу дозволимо могућност да, и поред очите убедљивости аргумената у прилог питагорејској „позадини“ Бузонијеве мисли, питагореизам није једини „кључ“ у којем можемо читати Бузонијев есеј, можда ће нам се указати алтернативе у којима модуси 6–10 имају своју сврховитост. Ово такође подупиरे раније поменути упадљиву важност улоге рецепијената, коју је Бузони у *Нацрту* нагласио. Због тога је предлог новог читања овог есеја такав да подразумева интерпретацију с идејама радикалне медијације на уму. Читање из угла радикалне медијације такође подразумева полазну идеју да су дихотомије нешто што долази касније, након креативног чина (у овом случају, текућег процеса појављивања музике у предложеним модалитетима), а не нужни услов у мишљењу о одређеним феноменима.

У Фохтовом тумачењу Бузонијевог текста, али и у другим примерима уочава се неколико оперативних дихотомија.⁹ Прва је свакако дихотомија између ноетичког и поетичког, то јест између музике *по себи и истине по себи* и музике *за нас и истине за нас* (*Истио*: 85, упор. Веселиновић-Хофман, 2007: 88). Између првих и других пет модалитета постоји евидентан рез, који нужно условљава њихово даље разматрање. Слично томе, дихотомија између онтолошке и феноменолошке сфере модалитета карактерише тумачење Мирјане Веселиновић-Хофман. С друге стране, како су есеји у Фохтовој књизи постављени на оси Ханслик и Блох, чије филозофије музике аутор види као *једина два моћућа тина размишљања о музици* (Focht, 1980b: 10), закључак Фохтовог есеја о Бузонију нужно доноси одређивање Бузонијевог места у односу на дате координате. Према Фохту, Бузони је на тој оси ближи Ханслику, а на основу своје критике Вагнера (Focht, 1980a: 86; Busoni, 1989: 46; Busoni, 1990: 32, 33). Ипак, ово одређивање позиције није без оградe, јер Фохт пише:

Јасно је да аутор својом јако присушном инстинктивном композиционим далеко ближи првоме [Ханслику, прим. М. М]. Међутим, недоследно, што не увиђа, те се, не збој тежње за оригиналношћу, ограничава и на једну и на другу страну. (Другу страну представља Вагнер, јер Блох иако још није било; али, Блохова теорија је суштински вагнеријанска) (Focht, 1980a: 86).

Чини се да Фохт не дозвољава могућност неодређености Бузонијеве мисли у односу на ове две задате оријентације. Прецизније, снага дихотомије као мисаоног алата и кључног метода којим Фохт бира и „сортира“ фигуре чијим се написима бавио, не дозвољава могућност какву дозвољава идеја радикалне медијације – да дихотомије нису предуслов креације и појавности, па ни појавности музике у модалитетима – већ да само разматрање појединачног проблема и/или феномена треба започети од његове медијације, тј. посредовања. Концепт радикалне медијације омогућава превазилажење дуализма између идеалног и реалног (Grusin, 2015: 136), те тиме и превазилажење разлике између ноетичког и естетичког.¹⁰

⁹ О мишљењу у дихотомијама у контексту развијања музиколошког методолошког апарата видети Maglov, 2022: 26. О дихотомијама као једном од концептуалних музиколошких алата и њиховој дубокој укоренености у западну мисао, видети Randel, 1992: 14, 19.

¹⁰ Сличну потребу увиђају Џорџина Борн и Ендрју Бери када наглашавају да теорије медијације омогућавају излаз из два редукционизма карактеристична за раније парадигме проучавања музике: 1) есенцијалистичке и идеалистичке приступе, чији је фокус на музичком делу као аутономном објекту истраживања, наизглед смештеном ван историје (примеру 'музике саме') и 2) социолошког приступа који музику своди

У таквом приступу, не би било потребно раздвајање модуса, већ би се они сагледали у целини, а процес „превођења“ идеје музике био би у центру разматрања. Но, пре него што изнесем аргументацију за ово виђење, представиху теоријски оквир у којем се крећем и у којем напоследку читам *Нацрт нове естетике музике*.

Модалитети музике и радикална медијација

Појам медијације има вишеструка значења.¹¹ У овом тексту, имам у виду пре свега концепт радикалне медијације Ричарда Грусина, који медијацију разуме као процес, акцију или догађај који ствара услове за појаву субјеката или објеката у свету (Grusin, 2015: 137–138; упор. Maglov, 2022: 53). Дакле, супротно једном од основних значења медијације као процеса посредовања и/или помирења између два већ постојећа ентитета или као процеса трансмисије (Williams, 2015: 152). Грусин медијацију разуме као активан, динамичан и релациони процес у којем се стварају услови за генерисање ентитета, субјеката, објеката и актаната. Другим речима, оно између чега се посредује пре процеса медијације није ни постојало, већ је медијација кокреативни процес у којем се ентитети које разматрамо дефинишу (Grusin, 2015: 142). Притом, Грусин уочава да тако схваћена медијација није статична, већ да релације на чије формирање утиче укључују модуларације, преводе или трансформације, при чему она не спречава непосредно искуство, већ га мења и генерише (Grusin, 2015: 128, 138). Притом, мењање и генерисање искуства не носи негативну конотацију – оно није ‘кварење’ идеалног односа који је унапред дат – већ се у самом процесу посредовања искуства увек изнова стварају, преводе и мењају на конститутиван начин. У односу на разумевање медијације на раније устаљена схватања, два кључна одступања су кокреативна улога медијације (спрам раније прихваћене посредничке улоге која квари однос између реалности и свести) и непосредност медијације (спрам раније подразумеване карактеристике медијације као нужно супротне непосредном сазнању или искуству) (упор. Maglov, 2022: 54).

Имајући то у виду, Грусин дозвољава идеју дистрибуираних онтолошких квалитета, а одбија идеју фиксног онтолошког средишта већ постојећих ентитета. Када се ради о разматрању, разумевању и тумачењу појединих ентитета, субјеката, објеката, актаната, Грусин указује на потребу за тим да се чин разматрања започне од самог посредовања, што значи да је

пошребно разумејти медијацију као процес у којем различити чиниоци, у међусобним релацијама, конструишу друштво реалности од оне која је њиховим релацијама претходила (упор. Maglov, 2022: 55).

Према Грусину, а у односу на концепт радикалне медијације, свака медијација је увек-већ ремедијација (Grusin, 2015: 128). Радикална медијација је, заправо, покушај превазилажења ограничења претходног концепта ремедијације и дихотомије између хиперпосредованости и непосредности (више у: Bolter and Grusin, 1999), управо наглашавањем кокреативног удела саме медијације и њеног потенцијала за промену и пре него што наступи ремедијација, која подразумева превођење у нови медиј. Радикална медијација је у основи превођење од онога што није постојало ка ономе што постоји у једном облику, а не само, попут ремедијације, превођење из једног облика у други. У том смислу, концепт радикалне медијације обухвата и концепт ремедијације. Одређене потенцијале ремедијације као корисног концепта за музиколошку дисциплину дала је Весна Микић, а они потенцијално омогућавају конструкцију аналогича с Бузонијевим текстом. Микићева је уочила да је у контексту музике ремедијација

заснована на ланцу медијација музичких светова који су преведени, поново посредовани и делимично ‘фиксиран’ у писаним медијима или носачима звукова или ‘изнова’ креирани у контексту сваког извођења (Mikić, 2014: 31, упор. Maglov, 2022: 52–53).

Микићева предлаже да се о музици мисли као *меша-медију*, јер је *музика, као организовани звук, појава која обухвата звукове различитог порекла, струкуриране путем различитих светова конвенција*, те има своје медије у ужем смислу попут вокалних, инструменталних и

на рефлексију (друштвеног, технолошког, политичког) дискурса (Born and Barry, 2008: 448, Born, 2005: 14, Maglov, 2022: 56–58)

¹¹ Више о историји концепта у Williams, 2015: 154. У историји филозофије, био је првенствено значајан за немачку идеалистичку, хегелијанску филозофију, потом за марксистичку теорију, те за критичку теорију Теодора Адорна који се ослања на претходне две традиције.

електронских (Mikić, 2014: 30, упор. Маглов, 2022: 52). Сложеност музике и свега што она обухвата наглашавају и други музиколози и теоретичари у чијем је средишту бављење медијацијама и музиком, наглашавајући притом и динамичне и променљиве односе хибридних груписања тих чинилаца (Piekut, 2014: 212–213, Born and Barry, 2018: 448–449, Maglov, 2022: 56–63). На тај начин, предочава се комплексност музике и њено истовремено постојање *за себе* и *за нас*, а избегава се потреба да се та комплексност редукује на једно или на друго, да се рашчлани и самим тим да се у целовитост укупног искуства унесе рез какав мишљење у дихотомијама подразумева. Описани начин мишљења о музици као да дозвољава и да се низ Бузонијевих модалитета (у интерпретацији Фохта) разуме у својој обухватности, без претежног наглашавања његових претпостављених ноетичких аспеката спрам оних естетичких.

Процес појавности музике кроз модалитете можемо у складу с изнетим тврдњама о радикалној медијацији разумети као процес у којем се музика генерише и у којем се стварају услови за њену креацију, али и, последично, рецепцију. Идеалитет музике и реална музика (*музика за нас*) нису у овом случају два одраније постојећа пола која је потребно помирити, тј. унапред дата дихотомија. Реална музика није супротстављена идеалној (и обрнуто, идеална реалној), већ претпоставка о постојању идеалне музике која је у неком односу са реалном долази тек у процесу појавности кроз модалитете, или, другим речима, у ланцу медијација. Идеалитет и реалитет музике се постепено дефинишу управо у самом процесу медијације и као два пола указују се тек накнадно. Описани процес је, дакле, конститутиван за *музику по себи* као и за *музику за нас*, и истовремено, предуслов да би се о дихотомији као таквој уопште могло мислити. Дакле, у анализи процеса медијација (низа модалитета) не полазимо од чињенице да су две крајности – идеална и реална – постојале унапред и да низ модалитета између њих служи њиховом помирењу или појашњењу „корака“ којима смо дошли од једног до другог. Напротив, у питању је опис процеса који ствара услове да се музика појави, како у унутрашњем уху композитора, тако и у свакој од њених следећих, предложених појавности.

Као што је већ речено, медијација није статична и подразумева модулације, преводе и трансформације релација чију појавност омогућава. Могло би се приметити да у низу Бузонијевих модалитета, према Фохту, постоји прогресивно ‘кварење’ идеалне варијанте постојања музике,¹² јер

(...) за Бузонија већ свака нотација представља осиромашење и исјечак. Музика егзистира у иаритији у једном окрњеном модусу (Focht, 1980a: 81).

51

Трансформације које подразумева радикална медијација нису кварење унапред датог идеалитета, већ увек конститутивне промене чији је резултат истовремено резултат својеврсног „преговора“ између идеалне и реалне варијанте. Оне су нужне измене у динамичном процесу који води ка ономе што реципијент може да чује у реалности. Ова перспектива чини се важном поготово уколико се има у виду да је Бузони истакао улогу коју извођач има у својеврсном надомештању онога што је у односу на идеалитет нотацијом неповратно изгубљено:

Оно што од своје инспирације складаитељ нужно жртвује знаковима требао би својом инспирацијом поново успоставити изводица (Busoni, 1989: 48).¹³

С једне стране, ова реченица указује на то да низ модалитета није нужно линеаран, као ни прогресивно опадајући, већ илуструје карактеристику преговарања – у овом случају између идеалног и реално могућег – која постоји на сваком ступњу медијације као процеса у којем се музика напослетку појављује. С друге стране, чињеница да нотација подразумева „нужно жртвовање“ идеје, жртвовање које је делом могуће надоместити изведбом, упарена с раније поменутих описом Бузонијевог односа према могућностима нових, микротоналних система и нових инструмената, упућује на чињеницу да је Бузони дозвољавао могућност конструктивне и кокреативне улоге посредника (у њиховим различитим видовима: записа, инструмента, интерпретатора).

Због тога, на овом месту потребно је осврнути се и на употребу термина медиј у контексту интерпретације Бузонијевог текста. Фохт пише о *стираним медијима* (Focht, 1980a: 84), што је већ појашњено у контексту његовог мишљења о неодрживости питагорејског става након петог

¹² Упореди са следећим цитатом: *Изречена или изражена мисао је већ аутоматски и промијењена мисао, пребачена у групу димензију или у групу, њој несјегичан (материјални) медиј. То је мисао ‘у руху’, пребодушена, а и поинућа и искривљена под шерејом незграпној оклоја* (Focht, 1980a: 77).

¹³ Речима Весне Микић, музички светови изнова су креирани у контексту сваког извођења (Mikić, 2014: 31).

модуса. Такође, Фохт помиње *технички медиј* у тренутку када се изведба опредмеђује, тј. у петом модалитету. Овде је корисно размотрити могућа значења термина *медиј*. Филозоф Дејвид Дејвис разликује два становишта у разумевању медија у уметности: прво, медија као средства у смислу уметничког средства, конкретне материјалне твари која се употребљава као оруђе уметничког израза и друго, уметничког медија као сета конвенција који се приписује специфичној уметности, којима она успоставља одређена значења која посредују уметничке идеје и намере реципијентима (Davies, 2011: 49, упор. Maglov, 2022: 80).

Технички медиј који Фохт помиње у петом модусу могли бисмо да схватимо у смислу првог значења који помиње Дејвис, то јест оруђа уметничког израза. Међутим, то „оруже“ се употребљава у сврху материјализације концепције изведбе – претходног, четвртог модуса који наводи Фохт. Концепција изведбе нужно се ослања на сет конвенција или, другим речима, подразумева медиј у другом смислу који наводи Дејвис. Дакле, питање медија музике у односу на модалитете врло је комплексно, а додатно га компликује чињеница да је Бузони имао у виду само концертно извођење музике, а не и репродукцију музике помоћу грамофона или радија. Технолошке и медијске иновације које су уследиле у 20. веку могле би свакако наћи своје место негде између петог и шестог модалитета. Но, док би тај проблем захтевао посебну интерпретативну игру, на овом месту је довољно уочити да замисао модалитета музике и различитих појавности, опредмеђења музичког тока у односу на његову идеално постојећу варијанту дозвољава разматрање конструктивне улоге масовних медија у односу на интерпретацију и квалитет извођења у ремедијатизованој варијанти (нпр. концерт изведен на подијуму и слушан у сали vs. концерт изведен у студију и слушан преко звучника).¹⁴ Другим речима,

свака промена медијској система води ка промени у начину организовања перцепције (медијски обрци), те истовремено подразумева и промену чулној доживљаја и у том смислу представља другачији перцептивни, рецетивни и афективни оквир разумевања посредованој садржаја (Maglov, 2022: 52).

На овом месту важно је подсетити на значајну улогу коју је Бузони придавао реципијентима, наглашавајући да реципијент прихвата „пола посла“ (Busoni, 1989: 48) када је у питању рецепција уметничког дела, али и да је потребно одгајати нове слушне навике, тј. постепено отворити слух ка новим звучним просторима.

Напоследку, аналогију је могуће повући између „прамузике“ као идеалне варијанте музике која претходи свима осталима и идеје музике као „*меџа-медија*“. Заједничко за ове концепције јесте схватање музике као мета феномена који се потом материјализује, опредмеђује, појављује за нас у различитим модалитетима. Циљ новог читања *Нацрта* није да се негирају платонистички и питагорејски слојеви Бузонијевог текста, посебно с наглашеном улогом коју *прамузика* игра у *Нацрту*. У том смислу, с увођењем читања *Нацрта* с идејом радикалне медијације на уму, у питању је премештање јаза између идеалног и реалног, а не потпуно негирање постојања идеалитета, односно негирање било чега осим неупитне материјалне и чулне реалности. Уз баратање термином *меџа-медија* као описа музике уопште, отвара се простор за мишљење и о идеалној, непредметној варијанти музике, као и о њеним објективно и чулно доступним варијантама. *Прамузика* остаје идеал који, иако подразумева да му се композитор приближи, ипак на путу ка слушаоцима подразумева да композитор делује као посредник:

Рођени стваралац имаћ ће прије свега неаппетитну, велику и одговорну задаћу да се ослободи свега наученог, одслушаног и привидно изабраног, како би након посвећеног изражавања у себи пронашао усредну аскетску концентрацију која ће га особити да унутрашњи звук и дојре до мјеста одакле ће га моћи посредовати људима (Busoni, 1990: 34, истакла М. М).

Дакле, Бузони захтева одређену непосредност при посредовању, која делује наизглед парадоксално. Међутим, процес медијације јесте непосредан утолико што се у њему самом стварају услови за оно што ће реално бити чуто, али и за оно што је могуће потом замислити као (недостижни) идеал ка коме се асимптотски тежи. Чини се да је у том процесу акценат на усавршавању самог процеса али и средстава помоћу којих се процес одиграва, како би идеално и реално били у блиском и константном преговарању. Упадљиво је да је Фохт приметио, пишући о модалитетима, како

¹⁴ Враћајући се на потенцијале радикалне медијације за читање Бузонијевог *Нацрта*, увиђа се да нам овај концепт омогућава такође да превазиђемо дихотомију између *уметничке музике* и *њеног „представљања“* (репрезентација) у медијима, као два већ постојећа, сујерисављена ентитета (Maglov, 2022: 54). Другим речима, у питању су различите појавности чија се дихотомија генерише у самом процесу њиховог настанка.

на сваком од ових сјуиујева или у сваком од ових десет моголиуеиуа музике може се засиуиуи и уживаиуи – осим у ирвом, на основу којеи сви осиуали иек и иосиуају моиуиуи“ (Focht 1980a: 79, подвукао И. Ф).

Музика изнова настаје у сваком од тих ступњева и са сваким се постепено трансформише, али та трансформација није нужно ‘крњење’ идеала и одузимање, већ преговарање између идеалног и реалног.

Закључак

Након демонстрирања новог читања *Нацрта за естетикуну нове гласбе* Феруча Бузонија, чини се да већ постојећа платонистичка тумачења нису пољуљана ни драматично угрожена, те следећа Фохтова изјава и даље стоји: *Ако Бузони иоводом ‘иурамузике’ и не иовори о Плайиону, њеиов илайионизам је изван сваке сумње* (Focht, 1980a: 74). Оно што ново читање доноси јесу могуће алтернативе у овом тумачењу у којем се последице разумевања у платонистичком кључу – јаз између различитих дихотомија, а пре свега оне о идеалном и реалном, о ноетичком и естетичком – могу премостити и разумети на холистички начин. Истовремено, циљ је био показати места на којима се отвара простор за разумевање значаја радикалне медијације и настајања услова за појавност музике и мишљење о музици ван уврежених ‘окова’, како би Бузони назвао ограничења тог типа. У том смислу, без одузимања значаја претходно установљеним тумачењима, а уочавајући у Бузонијевом далековидом тексту простор за разматрање теоријских концепата који су нам у 21. веку ближи него што су наизглед били њему почетком 20. века, можемо рећи: ако Бузони и не говори о медијацијама музике, његова свест о кокреативном учинку процеса медијације је изван сваке сумње.

Цитирана литература:

1. Бал, Јулија (2022): „Музика као дах са других планета“ и Радићева вокално-инструментална дела (музички осврт на текст Ивана Фохта кроз избор песама Душана Радића (оп. 7, др. 2) у транскрипцији за клавир Јулије Бал), у: *Ойседнуће ведрине Душана Радића – зборник: зборник научних иексиуова са музиколошкои скуиуа у Новом Саду 25. и 26. новембра 2021* (ур. Борислав Хложан), Културни центар Војводине „Милош Црњански“, Нови Сад, 191–210.
2. Beaumont, Antony (2001): “Busoni, Ferruccio (Dante Michelangelo Benvenuto)“, *Grove Music Online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.04438>, приступљено: 31.08.2023.
3. Born, Georgina (2005): “On Musical Mediation: Ontology, Technology and Creativity”, *Twentieth-Century Music* 2 (1), 7–36.
4. Born, Georgina, Andrew Barry (2018): “Music, Mediation Theories and Actor-Network Theory”, *Contemporary Music Review* 37 (5–6), 443–487.
5. Busoni, Ferruccio (1989): „Nacrt nove estetike glazbe“, prev. Eva Sedak, *Zvuk* 4, 43–51.
6. Busoni, Ferruccio (1990): „Nacrt nove estetike glazbe (II. dio)“, prev. Eva Sedak, *Zvuk* 5, 31–39.
7. Davies, David (2011): „Medium“, *The Routledge Companion to Philosophy and Music*, ur. Theodore Gracyk i Andrew Kania, Routledge, London, 48–58.
8. Focht, Ivan (1980a): „Muzika kao dah s drugih planeta – Ferruccio Busoni“, *Savremena estetika muzike: petnaest teorijskih portreta*, Nolit, Beograd, 73–87.
9. Focht, Ivan (1980b): „Предговор или оправдање избора“, *Savremena estetika muzike: petnaest teorijskih portreta*, Nolit, Beograd, 7–10.
10. Grusin, Richard (2015): “Radical Mediation”, *Critical Inquiry*, 42(1), 124–148. <https://doi.org/10.1086/682998>.
11. Guillory, John (2010): “Genesis of the Media Concept”, *Critical Inquiry* 36 (2), 321–362.
12. Maglov, Marija (2022): *Медијски обрт у музици: продукција и рецепција музике у контексту медијске културе у 20. веку*, mentor Biljana Leković, Универзитет уметности, Факултет музичке уметности, Београд.
13. Mikić, Vesna (2014): “Old/New Music Media: Some Thoughts on Remediation of Music”, *Music Identities on Paper and Screen*, ur. Mirjana Veselinović-Hofman, Vesna Mikić, Tijana Popović Mladjenović, Ivana Perković, Department of Musicology, Faculty of Music, University of Arts in Belgrade, Belgrade, 28–33.
14. Piekut, Benjamin (2014): “Actor-Networks in Music History: Clarifications and Critiques”, *Twentieth-Century Music* 11/2, 191–215.
15. Popović Mladenović, Tijana (2015): *Музичко писмо*, Факултет музичке уметности, Београд, 20–23, 72, 98.
16. Randel, Don Michael (1992): “The Canons in the Musicology Toolbox”, *Disciplining Music: Musicology and Its Canons*, ur. Katherine Bergeron and Philip V. Bohlman. The University of Chicago Press, Chicago, 14, 19.

17. Williams, Raymond (2015): *Keywords: A Vocabulary of Culture and Society*. Oxford University Press, Oxford, 142, 154.
18. Veselinović-Hofman, Mirjana (1997): *Fragmenti o muzičkoj postmoderni*, Matica srpska, Novi Sad, 34–36.
19. Веселиновић-Хофман, Мирјана (2007): *Пред музичким делом : оіледи о међусобним пројекцијама естетике, ѱоеетике и стиллистике музике 20. века : једна музиколошка визура*, Завод за уџбенике. Београд, 54, 55, 85, 88–89, 134.
20. Шуваковић, Мишко (2007): „Естетика музике у Србији“, *Историја музике у Србији и евројско музичко наслеђе*, ур. Мирјана Веселиновић-Хофман и др, Завод за уџбенике, Београд, 738.

ESTHETIC OF MUSIC

Marija Maglov*

A CONTRIBUTION TO THE NEW READING OF THE SKETCH OF A NEW ESTHETIC OF MUSIC BY FERRUCCIO BUSONI AND THE ESSAY MUSIC AS A BREATH FROM THE OTHER PLANETS BY IVAN FOCHT

UDK: 78.072.2 Бузони Ф.

78.072.2 Фохт И.

78.01

doi: 10.46793/MT53.46M

Biblid: 0354-9313, 30(2024) pp. 46–54

Submitted: 19th September 2023

Accepted for publication: 17th February 2024

Original scientific paper

54

Summary: The text is an example of close reading of the *Sketch of a New Esthetic of Music* by Ferruccio Busoni. The new reading is supported by several theoretical contributions to mediation theories, and, more precisely, theoretical approaches to mediation and music/music mediation. Nevertheless, the new reading is relying on the influential interpretation of the Busoni's essay written by Yugoslav music aesthetician Ivan Focht. This reliance is mostly evident in the segment on the modalities of music's existence, as interpreted by Focht and based on Busoni's *Sketch*. In this new reading proposal, implicit Platonistic and Pitagorean layers (as suggested by Focht) are acknowledged. However, the emphasis is on Busoni's thoughts that are shaped, more than a century after they were written, almost as arguments for the conceptualization of the theory of radical mediation in music. By using the chosen theoretical texts by authors coming from various disciplines, I will try to show how the more thorough embrace of radical mediation is needed in musicology where, while existent, this concept is still not exactly naturalized. The text first presents main ideas of the Busoni's *Sketch* and its existing interpretations in Serbo-Croatian language. After that, certain limitations of the interpretations are pointed out, primarily regarding the dichotomies between ideal and real, or noetic and aesthetic. The possibility of radical mediation to overcome the limits of the dichotomies as conceptual tools is demonstrated, as well as main ideas of radical mediation relevant for the discussion at hand. The aim of this paper is twofold: beside the main intention of presenting alternative reading of Busoni's text and thus demonstrating its validity and importance for the theoretical conceptualizations of the 21st century, the *Sketch* is at the same time used as an example of thinking about mediation of music in practice.

Key Words: Ferruccio Busoni, *Sketch of a New Esthetic of Music*, mediation theories, mediation, modalities of music, radical mediation, Ivan Focht, Richard Grusin

marijamaglov@gmail.com

ORCID: 0000-0003-3681-2767

Pochissimo meno mosso ♩ = 132 — 138

Снежана Николајевић*

ПРЕЛАМАЊА И ПРЕПЛИТАЊА

(Дифракције композиторског, музичко-теоријског, педагошког
и друштвено-културног стварања Берислава Поповића) ● ● ● ● ● ● ● ●

УДК: 78.071.1:929 Поповић Б.

785

78.089.6

doi: 10.46793/MT53.56N

Biblid: 0354–9313, 30(2024) pp. 56–64

Примљено: 26. децембра 2023.

Одобрено за штампу: 15. јануара 2024.

Научна критика

Сажетак: У последње време, у нашој музичкој пракси показало се да су зборници радова са научних скупова врло погодно и релевантно штиво за проучавање појединих композиторских опуса – поготову онда када је скуп посвећен једном аутору. Личност Берислава Поповића, композитора, теоретичара и педагога, који је оставио дубок и трајни траг на разним нашим музичким и ванмузичким пољима, била је подстицајна за више од тридесет музичара да учествују на научном скупу *Дифракције композицијорској, музичко-теоријској, педагошкој и друштвено-културној стварања Берислава Поповића*, који је организован крајем 2021, поводом 90 година од рођења и 20 година од смрти овог нашег истакнутог музичког прегаоца. Годину дана касније изашла је, са истим насловом, опсежна и свеобухватна збирка радова са тог скупа кроз коју су осветлили Поповићев лик и његово више-струко деловање. Веома разнолике и разноврне текстове, који се крећу од стручног и дубоко промишљеног сагледавања његовог композиторског, теоријског и педагошког деловања и његове друштвене улоге и организационих потеза до топлих исказа и сећања његових колега, студената и ученика на време проведено са њим није било ни најмање лако укомпоновати у једну целину. А управо су то сјајно и зналачки урадиле Тијана Поповић Младеновић, Ивана Петковић Лозо и Ивана Миладиновић Прица делујући као један компактан и веома стручан уреднички тим.

Кључне речи: Берислав Поповић, Дифракције, музика, музичка теорија, музичка педагогија.

Увод

У прологу овог издања, уреднице су истакле да књига

појоуи силеиша различитишх иласова/вибрација иравишира разумевању шој јединствива иростиора – времена, односно, јединствива „уметничкој универзума“ Берислава Појовића и иростиора његовој деловања, иоследично и ширења, а која има своја два, на изилед независна шока – један који је објављен на сриском језику и друји који је објављен на енилеском језику. У оном „ијрвом“ шоку књије, иусишина здивања је, рекло би се, већеи иниензишетиша, а иништерференције шумачења Појовићевој комйозишорској, музичко-ишеоријској и иедаиошкој сиварања, и његовој друиштивено-културној и академско-инсишшционалној анијажмана, дивају иојачане или иреломљене (у зависности од чишаочевих рејеренција и шумачења) кроз иласове сећања Појовићевих савременика као кроз својеврсне итрајове друиој од исшоја. Она, иак, „друија“ сшрана књије, или њен друи наизилед ирозрачнији, иаралелни шок, укључује иоједине шексшове из њеној „ијрвој“ дела (дакле, оне који су објављени и на сриском језику) баш као ишшо укључује и оне који су објављени само на енилеском језику. Тако се укуина иусишина шошала књије на сасвим сшецифичан начин расшоређује у два, ио снази увида и ариументијације еквивалентна шока које своје средишње време, односно, punctum saliens ироналазе у музици самој.¹

Дакле, веома промишљено и смислено поређани су текстови који у првој равни граде пет одсека – *Дифракције композицијорској стварања*, *Дифракције музичко-теоријској стварања* и *Дифракције друиштивено-културној и академско-инсишшционалној анијажмана*, где су укључена и сећања савременика на тему *Дифракције имйеративној иројрама моћи и морати*, затим *Дифракције иедаиошкој стварања*, уз сећања савременика на тему *Дифракције школској човека*. Тај део закључују *Дифракције ире дифракција – родни ирад ране младосишх и далека (иред)исшторија размаишања музичке форме*. На крају тог сегмента налазе се биографије Берислава Поповића и свих аутора прилога, уз додаток о прилозима – DVD са концерта посвећеног ства-

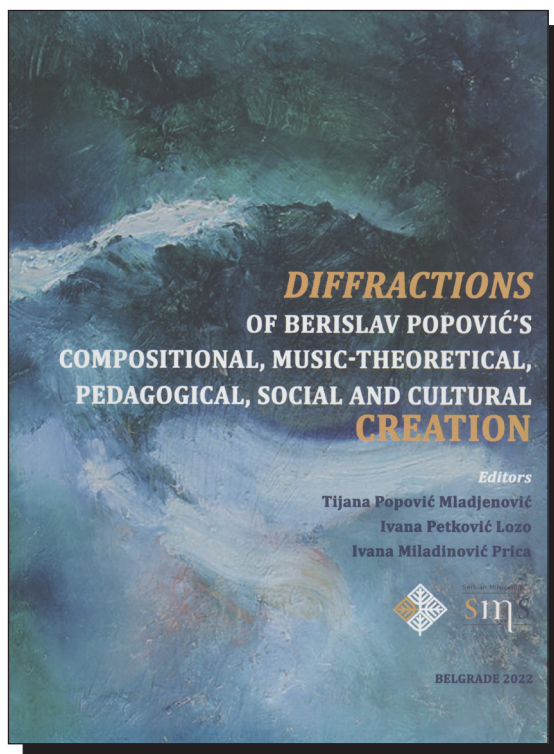
*Снежана Николајевић, редовни професор (у пензији) Филолошко-уметничког факултета Универзитета у Крагујевцу
Snik011@yahoo.com
ORCID: 0009-0001-4280-8708

¹ *Дифракције композицијорској, музичко-теоријској, педагошкој и друштвено културној стварања Берислава Поповића*, Универзитет уметности у Београду, Факултет музичке уметности, Музичкошко друштво Србије, Београд, 2022, 9–10.

ралаштву Берислава Поповића под називом *Sempre e con tutta la forza* и докумантарни филм *Животи́ни контрпункти*.

Друга раван, која садржи, текстове на енглеском језику има три одсека: *Diffractions of the compositional creation*, *Diffractions of the music-theoretical creation* и *Diffractions of the socio-cultural and academic-institutional engagement* (где се, како је већ речено, налазе неки текстови из прве равни, који су преведени на енглески и неколико оригиналних текстова на енглеском језику). И ова структура се завршава биографијом Берислава Поповића, биографијама аутора текстова, и назнакама о снимку концерта и документарном филму. Текстови на српском језику обухватају 410 страна, а на енглеском 268. Реч је, дакле, о једном обимном издању од скоро 700 страна са изузетно промишљеним и оригиналним радовима на које издавачи – Факултет музичке уметности и Музиколошко друштво Србије – могу да буду поносни.

После приказа ове комплексне структуре, усредредићемо се на текстове који приказују изузетан стваралачки и теоријски опус Берислава Поповића, као и осмишљеност овог несвакидашњег Зборника.



Слика бр. 1 – Насловна страна монографије *Дифракције композицијорској, музичко-теоријској, педагошкој и друштвено-културној стварања Берислава Поповића*

Композитор

Очигледно је да је појам дифракције нека иманентна нит целог Зборника. Подсетимо се да дифракције у физици означавају појаву привидног скретања таласа са првобитног правца простирања при његовом наиласку на ивице отвора или на препреку и тада се формирају нови правци простирања. С друге стране, то је и назив најпознатијег Поповићевог дела, његовог оркестарског дипломског рада, који је 1986. године исцрпно анализирао Мирјана Веселиновић Хофман и тај њен текст, који је пренет из часописа *Нови Звук*, налази се на почетку књиге.

*Чини се да у музичком смислу дифракција сујерира пре свега неопходност постојања контраста, пише Веселиновић-Хофман. Он је у Поповићевој композицији присутан у одликама глобалне форме, као и у њеној динамичности и променама чиставе звучне масе. При томе се облик целине доима као најсјајарији слој дела, додуше превазиђен другим овде назначеним видовима контраста.*²

Дифракције су полазиште и преокупација Поповићевих разматрања у разним равнима, на разним пољима, у разним доменима; ту физичку константу посебног преламања он види у односима светлости и таме, светлости и звука, згушњавања и разређивања, ликовности и музике, густине и прозирности, вертикале и хоризонтале... И због тога већина текстова разматра тај феномен, боље рећи Поповићево виђење тог феномена и његов однос према њему. Тако ће се неколико следећих текстова „надовезати“ на анализу *Дифракција* коју је дала Мирјана Веселиновић Хофман. Неда Несторовић види Поповића као посвећеног трагаоца за смислом који је питања постављао различитим научним дисциплинама

Интерференцију луцидних мисли у форми личних одговора представио је не само у оквиру познатих музичких композиција и научно-теоријских сиса, већ их је превео и у медиј визу-

² Веселиновић-Хофман, Мирјана, „Дифракције... скица за музичку поетику Берислава Поповића”, у: *Дифракције композицијорској, музичко-теоријској, педагошкој и друштвено-културној стварања Берислава Поповића*, 13–14.

елној. Ликовни израз Поповића остиао је јошово нејознај јавној, али он засијурно чини саставни део његовој интердисциплинарној ојуса.³

Полазећи од оркестарског дела *Дифракције*, ослањајући се на Поповићеве мисли о овом делу које су остале у рукопису, повезујући планове композиције са теоријским начелима исказаним у његовом капиталном теоријском делу *Музичка форма или смисао у музици*, па затим са ликовним остварењима „наслоњеним“ на писање и деловање Кандинског, ауторка је дала пластичну слику Поповићеве интердисциплинарности. На сличан начин Поповићевом опусу – у овом случају композиторском и теоријском – приступа и Милица Лазаревић, проширујући ову интеракцију и на оркестарску композицију *Medium tempus*. Ова композиција биће кључна у разматрању Иване Петковић Лозо која, преко низа фотографских експеримената који су такође занимали Поповића, успоставља везу између музичког и ликовног простор-времена овог дела и Поповићевог *Аутијоритреја*. У врло пластичној анализи слике, која је рађена у техници угља на папиру, она каже да је овај аутопортрет

једно сасвим специфично сликање начина мишљења (уметничкој бића) а не виђења; овај аутијоритреј је сведочанство истраживачкој израза, односно уметничковој константној мисаоној кретања у процесу сазнавања о самој себи и као ствараоцу и као посматрачу. Ово дело је својеврсна добродошлица у стваралачки процес који сведочи о сазнању о самој себи... Специфичношћу овој аутијоритреја јесте његова вишесмерна комуникација јрвенствено са самим собом.⁴

Ивана Миладиновић Прица анализира Поповићеву *Игру сенки* за дувачки ивинтет, омаж његовом изненада преминулом пријатељу и композитору Петру Озгијану. После повлачења поетичке паралеле између ове двојице аутора, она наглашава да је Поповић снажну неоекспресионистичку узбурканост својих ранијих оркестарских дела управио више ка камерној лирској медијацији и њеном обраћању њоналности у најширем смислу.⁵ Овај одељак закључује текст Милоша Заткалика о Поповићевој *Балади* за гудаче, још један пренет из часописа *Нови звук*, у коме аутор, прецизни аналитичар, у своју анализу укључује и наративни аспект и, сходно томе, установљава два „сценарија“. Но, пре тога он каже:

Бавећи се техничким аспектима композиције, на тренутке и дејално, не треба изјубити из вида да она, осим 19 страница нотне шекста, има и наслов. Балада – је нејо што укажемо на још неке њене карактеристике – је свега јрича некакву јричу. О чему јрича Балада Берислава Поповића? Наравно, да бисмо се уопште јрихватили овој јиштања, морамо јрво савијати у зајраду једно друјо јиштање – да ли нарајивност уопште сјада у јијеренције музике, с добро јознајим аргументима који јодржавају нејативан одговор. Но, како јостоји и сујројна школа мишљења и како је и сам композитор сјајрао да је његовом делу јојиребан ујраво јиакав наслов, онда јиај наслов јиакоје улази у обавезе које аналитичар не може избећи. Треба, међујим нејресјано имати на уму две сјаври. Прво, мноје конјатјације којима се демонјрира јријоведачки карактер овој дела једнако би се моје јосмјатјати и као ајријубити драмској. Демаркациона линија између мимезиса и дијезиса у музици је врло дискујабилна и илузорно би било јокушавајти да се јиа дискусија јокреје на овом месју. Друјо, Балада ни у ком случају није балада, јо јест јосмјатјана композиција јесте ујраво јо – музичко дело – а не никакво јревођење књижевности у музику. Од аујора који је животи јосвејито јрајајући за иманентним законитостима музичкој јока, друјачије се и није мојо очекивајти.⁶

Мада композиторски опус Берислава Поповића није велики, он је уткан у његов целовит приступ музици који се испољавао на разним плановима. У том погледу, он није једини у нашој музици. Сетимо се овом приликом само неколико примера из наше музичке историје: опуса Предрага Милошевића, чија малобројна дела нису само бисери у свом жанру, већ су у времену када су настала донела помак целокупне српске музике, а тек се уз његово деловање као диригента, пре свега оперског, као ерудите и као друштвеног прегаоца, сагледава комплетна слика

³ Несторовић, Неда: „Континуум струјања бојених поља: дифракције звучно-визуелног уметничког идентитета Берислава Поповића“, у: *op. cit.*, 43.

⁴ *A la recherche du temps vecu...* Универзум музичког и ликовног простор-времена: *Medium tempus* и аутопортрет Берислава Поповића, у: *op. cit.*, 114.

⁵ Миладиновић Прица, Ивана: „Игра означитеља у *Игри сенки* Берислава Поповића“, у: *op. cit.*, 136.

⁶ Заткалик, Милош: „Берислав Поповић: Балада о изгубљеном тоналитету“, у: *op. cit.*, 150.

његовог трага у српској музици. Композиторски опус др Драгутина Гостушког такође није велики, али су неке вокалне и хорске минијатуре прави бисери у свом жанру, његове књиге у области естетике и музикологије *Време уметности* и *Уметности у недостигању доказа* означиле су врхунске домете на том пољу, док је целокупно његово деловање снажно обележило уметничку климу код нас у другој половини прошлог века. Ако идемо још корак даље у прошлост, сретћемо фигуру Стевана Мокрајца који је, уз свој богати хорски опус, имао визију развоја српске музике и здружено учествовао у оснивању великог броја музичких институција у Србији. И Берислав Поповић је имао целовит концепт стасавања српске музике и српског музичког живота и због те целовитости и убеђења у његову сврсисходност оставио је тако дубок траг у разним областима.

Но, вратимо се текстовима из *Зборника*, онима који образлажу музичко-теоријски рад Берислава Поповића и кроз које се провлачи мисао о његовој оригиналности у светским оквирима – пре свега у сагледавању и интерпретацији музичке форме.

Теоретичар

Други део који се односи на музичко-теоријско поље започиње анализом Поповићевог капиталног дела *Музичка форма или смисао у музици*. И највећи број текстова у овом делу *Зборника* разматра ово дело. Књига се појавила после више од шездесет година од првог издања Науке о музичким облицима Душана Скворана и Власимира Перичића, антологијског уџбеника уз који су одрасле генерација музичара Југославије⁷ како на почетку свог текста пише Срђан Хофман и додаје да је то

заокружен, особен рад, у коме се на потпуно оригиналан, интердисциплинарни начин разматра проблематика музичке форме⁸, у коме аутор задире и у поље филозофије музике – давање се значењем, смислом и вредношћу музичког дела, и у психологију музике – анализирајући начин њене перцепције, и у теорију комуникације, општу лингвистику, уопштем и у природне науке као што су биологија и физика⁹.

После овог текста, који је прочитан на промоцији књиге децембра 1998. године, а објављен и у часопису *Нови звук*, следи текст Зорице Премате који управо ставља акценат на интердисциплинарност Поповићевог поступка у осветљавању музичке форме и њених токова, истичући његово структурално мишљење, аналитички модел и закључак да је *проблем форме – проблем стварања, акције – енергетски проблем*.¹⁰ Марко Поповић пак акценат ставља на комуникацију овог дела са физиком, а Немања Софтић га проматра кроз фукоовски поглед и третман значења дискурса који, иначе, сам Поповић нигде не помиње, па је тим ово тумачење изазовније.

Као врсни теоретичар музике, Аница Сабо се бави концептом феномена музички ток у теоријским написима Берислава Поповића и исходиштем тумачења симетрије у музици, захватајући не само поменуто дело, већ примењујући његову мисао на конкретни аналитички модел – на Други клавирски концерт Беле Бартока. Могућност широке примене Поповићевог схватања и тумачења форме зокружује Мирјана Закић аспектима детерминисања „структурног тежишта“ / „морфолошке доминанте“ у етномузикологији, примењујући је на анализи различитих напева.

Борац

Велики део своје енергије Берислав Поповић је управљао ка деловању у разним институцијама, фестивалима и подухватима, али је, у исто време, објективно учествовао и њихове позитивне и негативне аспекте и ефекте и јасно говорио и писао о њима. Овај део његове активности обрађен је у трећем делу *Зборника*, а „отвара“ га текст Димитрија Млађеновића и Александра Пушкаша, дакле, двојице историчара који га конципирају

кроз три целине, које обухватају време од његовог доласка у Београд на студије 1952. године, до средине осамдесетих година прошлог века. У првој целини се, у најкраћим цртама сагледавају опште прилике у социјалистичкој Југославији, како би се пружио увид у историјски контекст

⁷ Хофман, Срђан: „Берислав Поповић: Музичка форма или смисао у музици“, у: *op. cit.*, 165.

⁸ *Op. cit.*, 165.

⁹ *Op. cit.*

¹⁰ Премате, Зорица: „Музичка форма – енергетски модел у времену“, у: *op. cit.*, 172.

овој времена. У другој целини је реч о Појовићевим анијажманима који су имали значај и одјек у академској заједници и друштвеној стварности тој времена, док је тирећа целина посвећена његовом, вероватно највећем професионално-друштвеном подухваћу, организацији Европске године музике у Југославији 1985. године.¹¹

Управо о овој последњој теми говори текст Валентине Радоман. Велики број врло промишљених програма био је организован у читавој Југославији, у разним центрима, током обележавања годишњице Баха, Хендла и Скарлатија – низ симпозијума, квалитетни програми значајних фестивала, размене уметника из разних земаља и са разним земљама. У том узлету и изузетно осмишљеном и урађеном послу, Поповић је ипак осетио и

*врло брзо уочио чињеницу да се интеренције и у области музике у Југославији распадају на федералне и мање јединице и да у уметности почињу да се исцртају нови наративи: национални, индивидуалистички, сепаратистички.... Али његов врло јасан, луцидан поглед на свет око себе и беспрекорна комуникативност са југословенским и иностранним колегама није доушљивала да се његов увид артикулише у неким непримерним видовима...*¹²

Залажући се на разним местима за статус савремене и савремене домаће музике, Берислав Поповић је учествовао и на трибинама Музика данас / Музичка модерна као саговорник Павла Стефановића – о чему исцрпно пише Ивана Медић. Велики текст Драгане Стојановић Новић о писаној речи Берислава Поповића као својеврсном интелектуално уметничком креду, прештампан из часописа *Музички талас* бр. 34 из 2007. године, показује колико је његов широк поглед и његово изузетно и маштовито повезивање елемената из најразличитијих домена управо у разним написима деловао јасно, брито и сврсисходно. У драматуршки одлично извајаном тексту она разматра његово друштвено и критичарско ангажовање између два капитална дела у домену музичке теорије – његове хабилитације *Типови облика код савремене музике*, коју означава као његову прву теоријску зрелост, и већ много пута помињане књиге *Музичка форма или смисао у музици*. Драгоцени су акценти на пројект *Актуал* и на многе текстове којима Поповић комуницира са организацијама, институцијама, подручјима...

Дакле, след радова у ова три поглавља остварује развојност на више планова. Полазећи од *Дифракција*, Поповићевог најпознатијег дела, у анализи Мирјане Веселиновић-Хофман из 1986. године, стваралачки круг се „отвара“ анализама дела из каснијег периода, повремено цитатима, „ослањањем“ на већ речено, уз додатак нових информација и погледа. Затим следе разматрања Поповићевог огормног доприноса музичко-теоријској мисли и, сасвим природно, акцентирање његовог капиталног дела *Музичка форма или смисао у музици* и осврти на његово најшире друштвено деловање.

Један број радова из ова три поглавља – Неде Несторовић, Милице Лазаревић, Иване Петковић Лозо, Марије Симоновић, Иване Миладиновић Прица, Милоша Заткалика, Марка Поповића, Иване Медић, Валентине Радоман, Димитрија Млађеновића и Александра Пушкаша – нашли су се у и енглеској верзији, следећи сличну драматуршку путању, уз четири нова, писана оригинално на енглеском, која су у њу „уткана“. Тако је сачињена и целовита књига на енглеском са темама које ће бити занимљиве читаоцима ван нашег говорног подручја. Уз већ наведене, обраћамо се прво тексту Наде О’ Брајен “Допринос научног рада Берислава Поповића разумевању дубинских веза између музике и психе: метаанализа либидиналног и музичког тока” која у кратком али ефектном разматрању енергетске и структуралне сфере у садејству са природом музике и примене у образовном и истраживачком процесу закључује да

*симболична природа енергије, уједначајућа и фасцинантна тема истраживања која је била нова у делу Поповића и Јунга, отвара нове хоризонте за даља истраживања не само у одговарајућим научним областима, већ у самој мистерији људског искуства.*¹³

¹¹ Млађеновић, Димитрије, Пушкаш, Александар: „Берислав Поповић у културном, друштвеном и политичком контексту свог времена“, у: *op. cit.*, 227.

¹² Радоман, Валентина: „Композитор Берислав Поповић као председник организационог одбора за манифестацију Европска година музике 1985“, у: *op. cit.*, 242–243.

¹³ Nada O’Brien: “The Contribution of the Scientific Work of Berislav Popović to Understanding the Deep Connection between Music and Psyche: Meta-Analysis of Music and Libidinal Flow”, у: *Diffrations of Berislav Popović’s compositional, music-theoretical, pedagogical, social and cultural*, 150: *The symbolic nature of energy, a remarkable and fascinating theme of exploration pioneered in the work of Popović nad Jung, opens new horizons for further research not only in the respective scientific fields, but in the very mystery of human experience.*

Затим следи изузетно занимљив рад Милоша Заткалика „Форма или смисао, форма и смисао, форма као смисао: рефлексije о књизи *Музичка форма или смисао у музици* Берислава Поповића“,¹⁴ у коме се аутор отискује од Поповићеве дефиниције смисла у музици и енергије која проистиче из музичке структуре и повезује их, па и спекулише, са Хусерловом феноменологијом, Спенсер-Брауновим поимањем форме, са „autopoiesis-ом“, појмом Хумберта Матурана и Франциска Варела о самогенеришућој и самоодрживој структури у живим системима и концептима као што су структурални детерминизам и структурална спrega, затим са идејом о друштвеним системима Николаса Лумана и са Делезовим концептом виртуелног. Уз обраћање још једном знатном броју оригиналних мислиоца и повезивање слојева математике, филозофије, логице, биологије, Заткалик закључује:

*Покушали смо да покажемо како музика може да буде повезана са свим осталим, а да ипак остане постојано аутономна. Толико аутономна да основни и универзални закони представљају „империјив који сам композитор мора да поштује“.*¹⁵

Аргентински истраживач, теоретичар и педагог Фредерико Екарт, заинтересован за експериментална истраживања у разним областима, у тексту „Музичка форма као отпор: рефлексije о преткомпозиционим залихама“¹⁶ говори на један оригиналан и необичан начин о енергији која се испољава у музичком делу и проистиче из отпора који „објекти“ – како аутор третира лествице, инструменте и слично – пружају музичком току. И најзад, ту је и врло занимљиво тумачење једног познатог и популарног дела – *Прелудијуми оп. 28* Фредерика Шопена као циклус: *разматрања Берислава Поповића о феномену усмерености комплексних музичко-форманих целина*. Уз знатан број карактеристичних примера и уз један графички приказ ауторке показују да је циклус заснован на врло слободно и широко схваћеном принципу варијационе технике, где се две главне „теме“ уочавају у прва два прелудијума, препознају у осталим, а да се, уз то, глобална музичка форма заснива на основу *ројирајуће* и *транслирајуће* симетријског модела.¹⁷

После овог „излета“ у енглеску верзију *Зборника*, враћамо се његовом првом току, који се наставља.

Педагог

61

Следеће поглавље посвећено је још једном значајном деловању Берислава Поповића – његовом педагошком раду – најпре у средњој Музичкој школи *Јосиф Славенски*, а затим на Музичкој академији / Факултету музичке уметности где је предавао низ теоријских предмета. О педагошком раду Берислава Поповића сведоче „из прве руке“ тада његове студенткиње Аница Сабо и Соња Маринковић, чија је професионална сарадња иницирана управо на часовима Музичких облика, на којима је Поповић наставу организовао као интерактивну и дијалогску, која је подразумевала велики ангажман студенткиња, али и недвосмислену предавачку позицију наставника и посебно постојаних тимских рад.¹⁸

Аница Сабо, Ана Стефановић, Ивана Вуксановић и Ивана Илић усредсредиле су се на архивску грађу:

*Околности да се на Факултету музичке уметности у Београду чува одређени број семинарских радова из предмета Музички облици и Анализа музичких стилова, омогућава да се педагошки рад Берислава Поповића сагледа на документиран начин, кроз сачуване писане изворе.*¹⁹

¹⁴ Zatkalik, Miloš: „Form or meaning, form and meaning, form as meaning: reflections on *Music form or meaning in music* by Berislav Popović“, у: op. cit, 152.

¹⁵ We have tried to demonstrate how music can connect with everything else and yet remain fully autonomous. So autonomous in fact that is fundamental and universal laws constitute „an imperative the composer himself must obey“, Ibid, 166.

¹⁶ Eckhart, Frederico: „Music form as resistance: some reflexions about the precompositional budgets“, у: op. cit, 169.

¹⁷ Поповић Млађеновић Тијана, Петковић Лозо, Ивана: „Frederic Chopin's Preludes op.28 as a cycle. Berislav Popović's deliberations on the phenomenon of directionality of complex music-formal entities“, у: op. cit, 197.

¹⁸ Сабо, Аница, Маринковић, Соња: „Педагошки рад Берислава Поповића“, у: *Дифракције композиторској, музичко-теоријској педагошкој и друштвено-културној стварања Берислава Поповића*, 348, 349.

¹⁹ Сабо Аница, Стефановић Ана, Вуксановић Ивана, Илић Ивана: „Из педагошке праксе Берислава Поповића: архивски извори о настави музичких облика и музичких стилова на Факултету музичке уметности у Београду“, у: op. cit, 315.

Иако је реч о непотпуном архиву, могу се извести закључци.

У радовима из музичких облика обухваћен је расјон од барока (прва свеска), преко преткласицизма (друга свеска) и класицизма (друга, трећа и четрнаеста свеска), романтизма (четврта, пета, шеста, седма и четрнаеста свеска) и импресионизма (осма свеска) до двадесетог века (девета, једанаеста, дванаеста, шеснаеста и седамнаеста свеска), док су радови о српској музици посебно издвојени (девета свеска). По броју преовладавају највише чији аналитички узорак прима романтичарској музици и музици двадесетог века, а веома проминентно место имају радови у којима су анализирани композиције Лудвига ван Бетовена – не случајно, с обзиром на место које ову овој композицији има у традицији *Formenlehre*.²⁰

Према садржају свих свезака семинарских радова (сачуваних и несачуваних), у њима је било барем 28 радова из Анализе музичких стилова, и то су радови студентске композиције, дириговања, орнућа, музикологије и етномузикологије који су, иначе, предмет слушали. То је прилично велики број радова с обзиром на то да постоји само из две академске године. Из тога се већ може закључити, а о томе сарданици професора Поповића моћу и да посведоче, колики је значај он пружао овом предмету. То се може сагледати и из врсте, обима и квалитета радова. Радови у „свескама“ су врло високог нивоа, највише, по ширини музичко-теоријских захвата у њима и по обиму (има више радова од по тридесет или четрдесет страна), проблемски постављеним темама које покривају историјски расјон од високе ренесансе до двадесетог века; исто тако, и по квалитету писаних текстових, обавезно опремљених примерима и табелама.²¹

Ауторке су навеле и један цитат самог професора Поповића из ауторске белешке на крају његове књиге *Музичка форма или смиса у музици*.

Из студентских радова састављали су изванредни људи и, наравно, постоје извршни музичари. Неки од њих постојали су током времена асистенти у мојим класама предмета Музички облици (...) Сви они, без разлике, остављали су за собом видљиве трагове својих особених настојања, тако важних за разумевање најосетљивијих области музичке форме. Сарадња са њима пружавала ми је велико задовољство, али је и представљала драгоцено доунавање сопствених сазнања и укуних стручних искустава.²²

Овај исказ неодољиво подсећа на изјаву Арнолда Шенберга, који је од 1903. до 1911. у Бечу започео широку и систематску педагошку делатност, оригиналну и по садржају и по форми. Трагао је за НОВИМ заједно са својим ученицима. Шенбергова *Наука о хармонији* је, у ствари, први одраз тих заједничких трагања о којима сам Шенберг сведочи на почетку књиге: *Овој књизи су ме научили моји ученици*.

Поговор

Поглавље „Дифракције пре дифракција“ представља својеврстан поговор овог капиталног издања – а могло би се схватити и као увод у целу причу о Бериславу Поповићу. Ту су радови у којима се говори о два различита путања која су водила до Поповићевих капиталних теоријских разматрања и закључака: једна је пут његове младости, а друга пут младости науке о музичкој теорији. Наиме, у тексту „Берислав Поповић и музички живот у Зајечару након другог светског рата“ Милан Милојковић описује миље и атмосферу у Поповићевом родном граду, који се у то време трансформише од туристичког центра у заборављену природу, у регионално, административно, индустријско и културно средиште Тимочке Крајине.²³ Музички живот је био скроман, Поповић је похађао приватне часове клавира и музичку школу и наступао сам и са тада младим виолинистом Драгутином Богосављевићем. Педесетих година прошлог века Поповић долази у Београд, и тако су он и град Зајечар остали свако својим путем.²⁴ Међутим, младалачки жар којим је покушавао да подстакне музички живот Зајечара оставио је код њега

²⁰ Ibid, 318.

²¹ Ibid, 319.

²² Ibid, 320.

²³ Милојковић, Милан: „Берислав Поповић и музички живот у Зајечару након Другог светског рата”, у: *op. cit.*, 368.

²⁴ Ibid, 374.

значајан траг у његовом деловању на разним музичким и ванмузичким плановима током целог живота.

У другом тексту „О сагледавањима музичке форме у (дигитализованој) српској периодици дугој деветнаестој века“ Ивана Перковић утврђује да

*ипредма проблематика музичке форме... није била међу приоритетним темама аутора најиса о музици на српском језику, не би се могло тврдити да је проблематика ове врсте у иотинуности одсујна из периодике*²⁵.

Наведени су почеци развоја наше музичко-теоријске мисли од написа Милана Миловука и Исидора Бајића до Милоја Милојевића и Стевана Христића и дефинисања терминологије. Перковићева класификује три врсте текстова: разматрање форме у смислу перцептивних елемената уметничкиг дела, музички облик и образовни процес и музичка форма у традиционалној световној и духовној музици. Упркос скромним знањем из ове области,

*хетерогеност ирисуја феномену музичке форме у „дугом 19. веку“ и најисима у српској периодици, важан је – иако до сада недовољно ироучен – чинилац и импулс за развој науке о музици који ће уследити у 20. и 19. веку*²⁶.

Сећања

Сећања савременика и ученика Берислава Поповића уткана су у два поглавља. Петар Бергамо, Марија Корен Бергамо, Никола Рацков, Милоје Николић и Дубравка Јовичић сведоче о његовом снажном ангажовању у разним областима, о визионарским и револуционарним погледима, о заједничким размишљањима и деловањима.

На крају поглавља о Поповићевом педагошком деловању налазе се сећања његових ученица из средње Музичке школе Јосиј Славенски. „Фрагменти сећања“ Ана Котевске односе се на *ошкриће тајни контрайункта*, вежбе из композиције и схватање да је, уз предани педагошки рад у то време Поповић завршавао композицију, а да смо

*имали иривилетију да се ионешто од његовој живојној и ирофесионалној усијања ирелије ка нама и усмери нас ка смислу музике*²⁷.

Ивана Стефановић анализира један фото албум генерације која је средњу школу завршила 1965. године.

И на крају – нешто сасвим лично, на чему ми, надам се, читаоци неће замерити. У овом одељку налази се и мој текст и једним његовим делом желела бих да завршим овај приказ.

Из ниже Музичке школе Јосиј Славенски ирешла сам у средњу 1963. године и имала сам велику срећу да ми иредају изузетни ирофесори, од којих су многи касније били међу најзначајнијим иедагозима на Музичкој академији. Па ипак, за моје сипасавање у музици две личности су биле доминантне – моја ирофесорка клавира Мирослава Лили Петровић и ирофесор Берислав Појовић. Лили ми је била ирофесор од ирвој разреда ниже школе, а и иосле тих десет година ироведених у њеној класи, остала је мој илавни иедаго, иеиоиреиив зналац свих иијанисичких и музичких тајни које ми је неседично иреносила и мој велики иријатеш до краја свој живојта. Берислав Појовић је 1960. иостјао ирофесор у школи Славенски; имао је тада иридесетак година – дакле, био је млад ирофесор – и ја сам имала иу срећу да ми четри године иредаје све теоријске иредмете – хармонију, контрайункти и музичке облике – и вежбе у комјоновању. То је ирактично значило да није било дана када нисмо имали дар један сусрет са њим, а када су контакти иако честии сасвим је ириродно да ирофесор може да оствари велики уишцај на своје ученике. А ја сам, као добар ученик, следила ирофесорове захтее и уијала њеова објашњења. И то је било изузетно значајно, јер сам касније на Музичкој академији врло лако савладала неке нове захтее у свим наведеним дисцилинама...

²⁵ Перковић, Ивана: „О сагледавањима музичке форме у (дигитализованој) српској периодици дугој деветнаестој века“, у: *op. cit.*, 377.

²⁶ *Ibid.*, 386.

²⁷ Котевска, Ана: „Фрагменти сећања“, у: *op. cit.*, 357.

Средњу музичку школу сам завршила јуна 1967. и у септембру се уписала на Музичку академију. Исте године је и професор Берислав Поповић на истој установи постао доцент. Била је таква ситуација у реду да ми ни на клавијирском, ни на музиколошком одсеку није ништа предавао. Али је основа коју нам је дао у средњој школи била драгоцен и нецењива. Управо сам на његовим часовима стекла сигурност у аналитичком приступу једном делу и комплексном пољу музике, која је била врло значајна у мом будућем раду – ијанитичком, кријичарском, музиколошком и педагошком – на чему ћу му бити увек захвална.²⁸ (Снежана Николајевић)

NEW VIEW

Snežana Nikolajević*

REFRACTION AND INTERWEAVING – DIFFERENCES OF COMPOSER, MUSICAL-THEORETICAL, PEDAGOGICAL AND SOCIAL-CULTURAL CREATION OF BERISLAV POPOVIĆ

UDK: 78.071.1:929 Поповић Б.

785

78.089.6

doi: 10.46793/MT53.56N

Bibliid: 0354-9313, 30(2024) pp. 56–64

Submitted: 26th December 2023Accepted for publication: 15th January 2024

Scientific polemic

64

Abstract: The personality of Berislav Popović, composer, theoretician and pedagogue, who left a deep and everlasting mark on our various musical and non-musical fields, was challenging for thirty five musicians to take part at the scientific meeting *Diffractions of Berislav Popović's compositional, music-theoretical, pedagogical, social and cultural creation* which was organized at the end of 2021th. A year later, with the same title, an extensive and comprehensive collection of works from that meeting were published, through which were revealed Popović's character and his multiple activities. Very diverse and varied texts, which range from the professional and deeply thought-out observations of his compositional, theoretical and pedagogical activity and his social role and organisational goals to the warm statements and memories of his colleagues, students and pupils on the time which they spent with him – was not easy to combine into one whole. And that is what Tijana Popović Mladjenović, Ivana Petković Lozo and Ivana Miladinović Prica did brilliantly and expertly acting as one compact and highly professional editorial team.

The text which are arranged very thoughtfully and meaningfully, from five sections in the first level – *Diffractions of composer creation, Diffractions of musical-theoretical creation and Diffractions of social-cultural and academic-institutional engagement* (where the memories of contemporaries are included on the topic of *Diffractions of the imperative program of power and have to*), then *Diffractions of pedagogical creation* (along with the memories of contemporaries on the subject of *Diffractions of the school man*). That part is concluded by *Diffractions before Diffractions – Berislav Popović and the musical life in Zaječar after WW II* and *Consideration in musical form in Serbian digitized periodical from the „long 19th century“*. At the end of that segment, there are biographies of Berislav Popović and authors of the texts, with an appendix about the contributions – a DVD from the concert dedicated to the creativity of Berislav Popović entitled *Sempre e con tutta la forza* and a documentary film called *Life's Counterpoint*.

The second level, which contains texts in English, has three sections – *Diffractions of the compositional creation, Diffractions of the music-theoretical creation and Diffractions of the socio-cultural and academic-institutional engagement*. There are published some texts from the first level, which have been translated into English and four original texts in English. This structure ends with the biography of Berislav Popović, the biographies of the authors of the texts and indication about the recording of the concert and the documentary film, too. The works in Serbian include 410 pages, and in English 268. It is, therefore, a voluminous edition of almost 700 pages, and here are shown, in short, the contents of considerable number of the works.

Keywords: Berislav Popović, Diffractions, music, text, musical form, musical pedagogy

*Snežana Nikolajević, Full Professor (retired), Faculty of Philology and Arts University of Kragujevac

Snik011@yahoo.com

ORCID: 0009-0001-4280-8708

²⁸ Николајевић, Снежана: „Сећање једне ученице“, у: *op. cit.*, 361, 363.

11

ИНДЕКС ИМЕНА INDEX OF NAMES

А

Агаву, Кофи Виктор (Agawu, Kofi Victor), 22
Адорно, Теодор (Adorno, Theodor), 50
Андерсон, Џулијан (Anderson, Julian), 25, 30
Ансерме, Ернест (Ansermet, Ernest), 3
Аристоксен, 12
Архит из Таранта, 17, 18, 20

Б

Бајгарова, Јитка, 33, 43
Бајић, Исидор, 63
Бал, Јулија, 53
Барток, Бела (Bartok, Bela), 59
Бах, Јохан Себастија (Bach, Johann Sebastian), 35, 47, 60
Бергамо, Марија, 33, 43
Бергамо, Петар, 63
Бери, Ендрју (Barry, Andrew), 49, 51
Бетовен, Лудвиг ван (Beethoven, Ludvig van), 47, 62
Биволаревић, Димитрије, Хеко, 33
Богосављевић, Драгутин, 62
Бомон, Ентони (Beaumont, Antony), 47, 53
Борн, Џорџона (Born, Georgina), 47, 49, 51, 53
Браловић, Милош, 32–44
Брезовшек, Иван, 32
Бузони, Феручо (Busoni, Feruccio), 46, 47, 48, 49, 51, 52, 53

В

Вагнер, Рихард (Wagner, Richard), 47, 49
Вазарели, Виктор (Vasarely, Victor), 10, 11
Варел, Франциско (Varel, Francisco), 61
Вендрикс, Филип (Vendrix, Philippe), 22
Веселиновић-Хофман, Мирјана, 46, 47, 49, 54, 57, 60
Вилијамс, Рејмонд (Williams, Raymond), 50, 54
Вишњеградски, Иван (Wyschnegradsky, Ivan), 22
Вуксановић, Ивана, 61

Г

Гика, Матила (Gika Mathila), 21

Гилори, Џон (Guillory, John), 47
Горки, Максим (Горький, Максим), 43
Гојковић, Ружица, 11
Гостушки, Драгутин, 2, 9, 10, 15, 21, 22, 59
Гризе, Жерар (Grisey, Gerard), 25
Грусин, Ричард (Grusin, Richard), 46, 47, 49, 50, 53

Д

Дебиси, Клод (Debussy, Claude), 13
Дејвис, Дејвид (Davies, David), 52, 53
Делаж, Морис (Delage, Maurice), 3
Де Фаља, Мануел (De Falla, Manuel), 3, 4, 22
Дел Мар, Норман (Del Mar, Norman), 3

Ђ

Ђурић, Клајн Стана, 33, 43

Е

Екарт, Фредерико (Eckhart, Frederico), 61
Ериксон, Роберт (Erickon, Robert), 22

Ж

Жебељан, Исидора, 3

З

Задерацки, Всеволд Петровић (Задерацкиј, Всеволд Петровић), 42
Закић, Мирјана, 59
Заткалик, Милош, 58, 60, 61

И

Иго, Виктор (Hugo, Victor), 14
Илић, Ивана, 61

Ј

Јовичић, Дубравка, 63

К

Кабалевски, Дмитриј Борисовић (Кабалевский, Дмитрий Борисовић), 42

Калчић, Јосип, 33

Кастане, Пјер Албер (Castanet, Pierre Albert), 25, 30
Качини, Ђулио (Caccini, Giulio), 28
Кеклен, Шарл (Koechlin, Charles), 3
Котевска, Ана, 63
Кристенстен, Томас (Christensten, Thomas), 22
Кларк, Мајкл (Clarke, Michael), 25, 30
Костић, Владимир, 32

Л

Лазаревић, Милица, 58, 60
Латинчић, Драган, 2–22, 31, 45, 55, 65
Лигети, Ђерђ (Ligeti, György), 3
Логар, Миховил, 34
Луман Никлас (Luhmann, Niklas), 61
Лутославски, Витолд (Lutoslawski, Witold), 3
Луцаски, Луцаско (Luzzasci, Luzzasco), 28

М

Маглов, Марија, 46–54
Марић, Љубица, 3
Маринковић, Соња, 33, 43, 61
Матис, Анри (Matisse, Anrie), 4
Матурана, Хумберто (Maturana, Humberto), 61
Медић, Ивана, 60
Медић, Христина, 33
Мекеиц, Скот (Makeig, Scott), 22
Мерсен, Марен (Mersenne, Marin), 12, 22
Микић, Весна, 33, 47, 50, 51, 53
Миладиновић Прица, Ивана, 56, 58, 60
Миловук, Милан, 63
Милојевић, Милоје, 32, 33, 63
Милојевић, Милан, 24–30
Милошевић, Предраг, 58
Мирај, Тристан (Murail, Tristan), 25
Митровић, Милун, 4, 22
Млађеновић, Димитрије, 60
Мокрањац, Василије, 3
Мокрањац, Стеван Стојановић, 59
Мутић, Соња, 24–30

Н

Несторовић, Неда, 58, 60
Николајевић, Снежана, 56–64
Николић, Милоје, 63

Њ

Њутн, Исак (Newton, Isaac), 20

О

О' Брајен, Нада (O' Brien, Nada), 60
Обрадовић, Александар, 21
Озгијан, Петар, 58

П

Перковић, Ивана, 63
Перичић, Властимир, 33, 34, 35, 39, 43, 59
Петковић Лозо, Ивана, 56, 58, 60
Петровић, Мирослава Лили, 63
Пијекут, Бенџамин (Piekut, Benjamin), 51, 53
Пистон, Волтер (Piston, Walter), 3
Пјерсон, Габријел (Pierson, Gabriel), 32, 33
Платон, 48
Поповић, Берислав, 56–64
Поповић, Марко, 59, 60
Поповић Млађеновић, Тијана, 47, 53, 56
Прокофјев, Сергеј (Прокофьев, Сергей Сергеевич), 3
Премате, Зорица, 20, 29, 30, 59
Пушкаш, Александар, 60

Р

Равел, Морис (Ravel, Maurice), 3
Радић, Душан, 3, 53
Радовановић, Бојана, 34
Радовановић, Владан, 43, 44
Радоман, Валентина, 60
Рајш, Грегори, Н (Reish, Gregory N.), 25, 28, 30
Раковић, Јасмина, 11
Рамо, Жан Филипп (Rameau, Jean, Philippe), 19, 20
Рацков, Никола, 63
Рендел, Дон Мајкл (Randel, Don Michael), 49, 53

Рид, Херберт (Read, Herbert), 22
Ристић, Јован, 32, 43
Ристић, Милан, 32–44
Роус, Франсоа (Rose, Francois), 25, 30
Русел, Албер (Rousel, Albert), 3

С

Сабо Аница, 59, 61
Сакс, Курт (Sachs, Curt), 12, 22
Симић, Станко, 5
Симоновић, Марија, 60
Скарлати, Доменико (Scarlati, Domenico), 60
Сковран, Душан, 59
Скрјабин, Александар (Скрябин, Александр Николаевич), 3, 15
Славенски, Јосип, 33
Софтић, Немања, 59
Стајић, Петар, 33
Стефановић, Ана, 61
Стефановић, Ивана, 63
Стефановић, Павле, 60
Стојановић-Новичић, Драгана, 60
Стравински, Игор (Стравинский, Игорь Фёдорович), 3

Т

Тодоровић, Мирољуб, 10
Томашевић, Катарина, 3, 22
Трајковић, Властимир, 3, 10, 21, 22

Ф

Фохт, Иван (Focht, Ivan), 46, 48, 49, 51, 52, 53
Фрајт, Лудмила, 3
Фуко, Мишел (Fasualt, Michel)
Фуше, Пол (Foucher, Paul), 33

Ц

Цвејић, Бојана, 33, 43

Х

Хаба, Алојз (Hába, Aloiz), 16, 33
Ханслик, Едвард (Hanslik, Edward), 49
Харви, Џонатан (Harvey, Jonathan), 24, 25
Хегел, Георг, Вилхелм Фридрих (Hegel, Georg Vilhelm Friedrich), 2
Хендл, Георг Фридриха (Handel, Georg, Friedrich), 21, 60
Херцман, Јевгениј (Герцман, Евгений Владимирович), 22
Хиндемит, Паул (Hindemith, Paul), 32, 34, 35, 36, 37, 42, 43
Хложан, Борислав, 53
Хофман, Срђан, 59
Христић, Стеван, 63
Хусерл, Едмунд (Husserl, Edmund), 61

Ч

Чанак, Милош, 22

Ш

Шебеста, Јозеф, 33
Шекспир, Вилијам (Shakespeare, Wilhelm), 14
Шелси, Ђачинто (Scelsi, Giacinto), 24, 25, 26, 28
Шенберг, Арнолд (Schoenberg, Arnold), 13, 24, 28, 30, 33, 62
Шопен, Фредерик (Chopin, Friedrich), 61
Шостакович, Димитрије (Дмитриевич, Шостакович, Дмитрий), 39, 42
Штокхаузен, Карлхајнц (Stockhausen, Karlheinz), 25
Шуваковић, Мишко, 46, 54
Шчедрин, Родион (Щедрин, Родион Константинович), 42

Рецензенти у овом броју
Reviewers in this issue

Др Весна Тодорчевић
научни саветник Математичког института САНУ

Др Биљана Лековић
доцент Факултета музичке уметности, Универзитета уметности у Београду

Др Светлана Савић
редовни професор Факултет музичке уметности, Универзитета уметности у Београду

Др Невена Вујошевић
доцент Филолошко-уметничког факултета Универзитета у Крагујевцу

Др Александар Васић
виши научни сарадник Музиколошког института САНУ

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

Др Вања Грбовић
научни сарадник Музиколошког института САНУ

Др Немања Совтић
ванредни професор Академије уметности, Универзитета уметности у Новом Саду

CIP – Каталогизација у публикацији Народна
библиотека Србије, Београд

78

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

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



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

LE ZÈBRE

ILLUSIONS KINESTHÉSIQUES POUR DEUX PIANOS

The image displays a page of musical notation for a piano piece, featuring three systems of staves. The first system includes a vocal line with lyrics in Russian and a piano accompaniment. The second and third systems continue the piano accompaniment with various musical notations like dynamics, articulation, and fingerings.

System 1 (Measures 141-138):

- Vocal Line:** Lyrics include "АРАГАН АТИНЧИ" and "АРАГАН АТИНЧИ". Dynamics include *Con spirito*, *poco f (dim.)*, and *pp*.
- Piano I (PIANO I):** Treble clef, 4/4 time signature. Dynamics include *poco f (dim.)* and *pp*.
- Piano II (PIANO II):** Bass clef, 4/4 time signature. Dynamics include *poco f (dim.)* and *pp*.

System 2 (Measures 146-138):

- Piano I (PIANO I):** Treble clef, 4/4 time signature. Dynamics include *p*, *f*, and *poco f*.
- Piano II (PIANO II):** Bass clef, 4/4 time signature. Dynamics include *f* and *poco f*.

System 3 (Measures 146-138):

- Piano I (PIANO I):** Treble clef, 4/4 time signature. Dynamics include *p*, *poco f*, and *p*.
- Piano II (PIANO II):** Bass clef, 4/4 time signature. Dynamics include *poco f* and *p*.