

Универзитет уметности у Београду

Факултет музичке уметности

Катедра за композицију

Александар Перуновић

**Теоријска студија
о циклусу композиција *Посвете***

Ментор: ред. проф. Срђан Хофман

Београд, 2015.

САДРЖАЈ

ПРЕДГОВОР _____	3
ПОЕТИЧКЕ ПРЕТПОСТАВКЕ _____	9
Музиком о музици / Музичка деконструкција _____	9
МАТЕМАТИКА И МУЗИКА _____	13
ПОЕТИКА И КОНЦЕПЦИЈА ПОЈЕДИНИХ ДЈЕЛА _____	21
<i>HOMMAGE À CZERNY</i> _____	21
<i>1.618... – NEW MUSIC FOR STRINGS, PERCUSSION AND CELESTA</i> _____	27
<i>METAGLASSWORK</i> _____	34
<i>ПЈЕСНИК ЛАЖЕ, РИЈЕКА ТЕЧЕ, ЖЕНА ДИШЕ</i> _____	37
УМЈЕСТО ЗАКЉУЧКА... _____	42
ЛИТЕРАТУРА _____	43

ПРЕДГОВОР

Мој докторски пројекат сачињавају четири самосталне композиције повезане јединственом идејом. Најуопштеније узевши, та обједињујућа идеја подразумијева ново 'читање' музике неке од предходних епоха музичке умјетности, тј. *музичку деконструкцију* саме музике. Кроз овај пројекат желио сам, дакле, да музиком 'говорим' о музици, тј. о појединим композиторима (такође и дјелима, па чак и жанровима) чију сам поетику/стил / карактеристичну жанровску одређеност / инструментационе, фактурне и структурне специфичности и слично узео као полазну основу. Другим ријечима, намјеравао сам да 'варирам'/реинтерпретирам неке музичке 'теме' (ентитете), и то прије свега оне који припадају начелно традиционалним музичким стиловима. Иако то називом дјела није увијек експлицитно наведено, ријеч је о својеврсним *омажима (посветама)*, при чему се извођачки медиј (такође и музички језик односно израз) – у складу са предметом референце – разликује од дјела до дјела. Ево, најзад, и прегледа тих дјела, са наведеним извођачким медијима, именима композитора односно називима дјела на које/а се реферише и 'темама' које представљају предмет 'варирања':

➤ ***Hommage à Czerny*** (2006; 2011-14)

- *извођачки медиј*: два клавира осморушно и електроника
- *композитор*: Карл Черни (Carl Czerny, 1791-1857)
- '*теме*': виртуозитет, помодна/популарна/салонска музика раног XIX вијека, Чернијеве етиде, (коначно усавршени) клавир, (управо конструисани) метроном

➤ ***1.618... – New Music for Strings, Percussion and Celesta*** (2013-14)

- *извођачки медиј*: дупли гудачки оркестар, харфа, клавир, челеста и ударалке
- *композитор/дјело*: Бела Барток (Béla Bartók, 1881-1945) – *Музика за жицане инструменте, ударалке и челесту* (1936)
- '*теме*': *златни пресјек* односно *Фибоначијев низ* чије специфичне односе садржи наведена Бартокова композиција (уз задржавање извођачког апарата за који је то дјело писано)

➤ *metaglasswork* (2014)

- извођачки медиј: клавир
- композитор/дјело: Филип Глас (Philip Glass, 1937) – *Музичка кутија (Music Box)* из музике за филм *Кендимен (Candyman, 1992)*¹
- 'теме': мелодија/пратња наведене нумере, гласовска репетитивност, музичка кутија (у смислу музичке направе)

➤ *Пјесник лаже, ријека тече, жена дише* (2014)

- извођачки медиј: мецосопран, баритон, чело и клавир (+ видео)²
- умјетници/дјела:³
 - музика:
 - ~ Волфганг Амадеус Моцарт (Wolfgang Amadeus Mozart, 1756-1791) – *Фантазија у це-молу, KV 475 (1785)*
 - ~ Лудвиг ван Бетовен (Ludwig van Beethoven, 1770-1827) – *11 нових багатела, оп. 119 (1820-1822)*

¹ Назив дјела (*metaglasswork*) упућује на још једну референцу: Гласов циклус композиција / албум под називом *Glassworks*. Међутим, будући да у дјелу нема позивања на музички садржај, нити на било који други аспект наведеног циклуса, ова референца је од маргиналног значаја.

² Иако се у поднаслову мог докторског пројекта не помиње дјело писано за вокално-инструментални ансамбл, накнадно сам одлучио да додам и једну такву композицију. Вјерујем да тиме није нарушена основна идеја пројекта.

³ Попут ширења постмодернистичког музичког (или било ког другог) дискурса на дискурсе других дисциплина, реферисање се у овом дјелу распростире не само на *више* комозитора/дјела, већ и на поља *других* умјетности – театра, филма, поезије... Предмет референце није, дакле, неки конкретан аутор, нити неко појединачно дјело, већ првенствено онај умјетнички жанр (односно аутори таквог жанра) који је изграђен низањем више малих комада/сцена/прича... (*de facto* 'малих наратива', да се послужимо лиотаровском синтагмом), и то нарочито кад је у питању представљање плурализма неког тоталитета: слике једне изложбе (Мусоргскијеве *Слике са изложбе*), превозна средства (Пуленкове *Променаде*), живот у Даблину с почетка XX вијека (Џојсови *Даблинци*), приче једног стрипа (Ромеров *Шоу наказа*) и слично. Као што се из наведених примјера може запазити, у музици је то, прије свега, такозвана *новија свита* односно *циклус минијатура*, у прозној књижевности – *циклус кратких прича*, а у филму – *антологијски (омнибус) филм*. Реферисање, пак, на поезију и театар – а такође и на музику и филм, али из једне друге перспективе – није усмјерено на *формалну* специфичност неког жанра већ, прије свега, на по једну *жанровско-стилску субкатегорију* наведених умјетничких врста, углавном са по једним њеним типичним представником: *шниткеовска/зорновска полистилистичка/полижанровска/'блоковна' музика, инструментални/музички/компоновани театар, шаламуновска апсурдистичка поезија и буњуеловски надреалистички филм*.

- ~ Фредерик Шопен (Frédéric Chopin, 1810-1849) – 12 етида, оп. 10 (1829-1832), 12 етида, оп. 25 (1832-1836), 24 прелудијума, оп. 28 (1839)
- ~ Роберт Шуман (Robert Schumann, 1810-1856) – Дјечје сцене (*Kinderszenen*, Оп. 15, 1838)
- ~ Франц Лист (Franz Liszt, 1811-1886) – Године ходочашћа (*Années de Pèlerinage*, 1855/1858/1861/1883)
- ~ Камиј Сен-Санс (Camille Saint-Saëns, 1835-1921) – Карневал животиња (*Le carnaval des animaux – Grande fantaisie zoologique*, 1886)
- ~ Модест Мусоргски (Модест Петрович Мусоргский, 1839-1881) – Сlike са изложбе (*Картинки с выставки – Воспоминание о Викторе Гартмане*, 1874)
- ~ Густав Малер (Gustav Mahler, 1860-1911) – Симфонија бр. 3 (1893-1896)
- ~ Ерик Сати (Erik Satie, 1866-1925) – Спорт и разонода (*Sports et divertissements*, 1914)
- ~ Франсис Пуленк (Francis Poulenc, 1899-1963) – Променаде (1921), 15 импровизација (1932-1959)
- ~ Ђерђ Лигети (György Ligeti, 1923-2006) – *Musica ricercata* (1951-1953)
- ~ Алфред Шнитке (Альфред Гарриевич Шнитке, 1934-1998) – Симфонија бр. 1 (1969-1972)
- ~ Џон Зорн (John Zorn, 1953) – албуми/компилације *Spillane* (1987), *Naked City* (1989), *Angelus Novus* (1998), *The String Quartets* (1999)
- инструментални/музички/компоновани театар:
 - ~ Јозеф Хајдн (Joseph Haydn, 1732-1809) – Симфонија бр. 45 у фис-молу – ‘Опроштајна’ (1772): финале – *adagio*
 - ~ Лућано Берио (Luciano Berio, 1925-2003)
 - ~ Дитер Шнебел (Dieter Schnebel, 1930)
 - ~ Маурицио Кагел (Mauricio Kagel, 1931-2008)
 - ~ Винко Глобокар (1934)
 - ~ Мередит Монк (Meredith Monk, 1942)
 - ~ Жорж Апергис (Georges Aperghis / Γιώργος Απέργης, 1945)
 - ~ Хајнер Гебелс (Heiner Goebbels, 1952)

- КЊИЖЕВНОСТ:

- ~ Ђовани Бокачо (Giovanni Boccaccio, 1313-1375) – *Декамерон* (*Decamerone – Prencipe Galeotto*, 1350?-1353)
- ~ Џефри Чосер (Geoffrey Chaucer, 1343?-1400) – *Кентерберијске приче* (*Tales of Canterbury*, крај XIV вијека)
- ~ Џејмс Џојс (James Joyce, 1882-1941) – *Даблинци* (*Dubliners*, 1905/1914)
- ~ Хорхе Луис Борхес (Jorge Luis Borges, 1899-1986) – *Универзална историја бешчаића* (*Historia universal de la infamia*, 1935/1954), *Маштарује* (*Ficciones*, 1944/1956), *Алеф* (*El Aleph*, 1949), *Књига о измишљеним бићима* (*Manual de zoología fantástica*, 1957 / *El libro de los seres imaginarios*, 1969)
- ~ Данило Киш (1935-1989) – *Рани јади – за децу и осетљиве* (1970), *Гробница за Бориса Давидовича – седам поглавља једне заједничке повести* (1976), *Енциклопедија мртвих* (1983)
- ~ Рејмонд Карвер (Raymond Carver, 1938-1988) – *Катедрала* (*Cathedral*, 1983)
- ~ Томаж Шаламун (Tomaz Šalamun, 1941-2014)

- Филм:

- ~ Луис Буњуел (Luis Buñuel, 1900-1983) – *Андалузијски пас* (*Un Chien Andalou*, 1929), *Златно доба* (*L'Age d'Or*, 1930)
- ~ Акира Куросава (Akira Kurosawa, 1910-1998) – *Снови* (*Yume*, 1990)
- ~ Пјер Паоло Пазолини (Pier Paolo Pasolini, 1922-1975) – *'Трилогија живота': Декамерон* (*Il Decameron*, 1971), *Кентерберијске приче* (*I racconti di Canterbury*, 1972), *Цвијет 1001 ноћу* (*Il fiore delle mille e una notte*, 1974)
- ~ Џорџ Ромеро (George A. Romero, 1940) – *Шоу наказа* (*Creepshow*, 1982)
- ~ Џим Џармуш (Jim Jarmusch, 1953) – *Ноћ на земљи* (*Night on Earth*, 1991)
- ~ *Десет минута старију* (*Ten Minutes Older*, 2002) – група редитеља
- ~ *Сва невидљива дјеца* (*All the Invisible Children*, 2005) – група редитеља
- ~ *Париз, волим те* (*Paris, je t'aime*, 2006) – група редитеља

- 'теме':
 - умјетнички жанрови: музика, поезија, сликарство, театар, филм, перформанс, *gesamtkunstwerk*
 - већи музички жанрови: такозвана *новија* свита (XIX и XX вијек), циклус минијатура/прелудијума, циклус пјесама, кантата, опера, реквијем, музички театар
 - мањи музички жанрови: успаванка, ноктурно, посмртни марш
 - не-умјетнички/фолклорни музички жанрови: успаванка, тужбалица, црквено појање, народна/'кафанска' музика
 - ('стилизоване') игре: коло, тарантела, боса нова
 - умјетничко музичко/ликовно стваралаштво – quasi-цитати:
 - ~ Волфганг Амадеус Моцарт – *Реквијем у де-молу, KV 626 (1791): Лакримоза*
 - ~ Салвадор Дали (Salvador Dalí, 1904-1989) – *Христ светог Јована од Крста (Cristo de San Juan de la Cruz, 1951)*
 - умјетничко музичко стваралаштво – алузије:
 - ~ Стив Рајш (Steve Reich, 1936) – *Piano Phase (1967)*
 - ~ Жарко Мирковић (1952) – *Musica Sioranu (1997)*
 - фолклорно музичко стваралаштво – 'обраде':
 - ~ црногорска народна пјесма *Под оном гором зеленом*
 - ~ наполитанска тарантела (*Tarantella Napoletana*)
 - не-умјетничко/фолклорно музичко стваралаштво – симулације: видјети: не-умјетнички/фолклорни музички жанрови
 - музички инструменти / предмети: клавир, чело, гудало, столица, пулт, мобилни телефон, марамица
 - бихевиористички елементи (постмодернистичког) перформанса (наведено партитурним редом): ходање у поворци, ношење сакралног предмета на испруженим рукама, њихање/успављивање одојчета у наручју, пљескање рукама, добовање прстима / ударање дланом по равној и тврдој површини, пуцкање прстима, ударање ногом о под, свештеничко благосиљање прављењем знакова крста у ваздуху, скривање, провиривање, препадање, уздисање, разговарање, поги-

њање главе, нарицање, шетање, ношење и намјештање столице, припаљивање цигарете / излазак на паузу за пушење, давање интонације пјевачу притискивањем дирке на клавиру, најављивање говорника, пењање на / силажење са подијум(а) за говорника, држање емфатичног говора са подијума, фотографисање, брисање сједишта столице (или било какве друге површине) крпом/марамicom, смиривање галаме јаким ударцем руком по тврдој површини, чуђење, ућуткивање друге особе стављањем руке на њена уста, дошаптавање на уво, викање, држање/оплакивање мртваца у наручју (попут оног које приказује Микеланђелова *Pietà*, на примјер), (опроштајно) одлагање неког предмета, затварање поклопаца клавира (или било какво друго затварање/прекривање), сахрањивање (спуштање ковчега), скрушено стајање (више особа) око надгробне хумке

ПОЕТИЧКЕ ПРЕТПОСТАВКЕ

МУЗИКОМ О МУЗИЦИ / МУЗИЧКА ДЕКОНСТРУКЦИЈА

Стваралачки приступ мог докторског пројекта као и, уопште, мотив рада на њему, условљени су прије свега неколиким личним становиштима о музици тј. компоновању. Једно од њих се може сагледати већ кроз поменућу основну идеју пројекта – ново ‘читање’ музике / музичка деконструкција. Наиме – будући да сам, уз извјесне ограде, начелно сагласан са оном општепознатом формулацијом која се односи на већ вишедеценијско стање у умјетности, а која каже да се ‘више нема шта ново рећи’⁴ – определијелио сам се за један реинтерпретативни ‘захват’ у ком сам покушао да о ‘старој’, тј. већ постојећој музици ‘говорим’ на нов начин. Вјерујем да је то један од видова умјетничког изражавања у ком се још увијек ‘има шта рећи’.⁵ Овакав стваралачки приступ је, у мањој или већој мјери, водио у *колажне* односно *монтажне* принципе стварања/компоновања/организовања музике, при чему је посебна пажња посвећена *уодношавању* (музичких) модела такозваних *бинарних опозиција* (суштинско-допуњујуће тј. главни-споредни тематски/звучни материјал, тонално-атонално, умјетничко-забавно, озбиљно-пародично и слично). Захваљујући деконструктивистичком приступу, резултат њихове интеракције углавном није ‘логоцентричан’, већ производи значењску нестабилност/неизвјесност: ‘субјекат’ је децентриран, фокус је премјештен са јединства на фрагментарност, ‘дилеме’ остају неразријешене итд. Ово нарочито важи за посљедњу композицију циклуса – *Пјесник лаже, ријека тече, жена дише* – која је и најрадикалнија у смислу деконструктивистичког ‘захвата’.

Постмодернистички стваралачки концепт о ком је овдје ријеч и на који се, дакле, ослањају дјела која припадају мом докторском пројекту – музичка деконструкција или, још уопштеније, *музиком о музици* – назире се у музичкој умјетности знатно прије појаве музичке постмодерне. Могло би се претпоставити да један далеки прототип таквог концепта представља појава специфичних *музичких топоса* – војног, ловачког или пасторалног – у умјетничкој музици XVIII вијека или, пак, интегрисање *конкретних одломака* фолклорне, пригодне или

⁴ Ријеч је, заправо, о постструктуралистичким концептима смрти: смрт аутора, смрт/крај умјетности (такође и књижевности, филозофије, теорије умјетности...), смрт естетског итд.

⁵ ‘Смрти’/‘крајеви’ поменути у претходној фусноти, уз сво уважавање таквих концепата, ипак дјелују као помало емфатичне, а истовремено и не сасвим нове прокламације: о смрти/крају умјетности се могло говорити и током првих деценија XX вијека; песимистички дух *fin de siècle*-а је, такође, у узвјесном смислу био ‘посмртан’; у смрт музике је, у неку руку, вјеровао и Ј. Ј. Фукс (Johann Joseph Fux, с. 1660 – 1741) пар вјекова раније; почетком осамдесетих година XIX вијека Ниче (Friedrich Nietzsche, 1844-1900) је бога прогласио мртвим (‘Gott ist tot’) итд.

црквене музике у појединим дјелима умјетничке музике XIX вијека – православни тропар *Спаси, Господе, људе своје*, руска народна пјесма *Пред капијом*, као и (некадашња) руска односно француска химна (*Боже, чувај цара / Марсељеза*) у *Увертури 1812., оп. 49* (1880) Петра Иљича Чајковског (Пётр Ильич Чайковский, 1840-1893), на примјер, или латинска химна *Dies irae* у дјелима Берлиоза (Hector Berlioz, 1803-1869), Листа, Малера, Рахмањинова (Сергей Васильевич Рахманинов, 1873-1943) итд. Међутим, иако је у свим тим дјелима већ ријеч о конкретним *музичким цитатима*, треба нагласити да су они у служби романтичарске *дескрипције/програмотности* (што је и разумљиво с обзиром да је у питању музички романтизам), а не неког новог ‘читања’/реинтерпретације/деконструкције..., што ће бити карактеристично за музичку постмодерну. Такође, битна разлика у односу на постмодернистички приступ је и у томе што романтичари посежу прије свега за музиком *анонимних аутора*, као и у чињеници да музички језик датог дјела – упркос позивању на ‘друге музике’ – остаје *униформан*.

Дјело које већ с правом можемо узети као стварни прототип постмодернистичког концепта *музиком о музици* представља Бергов (Alban Berg, 1885-1935) *Виолински концерт* (1935). Иако у овом дјелу преовлађује (за музичку постмодерну нетипично) стилско јединство (експресионизам, атоналност), у њему наилазимо и на један постмодернистички искорак у виду позивања на неке друге, *тоналне музике*: молски фрагмент убрзо након почетка, дурску ‘пасторалу’ пред крај првог става и одломак Баховог корала *Es ist genug* пред крај другог, завршног става. Ипак, будући да је (начелно оштри) експресионистички израз у овом концерту веома умекшан лириком (чему је, наравно, допринијела и нестандартна, *quasi*-тонална дванаесттонска серија), ове епизоде се веома природно утапају у околни звучни амбијент, чинећи тиме дјело у приличној мјери *текстуално цјеловитим*.⁶

Већ од краја 50-их, а нарочито од средине 60-их година XX вијека – док је још на снази музичка модерна/авангарда – у музици наилазимо и на један нов стваралачки приступ у ком већ препознајемо ‘разрачунавање’ са авангардом, као и нов и специфичан однос према традицији. Иако и сам авангардиста и припадник такозване *Дармштатске школе*, Бернд Алојз Цимерман (Bernd Alois Zimmermann, 1918-1970) је својом опером *Војници* (*Die Soldaten*, 1957-1964) поставио темеље сопственом музичком стилу за који је користио термин *Klangkomposition*. У питању је, начелно, модернистички музички израз у оквиру ког повремено долази до комбиновања и преплитања различитих звучних слојева – од средњевјековне музике до џеза. Екстреман примјер примјене овог принципа јавља се у његовој балетској музици за драму *Краљ Ибу* (*Musique pour les soupers du Roi Ubu – Ballet*

⁶ Овдје ћемо прескочити неокласицистичко поимање традиције, будући да оно није у потпуности везано за дискурс *музиком о музици*.

noir en sept parties et une entrée, 1966): дјело је грађено од низа музичких фрагмената – дјелића ‘експонатâ’ ‘музеја’ историје музике – и представља један од најтипичнијих примјера музичког колажа.

Кад је у питању поменуто ‘разрачунавања’ са авангардом, оно се на готово манифестан начин појављује код Арва Перта (Arvo Pärt, 1935). Наиме, након неокласичне (1956-1959) и авангардне фазе (1960-1963), Перт је свој први стваралачки период (до 1968.) окончао дјелима у којима посеже за традицијом – прије свега музиком Јохана Себастијана Баха (Johann Sebastian Bach, 1685-1750) – конфронтирајући је са модернистичким звуком. Перт, међутим, не рачуна увијек на (постмодернистичку) коегзистенцију двију разнородних музика, већ често даје недвосмислену предност традицији. Ово је најочигледније у композицији *Credo* (1968), његовом посљедњем остварењу из наведеног периода у ком Бахова музика тријумфује над претходним апокалиптично-модернистичким звуком.

Интересантан примјер из ове ране фазе музичког постмодернизма представља и Бериова *Sinfonia* (1968-69). Иако у већем дијелу ове композиције доминира авангардни музички израз, у њој наилазимо и на једно занимљиво стилско ‘закривљење’ које је далеко најизразитије у (кључном) трећем, од укупно пет ставова колико ово дјело садржи. Читав овај став, наиме, представља један музички колаж у ком – поред доминирајуће музике трећег, скерцозног става Малерове *Друге симфоније* (1888-1894) – дефиљује и читав низ (преко 20!) фрагмената преузетих из различитих дјела умјетничке музике XIX и нарочито XX вијека.⁷ Ријеч је, у најкраћем, о једном бриљантном постмодернистичком лудусу чијој фантастичној или, још прије, фантазмагоричној разиграности додатно доприноси и арабескно ‘плесање’ осам вокалних солиста. Такође, на основу односа назива дјела и његове садржине/концепције, може се говорити и о деконструктивистичкој редефиницији жанра симфоније.

О музичкој прекретници крајем 60-их и почетком 70-их година прошлог вијека свједочи још једна композиција овог жанра – Шниткеова *Прва симфонија*. Ово гигантско дјело, иако (у жанровском смислу) нешто традиционалније од

⁷ Посебан вид асимиловања фрагмената умјетничке музике може се наћи у једном дјелу насталом читавих пола вијека раније – *Америке* (*Amériques*, 1918-1921, рев. 1927) Едгара Вареза (Edgard Varèse, 1883-1965). Иако то на први поглед није сасвим уочљиво, пажљивом анализом се може доћи до закључка да ово дјело напосто врви од (мање или више ‘замаскираних’) музичких фрагмената (цитата?), конкретно – одломака многих најзначајнијих оркестарских остварења с краја XIX и почетка XX вијека (дакле, најактуелнијих/најсавременијих дјела у вријеме кад је Варез радио на *Америкама*!). Занимљиво је да Варез поводом овог дјела уопште не помиње сва ова необична ‘присвајања’, нити можда могућност да је своје ‘нове свјетове’ (како је говорио о *Америкама*) желио да изгради на ‘рушевинама’ старих. Напротив, он каже сљедеће: „With *Amériques* I began to write my own music.“ (Упоредити: David Stubbs: *Fear of Music – Why People Get Rothko But Don't Get Stockhausen*, стр. 35)

размотреног Бериовог, доноси не само једно себи својствено 'поигравање' 'другим музикама' (у питању су елементи цјелокупне западноевропске музичке традиције, укључујући и цез импровизацију!), већ и кореографске елементе који се односе на извођаче.⁸

Стицајем околности, у овим годинама је и Маурицио Кагел направио стилски заокрет у виду окретања ка традицији кроз своје остварење *Ludwig van* (1969). Ријеч је, заправо, о филму који је направљен поводом наступајуће 200-те годишњице од рођења Лудвига ван Бетовена, а сам аутор је накнадно направио и музичку верзију предвиђену за концертно извођење.

Од наведених композитора, готово је једино Шнитке наставио да ствара на темељима новоуспостављене поетике.⁹ Његов метод посезања за 'ризницом' музичке баштине путем примјене цитата и алузија (који се обично дефинише као *полистилизам*), обиљежио је већи дио његовог стваралаштва из 70-их и 80-их година. Дјела настала у том периоду нису, додуше, тако екстремно полистилистична као што је то случај у његовој *Првој симфонији*, већ представљају, рекло би се, даљи развој онога што је Берг поставио као парадигму у свом *Виолинском концерту*.

Поред Шниткеа, на примјену цитата и алузија у музици наилазимо и код Дмитрија Шостаковича (Дмитрий Дмитриевич Шостакович, 1906-1975) у његовом позном стваралачком периоду (1969-1975), а спорадично и код Софије Губајдулине (София Асгатовна Губајдулина, 1931), док се на неке новије видове испољавања концепта *музиком о музици* може наићи у дјелима Џорџа Рошберга (George Rochberg, 1918-2005), Дитера Шнебела, Ариберта Рајмана (Aribert Reimann, 1936), Ханса Цендера (Hans Zender, 1936), Џона Кориљана (John Corigliano, 1938), Елен Тафе Цвилех (Ellen Taaffe Zwilich, 1939), Џона Тавенера (John Tavener, 1944-2013), Хајнера Гебелса, Волфганга Рима (Wolfgang Rihm, 1952), Џона Зорна, Томаса Едиса (Thomas Adès, 1971), Јерга Видмана (Jörg Widmann, 1973) итд. – у инострану, као и код Срђана Хофмана (1944), Милана Михајловића (1945), Жарка Мирковића, Горана Капетановића (1969-2014) итд. – у домаћој (српској и црногорској) музици.

⁸ Претходник концепта на ком је заснована ова симфонија био је Чарлс Ајвз (Charles Ives, 1874-1954). У његовој музици, већ почетком XX вијека (званично – први пут у историји музике), наилазимо на употребу музичких цитата и парафраза, како умјетничке тако, још више, популарне музике (химничне мелодије, музика парадних бендова, патриотске пјесме и слично), неријетко са пародичним ефектом.

⁹ Кад је у питању Луђано Берио, вриједно пажње је и његово освртање на музичку прошлост пар деценија након настанка композиције *Sinfonia*. Ријеч је о оркестарском дјелу под називом *Rendering* (1989-90) у ком је дијалог са прошлосту остварен на један заиста необичан, готово инверзан начин у односу на до сад помињане могућности. Наиме, као основа овог остварења узета је Шубертова недовршена *Десета симфонија* (1828), у чије се недостајуће дјелове уливају стилски веома удаљени, нешубертовски звуци...

Иако се постмодернизам у музици манифестује на различите начине, управо су стремљења која се могу сагледати кроз стваралаштво наведених композитора – дакле један, могло би се рећи *отворенији* и *директнији* дијалог са музичком традицијом – та на која се позивам/надовезујем у дјелима свог докторског умјетничког пројекта. Искораци које сам правио у односу на размотрени третман музичке парадигме у раној фази музичког постмодернизма – а који се, у мањој или већој мјери, појављују код млађих горе наведених аутора – огледају се у томе да моје позивање на традицију не значи само примјену цитата, прављење колажâ, полистилистичких дјела и слично, већ подразумемијева и неке друге поступке, попут *симулирања* појединих *музика*, посебног вида *варирања* којим се деформише сам музички стил на који се позивам, радикалних *деконструктивистичких* ‘захвата’ којима се ствара сасвим друга музика у односу на ону на коју се реферише итд.

МАТЕМАТИКА И МУЗИКА

Кад је у питању композициона техника (углавном оних сегмената дјела која не представљају музичке цитате/симулације/алузије [али понекад чак и у оквиру њих]), често сам прибјегавао појединим математичким пропорцијама. Пошто ћу приликом разматрања самих дјела подробније говорити о њима, овдје бих желио само да истакнем своје опште становиште везано за примјену математике у музици. Ради потпунијег увида, почећу од кратког историјског прегледа.

Познато је, наиме, да је још од времена античке Грчке музика довођена у везу са математиком: Питагора (Πυθαγόρας ὁ Σάμιος, с. 570 – с. 495 п. н. е.) је, на примјер, уочио да музички интервали зависе од одређених математичких пропорција, а сазнање да се са прва четири природна броја (1, 2, 3, 4) могу изразити сви интервали који су тада сматрани консонантним ($2/1$ = чиста октава, $3/2$ = чиста квинта, $4/3$ = чиста кварта) одвело га је и корак даље – у дискурс о такозваној *космичкој хармонији*.¹⁰ На ово учење су се надовезали и средњевјековни схоластичари, сврставши музику у такозвани *quadrivium* (скуп од четири од укупно седам такозваних *слободних вјештина* [*Septem artes liberales*] заснованих на математици [!]: аритметика, астрономија, геометрија и музика), да би у ренесанси, кад је музика *de facto* и постала умјетничка дисциплина, од математике у музици остало само још неколико (прилично бживотних) трагова: симболика бројева и ‘геометријски’ контрапунктски поступци/форме (канон у инверзији, ‘рачји’ канон и слично). Са изузетком Јохана Себастијана Баха у бароку су и те појаве углавном

¹⁰ Бројеви 1, 2, 3, и 4 указују, наиме, на *монаду*, *дијаду*, *тријаду* и *тетраду* – ентитете који наводно откривају тајну повезаности говора, инструменталне и вокалне музике са устројством космоса. Овдје можемо додати и то да је сам Питагора, по свему судећи, само зачетник овог учења: оно се заправо развијало у оквиру веће групе његових ученика и наслједника званих *питагорејци*.

ишчезле,¹¹ да би се у галантном (потом и класичном) стилу – првенствено захваљујући утицају игара и недвосмисленом давању предности хомофонији – успоставио такозвани ‘архитектонски’ принцип изградње музичког тока – принцип у ком се, услед појаве такозваних ‘квadratних’ структура манифестују поједини математички елементи: подударност, симетрија и слично. Пошто је током XIX вијека јачао такозвани ‘еволутивни’ принцип (који је, као што је познато, нарушавао ‘квadratност’ музичког тока), за епоху романтизма остају вриједне помена прије свега двије појаве у стваралаштву Фредерика Шопена – честа и изненађујуће велика ‘квadratност’ структуре,¹² као и необично прогресивно увећавање (*Емпромпти бр. 1 у Ас-дуру, оп. 29* [1837]) односно смањивање узастопних одсјека (*Скерцо бр. 3 у цис-молу, оп. 39* [1839])¹³ – а такође и Малерово ‘озвучавање’ ‘космичке хармоније’ у његовој *Осмој симфонији*.¹⁴

Ако сумирамо овај преглед, можемо закључити сљедеће: у античком добу и средњем вијеку веза између музике и математике (и сродних дисциплина) је

¹¹ Могло би се рећи да је Бах вратио дигнитет како симболици бројева у музици, тако и наведеним контрапунктским поступцима/формама. Ево једног од бројних примјера: појава чак 24 наступа теме у његовој *Фуги у Це-дуру* из прве свеске *Добро темпераног клавира* (*Das Wohltemperierte Klavier*, 1722) ни најмање није свела ово дјело на пуку музичку игрицу (што би било замисливо рецимо у XV вијеку). Напротив, ријеч је о једној бриљантној фуги (заправо – захваљујући специфичној формалној концепцији – ричеркару!) у којој се на духовит начин на почетку збирке указује на укупан број прелудијума и фуга.

¹² У првом ставу његове *Клавирске сонате бр. 2 у бе-молу, оп. 35* (1839), на примјер, упркос екстремно романтичарском музичком изразу, у потпуности доминира ‘архитектонски’ принцип. (Притом, треба имати у виду да је ријеч о форми која је одувјек била најмање ‘квadratна’ – сонатном облику!) Ако изузмемо пар уланчавања, број тактова по одсјецима експозиције је сљедећи: (увод – 4 т.), фигура у пратњи за прву тему – 4 т., прва тема – 4+4+8 т., мост – 4+4+8 т., друга тема – 2 X 4+4+8 т. + 8 т. унутрашњег проширења, завршна група – 4+4+4+4+4+4 т. (Чак је и развојни дио у приличној мјери ‘квadratан’!)

¹³ Почетни одсјек *Емпромптија бр. 1* представља мали прелазни облик између дводјелне и тродјелне пјесме (**ааба**). Захваљујући проширењима / екстензији музичког тока, намјесто структуре од 4+4+4+4 такта јавља се сљедећа: 4+4+10+16 тактова. Ово ‘драматично’ повећавање сусједних одсјека праћено је, наравно, и ‘драматизацијом’ самог музичког тока. У *Скерцу бр. 3*, пак, појављује се супротна ситуација. Ова композиција, не рачунајући увод и коду, има облик развијене сложене пјесме (**АВАВ**) у којој се број тактова у појединим одсјецима прогресивно смањује: прво **А** има 131, а друго **А** – 83 такта. Слична ситуација је и са односом одсјека **В**: прво **В** има 211, а друго **В** – 92 такта. Ова околност као да објашњава непостојање (очекиваног) завршног одсјека **А**: ако би се наставило са овом прогресијом смањивања, он би теоретски имао око 25 тактова, што је недовољно да се изнесе основни тематски материјал! (Иако ово изгледа логично, не тврдим, наравно, да је то разлог изостанка овог одсјека на крају!)

¹⁴ Поводом овог дјела, Малер у писму аустријском писцу и музикологу Рихарду Шпехту (Richard Specht, 1870-1932) каже, поред осталог, сљедеће: „Imagine that the universe begins to sound and ring out. These no longer are human voices, rather planets and suns that are circling.“ (Упоредити: Constantin Floros: *Gustav Mahler – The Symphonies*, стр. 213)

смјештана у *онтолошку* ('ствар по себи') односно *космолошку* раван ('хармонија сфера') да би, потом – од времена кад је музика 'постала' умјетност¹⁵, па до епохе романтизма – 'математичност' постала могуће својство *хоризонтале* музичког дјела (што је и природно, с обзиром да је музика *временска* умјетност).

У XX вијеку, пак, суочавамо се са различитим видовима примјене математике у музици. Композициони поступци на којима се заснива музика Јаниса Ксенакиса (Γιάννης Ξενάκης, 1922-2001), на примјер, происходе не само из специфичних области математике (теорија скупова, теорија игара, теорија вјероватноће итд.), већ и из неких других, мање или више сродних дисциплина (физика, архитектура, дизајн итд.). Међутим, будући да такве поступке углавном нисам ни примјењивао у својим дјелима, они у овом раду неће бити детаљније разматрани. Такође, желим да напоменем да, кад су у питању простије 'рачунице', нисам (у начелу) присталица примјене математике у изградњи акордских структура, тј. музичке *вертикале*. Наиме, аликвотни низ – од ког је првенствено зависно дејство које генеришу акордски склопови – будући да има сопствену математичку логику, једноставно не може да кореспондира са појединим математичким формулама. Примјена, на примјер, *Фибоначијевог низа* (0, 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13..., при чему је један цијели број једнак полустепену) у изградњи акорада или интервала у мелодији је проблематична не само због немогућности једне такве кореспонденције, већ додатно и због тога што драгоцјена прогресија овог низа (= *златни пресјек*) остаје потпуно неопажљива. При оваквим примјенама математике не може бити ријечи о *коегзистенцији* исте са музиком, нити о њиховој (успјешној) *интеракцији*: математика (п)остаје само (заводљиво) композиторско *помагало*, тј. драматично подређено *Друго*.

Примјена, пак, математике на музичку *хоризонталу* у XX вијеку најочљивија је у стваралаштву Бориса Блахера (Boris Blacher, 1903-1975). Иако овај композитор није оставио за собом нарочито значајна умјетничка остварења, врло је занимљив композициони метод који је примјењивао у многим својим дјелима. Ријеч је, наиме, о такозваним *варијабилним метрима* – асиметричном низању тактова заснованом прије свега на појединим математичким *редовима*. У његовом циклусу клавирских минијатура *Орнаменти* (*Ornamente – Sieben Studien über variable Metren für Klavier, Op. 37, 1950* [пр. 1]), на примјер, наилазимо на сљедеће могућности (бројеви у заградама се односе на број осмина у такту):

- прости аритметички редови (2-3-4-5...9...5-4-3-2, као и 3-4-5-6...9...6-5-4-3)
- аритметички редови са ротацијом у одјељцима (2-3-4, 3-4-5, 4-5-6, 5-6-7, 6-7-8; 7-6-5, 6-5-4, 5-4-3, 4-3-2)

¹⁵ Занемарићемо поменути (понешто испразну) симболику бројева у раној фази музике као *умјетности* која се очигледно задржала из претходног схватања музике.

- ротација и контраротација (4-5-3-2, 5-3-2-4, 3-2-4-5, 4-5-3-2, 2-4-5-3, 3-2-4-5 и сл.)
- сумарни редови (2-3-5-8-13-8-5-3-2)
- све 24 могуће пермутације четирију бројева
- редови у којима се нека група константно понавља, уз постепено додавање мањих или већих бројева (8-7, 8-7-6, 8-7-6-5...3-2 и сл.)¹⁶

Примјер 1: Борис Блахер – *Орнаменти*, оп. 37, бр. 1, т. 1-18

Vivace $\text{♩} = 108-112$
2 3 4... 8 9 8... 3 2

sempre stacc.

Интересантни примјери ‘математичности’ музичке хоризонтале могу се наћи и у раној фази музичког минимализма. Будући да музичка остварења која припадају том периоду прије представљају (експерименталне) *музичке процесе* него умјетничка дјела у смислу *opus perfectum et absolutum*, примијењени математички обрасци су не само крајње једноставни и спроведени на готово механички начин, већ представљају једини елемент који утиче на развој музичког тока! Ово је нарочито очигледно у раним дјелима Филипа Гласа (*Music in Contrary Motion* [1969], *Music in Similar Motion* [1969] итд.) кроз такозвани *адитивни процес* – (‘бесконечно’) понављање музичког модела који се, с времена на вријеме, постепено (и ‘бесконечно’) проширује (пр. 2).

¹⁶ Наведено према: Ctirad Kohoutek: *Tehnika komponovanja u muzici XX veka*, стр. 142

Примјер 2: Филип Глас – *Music in Contrary Motion*, одломак

The image displays three measures of a musical score, labeled 3, 4, and 5. Each measure consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The music is written in a style characteristic of Philip Glass, featuring repetitive rhythmic patterns and a focus on texture and timbre. The notes are primarily eighth and sixteenth notes, creating a dense, layered sound. The overall mood is contemplative and rhythmic.

Донекле сличан поступак је спровео и Стив Рајш у својој композицији *Four Organs* (1970): ‘мотив’ – акорд у трајању једне осмине са пратећом паузом – који, приликом безбројних понављања у којима се с времена на вријеме антиципацијом продужавају поједини тонови, доспије до своје 200-струке аугментације. Овакви поступци (нарочито у композицији *Four Organs*) имају за посљедицу све већи и већи пораст статичности музичког тока што доводи до, могло би се рећи – ‘замрзавања’ музичког времена.

Након вишегодишњег прекида са компоновањем (1969-1975), раније поменути композитор Арво Перт је свој други стваралачки период (од 1976.) почео радикално новим музичким изразом. Перт је, наиме, из стваралачког затишја изашао са новом, такозваном *tintinnabuli* композиционом техником по којој је овај композитор данас првенствено и познат. Ова техника је у начелу врло једноставна: један или више гласова се крећу поступно, а други (или више њих) у виду разложеног акорда. Поједностављење иде до те мјере да се гласови који доносе разлагање крећу по тоновима једног јединог (дурског или, знатно чешће, молског) трозвука, док гласови који доносе поступно кретање не излазе из дијатонских оквира. Штавише, у његовој инструменталној музици ти ‘мелодијски’ гласови обично доносе какав минијатурни образац који се затим понавља, прогресивно се увећавајући и захватајући временом све већи и већи дио дијатонске љествице. И у овом случају, ријеч је, дакле, о својеврсном *адитивном процесу*, с том разликом што су остварења која је Перт помоћу њега постигао знатно ‘музикалнија’ од Гласових. Један од примјера са најдосљедније спроведеном *tintinnabuli* техником је *Cantus in Memory of Benjamin Britten* (1977, рев. 1980) за гудачки оркестар и звоно. Монтажно-математичка организација овог

дјела, као и својеврсна 'еволутивна' 'квадратност' структуре, огледају се не само кроз поменути *адитивни процес*, већ и кроз организацију укупног музичког тока: канон, у ком се 'тема' у првим виолинама имитира у аугментацији у другим, затим у виолама у двострукој, па у челима у четворострукој и, коначно у контрабасима – у осмострукој аугментацији (пр. 3).

Примјер 3: Арво Перт – *Cantus in Memory of Benjamin Britten*, т. 1-20

The musical score is presented in a system of staves. At the top, a single staff for Campana is shown with a treble clef and a 4/4 time signature. A tempo marking of 112-120 is indicated above the staff. The Campana part begins with a *ppp* dynamic. Below this, a system of six staves is shown, starting with a first ending bracket labeled '1'. The staves are labeled: Camp., VI. I div., VI. II div., Violo, Vc. div., and Cb. div. The VI. I div. and VI. II div. parts are marked 'con sord.' and 'ppp'. The VI. I div. part also includes 'sim.' markings. The Vc. div. part is marked 'sole' and 'p'. The Cb. div. part is marked 'p'. The system concludes with a *p* dynamic. A second system of staves follows, starting with a second ending bracket labeled '2' and a third ending bracket labeled '3'. The Campana part is marked 'p'. The VI. I div. part is marked 'pp'. The VI. II div. part is marked 'p'. The Vc. div. part is marked 'mp'. The Cb. div. part is marked 'mp'. The system concludes with a *mp* dynamic.

Посебно мјесто у музици XX вијека припада математичкој пропорцији коју сам до екстрема спровео у својој композицији *1.618... – New Music for Strings, Percussion and Celesta*: *златни пресјек* или, пренесено на математички ред – *Фибоначијев низ*. *Златни пресјек* представља јединствену пропорцију у којој је однос веће вриједности према мањој једнак односу збира тих вриједности према већој од њих. То се може десити само у ситуацији кад је већа вриједност већа од мање за приближно 1,618 пут. (На примјер правоугаоник чије су стране [приближно] $1,618m$ и m : $1,618/1$ једнако је 1,618, а $(1,618+1)/1,618$ такође је једнако 1,618) *Фибоначијев низ*, пак, представља математички ред цијелих бројева у ком су односи међу њима приближно једнаки броју *златног пресека*, тј. сваки наредни број је за приближно 1,618 пут већи од претходног: 0, 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55, 89... Између почетних неколико бројева тај однос је релативно непрецизан, али већ приближно од односа 13/8 (1,625) одступање постаје релативно мало. Потпуно прецизна вриједност (1,6180339887...) достиже се у бесконачности. Оно што је посебно интересантно у овом низу је чињеница да његови бројеви истовремено образују и сумарни ред: сваки наредни број је збир претходна два!

Једно од првих музичких дјела у ком се експлицитно појављује пропорција о којој је ријеч је Бартокова *Музика за жичане инструменте, ударалке и челесту*.¹⁷ Иако Барток није оставио никакав писани траг о томе, очигледно је да се у првом ставу односи између појединих одсјека у потпуности поклапају са односом *златног пресека*, док се у трећем ставу ова пропорција манифестује на ритмичком плану: почетна тема/мотив ксилофона, у оквиру јединице бројања (четвртина), доноси најприје два пута по један тон, затим два-три-пет-осам тонова, па онда уназад – пет-три-два, и коначно опет два пута по један тон (1-1-2-3-5-8-5-3-2-1-1, тј. четвртина – четвртина – двије осмине – осминска триола итд. [пр. 4]).

Примјер 4: Бела Барток – *Музика за жичане инструменте, ударалке и челесту*, трећи став, т. 1-4

Варијанта сумарног реда коју је користио Борис Блахер (2-3-5-8-13-8-5-3-2) такође је заснована на *Фибоначијевим бројевима* и, попут Бартокове теме, са накнадним инверзним кретањем. Од осталих композитора који су у својој музици

¹⁷ Овдје нећемо разматрати (дискутабилне) теорије према којима је у многим дјелима великих композитора (Бах, Моцарт, Бетовен...) ова пропорција наводно присутна.

примјењивали ову пропорцију истичу се: Ернст Кшенек (Ernst Křenek, 1900-1991) – *Fibonacci Mobile, Op. 187* (1964); Јанис Ксенакис – *Anastenaria (Le sacrifice* [1953] и *Метастазе [Μεταστάσεις, 1953-54]*); Ђерђ Лигети – *Apparitions* (1958-59); Луиђи Ноно (Luigi Nono, 1924-1990) – *Прекинута нјесма (Il canto sospeso, 1955-56)*; Карлхајнц Штокахаузен (Karlheinz Stockhausen, 1928-2007); Софија Губајдулина – *Perception* (1981, рев. 1983, 1986), *Im Anfang war der Rhythmus* (1984), *Quasi hoquetus* (1984), симфонија *Stimmen... Verstummen...* (1986), ... *Heute früh, kurz vor dem Aufwachen ...* (1992-93); Брајан Фернихау (Brian Ferneyhough, 1943) – *Time and Motion Study I* (1971-1977) и др.

ПОЕТИКА И КОНЦЕПЦИЈА ПОЈЕДИНИХ ДЈЕЛА

HOMMAGE À CZERNY

Not even with all one's critical speed is it possible to catch up with Herr Czerny. Had I enemies, I would, in order to destroy them, force them to listen to nothing but music such as this. The insipidity of these variations is really phenomenal.

(Robert Schumann: *On Music and Musicians*, стр. 247)

Изразито неблагонаклон Шуманов однос према Чернијевој музици који се може сагледати кроз наведени коментар (везан за Чернијеву *Интродукцију и бриљантне варијације на италијанску тему, оп. 302*), додатно је појачан и чињеницом да је тих пар реченица све што је Шуман у својој књизи *О музици и музичарима* написао у вези са овим композитором! Ипак, то што Черни у свом огромном опусу није оставио нарочито значајна умјетничка остварења, не оповргава чињеницу да је био сјајан музичар и педагог. Бриљантне вјежбе и етиде за клавир, редакције већине Бахове клавирске музике,¹⁸ чињеница да је Бетовен управо њега изабрао за премијерно извођење свог *Првог клавирског концерта* (такође је био солиста и приликом бечке премијере *Петог*), само су неке од ствари које томе иду у прилог. А та мала неправда коју историја музике чини великим музичарима који нису били и велики композитори (у смислу занемарљивог посвећивања пажње њиховом раду) је била додатни разлог мог посезања ка писању композиције која би била посвећена Карлу Чернију. С друге стране, иако наизглед парадоксално, мислим да музика која не претендује да буде висока умјетност пружа веће могућности у креирању (умјетничке) музике која говори о музици; макар сам склонији таквом стваралачком приступу.

Идеја о овом дјелу, као и неколико скица за њега, датирају још из јануара 2006. године. Разлог прекидања рада на њему био је прије свега тај што сам схватио да би допунски електронски звучни слој (за чију реализацију тада нисам имао адекватна знања нити компјутерске програме) био веома пожељан. А чињеница да сам уписивањем докторских студија композиције кроз изборни предмет Електронска музика почео да овладавам креирањем и обрадом звука добијеног електронским путем, као и опредјељивање за писање циклуса посвета као теме докторског пројекта, били су разлог повратку на ову композицију и њено коначно довршавање.

¹⁸ Занимљиво је да се у овим издањима – без обзира на поједина, из данашње перспективе проблематична мјеста – на нивоу *редакције* може говорити о естетици романтично лијепог!

Форма овог дјела је прилично слободна. Максимално поједностављено, могла би се свести на тродјел са репризом (АВА₁). Почетни одсјек (А, т. 1-57) доноси све 'теме' (ентитете) о којима дјело 'говори'. У дионицама клавира јављају се *уводни, театрални акорди* (пр. 5),¹⁹ а ускоро потом и *салонска/плесна музика* (пр. 6, *Adagietto*) – све у 'основном' Ес-дуру. Електронски слој, пак, доноси сљедеће елементе: *пулс метронома* чији звук се на различите начине деформише (пр. 5); *љествичне пасаже* у клавирима који се раштивавају и 'крећу'/'шетају'/'лете'²⁰ (пр. 5); 'чембало' и 'препарирани клавир' – као претходну и будућу верзију класичног клавира (пр. 6) – који доносе *репетицију тона*, са или без повремених октавних скокова (пр. 7). Овдје бих одмах желио да истакнем да ни у овом одсјеку нити касније нема примјене *цитата*: све наведено представља *имитацију/симулацију* односних елемената/звучева/музикâ...

Примјер 5: *Hommage à Czerny*, т. 1-6

Allegro maestoso ♩ = 132

Piano 1

Piano 2

Electronics

"Distorted Pianos"

"Distorted Metronome"

Start 1 *mf*

¹⁹ Готово потпуна подударност ових акорада са онима којима почиње Моцартова увертира за *Чаробну фрулу* је случајна!

²⁰ Овај ефекат је постигнут помоћу панораме: звук клавирских дионица прелази са десних звучника на лијеве, а такође и обрнуто, комбиновано...

Примјер 6: *Hommage à Czerny*, т. 19-24

Presto ♩ = 176 Adagietto ♩ = 56 poco a poco accel.

Pno. 1 I, II Pno. 2 I, II El.

Dynamics: *ff*, *p*, *poco a poco cresc.*, *mp*, *pp*, *sub. mp*

Performance instructions: "Prepared Piano", "Harpisichord"

Примјер 7: *Hommage à Czerny*, т. 34-35

El.

Dynamics: *mf*, *mp*, *f*, *ff*

Средишњи одсјек (В, т. 57-99) представља својеврсан интермецо. У погледу мотивике/тематике нема, додуше, готов ничег новог: изузев 'меланхоличне' 'кантилене' грађене низањем чистих квинти односно квати (*a-e-h-fis-cis*, дакле тонови који не припадају Ес-дур љествици, а на којима су засноване и дионице 'чембала' и 'препарираног клавира'), све остало су одломци постојећег тематског материјала (пр. 8). Ипак, захваљујући екстремној фрагментарности структуре, драматично смањеној активности свих музичких компоненти, као и чињеници да се читав овај одсјек изводи техникама 'унутар' клавира,²¹ контраст је очит.

²¹ У примјеру 8, ноте са крстастим главама се изводе ударањем зглобовима скупљених прстију у унутрашњу металну пречагу, а остатак – *pizzicato*. Преостала употријебљена техника – добовање прстима по жицама – може се видјети у примјеру 9: уоквирена слова L и M указују на добовање по жицама ниског (low) односно срењег (medium) регистра.

Примјер 8: *Hommage à Czerny*, т. 79-92

The image shows a musical score for three instruments: Piano 1 (Pno. 1), Piano 2 (Pno. 2), and Euphonium (El.). The score is divided into two sections: Adagio (measures 79-88) and Andante (measures 89-92). The tempo change is marked with a double bar line. The score includes various dynamics such as *p* (piano) and *mp* (mezzo-piano). Performance instructions include *come prima* and *riten.* (ritardando). There are also markings for *Start 2* and *Stop* at the bottom of the Euphonium part.

За разлику од првог одсјека **A** који почиње не само *хиперреално*, већ и *in medias res* (видјети пр. 5), други одсјек **A** (**A**₁, т. 95-252) креће *ex nihilo* (пр. 9),²² да би потом услиједила постепена експанзија звука која ће довести до театаралне завршнице. Овај одсјек је репризан прије свега у смислу повратка (макар и постепеног) на почетну *'акцију'*: враћањем на почетни темпо и тонални центар (*in Es* [пр. 9]), присуством виртуозитета и (чернијевских) пасажних/етидних модела који су постојали у почетном одсјеку (овог пута претежно у дионицама клавира; пр. 10), метрономом који се *'пробудио'* (пр. 11) и, нарочито, учесталом појавом почетног мотива/сигнала поновљеног тона / акорда Ес-дура (пр. 9; упоредити са пр. 5). Будући да су сви наведени елементи *'драматично'* варирани, овај одсјек је не само *конклузиван*, већ и *развојан*. Самим тим, и његове димензије су знатно веће од почетног. Посебно мјесто у овом одсјеку припада *упаду 'оркестра'* – *хиперреалистичка*, а истовремено и *надреалистичка* ситуација која указује, рецимо, на (понешто неочекивану!) репризу прве теме у клавирском концерту (пр. 12).²³

²² Почетни тактови (95-99) представљају заправо *'унију'* скупова/одсјека **B** и **A**₁. На тој *'територији'* одсјек **B** замире, а **A**₁ постепено израћа.

²³ У надреалистичке моменте овог дјела спадало би још неколико појединости у електронском слоју: *нереално брзи пасаж* (што указује на екстремно високе метрономске ознаке које је Черни предвидио у једној од својих најпознатијих збирки етида – *Школа брзине* [*Die Schule der Geläufigkeit*, Оп. 299]), *мултипликација метронома* односно *трансформација његовог звука*, раније поменуто *раштивавање* односно *'кретање'*/*'шетање'*/*'летјење'* клавира и слично.

Примјер 9: *Hommage à Czerny*, т. 93-104

Adagio 3+2 Tempo I $\text{♩} = 132 (\text{♩} = \text{♩})$

Pno. 1 I
Pno. 1 II
Pno. 2 I
Pno. 2 II
EL

Start 3 **Stop**

Примјер 10: *Hommage à Czerny*, т. 239-243

Pno. 1 I
Pno. 1 II
Pno. 2 I
Pno. 2 II
EL

‘Математичност’, па чак и извјесна ‘механичност’ музичког тока која је спроведена у овом дјелу, постигнута је – супротно раније поменутом адитивном процесу који су примјењивали минималисти (видјети пр. 2 и 3) – углавном прорачунатим *компресовањем* појединих музичких модела. Ово се, поред осталог, може сагледати у једном одломку одсјека **A₁** (т. 163-192) који је и иначе добрим дијелом грађен на наведни начин: модел у трајању од једног 4/4 такта се након неколико понављања јавља два пута у 7/8 такту, затим два пута у 3/4 такту, па онда три пута у 5/8, пет пута у 2/4, осам пута у 3/8, да би коначно дошло до ‘распада’ мотива.²⁴ Дати модел се, дакле, сваки пут крати за по једну осмину, док се број понављања новонасталог модела повећава у складу са вриједностима *Фибоначијевог низа* (2-3-5-8). У овом одломку, то је праћено још и убрзавањем темпа, као и порастом степена динамике. Истовремено, тонални план се постепено ‘прочишћава’ / постаје консонантнији, да би се на кулминативном мјесту дошло до недвосмисленог, почетног Ес-дура. И управо на том мјесту максималне напетости/неизвјесности (али, парадоксално – захваљујући тоналном ‘прочишћавању’ – истовремено и максималне *извјесности* [‘драматична стабилизација’, ‘напето разрешење’ – да се послужимо оксиморонима]), појављује се *‘deus ex machina’* – поменути упад ‘оркестра’ (пр. 12).

1.618... – NEW MUSIC FOR STRINGS, PERCUSSION AND CELESTA

Music is a mysterious mathematical process whose elements are a part of Infinity.

(Клод Дебиси; према – D. M. Randel: *The Harvard Biographical Dictionary of Music*, стр. 204)

Можда свака права музика настаје као доказ идеалне невиности која се чува само савршеним усаглашавањем са светим ритмом целог космоса, без других побуда и циљева изузев чистог и слободног покрета налик плесу.

(Масимо Дона: *Филозофија музике*, стр. 15)

Композиција *1.618... – New Music for Strings, Percussion and Celesta* представља музичку посвету Бели Бартоку или – прецизније, а што је уочљиво већ из самог подналова – његовој *Музици за жичане инструменте, ударалке и челесту*. Оно на шта реферишем у овом дјелу није *музички садржај* Бартокове композиције, већ првенствено математичка пропорција звана *златни пресјек* која се у њој појављује.²⁵ Остали предмети референце би били извођачки апарат (с тим што сам

²⁴ Овај процес, дакле, личи на *дијелење* односно *сажимање мотива*; са сличним драмским ефектом – прављење градације / достизање кулминације.

²⁵ Видјети поглавље *Математика и музика* (стр. 19).

у својој композицији повећао број удараљки [не и број извођача] и прецизирао број гудачких инструмената), тимпански глисандо (наведена Бартокова композиција је једно од првих, а сасвим сигурно и једно најпознатијих дјела са примјеном те технике) и раније поменута тема/мотив ксилофона са почетка трећег става (видјети пр. 4).²⁶

Кад је у питању музички језик, желим да истакнем да сам се у овој композицији одлучио за чисту *дијатонику*.²⁷ Постоји пар разлога за то. Један од њих је тај да сам желио да испитам да ли се и данас кроз примјену искључиво ове тонске организације може направити довољно аутентичан музички израз, тј. да ли је дијатоника у потпуности 'потрошена'. Поред тога – а што је можда битније – сматрао сам да ће оваква 'огољеност' у смислу избора тонске организације бити пожељна за оно што сам желио да буде коначан резултат – да 'математичност' музичког тока, тј. примијењена пропорција звана *златни пресјек* буде *опажљива*. У вези с тим, будући да музички систем који происходи из дијатонике – тоналитет – сматрам *природним феноменом* (за разлику од, на примјер, додекафоније која је *људски конструкт*), одлучио сам да управо њега доведем у везу са математиком, конкретно са *златним пресеком* који је *de facto* и сам феномен. Другим ријечима, желио сам у што мањој мјери да *компонујем* (у строгом смислу ријечи) дјело: оставио сам, колико је то било могуће, самој математици да управља музиком; а то је, чини ми се, један од најбољих начина да се макар овлаш закорачи у *хармонију сфера* или *musicu mundani*.²⁸

²⁶ Посљедње двије ствари би се тек условно могле узети као реферисање на музички садржај: тимпански глисандо је превише општа ствар да би се схватила као тематски материјал (тим прије што је у питању техника сама по себи, а не цитирање неког конкретног одломка), а једина специфичност теме/мотива ксилофона је у ритмичкој прогресији заснованој на *златном пресеку*, тако да ни у том случају није у потпуности ријеч о цитирању/парафразирању *Бартока*. (Једини изузетак би била појава преузете ритмичке прогресије у самој дионици ксилофона, јер је тада асоцијација на Бартока појачана и тембром.)

²⁷ Постоји само пар изузетака по том питању: хроматски кластери у дионици клавира (т. 1, 100, 678 итд.), ефекти попут *molto vibrato*, *glissando* и слично (тимпани – т. 35/36, 59, 61/62 итд., харфа – т. 39, 50 и 57, чела – т. 39, 50, 54, 56/57 итд., виолине – т. 43, 44/45, 103/104 итд., виоле – т. 49, 56, 63/64 итд.) чиме се донекле улази у сферу микротоналности, као и завршни акорди прве половине композиције (т. 335-358), гдје сама појава пикардијске терце у (начелно) фригијском модусу *in a* намеће алтерацију: *c*→*cis*. Такође, будући да су ти акорди – иако у основи тоничне функције – нетерцног склопа (тј. садрже доста различитих тонова над педалним тоном *a*), нужне су биле – у циљу жељеног 'освјетљења' које је иманентно и самој тоници са пикардијском терцом – и додатне алтерације: *b*→*h*, *g*→*gis* итд.

²⁸ Боеције (Anicius Manlius Severinus Boëthius, с. 480 – с. 525), један од најцјењенијих и најутицајнијих средњевјековних ауторитета на пољу музике (и тадашњих сродних дисциплина!; видјети други пасус поглавља *Математика и музика*), наводи у свом спису *De institutione musica* (*Музички принципи / Музичка начела / Основи музике*) три типа музике. На првом мјесту налази се *musica mundana* (музика универзума) коју Боеције описује као нечујну музику сфера – макрокосмос,

Под тоналношћу овог дјела не подразумијевам дурско-молски систем, већ само чињеницу да у оквиру дијатонике постоји *гравитирање ка тоналном центру*. Ријеч је, дакле, о тоналности у *ширем смислу*. У *ужем смислу*, пак – захваљујући томе што преовлађује фригијски модус – дјело је, у начелу – *модално*. Уз то, будући да је музичка вертикала (хармонија) често условљена хоризонталом, могло би се говорити о *пандијатоници*, а такође и о такозваној ‘безобзирној полифонији’. Тонални центар се у неколико наврата мијења, и то искључиво по квартно-квинтном кругу: фригијски модус *in h* (т. 1-38) → *in e* (т. 39-198) → *in a* (т. 199-359) → *in d* (т. 360-579) → *in g* (т. 580-695) → *in c* (т. 696-724).²⁹

У поглављу *Математика и музика* истакао сам да се – прије свега због чињенице да је музика *временска* умјетност – ‘математичност’ музике не само далеко најчешће испољавала кроз музичку *хоризонталу*, већ и да сам *сам* присталица такве синтезе: у композицији *1.618... – New Music for Strings, Percussion and Celesta*, *златни пресјек* се испољава *искључиво* кроз музичке компоненте које су везане за музичку *хоризонталу* – *форму, структуру и ритам*. Овоме би се могло додати и то да се примијењена пропорција не манифестује само спорадично (као на примјер у наведеној Бартоковој композицији), већ да су наведене музичке компоненте у потпуности зависне од ње.

У формалном погледу, композиција се прије свега може подијелити на два дијела идентичне дужине (т. 1-359 и 360-724),³⁰ у оквиру којих се налази више

са његовим вјечно устаљеним кретањем планета, наспрам непомичних сазвезђа у њиховој позадини. (Огледа се, такође, и у смјени годишњих доба и природним појавама.) Она би одговарала Питагориним *хармонијама сфера*. На другом мјесту налази се *musica humana* (хармонија душе и тијела) – такође *нечујна* музика, оличена у виду склада (односно несклада) људског бића. На трећем мјесту, као најинфериорнији тип (!), налази се *musica instrumentalis* – *звучећа* музика произведена људским гласом односно музичким инструментом: конкретна реализација поменутих принципа поретка и склада. Овај посљедњи тип – *musica instrumentalis* – даје одговор на питање *шта је музика?*, претходни – *musica humana* – на питање *шта музика чини?*, док најсупериорнији тип – *musica mundana* – одговара на питање *шта музика значи?*. Према Боецију, ове три врсте музике не треба схватити као одвојене феномене, већ као различите аспекте/манифестације једне универзалне хармоније. Овдје бих додао још и то да сам се при креирању дјела о ком је ријеч покушао надовезати на линију (нео)платонистичког схватања музике својственог самом аутору *Музичких принципа*: Питагора и Платон (Πλάτων, с. 428 – с. 348) → Боеције и средњевјековни схоластичари → Бузони (Ferruccio Busoni, 1866-1924).

²⁹ Стални предзнаци су писани у складу са датим *модусом*, а не истоименим молским тоналитетом. Тако, на примјер, одсјек *in h* нема двије повисилице (као у ха-молу), већ само једну; одсјек *in a* умјесто недостатка предзнака има једну снизилицу итд.

³⁰ Број тактова по питању ове једнакости није сасвим мјеродаван, из разлога што постоје промјене врсте такта у другом дијелу композиције. Чак ни број осмина – као најкраћих јединица бројања – није сасвим исти. Ово одступање је ипак само привидно, јер ако се узме у обзир привремена промјена темпа у једном од одсјека другог дијела (*Un poco più mosso*, т. 580-630), добијају се идентична *трајања*.

краћих одсјека. Прву половину сачињавају четири одсјека од којих је сваки наредни приближно за 1,618 пут већи од претходног: **A** (т. 1-38), **B** (т. 39-99), **C** (т. 100-198), **D** (т. 199-359), односно – према броју тактова – **A** (38 т.), **B** (61 т.), **C** (99 т.), **D** (160 т.).³¹ Димензије сусједних одсјека стоје, дакле, у односу *златног пресека*: 61:38 (**B:A**) \approx 1,605; 99:61 (**C:B**) \approx 1,623; 160:99 (**D:C**) \approx 1,616. Другу половину чини једанаест краћих одсјека: **E** (т. 360-435), **F** (т. 436-459), **G** (т. 459-482), **H** (т. 483-500), **I** (т. 501-529), **J** (т. 530-555), **K** (т. 556-579), **L** (т. 580-630), **M** (т. 631-677), **N** (т. 678-695), **O** (т. 696-724), односно – према броју тактова – **E** (76 т.), **F + G** (23,5+23,5 = 47 т.), **H + I** (18+29 = 47 т.), **J + K** (23,5+23,5 = 47 т.), **L** (3,5 + 47 т.), **M** (47 т.), **N + O** (18+29 = 47 т.). Као што се може видјети, у овом дијелу композиције преовлађују цјелине од 47 тактова.³² Ово је условљено специфичном ритмичко-структурном организацијом музичког тока о чему ће ускоро бити ријечи. Односи *златног пресека* се могу уочити између одсјека **E** и **F+G** (76:47 \approx 1,617), као и између **H** и **I** односно **N** и **O** (29:18 \approx 1,611). Стицајем околности, у питању су бројчане вриједности које се јављају у сумарном реду који је најсроднији *Фибоначијевом низу*: *Лукасови бројеви* (2, 1, 3, 4, 7, 11, **18**, **29**, **47**, **76**...). Ако се, пак, узме у обзир мања или већа сродност појединих сусједних одсјека, као и третман моторике/фактуре/динамике/боје..., дјело се, перципира као *четвородјелно*: **I**, статично (**A, B, C**) → **II**, динамично (**D**) → **III**, статично (**E, F**) → **IV**, динамично (**G, H, I, J, K, L, M, N, O**). Ови одсједи би се могли протумачити на сљедећи начин: **I** – увод, **II** – ‘експозиција’ / ‘сонатни *allegro*’ / ‘фуга’, **III** – епизода, **IV** – финале/конклузија. Истовремено, будући да се дјело састоји од два једнака дијела од којих сваки садржи два одсјека у односу статично→динамично, може се говорити и о *диптиху*.

Пошто су примјери примјене *Фибоначијевог низа* / *златног пресека* на структурном и ритмичком плану безбројни (читаво дјело је, као што је већ речено, засновано на овој пропорцији), навешћемо само неколико типичних ситуација. У првом одсјеку (**A**, т. 1-38), на примјер, у гудачима се, поред осталог, јавља и један специфичан канон у ком сваки наредни глас доноси ‘тему’ скраћену за почетну нотну вриједност, али зато у дјелимично дужим трајањима: оно што је у првом гласу (прве виолине) осмина, биће у другом (треће виолине) триолска четвртина, у трећем (друге виолине) квинтолска четвртина, у четвртом (четврте виолине) четвртина итд. Вриједности *Фибоначијевог низа* се манифестују кроз трајање сусједних тонова ‘теме’: у првим виолинама, на примјер, први тон (не рачунајући

³¹ Ради прецизнијег приказа величине појединих одсјека, овдје (и касније) се мисли на онај број тактова који би постојао да нема повремених одступања од најдоминантнијег, двополовинског такта. У том смислу, иако посљедњи одсјек (**D**) има заправо 161 такт, због два једнополовинска такта је наведено да их је укупно 160.

³² Захваљујући нешто бржем темпу, уводна три и по (четири седмоосминска) ‘прекобројна’ такта одсјека **L** (тимпански соло, т. 580-583) не мијењају *трајање* у односу на овај број тактова.

његова прва четири такта која су додата ради заједничког почетка са клавиром и чинелима) траје 89 осмина, други – 55,³³ трећи – 34, и тако редом – 21, 13, 8, 5, 3, 2, 1, 1 – све до мјеста кулминације (т. 34), гдје истовремено завршавају и сви остали гласови (пр. 13). Узгред, кад је у питању структурно-фактурна компонента, треба рећи да су канони и сродни типови наслојавања гласова и иначе сразмјерно чести у овом дјелу; а ‘теме’/слојеви који их образују су грађени искључиво љествичним кретањем. У вези с тим, у најдоминантнијем дијелу прве половине композиције (одсјек **D**, ‘експозиција’ / ‘сонатни *allegro*’ / ‘фуга’, т. 199-359) јавља се искључиво *силазно* кретање, док у највећем дијелу друге половине (одсјеци **G** → **O**, финале/конклузија, т. 459-724) преовлађује *улазно*. Такође, за разлику од почетног одсјека о ком је управо било ријечи, у остатку композиције су ‘теме’ грађене низањем нотних вриједности од краћих ка дужим – дакле, *обрнуто* (пр. 14 и 15).

Примјер 13: 1.618... – *New Music for Strings, Percussion and Celesta*, прве виолине, т. 1-36

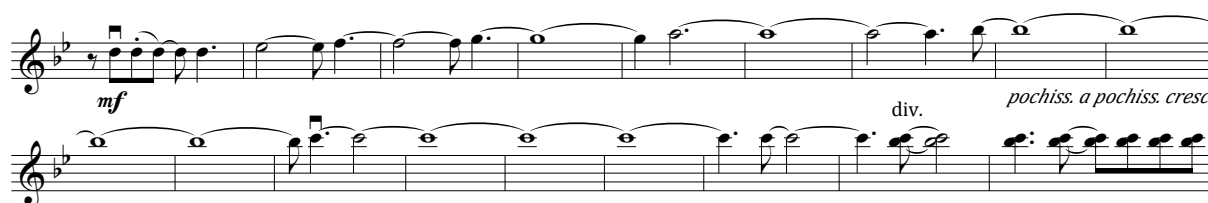
♩ = 108
sul tasto non vibrato
pp
poco a poco cresc.
ord. div. sul pont.
ffp ff

Примјер 14: 1.618... – *New Music for Strings, Percussion and Celesta*, прве виолине, т. 211-257

f > mf < f mp f pp
f pp f p f
pp f pp
f pp f p

³³ Из практично-извођачких разлога, прве двије нотне вриједности у овом случају нијансу одступају од наведених трајања: прва има 88 осмина (тачно 11 тактова), а друга – 56 (7 тактова).

Примјер 15: 1.618... – *New Music for Strings, Percussion and Celesta*, прве виолине, т. 512-529



Посљедња два примјера нуде неке од бројних додатних (под)поступака произашлих такође из примјене *Фибоначијевог низа / златног пресека*. У примјеру 14, рецимо, динамичка нијансирања дужих нотних вриједности (као и промјене потеза гудала) дешавају се приближно на пунктовима *златног пресека*, док се у примјеру 15 најдужи, посљедњи тон (c^3) ритмички ‘разграђује’ тако што се његова понављања дешавају на све краћим одстојањима, а у складу са вриједностима *Фибоначијевог низа* уназад ([34]-8-5-3-2-1-1-[1] осмина).³⁴ Овим поступком – праћеним и повећањем степена динамике (*pochiss. a pochiss. cresc.*) – постигнута је градација која води у (локалну) кулминацију која ће услиједити одмах након наведеног одломка.

Друга типична могућност ритмичке организације је она која се јавља у раније наведеној теми/мотиву ксилофона из трећег става Бартокове *Музике за жичане инструменте, ударалке и челесту* (видјети пр. 4, као и пратећи текст на страни 19). У овом случају се у оквиру *јединица бројања*, дакле, повећава односно смањује број (једнаких) нотних вриједности у складу са бројчаним вриједностима *Фибоначијевог низа*. Овај поступак сам примјењивао прије свега код ударачких инструмената (пр. 16).

Примјер 16: 1.618... – *New Music for Strings, Percussion and Celesta*; а) ксилофон, т. 132-134; б) мали бубањ, т. 180-185; в) тимпани, т. 678-683

а)

б)

в)

³⁴ Тон је, прије свега, ‘подијељен’ на два дијела у односу *златног пресека* (34-21 осмина), а ‘разградња’ се дешава у његовом другом дијелу (8+5+3+2+1+1+1=21).

У примјеру под б) (мали бубањ) се може видјети још један (под)поступак: предудари чији број је такође у складу са вриједностима *Фибоначијевог низа*, али у обрнутом смјеру (5-3-2-1, а касније – 1-2).

Специфичан начин представљања *Фибоначијевог низа* помоћу јединица и нула – *златни низ* – користио сам у пар наврата у дионицама челесте и клавира. У овом низу вриједности *Фибоначијевог низа* су изражене на сљедећи начин:

вриједност/низ:	укупан број цифара:	укупан број јединица:	укупан број нула:
(1)	0		
0	1	0	
1	1	1	0
10	2	1	1
101	3	2	1
10110	5	3	2
10110101	8	5	3
1011010110110	13	8	5
1011010110110101010101	21	13	8
итд.			

Овакве, дакле *бинарно* изражене бројчане вриједности *Фибоначијевог низа* претворио сам у нотне вриједности тако што сам јединицама дао вриједности осмина, а нулама – осминских пауза (пр. 17).

Примјер 17: *1.618... – New Music for Strings, Percussion and Celesta*, челеста четвороручно, т. 501-516

The image shows a musical score for Celesta. It consists of two systems of notation. The first system has two staves, and the second system has four staves. The notation includes rhythmic patterns and rests, corresponding to the binary sequence 1011010110110101010101. The first system shows a melody in the upper staff and a bass line in the lower staff. The second system shows a more complex arrangement with four staves, including a melody in the upper staff and a bass line in the lower staff. The notation is in a key signature of one flat and a time signature of 4/8.

У наведеном примјеру ријеч је о ритмичком канону: ‘глас’/слој који се јавља у дионици прве челесте ритмички се имитира у дионици друге свега једну осмину касније; а нотне висине су условљене тоновима које доносе гудачи (који такође изводе канон),³⁵ тј. представљају њихово удвајање. Посебна занимљивост овог поступка је у томе што кад се он примијени на двополовински такт (или било који други, њему сродан – 4/4, 8/8 и слично), образују се (скандирајући) једнотактни ритмички модели који се на свака два до три такта за нијансу промијене/варирају. Ријеч је, у најкраћем, о својеврсној ‘*вибрантној партичели*’ (канона у гудачима), а њом су испуњени одсјеци I (т. 501-529, челеста четвороручно)³⁶ и M (т. 631-677, клавир четвороручно).

METAGLASSWORK

Негдје крајем 2013. године француски пијаниста Николас Хорват ми је поручио клавирску композицију која би била инспирисана стваралаштвом Филипа Гласа. Овај умјетник је, наиме, припремао маратонски/вишечасовни концерт под називом *GlassWorlds*³⁷ на ком је извео комплетну Гласову клавирску музику, као и огроман број поручених дјела из читавог свијета. Захваљујући томе што се ово десило током мојих докторских студија, као и потпуно одговарајућој тематици једне овакве композиције кад је у питању мој докторски пројекат, одлучио сам – у договору, наравно, са својим ментором – да се и ова композиција нађе у циклусу *Посвете*.

Metaglasswork је базиран на Гласовој нумери *Музичка кутија (Music Box)* из музике за филм *Кендимен (Candyman)* (пр. 18). Ријеч је, наиме, о једном ‘новом читању’ овог Гласовог комада које начелно подразумијева ‘варирање’ двају његових главних (и јединих) фактурних елемената – мелодије (пр. 19 и 20) и пратње (пр. 20 и 21).

Примјер 18: Филип Глас – *Music Box*, т. 1-4

The musical score shows the first four measures of 'Music Box'. The top staff (treble clef) contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a triplet of eighth notes in the first measure. The bottom staff (bass clef) contains a rhythmic accompaniment of eighth notes. The tempo is marked as quarter note = 84. The key signature has two flats.

³⁵ ‘Тема’ овог канона је приказана у примјеру 15.

³⁶ Наведени примјер је одломак из овог одсјека.

³⁷ Релативно сличан назив моје композиције није био инспирисан називом Хорватовог пројекта. Могуће чак и да је било обрнуто...

Примјер 19: *metaglasswork*, т. 113-126

Примјер 20: *metaglasswork*, т. 179-196

Примјер 21: *metaglasswork*, т. 13-30

У формалном погледу, ова композиција представља тродјел без репризе (ABC), а распореди темпа по одсјецима били би сљедећи: *Larghetto* (т. 1-56) – *Presto ed inquieto* (т. 57-175) – *Andantino* (т. 176-196). Заокруженост у тематском смислу ипак постоји, а огледа се у двјема кратким реминисценцијама на почетни одсјек на самом крају дјела: споредни мотив од три тона на одстојању (пр. 20, т. 188-189 и 196; упоредити пр. 21, т. 18-19) и, нарочито, ‘кодета’/‘микро-реприза’ која доноси елемент/‘мотив’ пратње, овог пута техником *pizzicato* (пр. 20).

Посебно мјесто у овој композицији припада алузијама на музичку кутију (у смислу музичке направе). У почетном одсјеку, алудира се на њену просторност/објектност: специфично ‘озвучавање’ резонаторске кутије клавира (постигнуто појединим нестандартним извођачким техникама) које представља својеврсне сонористичке ‘варијације’ на ‘тему’ резонаторског тијела музичке кутије (пр. 21).³⁸ Успоравање темпа, као специфична карактеристика ове направе, присутно је у два наврата у завршном одсјеку (*poco a poco rit.* и *molto rit.* → *molto cal.* [пр. 20]), док се у почетном и тај елемент ‘варира’, па темпо може да осцилира у оба смјера (*poco accel., rit.* [пр. 21]). У средишњем, брзом одсјеку, музичка кутија се постепено ‘отима контроли’, а у пар наврата се јављају и алузије на поезику Филипа Гласа, у смислу појаве њему својственог типа репетитивности: брзо понављање покрета у интервалу мале терце (пр. 19 и 22).

Примјер 22: *metaglasswork*, т. 87-92

The musical score for Example 22, measures 87-92, is presented in a two-staff format. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The piano part (lower staff) consists of a continuous eighth-note accompaniment. The right-hand part (upper staff) begins with a whole rest, followed by a melodic line that starts in measure 88. Dynamics are marked as *ff sub. p* at the beginning, *p cresc.* in measure 89, and *f* in measure 91. There are markings for *8va* and an asterisk (*) below the piano part in measures 88 and 91 respectively.

Поменимо на крају и пар математички монтираних ситуација. У примјеру 21, на примјер, може се видјети да се споредни мотив у виду покрета мале секунде – *cis-d* (т. 15) – у каснијим наступима мијења тако што се тон *d* приликом сваког наредног понављања појављује једну половину раније (т. 24 и 28/29). Овај поступак ће се поновити још неколико пута, тако да ће на крају тон *d* наступати увелико прије (званично почетног) тона *cis*. ‘Математичност’ се, такође, може сагледати и кроз повремену ‘квadratност’ музичког тока, ‘политемпоралност’ завршног одсјека (пр. 20, т. 179-187) итд.

³⁸ Ноте са крстастим главама се изводе ударањем зглобовима скупљених прстију у дрвени оквир (са стране).

ПЈЕСНИК ЛАЖЕ, РИЈЕКА ТЕЧЕ, ЖЕНА ДИШЕ

Тегобно је, право кубурење, махнито састављати големе књиге; нема разлога на петсто страница разрађивати идеју која се савршено јасно може саопштити у свега неколико минута. Боље је поступити као да дотичне књиге већ постоје и понудити њихов сажетак, или се тек осврнути на њих.

(Х. Л. Борхес: *Маштарије*, стр. 7 [из 'Пролога' за прву збирку – *Врт са стазама које се рачвају*])

Ова композиција је настала као поруџбина ансамбла за нову музику *Градилиште*, а заснована је на стиховима словеначког пјесника Томажа Шаламуна, у преводу Јосипа Остија. За разлику од претходно размотрених дјела, овдје су поља реферисања на друге композиторе/умјетнике односно њихова дјела, а такође и број 'тема' за 'варирање'/реинтерпретацију неупоредиво већи, што се може сагледати кроз преглед дат у предговору.

Музика у овом дјелу не покушава да прати алогизме/апсурде којима обилује Шаламунова поезија, већ се према појединим пјесмама – као својеврсним ентитетима, ма колико они понекад били семантички 'нестабилни' – односи управо као његова поезија према логичкој смислености – алогично/апсурдно. Захваљујући томе што се у дјелу манифестују и елементи театра/перформанса, ријеч је не само о *музичком театру*, већ и о својеврсном *театру апсурда*, а његова (екстремно нелинеарна) 'радња' је спроведена кроз девет лапидарних и бизарних (животних) 'прича'/слика/ставова: *Успаванка*, *Проповјед*, *Боса нова*, *Тужбалица*, *Говор*, *Коло*, *Посмртни ноктурно*, *Тарантела*, *Реквијем*. Ова екстремна шароликост и 'свеобухватност' тема указује и на Малерово схватање жанра симфоније – „The symphony must be like the world. It must embrace everything.“³⁹ – с тим што приступ није (као код Малера) романтичарско-наративни већ, сасвим супротно – постмодернистичко-деконструктивистички; а језгровитост у 'приказивању' самих 'прича', као и одсуство романтичарско-наративне естетике указују, пак, на Борхеса (упоредити горенаведени цитат).⁴⁰

Ако би се ограничили само на њену музичку страну, ова композиција би можда највише наликовала свити. У том смислу, фундаменталним ставовима би се могли сматрати они који су 'играчког' карактера – *Боса нова*, *Коло* и *Тарантела* – укључујући и *Посмртни ноктурно* који би представљао какву 'сарабанду'. *Успаванка* би, пак, имала улогу уводне музике (предигра/увертира/пролог),

³⁹ Donald Mitchell: *Gustav Mahler, Vol. II – The Wunderhorn Years: Chronicles and Commentaries*, стр. 286

⁴⁰ Извјесна аналогија са наведеном 'свеобухватношћу' би се могла сагледати и у Борхесовом *Алефу* – тачки у којој на чудесан и магичан начин сав свијет постоји истовремено...

Реквијем – улогу епилога, док би остали ставови – Проповјед, Тужбалица и Говор, дакле они који указују на вокалне жанрове – представљали епизоде.

Раније наведени апсурдни однос музике према тексту, у већини ставова је појачан и апсурдношћу перформативног слоја. Тако, на примјер, на почетку става *Успаванка* вокали изводе имитацију (неке) успаванке на текст „Дође смрт, дође с бисагицом...“, челиста ‘успављује’ своје чело у наручју (ово је само ‘локални’ апсурд: сам чин успављивања *иде* уз успаванку, али не и успављивање *чела*), док пијаниста носи гудало на испруженим рукама – као какав сакрални предмет (мач, рецимо) – што би био истовремено и ‘локални’ и укупни апсурд (гудало *није* сакрални предмет; ношење сакралног предмета *не иде* уз успаванку). Захваљујући оваквим поступцима, могло би се говорити и о (нео)надреалистичкој естетици.

Поред апсурдног односа текста и музике („Украо сам комад меса живога пријатеља...“ уз звук *quasi*-латино-игре), став *Боса нова* је специфичан и по својој математички детерминисаној структури. Ријеч је, наиме, о канону у ком ‘тема’ представља понављање модела (патерна) од четири-пет тонова (чело: *d-[d]-g-e-a*; клавира: *b-[b]-f-as-es*,⁴¹ дакле, у пола степена навише транспонованој инверзији; вокали: *parlando*, дакле само ритам). Овај модел се у првом наврату постепено *компресује* (сажимање мотива праћено порастом степена динамике), достижући покрет у ком преовлађује осмински пулс (пр. 23). У другом наврату, пак, након *компресије* слиједи *декомпресија*, захваљујући којој се, идући према крају става, музички ток постепено шири/‘замрзава’. Узгред, овај став представља и алузију на истовремено двије (прилично разнородне) композиције: *Piano Phase* Стива Рајша и *Musica Sioranu* (почетни одсјек) Жарка Мирковића.

Примјер 23: Пјесник лаже, ријека тече, жена дише, т. 62-77 (*Боса нова*)

⁴¹ Жице наведених тонова су пригушене лијевом руком, тако да звук подсјећа на неки ударачки инструмент, а истовремено је и релативно сродан звуку чела на ком се свира *pizzicato*.

Преостала два 'играчка' става – *Коло* и *Тарантела* – заснована су на фолклорним мелодијама: црногорска народна пјесма *Под оном гором зеленом* (пр. 24) и наполитанска тарантела (само почетна два одсјека [пр. 25]).

Примјер 24: *Под оном гором зеленом* (црногорска народна пјесма)

Умјерено (♩ = с. 72)



Под о-ном, под о-ном го-ром зе-ле-ном. И о-ном, и о-ном Лов-ћен пла-ни-ном.

Примјер 25: Наполитанска тарантела (*Tarantella Napoletana*)

Брзо (♩ = с. 132)



Am Dm Am E7 Am E7

Am Am Dm Am Dm Am E7 Am Am Dm Am Dm Am E7 Am

Музички ток ових ставова је спроведен/монтиран различитим математички прорачунатим фрагментирањем наведених мелодија, при чему истакнуто мјесто у *Тарантели* заузима и примјена *Фибоначијевог низа*. Наиме, огромни драмски успон овог става је постигнут све већим и већим компресовањем музичког тока у складу са инверзним кретањем овог низа (модел од осам тактова који се при понављању крати на пет, па на три итд.), што је праћено и појачавањем активности већине музичких компоненти (темпо, динамика, фактура...). За разлику од *Кола*, гдје и чело (само фрагменти који се свирају *arco*) и клавир доносе *исту* мелодију (са њеним традиционалним 'терцирањем' [пр. 26]), у *Тарантели* је мелодија одсјека **a** (+ 'хармонска' пратња) повјерена клавиру, а мелодија одсјека **b** – челу (пр. 27 и 28). Попут *Боса нове*, и у ова два става су паралелно коришћени за полустепен удаљени тоналитети: ('запрљани') *Це-дур* (клавир) и ('запрљани') *Ха-дур* (чело) у *Колу*, односно *гис-мол* и *а-мол* / *ге-мол* и *ас-мол* у дионицама клавира у *Тарантели*. Овом процесу *симултано* појаве два полустепено удаљена тоналитета би било сродно и *сукцесивно* полустепено транспонованье (углавном једнотактних) модела у мелодици чела у *Тарантели*. На овај начин се досеже до тонова веома високог регистра што такође доприноси поменутом драмском успону овог става (пр. 28). Такође, у *Колу* се истовремено са 'обработом' народне пјесме појављује и канон који изводе вокали и чело (*pizzicato*), при чему су дионице вокала учињене донекле сродним звуку чела тиме што су 'инструментализоване', тј. њихова мелодика је учињена хиперсилабичном: уз тонове се не појављују слогови, већ још мање (заправо најмање) језичке јединице – *фонеме* (пр. 26).

Примјер 26: Пјесник лаже, ријека тече, жена дише, т. 131-161 (Коло)

131 Allegro rustico, ubriaco ed idiota $\text{♩} = 144$

Ms. *mp* O - č - i - b - - a -

Br. *mp* B - a - t - - i - s - - t - - n - o - p - - l - - a - v -

Vc. *mp*

Kl. *mp* *simile*

poželjno je svirati u "pijanom" rubatu, tj. praviti sitne greške kakve bi pravio pijani izvođač/amater. U vezi s tim, treba povremeno biti neprecizan kad su u pitanju nastupi tonova u dionici lijeve ruke. (Riječ je, naravno, o vrlo malim "omaškama", a strelice navedene na početku ukazuju na njih.)

Napomena 1: akcenti u dionicama soprana i baritona označeni sa **▲** i **▲** treba da budu veoma jaki
 Napomena 2: radi jednostavnijeg zapisa u dionici čela, tonovi koji se sviraju *pizz.* su pisani notnim glavama u vidu krstića, a tonovi koji se sviraju *arco* standardnim notnim glavama; dinamika za *pizz.* je *mp*, a za *arco* *f*

148

Ms. - - - t - - - i - s - - i - - n - - o - p - - i - - a - - v - -

Br. e - o - - - č - - - i - b - - a - - t - - i - - s - - -

Vc. *f*

Kl. *f*

Примјер 27: Пјесник лаже, ријека тече, жена дише, т. 229-247 (Тарантела)

229 Presto nel modo italiano $\text{♩} = 144$

Ms. *f* parlando *sempre poco rubato* Ne znam, Ne-i-me-no-va-ni, ne znam. *p* Po-gle-daj me.

Br. *f* parlando *sempre poco rubato* Je-si li tu? *p* Po-gle-daj me.

Vc. *f* arco *pizz.* *f* arco *f*

Kl. *f* *p* *f*

Napomena: u ovom stavu mecosopranistkinja i bariton treba da "dijalogiziraju"/obraćaju se jedno drugom kao u operi.

239 *poco a poco cresc.*

Ms. Ka - da bu - deš hti - o. *poco a poco cresc.* Ka - da bu - deš um - ro. Ka - da bu - de

Br. Ka - da bu - de mo - je ti - je - lo u - ga - se - no. Ka - da bu - dem di - sa - o.

Vc. *pizz.* arco *pizz.* arco *f*

Kl. *p* *f* *p* *f*

Примјер 28: Пјесник лаже, ријека тече, жена дише, т. 291-308 (Тарантела)

(291) *poco a poco più rapido* *mp* *accel.*

Ms. Ple - sa - li su.

Br. *mp* Re - kli su.

Vč. *poco cresc.*

Kl. *p* *cresc.*

==

Napomena: note sa četvrtastim notnim glavama u dionicama mecosoprana i baritona označavaju udarac nogom o pod; jačina tih udaraca treba da bude u skladu sa navedenom dinamikom

(300)

Ms. Daj mi ka - pu. Bi - o si *brz.*

Br. *mf* Di - sa - o sam. *f* Za - spa - o sam. *ff* Za - ka - sni - o sam.

Vč.

Kl. *ff* *8^{va}* *15^{ma}* *ff* *8^{va}*

držati pedal sve do 341. takta (str. 22)

Упечатљивост посљедњег става (*Реквијем*) је постигнута (неочекиваним) упадом мултимедије: перформативни акт извођача и рецитоване неколико стихова је праћено одломком Моцартове *Лакримозе* (са звучника) уз коју се накнадно (уз смањивање свјетла у сали) на платну појављује и Далијев *Христ светог Јована од Крста*. Иако то није био извор инспирације, ова сцена донекле подсећа на епилог начелно црно-бијелом техником рађеног филма *Андреј Рубљов* (*Андрей Рублёв*, 1966) Андреја Тарковског (Андрей Арсенјевич Тарковский, 1932-1986): фрагменти икона Андреја Рубљова (*Андрей Рублёв*, с. 1360 – 1428) у колору.

УМЈЕСТО ЗАКЉУЧКА...⁴²

*Ако постоји болест од које болује постмодерна,
то је онда болест парадокса, 'парадоксија'.*

(З. Премате: *Коегзистирати ексклузивно?*, у:
„Изузетност и сапостојање“, стр. 20)

*Једини лек за постмодерну је
неизлечива болест романтике.*

(Р. Апињанези, К. Гарет: *Постмодерна за
почетнике*, стр. 173)

четири
(најуопштеније)
самосталне, повезане...
(субјекат је децентриран)

тема: Џон Бах (с. 1953 – 1750) – ‘Gott ist tot’, *ново читање музике*
Фибоначијева салонска кутија – од маргиналног значаја
четвртина једнако двјесташездесетчетири
генерал-пауза на крају

П!! П!! Па! Пар. Парад(а); парадокс, парадоксалним...
(говорим о музици)
романтик(а), роман; ром. Ро! Р!! Р!! (!!!)
(варирам/реинтерпретирам)

ријеч је о...

Septem artes liberales
Cristo de San Juan de la Cruz
Rendering
неколико (прилично беживотних) трагова...⁴³

⁴² У жељи да избјегнем конвенционалан начин закључивања, даћу на крају предност поетском, деконструктивистичком, маргиналном... То су, уосталом, и ‘теме’ самог пројекта.

⁴³ Видјети примјере 8 и 20.

ЛИТЕРАТУРА

Књиге – стручно-теоријски радови:

- Apinjanezi, Ričard; Garet, Kris: *Postmoderna za početnike*, Hinaki, Beograd, 2002.
- Bariko, Alesandro: *Hegelova duša i krave iz Viskonsina*, Paideia, Beograd, 2006.
- Buzoni, Feručo: *Nacrta za jednu novu estetiku muzike*, Studio Lirica, Beograd, 2014.
- Danuser, Hermann: *Glazba 20. stoljeća*, Hrvatsko muzikološko društvo, Zagreb, 2007.
- Dona, Masimo: *Filozofija muzike*, Geopoetika, Beograd, 2008.
- Dunlap, Richard A.: *The Golden Ratio and Fibonacci Numbers*, World Scientific, New Jersey – London – Singapore – Hong Kong, 1997.
- Fauvel, John; Flood, Raymond; Wilson, Robin: *Music and Mathematics – From Pythagoras to Fractals*, Oxford University Press, New York, 2006.
- Floros, Constantin: *Gustav Mahler – The Symphonies*, Amadeus Press, Portland (Oregon), 1993.
- Gloag, Kenneth: *Postmodernism in Music*, Cambridge University Press, Cambridge, 2012.
- Harley, James: *Xenakis – His Life in Music*, Taylor & Francis, New York, 2004.
- Hofman, Srđan: *Osobnosti elektronske muzike*, Nota, Knjaževac, 1995.
- James, Jamie: *The Music of The Spheres – Music, Science and The Natural Order of The Universe*, Springer-Verlag, New York, 1995.
- Kappraff, Jay: *Connections – The Geometric Bridge Between Art and Science*, World Scientific, Singapore, 2001.
- Keler, Herman: *Dobro temperovani klavir Johana Sebastijana Baha*, Univerzitet umetnosti u Beogradu, Beograd, 1975.
- Kiš-Žuvela, Sanja: *Zlatni rez i Fibonaccijev niz u glazbi 20. stoljeća*, Hrvatsko društvo glazbenih teoretičara, Zagreb, 2011.
- Kohoutek, Ctirad: *Tehnika komponovanja u muzici XX veka*, Univerzitet umetnosti u Beogradu, Beograd, 1984.
- Leeuw, Ton de: *Music of the Twentieth Century – A Study of Its Elements and Structure*, Amsterdam University Press, Amsterdam, 2005.
- Livio, Mario: *The Golden Ratio*, Broadway Books, New York, 2002.
- McClary, Susan: *Conventional Wisdom – The Content of Musical Form*, University of California Press, Berkeley – Los Angeles, 2000.
- Masnikosa, Marija: *Muzički minimalizam*, Clio, Beograd, 1998.

- Milić, Novica: *ABC dekonstrukcije*, Narodna knjiga – Alfa (Biblioteka Pojmovnik, knjiga 27), Beograd, 1997.
- Mitchell, Donald: *Gustav Mahler, Vol. II – The Wunderhorn Years: Chronicles and Commentaries*, Faber and Faber, London, 1975
- Monelle, Raymond: *The Musical Topic – Hunt, Military and Pastoral*, Indiana University Press, Bloomington, 2006.
- Novak, Jelena: *Divlja analiza – Formalistička, strukturalistička i poststrukturalistička razmatranja muzike*, Studentski kulturni centar, Beograd, 2004.
- Pikover, Kliford A.: *Strast za matematikom – Brojevi, zagonetke, ludilo, religija i potraga za stvarnošću*, NNK Internacional, Beograd, 2007.
- Popović, Berislav: *Muzička forma ili smisao u muzici*, Clio / Kulturni centar Beograda, Beograd, 1998.
- Radovanović, Vladan: *Muzika i elektroakustička muzika*, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci / Novi Sad, 2010.
- Randel, Don Michael: *The Harvard Biographical Dictionary of Music*, Harvard University Press, Cambridge (Massachusetts), 1996.
- Robinson, Dejev: *Niče i postmodernizam*, Esotheria, Beograd, 2002.
- Schumann, Robert: *On Music and Musicians*, University of California Press, Berkeley – Los Angeles, 1983.
- Skovran, Dušan; Peričić, Vlastimir: *Nauka o muzičkim oblicima*, Univerzitet umetnosti u Beogradu, Beograd, 1991.
- Smith Brindle, Reginald: *Serial Composition*, Oxford University Press, London, 1966.
- Stubbs, David: *Fear of Music – Why People Get Rothko But Don't Get Stockhausen*, Zero Books, 2009
- Subotnik, Rose Rosengard: *Deconstructive Variations – Music and Reason in Western Society*, University of Minnesota Press, Minneapolis – London, 1996.
- Šulić, Milan: *Matematika u malom prstu*, Altera, Beograd, 2012.
- Šuvaković, Miško: *Pojmovnik teorije umetnosti*, Orion Art, Beograd, 2011.
- Uzelac, Milan: *Filozofija muzike*,
www.uzelac.eu/Knjige/12_MilanUzelac_Filozofija_muzike.pdf, Novi Sad, 2005.
- Uzelac, Milan: *Horror musicae vacui (Requiem za muziku i muzičare XX veka)*,
www.uzelac.eu/Knjige/13_MilanUzelac_Horror_musicae_vacui.pdf, Novi Sad, 2007.
- Veselinović-Hofman, Mirjana: *Fragmenti o muzičkoj postmoderni*, Matica srpska, Novi Sad, 1997.
- Веселиновић-Хофман, Мирјана: *Пред музичким делом*, Завод за уџбенике, Београд, 2007.

Књиге – књижевност:

Ђоковић, Ђовани: *Dekameron*, Biblioteka Vijesti (Edicija Milenijum, knjiga 6), Daily Press, Podgorica, 2004.

Borhes, Horhe Luis: *Alef*, Paideia, Beograd, 2004.

Borhes, Horhe Luis: *Maštarije*, Paideia, Beograd, 2006.

Borhes, Horhe Luis: *Knjiga o izmišljenim bićima*, Paideia, Beograd, 2008.

Borhes, Horhe Luis: *Univerzalna istorija beščašća*, Paideia, Beograd, 2009.

Čoser, Džefri: *Kanterberijske priče*, Biblioteka Vijesti (Edicija Milenijum, knjiga 18), Daily Press, Podgorica, 2004.

Džojs, Džems: *Dablinci*, LOM, Beograd, 2009.

Karver, Rejmond: *Katedrala*, Narodna knjiga, Beograd, 1991.

Kiš, Danilo: *Enciklopedija mrtvih*, Beogradski izdavačko-grafički zavod, Beograd, 1990.

Kiš, Danilo: *Grobnica za Borisa Davidoviča*, Beogradski izdavačko-grafički zavod, Beograd, 1990.

Kiš, Danilo: *Rani jadi*, Beogradski izdavačko-grafički zavod, Beograd, 1990.

Šalamun, Tomaž: *Riječ je temelj svijeta – izbor, 1987-2011*, Otvoreni kulturni forum, Cetinje, 2012.

Есеји:

Балентајн, Кристофер: *Ајвз и значење цитирања у музици*, у: „Музички талас“ број 1-2/1997., Clio, Београд, 1997. (стр. 88-94)

Beyer, Greg: *All is Number – Golden Section in Xenakis' "Rebonds"*, у: „Percussive Notes“, February 2005. (стр. 48-56)

Фин, Џералдина: *Музика, идентитет и différance у случају Чарлса Ајвза*, у: „Нови звук“ (интернационални часопис за музику) бр. 18, Савез организација композитора Југославије / Музички информативни центар, Београд, 2001. (стр. 51-64)

Кобасен, Марсел: *Деконструкција у музици – Сусрет: Жак Дериде – Герд Захер*, у: „Нови звук“ (интернационални часопис за музику) бр. 21, Савез организација композитора Југославије / Музички информативни центар, Београд, 2003. (стр. 45-55)

Кобасон, Марсел: *Џон Зорн: Деконструкција и компровизација*, у: „Нови звук“ (интернационални часопис за музику) бр. 13, Савез организација

- композитора Југославије / Музички информативни центар, Београд, 1999. (стр. 51-60)
- Којић, Тамара: *Место музике у Платоновим делима Држава и Закони*, у: „Од Платона до Џона Зорна“ (Музиколошке студије – Зборници студентских радова, Свеска 1/2008.), Факултет музичке уметности, Београд, 2008. (стр. 7-16)
- Kostakeva, Maria: *Alfred Schnittke – Künstlerische identität oder (post) moderne mythologie?*, у: „Музикологија“ (часопис Музиколошког института Српске академије наука и уметности) бр. 2, Београд, 2002. (стр. 243-252)
- Kramer, Jonathan D.: *The Nature and Origins of Musical Postmodernism*, у: „Postmodern Music / Postmodern Thought“, Routledge, New York, 2002. (стр. 13-26)
- Masnikosa, Marija: *Američki muzički minimalizam na razmeđu modernizma i postmodernizma – Skica za jednu širu teorijsku raspravu*, у: „Muzikološke i etnomuzikološke refleksije“, Fakultet muzičke umetnosti, Beograd, 2006. (стр. 151-162)
- Масникоса, Марија: *Савремена музикологија између модернизма и постмодернизма*, у: „Нови звук“ (интернационални часопис за музику, специјално издање) – *Постструктуралистичка наука о музици*, Савез организација композитора Југославије / Музички информативни центар / Факултет музичке уметности Универзитета уметности у Београду, Београд, 1998. (стр. 21-25)
- Микић, Весна: *Дуел као одговор*, у: „Нови звук“ (интернационални часопис за музику) бр. 8, Савез организација композитора Југославије, Београд, 1996. (стр. 39-42)
- Mikić, Vesna: *Muzika i dekonstrukcija – mogući pristupi*, у: „Glas i pismo – Žak Derida u odjecima“, Institut za filozofiju i društvenu teoriju, Beograd, 2005. (стр. 113-117)
- Милосављевић, Смиљка: *Контрадикције музичких идентитета Џона Зорна*, у: „Од Платона до Џона Зорна“ (Музиколошке студије – Зборници студентских радова, Свеска 1/2008.), Факултет музичке уметности, Београд, 2008. (стр. 349-362)
- Медић, Ивана: *Музиколошки дијалог са теоријом цитатности*, у: „Историја и мистерија музике – у част Роксанде Пејовић“ (Музиколошке студије – Монографије, Свеска 2/2006.), Факултет музичке уметности, Београд, 2006. (стр. 271-280)
- Медић, Милена: *Сажети приказ неумитног и иронијског тока судбине који је крхко биће опере одвео у пародијску интертекстуалност*, у: „Opera – od obreda do umetničke forme“ (zbornik tekstova), Fakultet muzičke umetnosti, Beograd, 2001. (стр. 209-217)

- Mongoven, Casey: *A Style of Music Characterized by Fibonacci and the Golden Ratio*, Congressus Numerantium 201, 2010 (стр. 127-138)
- Његић, Дамјана: *Клавирска музика у кућној и салонској сфери – од краја XVIII до половине XIX века*, у: „Од Платона до Џона Зорна“ (Музиколошке студије – Зборници студентских радова, Свеска 1/2008.), Факултет музичке уметности, Београд, 2008. (стр. 275-290)
- Поповић-Млађеновић, Тијана: *Мостови... времена – Алфред Шнитке: Концерт за виолу и оркестар – Предлог за једно ново читање историје музике*, у: „Музички талас“ број 5-6/1996., Clio, Београд, 1996. (стр. 32-48)
- Премате, Зорица: *Коегзистирати ексклузивно?*, у: „Изузетност и сапостојање“ (V међународни симпозијум *Фолклор-музика-дело*), Факултет музичке уметности, Београд, 1997. (стр. 18-23)
- Schnittke, Alfred: *Polystylistic Tendencies in Modern Music* (с. 1971), у: „A Schnittke Reader“, Indiana University Press, Bloomington, 2002. (стр. 87-90)
- Schoner, Jeffrey: *Iannis Xenakis' Musique Stochastique – System Design and Mathematical Background*, Seminar Computergestützte Komposition, WS 2002/3, Universität des Saarlandes, 2003.
- Solomon, Larry J.: *Symmetry as a Compositional Determinant*, solomonsmusic.net/diss7.htm, 1973. (rev. 2002.)
- Шуваковић, Мишко: *Изузетност и сапостојање – Gesamtkunstwerk, интертекстуално и појам разлике*, у: „Изузетност и сапостојање“ (V међународни симпозијум *Фолклор-музика-дело*), Факултет музичке уметности, Београд, 1997. (стр. 30-39)
- Терзин, Вања: *Значење валцера у Равеловом стваралаштву*, у: „Од Платона до Џона Зорна“ (Музиколошке студије – Зборници студентских радова, Свеска 1/2008.), Београд, 2008. (стр. 203-221)
- Tsenova, Valeria: *Magic Numbers in the Music of Sofia Gubaidulina*, у: „Музикологија“ (часопис Музиколошког института Српске академије наука и уметности) бр. 2, Београд, 2002. (стр. 253-261)
- Veselinović-Hofman, Mirjana: *Koncert i njegove postmoderne naznake*, у: „Muzikološke i etnomuzikološke refleksije“, Fakultet muzičke umetnosti, Beograd, 2006. (стр. 45-56)
- Веселиновић-Хофман, Мирјана: *Контекстуалност музикологије*, у: „Нови звук“ (интернационални часопис за музику, специјално издање) – *Постструктуралистичка наука о музици*, Савез организација композитора Југославије / Музички информативни центар / Факултет музичке уметности Универзитета уметности у Београду, Београд, 1998. (стр. 13-20)

- Веселиновић-Хофман, Мирјана: *Музика и деконструкција (запис на маргинама Деридине теорије)*, у: „Изузетност и сапостојање“ (V међународни симпозијум Фолклор-музика-дело), Факултет музичке уметности, Београд, 1997. (стр. 11-17)
- Веселиновић-Хофман, Мирјана: *Музика у другој половини XX века*, у: „Историја српске музике – српска музика и европско музичко наслеђе“, Завод за уџбенике, Београд, 2007. (стр. 107-135)
- Веселиновић-Хофман, Мирјана: *Постмодерна – карактеристике и одабири 'игре'*, у: „Историја српске музике – српска музика и европско музичко наслеђе“, Завод за уџбенике, Београд, 2007. (стр. 247-292)
- Вуксановић, Ивана: *Елементи популарних музичких жанрова у делима младих српских композитора*, у: „Нови звук“ (интернационални часопис за музику) бр. 13, Савез организација композитора Југославије / Музички информативни центар, Београд, 1999. (стр. 85-98)
- West, Melissa: *A Deconstructive Reading of George Crumb's Black Angels*, www.humanities.mcmaster.ca/~mus701/melissa/essay.htm, McMaster University, Canada, 1997.

Докторске дисертације:

- Ching, Karen K.: *Narrativity in Postmodern Music – A Study of Selected Works of Alfred Schnittke*, The University of Western Ontario – School of Graduate and Postdoctoral Studies, London (Ontario, Canada), 2012.
- Chung, Immin: *Mathematical and Architectural Concepts Manifested in Iannis Xenakis's Piano Music*, The University of Texas at Austin, 2003.
- Park, Hyekyung: *Theoretical Approaches to Deconstruction in Music – Music as a Language, Signature, Yin-Yang, and the Function of Motive*, State University of New York at Buffalo, UMI Dissertation Publishing / ProQuest LLC, 2012.

Партитуре:

- Bach, Johann Sebastian: *Das Wohltemperierte Klavier, Teil I*, G. Henle Verlag, HN 14
- Bartók, Béla: *Musik für Saiteninstrumente, Schlagzeug und Celesta*, Universal Edition – Philharmonia Partituren, PH 201
- Beethoven, Ludwig van: *Klavierstücke*, G. Henle Verlag, HN 13
- Berg, Alban: *Violinkonzert*, Universal Edition, UE 34119

Berio, Luciano: *Sinfonia*, Universal Edition, UE 13783

Blacher, Boris: *24 Préludes für Klavier*, Bote & Bock, B&B 22575 (1235)

Blacher, Boris: *I. Konzert für Klavier und Orchester, Op. 28* (Klavierauszug), Bote & Bock, B&B 20899 (308)

Blacher, Boris: *Ornamente – Sieben Studien über variable Metren für Klavier, Op. 37*, Bote & Bock, B&B 20952 (207)

Blacher, Boris: *Sonate für Klavier, Op. 39*, Bote & Bock, B&B 20978 (214)

Blacher, Boris: *Zweites Konzert für Klavier und Orchester (in variable Metren), Op. 42* (Klavierauszug), Bote & Bock, B&B 21036 (848)

Chopin, Frédéric: *Etüden*, G. Henle Verlag, HN 124

Chopin, Frédéric: *Impromptus*, G. Henle Verlag, HN 235

Chopin, Frédéric: *Klaviersonate b-moll, Opus 35*, G. Henle Verlag, HN 289

Chopin, Frédéric: *Préludes*, G. Henle Verlag, HN 73

Chopin, Frédéric: *Scherzi*, G. Henle Verlag, HN 279

Czerny, Carl: *Grande Sonate Brillante en Ut Mineur, Op. 10*, Carisch, MK 13144

Czerny, Carl: *Grande Sonate f-moll, Op. 178*, Kunzelmann, GM 1339

Czerny, Carl: *Ouverture Caractéristique et Brillante, Op. 54*, Carisch, MK 13145

Czerny, Carl: *Schule des Virtuosen, Op. 365*, Edition Peters, EP 2410

Czerny, Carl: *The Art of FingerDexterity, Op. 740*, G. Schirmer, GS 25310

Czerny, Carl: *The School of Velocity, Op. 299*, G. Schirmer, GS 25314

Debussy, Claude: *Klavierwerke Band V – 12 Etudes*, Edition Peters, EP 9078e

Губайдулина, Софья: *Offertorium*, Советский композитор, Москва, 1990.

Ligeti, György: *Musica ricercata*, Schott, ED 7718

Liszt, Franz: *Années de Pèlerinage*, Edition Peters, EP 3603

Mahler, Gustav: *Symphonies Nos. 3 and 4*, Dover Publications, DP 14093

Mahler, Gustav: *Symphony No. 8*, Dover Publications, DP 13996

Mozart, Wolfgang Amadeus: *Klaviersonaten, Band II*, G. Henle Verlag, HN 2

Mussorgskij, Modest: *Bilder einer Ausstellung*, G. Henle Verlag, HN 477

Pärt, Arvo: *Cantus in Memory of Benjamin Britten*, Universal Edition – Philharmonia Partituren, PH 555

Pärt, Arvo: *Tabula rasa*, Universal Edition, UE 31937

Poulenc, Francis: *Promenades*, Chester Music, CH 02107

Poulenc, Francis: *Quinze improvisations*, Salabert Editions, SLB 2639

Saint-Saëns, Camille: *The Carnival of the Animals*, Dover Publications, DP 16871

Satie, Erik: *Twenty Short Pieces for Piano (Sports et divertissements)*, Dover Publications, DP 10422

Schnittke, Alfred: *3. Streichquartett*, Universal Edition – Philharmonia Partituren, PH 522

Schnittke, Alfred: *Concerto grosso*, Universal Edition – Philharmonia Partituren, PH 488

Schnittke, Alfred: *Hommage à Igor Strawinsky, Sergej Prokofjew und Dmitri Schostakowitsch*, Edition Sikorski, H.S. 1818

Schnittke, Alfred: *Klavierquartett*, Edition Sikorski, H.S. 1833

Schnittke, Alfred: *Klaviersonate No. 1*, Edition Sikorski, H.S. 6833

Schnittke, Alfred: *Konzert für klavier und streicher*, Edition Sikorski, H.S. 1879

Schnittke, Alfred: *Praeludium in memoriam Dmitri Schostakowitsch; Moz-art*, Edition Sikorski, H.S. 2255

Schnittke, Alfred: *Quintett für Klavier, 2 Violinen, Viola und Violoncello*, Edition Sikorski, H.S. 2252

Schnittke, Alfred: *Septett*, Universal Edition, UE 18903

Schumann, Robert: *Kinderszenen, Opus 15*, Edition Peters, EP 9500b

Tchaikovsky, Peter Ilyitch: *1812 Overture*, Dover Publications, DP 19690

Varèse, Edgard: *Ameriques*, Colfranc Music Publishing Corporation

Varèse, Edgard: *Tuning Up*, Ricordi, 66126

Xenakis, Iannis: *Metastaseis*, Boosey & Hawkes, B. & H. 19635

Xenakis, Iannis: *Rebonds*, Salabert Editions, SLB 2535

Компакт дискови – ауторски:

Bartók, Béla: *The Orchestral Masterpieces*, Decca, 470 516-2, 2002.

Beethoven, Ludwig van: *Complete Works*, Brilliant Classics, 93553, 2007.

Berio, Luciano: *Sinfonia; Eindrücke*, Apex, 8573 89226 2, 2001.

Blacher, Boris: *Das Klavierwerk*, Thorofon, THO 2203, 1996.

Blacher, Boris: *Die Drei Klavierkonzerte*, Thorofon, THO 2167, 1995.

Chopin, Frédéric: *Complete Edition – The Man and His Music*, Deutsche Grammophon, 463 047-2, 1999.

Corigliano, John: *Symphony N° 1*, Erato, ER 2 45601, 1991.

Czerny, Carl: *3 Sonatas for Piano 4 Hands*, Talent, DOM 2910 62, 2001.

Czerny, Carl: *Klavierwerke*, ORF, ORF SACD 494, 2007.

Czerny, Carl: *Konzert für Klavier zu vier Händen und Orchester C-dur op. 153; Sinfonie Nr. 2 D-dur op. 781*, Signum UK, SIG X 78-00, 1996.

Czerny, Carl: *Piano Music for Four Hands*, Sony Classical, SK 45936, 1991.

Czerny, Carl: *Quatuors Concertants op. 230 + op. 816 pour 4 pianoforte*, Ars Produktion, FCD 368331, 2008.

Glass, Philip: *Glassworks*, CBS Masterworks, MK 37265, 1985.

Glass, Philip: *The Music of Candyman*, Orange Mountain Music, OMM-003, 2001.

Glass, Philip: *Two Pages; Contrary Motion; Music In Fifths; Music In Similar Motion*, Elektra Nonesuch, 9 79326-2, 1994.

Goebbels, Heiner: *Eislermaterial*, ECM New Series, 1779, 2002.

Goebbels, Heiner: *Stifters Dinge*, ECM New Series, 2216, 2012.

Goebbels, Heiner: *Surrogate Cities*, ECM New Series, 1688, 2000.

Gubaidulina, Sofia: *Complete String Quartets*, Supraphon, SU 4078-2, 2012.

Gubaidulina, Sofia: *Concordanza; Meditation; Sieben Worte*, Berlin Classics, 0011132BC, 1994.

Gubaidulina, Sofia: *Offertorium*, Deutsche Grammophon, 471 625-2, 2002.

Gubaidulina, Sofia: *Symphony: 'Stimmen ... Verstummen'; Stufen*, Chandos, CHAN 9183, 1993.

Hofman, Srđan: *Electro-acoustic Music*, SOKOJ, CD 203, 1995.

Ives, Charles: *Concord Sonata; Songs*, Warner Classics, 2564 60297-2, 2004.

Ives, Charles: *String Quartets*, Naxos, 8.559178, 2006.

Ives, Charles: *The Symphonies; Orchestral Sets 1 & 2*, Decca, 466 745-2, 2000.

Ligeti, György: *Clear or Cloudy – Complete Recordings on Deutsche Grammophon*, Deutsche Grammophon, 00289 477 6443, 2006.

Ligeti, György: *György Ligeti Edition Vol. 3 – Works for Piano: Études; Musica ricercata*, Sony Classical, SK 62308, 1996.

Ligeti, György: *The Ligeti Project*, Teldec Classics, 2564 69673-5, 2008.

Liszt, Franz: *Liszt Collection*, Deutsche Grammophon, 480 5066, 2011.

Mahler, Gustav: *The Complete Mahler Symphonies*, Sony Classical, 88697943332, 2012.

Mihajlović, Milan: *Eine kleine Trauermusik (selected works)*, SOKOJ, CD 201, 1995.

Mozart, Wolfgang Amadeus: *Complete Works*, Brilliant Classics, 92540, 2005.

Nielsen, Carl: *The Symphonies – Nos. 4-6*, Decca, 460 988-2, 1999.

Pärt, Arvo: *Collage*, Chandos, CHAN 9134, 1993.

Pärt, Arvo: *Pro & Contra*, Virgin Classics, 7243 5 45630 2 7, 2004.

Pärt, Arvo: *Tabula rasa*, ECM New Series, 1275, 1984.

Poulenc, Francis: *Œuvres complètes*, EMI Classics, 50999 972165 2 0, 2012.

Reich, Steve: *Drumming; Six Pianos; Music for Mallet Instruments, Voices and Organ*, Deutsche Grammophon, 427 428-2, 1989.

Reich, Steve: *Four Organs; Phase Patterns*, New Tone Records, rdc 5018, 1994.

Reich, Steve: *Octet; Music for a Large Ensemble, Violin Phase*, ECM New Series, 1168, 1988.

Reich, Steve: *Different Trains; Triple Quartet; The Four Sections*, Montaigne, MO 782167, 2004.

Rochberg, George: *String Quartets Nos. 3-6*, New World Records, NW 80551, 1999.

Saint-Saëns, Camille: *The Essential Saint-Saëns*, Decca, 444 552-2, 1995.

Satie, Erik: *Piano Works*, EMI Classics, 50999 7 04473 2 3, 2012.

Scelsi, Giacinto: *The Orchestral Works 2*, Mode, mode 176, 2007.

Schnittke, Alfred: *Choir Concerto; Minnesang; Voices of Nature*, Hyperion, CDA 67297, 2002.

Schnittke, Alfred: *Concerto grosso No. 4 / Symphony No. 5; Concerto grosso No. 3*, Decca, 430 698-2, 1991.

Schnittke, Alfred: *Die Klavierkonzerte*, Phoenix Edition, CPHO 103 SA, 2008.

Schnittke, Alfred: *In memoriam; Viola Concerto*, BIS, CD-447, 1989.

Schnittke, Alfred: *Kremer plays Schnittke – Concerto grosso No. 1; Quasi una sonata; Mozart à la Haydn; A Paganini*, Deutsche Grammophon, 445 520-2, 1990.

Schnittke, Alfred: *Piano Quintet; Kanon in memoriam Igor Strawinsky; Piano Quartet; String Trio*, BIS, CD-547, 1989.

Schnittke, Alfred: *The Ten Symphonies*, BIS, CD-1767/68, 2009.

Schnittke, Alfred: *Symphony No. 6; Concerto grosso No. 2*, Chandos, CHAN 10180, 2004.

Schnittke, Alfred: *Kronos Quartet performs Alfred Schnittke – The Complete String Quartets*, Nonesuch, 79500-2, 1998.

Shostakovich, Dmitri: *Shostakovich Edition – Symphonies; Concertos; Suites; String Quartets; Chamber Music*, Brilliant Classics, 8128, 2007.

Stockhausen, Karlheinz: *Hymnen*, Stockhausen Verlag, Stockhausen 10, 1995.

Tavener, John: *Piano Music*, Naxos, 8.570442, 2008.

Tchaikovsky, Peter: *1812 Overture; Marche slave; Hamlet; Capriccio italien*, Deutsche Grammophon, 415 379-2, 1985.

Varèse, Edgard: *The Complete Works*, Decca, 460 208-2, 1998.

Xenakis, Iannis: *Anastenaria; Troorkh; Aïs, col legno, musica viva 06*, WWE 1CD 20086, 2003.

Xenakis, Iannis: *Ensemble Music 1*, Mode, mode 53, 1996.

Zimmermann, Bernd Alois: *Cello Concerto; Impromptu; Antiphonen; Photoptosis*, cpo, 999 482-2, 1997.

Zimmermann, Bernd Alois: *Die Soldaten*, Teldec Classics, 9031 72775-2, 1991.

Zimmermann, Bernd Alois: *Requiem für einen jungen Dichter*, Sony Classical, SK 61995, 1995.

Zorn, John: *Angelus Novus*, Tzadik, TZ 7028, 1998.

Zorn, John: *Naked City*, Elektra Nonesuch, 7559-79238-2, 1990.

Zorn, John: *Spillane*, Elektra Nonesuch, 7559-79172-2, 1987.

Zorn, John: *The String Quartets*, Tzadik, TZ 7047, 1999.

Zwilich, Ellen Taaffe: *Millennium Fantasy; Images; Peanuts Gallery*, Naxos, 8.559656, 2010.

Zwilich, Ellen Taaffe: *Symbolon; Concerto Grosso 1985; Double Quartet; Concerto for Trumpet and Five Players*, New World Records, NW 80372, 1989.

Zwilich, Ellen Taaffe: *Violin Concerto; Rituals*, Naxos, 8.559268, 2005.

Kompakt diskovi – kompilacije:

Adams, John: *Grand Pianola Music*; Reich, Steve: *Vermont Counterpoint; Eight Lines*, EMI Classics, 7243 5 72994 2 8, 1995.

Adès, Thomas: *Piano Quintet*; Schubert, Franz: *'Trout' Quintet*, EMI Classics, 7243 5 57664 2 7, 2005.

Berg, Alban: *Violinkonzert*; Rihm, Wolfgang: *Gesungene Zeit*, Deutsche Grammophon, 437 093-2, 1992.

Early Romantic Piano Concerti (Clementi, Field, Hummel, Cramer, Czerny, Ries), Vox, CDX-5111, 2007.

Glass, Philip; Reich Steve: *Music 4 Hands*, Orange Mountain Music, OMM-0022, 2005.

Kronos Quartet: *Short Stories*, Elektra Nonesuch, 7559-79310-2, 1993.

Mussorgsky, Modest: *Pictures at an Exhibition*; Ravel, Maurice: *Valses nobles et sentimentales*, Deutsche Grammophon, 437 667-2, 1997.

New Sound – International Magazine for Music – No. 3, SOKOJ, CD 103, 1994.

New Sound – International Magazine for Music – No. 4/5, SOKOJ, CD 104/105, 1994/1995.

New Sound – International Magazine for Music – No. 8, SOKOJ, CD 108, 1996.

New Sound – International Magazine for Music – No. 10, SOKOJ, CD 110, 1997.

New Sound – International Magazine for Music – No. 20, SOKOJ-MIC, CD 120, 2002.

Nono, Luigi: *Il canto sospeso*; Mahler, Gustav: *Kindertotenlieder*, Sony Classical, SK 53360, 1993.

Reich, Steve: *Variations for Winds, Strings and Keyboards*; Adams, John: *Shaker Loops*, Philips Digital Classics, 412 214-2, 1984.

Piano Circus: *Chris Fitkin – Sextet; Michael Nyman – 1-100; Tim Seddon – 16; Simon Rackham – Which ever way your nose bends*, Argo Records, 433 522-2, 1992.

Piano Circus: *Kevin Volans – Kneeling Dance; David Lang – Face So Pale; Steve Reich – Four Organs; Robert Moran – Three Dances*, Argo Records, 440 294-2, 1993.

Piano Circus: *Loopholes (Harris, Barber, Richter, Schmool, Wolfe)*, Argo Records, 443 527-2, 1994.

Schubert, Franz (+Widmann, Rihm, Mantovani, Schnebel, Berio, Reimann, Henze, Zender, Schwertsik), *Symphonien 1-8 – Dialog & Epilog*, Tudor, TUD301610, 2011.

The Pupils of Beethoven – Piano Concertos by Carl Czerny and Ferdinand Ries, Brana Records, BR0005, 2007.

Грамофонске плоче:

Czerny, Carl: *The Art of Finger Dexterity, Op. 740*, Musical Heritage Society, MHS 3431/32

Czerny, Carl: *The School of Velocity, Op. 299*, Musical Heritage Society, MHS 3904

Mozart, Wolfgang Amadeus: *Requiem*, Deutsche Grammophon, 2535 257, 1977.