

УНИВЕРЗИТЕТ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ
ФАКУЛТЕТ МУЗИЧКЕ УМЕТНОСТИ
Катедра за композицију

Станко М. Симић

УРОК И НЕВЕСТА
Кореодрамска свита
за камерни оркестар

Писани део докторског
уметничког пројекта

Ментор: Зоран Ерић, професор емеритус

Београд, 2022

UNIVERSITY OF ARTS IN BELGRADE
FACULTY OF MUSIC ART
The Composition Department

Stanko M. Simić

THE CHARM AND THE BRIDE
Choreodrama suite
for chamber orchestra

Doctoral Art Project
Theoretical Study

Menthor: Zoran Erić, professor emeritus

Belgrade, 2022

САДРЖАЈ

УВОД	1
1. ПОЛАЗНА РАЗМАТРАЊА	2
1.1. Преглед музичко-плесних форми	2
1.2. Лоцирање жанра	6
1.3. Музички језик и утицаји	10
2. РАД НА ДЕЛУ	38
2.1. Рађање идеје.....	38
2.2. 'Склапање мозаика'	39
2.3. Фрагменти литерарног предлошка	40
2.4. Аналитички приказ књижевног дела	43
2.5. Лајтмотиви	46
2.6. Форма	51
2.7. Тематизам	54
2.8. Структура	59
ЗАКЉУЧАК	69
ПРИЛОГ	70
ЛИТЕРАТУРА	77

УВОД

Докторски уметнички пројекат *Урок и невеста, кореодрамска свита за камерни оркестар* јесте остварење моје вишегодишње тежње за компоновањем програмске музике већег формата а која би егзистирала у оквирима савремених уметничких тенденција. Надовезивање на западноевропску традицију уметничке музике, експлоатисање могућности њене надградње а на крају и покушај отварања нових хоризоната јесу неки од основних циљева овог рада који стоје као важан предуслов у континууму редефинисања моје композиторске личности. Овај пројекат у извесном смислу представља, ако не у потпуности, онда макар делимично сагледавање процеса сопственог стваралачког чина и његову свеобухватну примену на конкретном делу, где поред теоријских и практично-композиторских истраживања извештан део припада и преиспитивању сопствене стваралачке интуиције. Поред аналитичког сегмента, који подразумева аспекте формалне анализе, хармонских чинилаца, контрапунктских техника, структуре, оркестрације и изградње музичких језгара уопште, ова теоријска студија обухватаће и комплетан методолошки приказ композиционог поступка као и покушај стилског позиционирања. Уз текстуална објашњења, присутни су и бројни нотни примери који осликавају примену одређених композиционих поступака зарад могућег увида у музички језик којим се служим. Такође, с обзиром на то да је у питању програмска музика сценског жанра, један значајнији део посвећен је управо овим категоријама — плесу и литерарном тексту — као и о извесним могућностима њихове синтезе у једно интегрално уметничко дело.

1. ПОЛАЗНА РАЗМАТРАЊА

1.1. Преглед музичко-плесних форми

Ако бисмо се из антрополошке призме осврнули на историјске токове, видели бисмо да су плес и играчке форме одувек биле готово у нераскидивој вези са музиком. Почев још од првобитних племенских заједница, где је услед веровања у магијску моћ натприродних сила појам *ритуала* имао пре свега симболичко-значајску функцију деловања на физички свет кроз одређене елементе као што су гестови, речи, музика, плес, конзумирање посебних супстанци, коришћење одређених предмета, одеће итд, временом су се у оквирима међуљудских односа и суживота искристалисали разни облици друштвених активности, као што је то случај са, на пример, религијом. Поред поменуте концепције ритуала, међу овима срећемо и *обрете* као и *егзорцизме* најразличитих врсти али и оне обрасце којима је својствен чин понављања а који су, с друге стране, лишени сваког метафизичког симболизма, као што је то случај са *обичајем*. Навешћемо само неколико примера оваквих пракси које су присутне на територији Србије, па и шире: *краљице* (пролећна поворка чије је деловање имало за циљ обезбеђивање плодности и заштиту од непознатих сила), *коледари* (маскирани мушкарци који су у зимском периоду кроз песму и плес изражавали жеље за напретком куће и стоке, срећом и здрављем укућана), *лазарице* (поворка девојака стасалих за удају, које су уочи хришћанског празника Лазарова субота песмом и плесом изражавали жељу за општим напретком), *додоле* (песме које су уз ритуални плес извођење приликом великих летњих суша а са циљем призивања кише) и њима слични. Код појединих народа постоји пракса да се и приликом обрета сахрањивања свира/пева и игра (понегде у Босни и Херцеговини, Румунији, у појединим азијским земљама као и у већем делу афричког континента) а готово у целом свету ово ритуално двојство звука и покрета јесте

незаобилазан елемент многих друштвених церемонија, те се ово нарочито односи на случај свадбеног обичаја. У оваквим системима правила, били они универзални или локалног карактера, плес и музика дефинитивно заузимају једно веома значајно поље те они и јесу чиниоци без којих се многе делатне праксе цивилизације, у најширем смислу те речи, не могу ни замислити.

Велики процват науке и уметности, који се у европској култури манифестовао појавом ренесансе у XIV веку, са собом доноси, између осталог, и уобличавање плесних форми пре свега у оквиру племства дворског амбијента, где је игра била намењена аристократском слоју друштва а представе биле креиране тако да су показивале богатство и раскош или славиле монархију. Ови дворски спектакли и фестивали су се развијали превасходно на тлу данашње Италије и Француске, чији су представници умногоне допринели стварању театарског облика игре — уметности *балета*. Сам назив *balletti* (итал: *balletto* — плес) прешао је са народних игара на сложеније плесове који су се изводили на дворским баловима, а на којима су наступали сами дворјани. Пређашња дугогодишња традиција плесних забава сежу унатраг све до верских и световних представљачких форми средњег века, међутим за разлику од ових, временом искристалисана форма *дворског балета* је, неретко комбинујући жељу за упражњавањем задовољства и забаве са одређеним политичким мотивима, имала претежније световни него верски карактер. Наиме, уметници XVI века имали су жељу да изнова оживе музику, поезију и игру древног света те тако долазимо до запажања да је — комбиновањем костимираних и маскираних извођача, песама и инструменталне музике, говора и рецитација, игара, имитација борби и турнира у најразличитијим комбинацијама — „[...] *dvorski balet bio pažljivo iskalkulisana mešavina umetnosti, politike i zabave*“.¹ Паралелно са успоном дворског балета XVI века у Француској, у Италији се рађа опера а све до XVIII века ове две форме нису имаје јасну диференцијацију међусобних структурних елемената. Најбољи примери који би ово могли илустровати јесу дела која је у овој епохи оставио Лили (Jean-Baptiste Lully, 1632-1687) — сценска остварења у којима је

¹ Suzan Au, *Balet i moderna igra* (Klio, Beograd, 2016), стр. 13.

аутор комбиновао игру са вокалном музиком; између осталог, управо овај уметник јесте заслужан и по томе што су балет и опера од дворских забава постали професионалне уметности.

С друге стране, уметничка игра данашњице одликује се мноштвом различитих поджанрова, стилова и праваца од којих се, међутим, могу издвојити две – условно речено – опречне категорије: *модерни балет* и *савремени плес*. Од XX века класични балет је, превасходно појавом *Руског балета* и Фокинових² кореографских реформи али и другачијим односом према тадашњој функцији костима и сценографије, временом изнедрио своју модернију варијанту. Перманентна потреба за обогаћењем балетског речника елементима позајмљених из других извора као што су друштвене игре, акробатика, народне игре, гимнастика и слично, али и уношењем тема из свакодневног живота као и стварање кореографија које се нису везивале за одређену причу већ су биле ближе апсолутној музици, изнедрила је нови тип модерног балета који је декларисан као антипод „класичном“. У том смислу, неки од новијих принципа били су различитости у преиспитивању односа између музике и плеса у контексту тога да би балет, уместо да буде мотивисан неком драмском радњом, требало да има чист музички подстицај, док су кореографи радили на већем и продубљенијем степену повезивања играчких покрета али и елиминацији свега 'сувишног'. Из овога је, пак, крајем 20-их година прошлог века уследила још једна фракција. Наиме, неколико америчких плесача је из својеврсног бунта према тековинама модерног балета довело до стварања играчког израза данас познатог као *модерна игра* а став кореографа на које се овај термин односио био је да сама игра треба да буде одраз савременог живота.³ Егзотика, гламур и забава излазе из фокуса а на прво место долази став према игри која има задатак да провоцира, стимулише и информише; проблеми са којима су се људи суочавали у свакоднев-

² Михаил Фокин (Михаил Михаилович Фокин, 1880-1942) био је руски кореограф и балетан којег је чувени мецена Сергеј Дјагиљев ангажовао да постане резидентни кореограф прве сезоне *Руског балета* у Паризу 1909. године.

³ Поменимо неке од њих: Марта Грејм (Martha Graham, 1894-1991), Дорис Хамфри (Doris Humphrey, 1895-1958) и Чарлс Вајдмен (Charles Weidman, 1901-1975); међутим, оваквих естетских усмерења у области модерног плеса можда не би ни било да им нису претходили пионирски подухвати уметница као што су Изадора Данкан (Isadora Duncan, 1877-1927) и Рут Сен-Дени (Ruth Saint-Denis, 1879-1968).

ном животу, друштвено-политички догађаји, испитивање психе појединца као и односа између појединца и групе – сада постају главне теме. Обједињавањем идеја да је примарност игре у изражавању емоција као контраст чистом приказивању технике, модерна игра се развијала читавог XX века и кроз њену еволуцију пропагирања визије идеалног друштва приказане су многе сложености и контрадикције модерног света.

Како је игра у Европи (и шире) била доследна у својој световној улози, промене које су уследиле у односу на плесне форме XVI века одвијале су се у саставу публике и односу који игра има према њој. Данас нам плес нуди најразноврсније стилове где сваки од њих може стремити ка томе да стекне популарност или признање а сви они теже да анимирају публику без обзира на старосну доб, друштвени сталеж или образовање. Тако је игра током векова доживљавала велики број трансформација и реформи почевши од *дворског балета* ренесансе (овде спадају и његови поджанрови: *сатирични балет*, *пантомимске игре* и *маскарада*) и *италијанске народне комедије (commedia dell' arte)*, *драмског балета* и *лирске трагедије* XVII века, *опере-балета* и *балета акције* XVIII века, *романтичног* и *класичног балета* XIX века, преко *модерног балета/плеса* и *мјузикла* почетком XX века па све до средине истог века када се постепено дефинише жанр⁴ *неокласичног*, *симфонијског* и *џез балета*, *савременог* и *постмодерног плеса* али и *кореодраме* – управо оне плесне форме о којој је још и Стравински говорио као њен велики присталица, сматрајући како би она у будућности могла да замени савремени балет.⁵

⁴ Овде нећемо наводити популарне плесне стилове, фолклорне, историјске, егзотичне, друштвене, обредне, парадне, експерименталне и остале „вантеатарске“ форме које нису у фокусу овог рада.

⁵ Richard Taruskin, *Stravinsky and the Russian tradition* (University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1996), видети нап. 26 на стр. 982.

1.2. Лоцирање жанра

Кореодрамом се сматра специфичан жанр театарске уметности који је у XVIII и XIX веку био познат под називом балет акције (*ballet d'action*). Као жанр који прецизно дефинише извесни облик плесане драме, кореодрама се терминолошки први пут јавља тек у првој половини XIX века⁶ и као таква представља семиотичку сценску праксу која се служи првенствено невербалним изражајним средствима као што су глума, покрет, плес, пантомима и музика.⁷ Њена парадигма успоставља се развојем немачког плесног експресионизма почетком XX века⁸ где стиче потпуну афирмацију и постаје особени модел који се примењује до данашњих дана. Наиме, ради се о томе да „Verbalnost svojstvena dramskom pozorištu u koreodrami doživljava osobenu transformaciju, sublimaciju reči koje se transponuju u pokret, koji postaje nov oblik teksta i forma scenski razgovetnog jezika“.⁹ Теоријска историзација нам тако нуди различите интерпретације аналитичког приступа плесу XX и XXI века где је категорија извођења сагледавана кроз призму појмова као што су *мимезис*, *експресија*, *приказивање*, *перформатив* и сл. Из овог аспекта „[...] pojam izvođenja u plesu se uspostavlja ne kao fenomenološki već kao problemski pojam analogan problemima teksta: pismo, intertekstualnost i označiteljska praksa, pa tako i ples, u odnosu na druge izvođačke umetnosti, identifikujemo na osnovu specifičnih načina kojima (pro)izvodi značenja u izvođenju. Interpretacije izvođenja u plesu, i od strane umetnika i od strane teoretičara, nisu

⁶ Израз *кореодрама* је у писаној форми први пут употребљен 1838. године од стране Карла Риторнија (Carlo Ritorni, 1786-1860), биографа чувеног италијанског зачетника овог жанра — кореографа и музичара Салватореа Вигана (Salvatore Viganò, 1769-1821). Виганова концепција балета акције, који су Италијани назвали кореодрама (*choreodramma*), огледала се већим степеном истицања глуме и миме за разлику од Француза који су у то време више инсистирали на игри.

⁷ У склопу кореодраме је могуће, наравно, служити се и вербалним средствима као што су говор, рецитовање или певање али овакав приступ је мање типичан за жанр у којем један од главних фокуса представља управо појам игре.

⁸ Такозвани жанр *плесног театра* (*Tanztheater*) добија своју аутономију 1920. године пре свега у немачком плесном експресионизму и то захваљујући плесачима Курту Јоси (Kurt Jooss, 1901-1979) и нарочито значајном Рудолфу Лабану (Rudolf von Laban, 1879-1958) чија је аутентична методологија записивања играчких корака и добила назив по његовом имену — лабанотација. Тако се савремено кореодрамско позориште постепено дефинисало развојем управо експресионизма у плесу, односно плесног театра — обрасца који би могао да се сврста у најужи кореодрамски појам.

⁹ Vera Obradović-Ljubinković, *Koreodrama u Srbiji u 20. i 21. veku: rodna perspektiva* (Pokrajinski zavod za ravnopravnost polova, Novi Sad, 2016), стр. 12.

jedinstvene, a razlike među njima se mogu pratiti i kroz različite istorijske epohe“.¹⁰

За разлику од класичног балета који „аполонским“ принципом пружа концепт илузије и припада свету бајки, сањарења и савршенства, а својом декоративном структуром егзистира као дубоко елитистички, кореодрама превасходно јесте игра колектива и доноси мистично искуство колективу. С друге стране, модерна игра изражено носи тенденције „дионизијског“ принципа вративши игру ритуалном изразу, импровизацији, спонтаности и интуицији. Према речима Вере Љубинковић-Обрадовић долазимо до следећег запажања: „U koreodramskoj performativnoj praksi svedočimo izraženoj simbiozi klasične i moderne izvođačke tehnike. Na taj način ostvaruje se ekspresivnost u svojoj punoći, a koreodramsko stvaralaštvo na osoben način pomiruje i teži uravnoteženju, skladu, jedinstvu dva estetska konstrukta, harmonizujući ih u jednoj celovitoj teatarskoj strukturi“.¹¹ Наиме, чињеница је да се многи савремени кореографи и њихова дела не могу прецизно диференцирати тј. сврстати ни у балет, ни у модерну игру; иако би се у извесном смислу овде могла направити разлика, „[...] može se videti da su oni dosta poprimili jedni od drugih – slobodniju upotrebu torza u baletu, na primer, ili zategnutost i pružene prste u modernoj igri“.¹² Тако долазимо до закључка да се два споменута естетска принципа – аполонски и дионизијски, односно привид и занос – могу довести у везу с дихотомном поделом игре на класичан балет и модерну игру, које егзистирају као опозитне и стилске супротности а управо кореодрама стоји на месту креативног сусрета ова два принципа.

Интегрисањем игре и драме у један ентитет – кореодраму – остварује се уједињење до те мере да се питање раздвајања појмова игре и драме веома ретко или уопште не поставља, те долазимо до тога да су управо све горена-

¹⁰ В. Свејић, Т. Марковић, Лј. Матић, М. Мирковић, М. Шувковић и А. Вујановић, „Fragmentarne istorije plesa u XX i početkom XXI veka: DISKURSI, POZE I TRANSGRESIJE PLESA“, *Teorija koja hoda br. 4* (ТКН-центар за теорију и праксу извођачких уметности, Београд, 2002), стр. 23.

¹¹ Vera Obradović-Ljubinković, *op. cit.*, стр. 127-128.

¹² Suzan Au, *op cit.*, стр. 157.

ведене карактеристике ове театарске врсте дефинисали мој одабир жанра, сходно 1) иницијалној идеји о компоновању музичко-сценског дела (деталније о овоме видети у поглављу 2.1) као и 2) карактеру, структури и трајању саме музике (видети поглавља 2.5, 2.7 и 2.8) а нарочито 3) сижеу радње који је базиран управо на драмским елементима (реч је о српској народној песми *Женидба Милића барјактара*; анализу песме видети у поглављу 2.4). Наравно, овим се не искључује евентуална могућност имплементације музике у друге плесне жанрове који би били по замисли и „укусу“ одређеног кореографа, тако да у овом случају атрибут „кореодрамски“ представља својеврсну смерницу али ипак и не тако неважан оријентир будућем кореографу, односно режисеру при потенцијалном процесу имагинације сценске поставке овог дела.

Када је у питању постојећа литература музичко-сценских остварења, начелну припадност плесног жанра композитори су неретко означавали у поднасловима својих дела. Овакве синтагме немају увек функцију јасно утврђене селективности и груписања у некакве строго детерминисане жанровске оквире, већ најчешће дочаравају идејну компоненту одређеног музичког дела. Таква усмерења могу бити више техничко-формалне природе или, пак, поетски обојене и веома апстрактне у зависности од датог концепта, где су аутори ишли укорак са актуелним друштвено-политичко-филозофским тековинама и „духом времена“ одређеног периода који, по правилу, прожима све поре једног друштва а самим тим и гране уметности као што су музика, књижевност, плес и театар. Међутим, између сценске поставке музичко-плесног дела с једне, и програмске музике посвећене концертном извођењу с друге стране, постоји једно прелазно поље у којем се преплићу ове две крајности тако што се 1) дела намењена сцени веома често изводе концертно¹³ или се 2) концертна дела адаптирају за сценску поставку. У следећој табели ћемо навести неколико примера из литературе, у основи замишљена као сценска, где се могу уочити понеки типови управо овакве неконвенцијалности:

¹³ У ову сврху композитори неретко врше прераду и скраћење оригиналне музике које обликују у такозване *свите из балета*; мада је ово чест случај, поједина дела се ипак, сходно сопственој структурној повезаности и недељивости, изводе искључиво као интегрална.

Табела бр. 1:

<u>ПОДНАСЛОВ</u>	НАСЛОВ	КОМПОЗИТОР	ГОДИНА
Кореографска симфонија	<i>Дафнис и Хлоја</i>	Морис Равел	1909-1913.
Балет-пантомима	<i>Снежни човек</i>	Ерих Корнголд	1910.
Драма с музиком	<i>Срећна рука</i>	Арнолд Шенберг	1910-1913.
Кореографска поема	<i>Игре</i>	Клод Дебиси	1912.
Слике паганске Русије	<i>Посвећење пролећа</i>	Игор Стравински	1913.
Руске кореографске сцене с песмом и музиком	<i>Свадба</i>	Игор Стравински	1914-1917.
Реалистични балет	<i>Парада</i>	Ерик Сати	1916-1917.
Бурлескна прича за играње и певање	<i>Лија</i>	Игор Стравински	1916-1917.
Пантомимска фарса	<i>Во на крову</i>	Даријус Мијо	1919-1920.
Балетска гротеска	<i>Собарева метла</i>	Милоје Милојевић	1923.
Пластичне позе	<i>Меркур</i>	Ерик Сати	1924.
Кореографски концерт	<i>Актеон</i>	Франсис Пуланк	1929.
Балет-кантата	<i>Амфион</i>	Артур Хонегер	1931.
Певани балет	<i>Седм смртних грехова</i>	Курт Вајл	1933.
Кореографска легенда	<i>Панамби</i>	Алберто Хинастера	1935-1937.
Кореографски есеј	<i>Факсимил</i>	Леонард Бернштајн	1946.
Кореографска трагедија	<i>Федра</i>	Жорж Орик	1950.
Бурлескна љубавна игра	<i>Балада о месецу луталици</i>	Душан Радић	1957.
Танго оперета	<i>Марија из Буенос Ајреса</i>	Астор Пјацола	1968.

Из овога видимо да се горепоменуте категорије у извесној мери одликују специфичном двојакости – у смислу начина на који се одређена дела приказују публици – тј. она (дела) се могу изводити примарно сценски или алтернативно у концертној форми (или обратно, у зависности од првобитне намене).

Тако долазимо до синтагме коју сам, након примарно интуитивног, односно слушног проучавања постојеће литературе намењене музици и плесу а потом и рационалног сагледавања корелација између ове две врсте

уметничког израза, одлучио да употребим у поднаслову своје музике — *кореодрамска свита*. У овом контексту, она превасходно има функцију одреднице припадности музичко-сценском жанру али тиме нимало не искључује своју појавност у, као што смо претходно навели, форми концертног извођења. У прилог споменуте двојакости жанра говори и сама форма свите која је у овом случају представљена са дванаест — као што то обично и бива — међусобно контрастирајућих ставова комплементарно распоређених и повезаних у једну заокружену целину (о детаљнијој формалној анализи као и о прожимању са другим формалним обрасцима биће речи у поглављу 2.6).

1.3. Музички језик и утицаји

1.3.1. Музичка емпирија

Још од првих покушаја компоновања, а потом и током студија из композиције, у мом стваралачком импулсу перманентно је доминирала потреба за изградњом богатих акордских структура,¹⁴ униформисаном хоризонталом проткане хибридима модалног серијализма, формалним решењима ширег лука и стилско-жанровском доследности у спровођењу музичких идеја. Овакви субјективни естетски критеријуми егзистирају и у садашњем тренутку, те ће примат над некаквом апстрактном идејом (данас типичне за концептуалне уметности) у мом композиторском креду имати готово искључиво елементи и параметри који изграђују музички ток (изузев наслова композиција који понекад могу имати призивок ванмузичког — симболистичког). Паралелно са радом на изградњи потенцијалног и могућег (по мом мишљењу за једног уметника и неопходног) аутономног израза, континуитет изградње арсенала моје уметничке емпирије перманентно сам унапређивао истраживањем музичких језика аутора чији се индивидуални

¹⁴ Овде не бих искључио себи својствену иманентност тзв. хармонског начина мишљења с обзиром на то да је моје проучавање уметности технике свирања на клавиру — инструменту по својој конструкцији категорисаним као „хармонски“ — било дугогодишње.

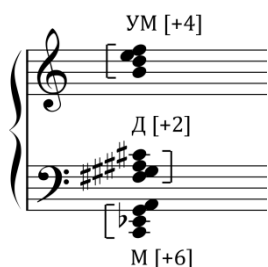
стилови у многоме издвајају из општег а који, у ширем смислу, припадају модернизму, а уже посматрано потпадају под постимпресионизам, пост-серијализам, европском пост/минимализам и неоекспресионизам; у сврху додатног појашњења сопствене стваралачке поетике и композиционе технике послужиће компаративни осврт на сегменте неких мојих значајнијих дела а упоредо ћемо се, прегледности ради, посветити композиторима који су у великој мери утицали на изградњу мог музичког језика а то су, између осталих, Оливје Месијан, Луј Андрисен и Властимир Трајковић.

1.3.2. Оливје Месијан: обликовање и 'просторност' звука

Ретки су примери из музичке литературе који ме доведу до тога да будем фасциниран комплексношћу и складом звучне вертикале, међутим управо се дела гореспомнутих композитора одликују оваквом врстом рафинираности и профилисаности а овде бих, пре свега, издвојио богату соноричност Месијанове музике као најпосебнијом. У контексту хармоније и изградње акорада, у свом теоријском раду *Техника мог музичког језика*¹⁵ Месијан, између осталог, говори о „додатим тоновима“ и њиховој функцији надградње и обогаћења одређеног акорда; поред тога што мењају боју, ови тонови — по речима самог аутора — „додају зачин и нови дах“. Такође, веома занимљиве опсервације појмова „гроздови акорада“ и „резонантни акорди“ доводе ме у везу са једним од мојих идеја за систематизовањем звучне вертикале камерно-оркестарског дела *Memoria* (2017). Наиме, овде се ради о додекафоној структури једног поликорда који уз извесне модификације, изузев увода и коде, представља доследно спроведен конструктивни елемент читаве композиције, а састоји се од три трогласна акорда различитог склопа (дурски, молски и умањени) са по једним додатим тоном различитог интервала (секунда, кварта, секста):

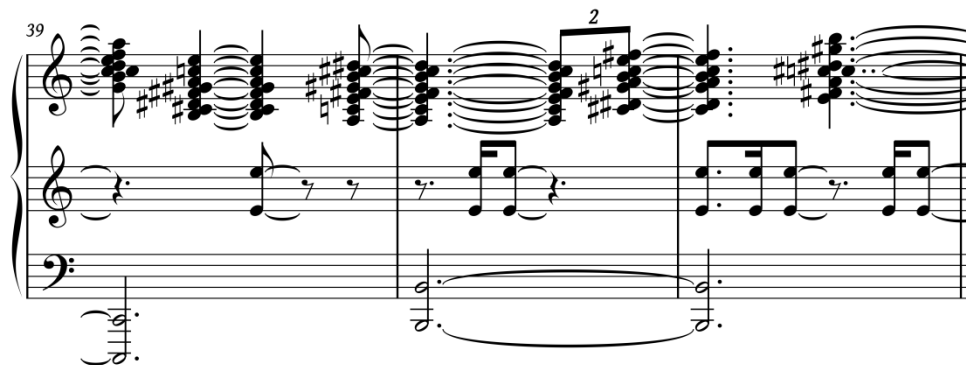
¹⁵ Оригинални назив ове студије јесте *Technique de mon langage musical* (Alphonse Leduc, Paris, 1956) а занимљив податак је тај да је написана 1940. године, пре него што је Месијан искомпонувао своја најзначајнија дела.

Пример бр. 1:



Поменуте гроздове акорада (који обухватају тонове једне целокупне лествице) сам у својој музици такође обилато употребљавао али претежније у контексту импресионистичког звука и дијатонског низања (на супрот развојности својствене Месијановом систему транспозиција), серијално организоване, уз употребу различитих врсти пермутација и доследно спроведене у многим својим делима; илустрацију једног од њих видимо у следећем примеру:

Пример бр. 2, *Медитације, пет комада за клавир* (2015), бр. 4 (ТЗ9-41):



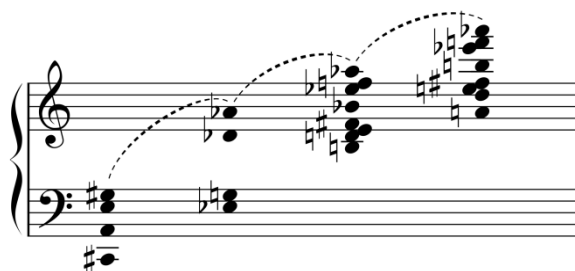
У погледу хармонских обрта, почевши још од Мусоргског¹⁶ и Корсакова, преко Скрјабина, Равела, Прокофјева па све до Месијана,¹⁷ строге везе

¹⁶ Помало запостављен, Модест Мусоргски заслужује више пажње у светској музикологији а нарочито науке о хармонији стога што је он један од пионира 'новог' начина хармонског мишљења ('новог' у односу на тадашњу класичарско-романтичарску доминацију германског геопетског миљеа); остали наведени аутори заправо су само надограђивали концепт другачијег виђења оргелпункта – свако на себи својствен начин. По речима Властимира Трајковића, „У седмој и осмој деценији 19-ог столећа, музички североисток Европе, и то, стваралаштво Мусоргског и Римског-Корсакова, дао је претходницу стварне музичке Модерне – претходницу која ће, делатношћу пре свега француских и руских аутора, али и Шпанаца Албениса и Де Фаље, Американца Гершвина те Мађара Бартока, прерасти у велики покрет последње деценије 19-ог те прве половине 20-ог столећа.“ [Властимир Трајковић, *Музика* (Одељење уметности САНУ, Београд, 2022), стр. 22-23.]

¹⁷ Овде бих, у вези са споменутим параметрима који се односе на вертикални тип организације али и на такозване 'секвенц-акорде', издвојио за мене посебно инструктивне нотне примере из другог дела поменуте Месијанове студије као што су они под бројем број 185, 208, 209, 212, 252, 254, 255 и 258.

са свим својим надградњама одувек су, по мом мишљењу, биле фактор изградње динамизма стабилне структуре, те сам слушно учивши ову појаву увелико прибегавао њеној примени, као што је то био случај са кодом споменуте *Memoria*-е (у овом случају уз додатак промене регистра):

Пример бр. 3:



Премда се Месијан не сврстава у ред изразито профилисаних додекафоничара, његова композиторска личност је увелико повезана са развојем фракције серијалиста у европској музици крајем прве половине XX века. Систематично спровођење одређеног констуктивног принципа у музици овог аутора не представља изузетак а то се нарочито може рећи и за примену серијалне технике која у његовом случају, по мом субјективном утиску, најчешће не жели да поништи тонални призвук (тренутно је реч само о параметру тонске висине) већ напротив — тоналност, у најширем смислу те речи, јесте та која је овде вешто обогаћена серијалним поступцима а нарочито када је у питању хоризонтални аспект, односно мелодијска структура. Управо ово запажање ме је водило ка томе да искомпонујем серију за једно своје рано дело (*Зид : одбројавање, музика за два клавира, 2009*) у виду призвука изломљених терцно-удаљених септакорада (фис-а-це) и изградње мелодијске фразе,

Пример бр. 4:



а у истој композицији сам (највероватније) подсвесно применио и нешто што ће Месијан у својој „малој теорији“, како и сам назива ову своју аналитичку

студију, именовати као ритмички педал — вид серијалности као својеврсне предестинације ритмичке компоненте различитих гласова, односно планова:

Пример бр. 5: *Зид : одбројавање, музика за два клавира (Т265-271):*

За разлику од претходног примера где су ритмички педали представљени непроменљивим и унапред задатим ритмичким вредностима, групни педали јесу надградња ове полиметричке категорије¹⁸ придодавањем параметара мелодије и хармоније. С обзиром на исход који посредством полиметрије као последицу добија сложену вишеслојност готово независних музичких планова, поставља се питање записивања ове комплексне врсте слога. Најочигледнији типови записа били би: (1) употреба класичне вертикалне полиметрије где би сваки глас/деоница била записана у другачијем метру, затим (2) формирање јединственог метричког 'калупа' (нпр. такт од 4/4) који би служио као спољашњи оквир за организовани проток музичког материјала а унутар којег би свака деоница била записана у свом реалном трајању, као и (3) надградња претходног типа где је јединствени метар одређен према једном од гласова а којем се преостали 'прилагођавају'. Овакав поступак симултане различитости трајања и међусобне пропорционалне усклађености одређених музичких материјала, односно мотива, биће употребљен и у мојој кореодрамској свити а о начину њене примене

¹⁸ Субјективним утиском бих овај тонски феномен описао као стварање једне 'нове димензије', нешто што бисмо у ранијим епохама (а на хармонском плану) могли упоредити са одговарајућом применом педал-оргелпункта.

ћемо више говорити у аналитичком сегменту ове студије (а у којем ће такође, споменимо и то, бити речи и о лајтмотивици, чијој је употреби управо и сам Месијан био веома склон у својим 'несценским' остварењима као што су *Турангалила-симфонија* и клавирски циклус *Двадесет погледа на дете Исуса*). Један од примера употребе групних педала у три гласа/плана (у примеру означени као **A**, **B** и **C** уз примену трећег типа записа где су деонице флауте и виолине прилагођене метричкој организацији деонице клавира), можемо уочити у следећем:

Пример бр. 6: *Таласи, трио за флауту, виолину и клавир (2014), III став, парт. бр. 4:*

Полазећи од чињенице да готово и не постоји дело у којем Месијан није употребио макар један од наведених поступака, из приложеног уочавамо чињеницу да се и сам њима служим, односно примењујем их а тиме бих коначно и утврдио везу између моје музике и језика овог композитора. Мада Месијанова музика, стилски гледано, садржи елементе постимпресионизма, постсеријализма а по неким ауторима „Месијаново дело је најавило оно што ће бити препознато као ново размишљање, спектрализам у музици: уметност компоновања комбиновањем хармоника [...]“,¹⁹ све ово долази у

¹⁹ Marilyn Nonken, „Messiaen and the Spectralists“, *Messiaen Perspectives 2* (Ashgate, Farnham, 2013), стр. 232.

други план наспрам неупитне аутентичности његовог индивидуалног стила који је као такав за мене, у контексту редефинисања сопственог музичког језика, веома важан. Тако бих напослетку, уз Месијанове речи како „[...] музичко дело мора бити интересантно, пријатно за слушање и мора додирнути слушаоца“,²⁰ посебно издвојио дела овог композитора која су утицала на формирање мог начина композиторског мишљења (али и шире) а то су, по ред два већ споменута, следећа: *Визије Амена*, *Светлост с’ ону страну*, *Миса Педесетнице* и *Три мале литургије*.

1.3.3. Луј Андрисен: модалитети структурног плана

Иако смо се у претходном одељку дотакли неких поступака који се односе и на структурну изградњу одређене музичке целине, ипак бих, у том смислу, главни део који се односи на овај аспект посветио још једној незаобилазној фигури савремене музике – Лују Андрисену. С обзиром на то да је овај уметник у свом немалом опусу ‘прошао’ кроз неколико различитих стилско-развојних фаза, на паралеле са сопственим музичким језиком указиваћу само тамо где оне и постоје.

Још у својим позним тинејџерским годинама, за време студија композиције на конзерваторијуму у Хагу, Андрисен је показивао склоност ка апсорбовању, реплицирању и интегрисању разноликог спектра музичких стилова. Једно од примећених радова из тог периода јесте дело *Серије, за два клавира* (1958) које представља „[...] очигледан омаж Веберну, чију је музику тада темељно проучавао“,²¹ а у којем се композитор ‘опробавао’ у употреби серијалне технике (ова тежња ће у његовом раду трајати све до краја ’60-их година). Поменуто серијалистичко дело има, симболички, дванаест ставова а у њему постоје и трагови интегралног серијализма који овде, међутим, није доследно спроведен, што не представља изузетак у Андрисеновој конзистентности примене одређене естетике, напротив – уметник је у својим

²⁰ Claude Samuel, *Olivier Messiaen : Music and Color : Conversations with Claude Samuel* (Amadeus Press, Portland, 1994), стр. 47.

²¹ Yayoi Uno Everett, *The Music of Louis Andriessen* (Cambridge University Press, Cambridge, 2006), стр. 38.

потоњим делима често употребљавао музичке парадигме у оној мери која је за њега у датом контексту била уместна.

У то време, младом Андрисену је доминирала потреба за новим звуком, техникама па тако и серијализмом из разлога „[...] што је у то време он био потпуно нов за мене. Због нацизма у Немачкој, наш поглед на историју био је замагљен и тако је први приоритет генерације после рата био да се ово испита“.²² Из сличних истраживачких побуда, за идентичан медиј и у приближно истим годинама, кренуо сам са истраживањем у смеру серијалности. Већ споменуто дело *Зид : одбројавање* било је моје прво остварење (слично Андрисеновим *Серијама*) у којем сам почео да експериментишем на идентичан начин, али уз обазривост према потенцијалној ригидности коју ова техника са собом може носити. Још у првим тактовима првог клавира ове композиције излаже се материјал у виду једне засићене звучне гаме која својом упорном и неизмењеном репетитивношћу датог низа акордских и интервалских структура избегава призвук било којег тоналног центра у ширем смислу,

Пример бр. 7: *Зид : одбројавање, музика за два клавира (Т7-9)*²³:

The image shows a musical score for two pianos. It consists of two staves. The first staff is marked with a forte piano (fp) dynamic and the instruction 'Red. sempre*'. The second staff is marked with 'итд.' (etc.). The score is numbered 7 at the beginning. The music features complex rhythmic patterns and chords, characteristic of serialism.

а наредни пример, с друге стране, илуструје нешто што бих именовало елементом својеврсног звучног 'кубизма' где се, у компарацији са претходним примером, сада у деоници другог клавира могу уочити извесна

²² Frans van Rossum and Sytze Smit, „Louis Andriessen: After Chopin and Mendelssohn we Landed in a Mudbath“, *Key Notes: Musical Life in the Netherlands 28* (Donemus, Amsterdam, 1994), стр. 11.

²³ Упоредити првих десет осимна уоквиреног модела са Примером бр. 5, где се у првом систему може уочити истоветни материјал али уз примену шестоструке аугментације (узгред, ово је само један од многих примера хоризонтално померајућег контрапункта у овом делу, на чему се тренутно нећемо превише задржавати).

просторна, односно померања 'по хоризонтали' и то тако што су суседна сазвучја у осминама (видети претходни пример) овим поступком сада обједињена, 'компресована' и интегрисана у комплексније и аугментиране акордске структуре које, притом, не губе своју првобитну хармонску апстракtnост:

Пример бр. 8: *Зид : одбројавање, музика за два клавира (T214-216):*

The musical score for two pianos (II) is presented in a grand staff. It begins with a tempo marking of 'a tempo'. The first two measures are marked with a forte 'f' dynamic, followed by a piano 'p' dynamic. The notation consists of chords and single notes, with a bracket over the first two measures and the word 'итд.' (etc.) above it, suggesting a repeating pattern. The key signature has one flat (B-flat).

Овај вид 'кубистичког' рада с музичким материјалом отворило ми је једно велико поље за експериментисање са контрапунктским релацијама у неким својим потоњим делима, превасходно на хоризонталном плану из аспекта разрађивања идејних језгара.

Неколико година касније, кренуо сам са даљим истраживањем на пољу структуре и то првенствено кроз аспект варијантности. У свом делу *Лествичник, визија за осам дувачких инструмената и клавир (2012)* експериментисао сам са мелодијским флоскулама слично начину на који је и Андрисен структурирао поједине делове својих остварења као што су *Ittrospezione II, III* и *Contra tempus*. Наиме, реч је о употреби фактуре хетерофоније постављене у једном специфичном контексту. За Андрисена, који истиче важност ове фактуре за изградњу одређених блоковских целина у оквиру сопственог језика, хетерофонија представља текстуру која одржава непроменљиве хармонске односе који, упркос микро-ритмичким променама унутар појединих деоница, функционишу као једна хомогена целина; другим речима, „Андрисенова идиосинкратичка употреба хетерофоније [...] позива се на импровизациони тип полифоније у којој је дата мелодија поверена већем броју од двају инструмената у модификованим или разрађеним ритмичким

конфигурацијама“.²⁴ Тип хетерофоније који сам применио у *Лествичнику* може имати сличности са Андрисеновом поставком (у питању је другачије полазиште, међутим звучни резултат је веома идентичан поменутом), а реч је о следећем принципу: одређена мелодија се дели на мање целине од по свега пар тонова (видети следећи пример под а)) а оне се, потом, распоређују у неколико различитих деоница уз примену ритмичких варијантности и извесног *sustain* ефекта (видети следећи пример под б)):

Пример бр. 9:

а)



б) *Лествичник*, визија за осам дувачких инструмената и клавир (од 3. такта пред парт. бр. 20):

[деоница кларинета записана је у релевантној транспозицији; ово важи и за остале нотне примере/исечке оригиналних партитура који садрже транспонујуће инструменте]

Оваква конфигурација би уз мултипликовање броја деоница могла подсећати на текстуру микрополифоније, међутим иако поседује елемент динамизма (на супрот фактурној статичности која је мање својствена микрополифонији

²⁴ Yayoi Uno Everett, *op. cit.*, стр. 58.

а више техници употребе кластера), овакав тип хетерофоније не садржи строге облике канонских структура, већ чини да дата мелодија своју појавност манифестује вишеструком латентношћу слободнијег израза. Недоследност у удвајању одређене мелодијске структуре, као једне од основних карактеристика хетерофоније, овде се не може уочити јер удвајање као такво није присутно чак ни у делимичним обрисима а одсуство апсолутне самосталности гласова елиминише другу крајност — појаву полифоније. Ипак, у подсвести слушаоца се као каква звучна обмана сукцесивно назире обриси дате мелодијске структуре у целости, те бисмо овакав тип хетерофоније могли назвати *мозаичним*.

Логичним следом истраживања у овом смеру, спонтано се појавила потреба за 'опробавањем' технике хокетуса. Према дефиницији Владимира Тошића, хокетус, као један од облика *Арс антике*, јесте „[...] композиција у којој се једна мелодија дели на два гласа, прелази из једне деониче у другу, тако да док један глас пева — други паузира. На тај начин добија се утисак штучања, од чега је и потекао назив“.²⁵ Надовезивајући се на претходно описани мозаични тип хетерофоније, технику 'штуцања' применио сам на један мање колоквијалан начин а који је близак Андрисеновом. Својеврсно 'патентирање' нечега што можемо назвати препознатљивим стилем овог композитора дефинисано је управо у његовом делу *Hoketus*, а касније разрађено и интегрисано у његов, по овој техници, препознатљив музички језик. 'Нови дах' којим је Андрисен успео да освежи ову технику јесте њено укрштање са репетитивности али и једним елементом који је атипичан за развојност у ширем луку препознатљиве за минимализам, а то је хроматизам; типичне примере овакве хибридности различитих техника можемо наћи у појединим сегментима дела као што су *Mausoleum*, *De Snelheid* и *Mysterien*.

За разлику од Андрисена, који хокетус технику примењује углавном на фигурама и субмотивима одређених мелодијских фолскула а превасходно у функцији репетитивности, моји огледи овог типа односили су се на излагање одређене мелодијске структуре. Конкретно у делу *Memoria*, читав један

²⁵ Vladimir Tošić, *Vokalni kontrapunkt renesanse* (Fakultet muzičke umetnosti, Beograd, 2014), стр. 16.

сегмент изграђен је тако да изабрана мелодија средњовековног напева *Dies Irae*²⁶ бива интегрисана у акордски низ, чији се начин организовања може сагледати кроз четири аспекта и то: 1) по вертикалној организацији (три потпуно различита акорда), 2) по регистру (три регистра који се простиру између мале и треће октаве), 3) по тембру (три различите 'групе' инструмената: гудачи, клавир и дувачи) и 4) по метричкој организацији (свака доба је представљена готово идентичном акордском структуром):

Пример бр. 10:

а) фрагмент мелодије *Dies Irae*:



б) интеграција мелодије у акордски низ:

Можемо претпоставити да смењивање различитог тембра доприноси већем степену различитости а самим тим и транспарентности хокетус технике. Будући да је овде у питању употреба статичног ритмичког патерна, свака узастопна промена регистра и тембра са собом не доноси и промену

²⁶ Споменуто и то да управо и Андрисен спада међу композиторе који су познати средњовековни напев *Dies Irae* користили не само као цитат, већ и као функцију структурног елемента у многим својим делима. Између осталих, нека од његових остварења на које се ово односи јесу *Mausoleum* и *Rosa - The Death of a Composer* а паралелу са оваквим поступком проналазимо и у мом споменутом делу (*Memoria*) у којем је готово свака целина изграђена имплементирањем овог напева у мелодијско-хармонско-фактурне елементе.

хармоније, већ се као звучни резултат, на месту сваке треће потподеле у оквиру једне добе, добија својеврсно кохезивно 'одјекивање', чиме је кроз синтезу сва четири горепоменуто аспекта обезбеђена структурна стабилност.

Од контрапунктских поступака препознатљивих за Андрисенов музички језик можемо издвојити и *ad minima* имитацију нарочито изражену и на многе начине употребљене у делу *De Stijl*²⁷ (трећи став монументалног циклуса *De Materie*). Оваква врста имитације, где одговор наступа на веома малом растојању од једне добе, не представља нарочити изузетак сагледавајући читаву историју развоја ове контрапунктске технике, међутим доследност њене употребе чини једно дело више или мање профилисано као полифоно, што и јесте случај са поменутим делом. С друге стране, оно на шта се не може наићи тако често у целокупној литератури јесте имитација на временском растојању мањем од добе — коју бисмо овде могли назвати *sub minima* — а коју Андрисен увелико користи не само у споменутом, већ и у другим делима и то на неконвенционалне начине (један од њих био би излагање ритмичког канона у перкусијама са недефинисаном тонском висином и сл.). По аналогiji са оваквим поступцима, следећи фрагменти моје музике илустроваће поменути тип имитације (са својом подврстом) који сам применио у једном сведенијем и дискретнијем контексту. Наиме, реч је о мањим структурним јединицама које се тешко могу назвати 'темама' у уобичајеном смислу те речи али се, приликом њиховог вишеструког понављања, синтетишу у веће целине и посредством динамичког фактора групишу у својеврсна тематска језгра. Као таква, она постају основа за даљи развој, углавном на бази хармоније или метра:

²⁷ Формална структура овог дела заснива се, између осталог, на обрасцу пасакаље коју гради 'фанк'-тема у басовој деоници. Она (тема) јесте подвргнута вишеструким хоризонтално-померајућим контрапунктским радом уз примену имитација на великом броју различитих временских растојања образујући притом сазвучја лишена оштрих судара дисонанци, што говори о степену ауторове контрапунктске вештине која тиме евоцира фламанску школу старих мајстора.

Пример бр. 11:

а) *Butterfly Dream*, за виолину, кларинет и клавир (2020), такт 68, имитација *ad minima*:

68 sul tasto molto, non vibr, quasi legato, uguale

V-no *p* religioso

Cl. uguale *p* religioso

Pf. *f* *p* religioso

Ped.

Detailed description: This musical score shows measure 68 for three instruments: Violin (V-no), Clarinet (Cl.), and Piano (Pf.). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The Violin part starts with a rest and then plays a series of eighth notes, marked *p* religioso. The Clarinet part also starts with a rest and then plays a series of eighth notes, marked uguale and *p* religioso. The Piano part has a dynamic shift from *f* to *p* religioso, with a 'Ped.' marking below the bass staff. The instruction 'sul tasto molto, non vibr, quasi legato, uguale' is written above the Violin staff.

б) *Butterfly Dream*, за виолину, кларинет и клавир, такт 20, имитација *sub minima*:

20 итд.

V-no *p*

Cl. *p*

Pf. *f* *p* I. v.

Ped.

Detailed description: This musical score shows measure 20 for three instruments: Violin (V-no), Clarinet (Cl.), and Piano (Pf.). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 6/4. The Violin part plays a series of eighth notes, marked *p*. The Clarinet part also plays a series of eighth notes, marked *p*. The Piano part has a dynamic shift from *f* to *p*, with a 'Ped.' marking below the bass staff and 'I. v.' above the treble staff. The instruction 'итд.' is written at the end of the Violin staff.

Напоследку, истакнимо и примену репетитивности која је до сада у неколико наврата спомињана али углавном спорадично. Несумњиво је да она долази из 'света' минимализма али то наравно не мора нужно значити да је репетитивност као таква увек везана за овај стилски правац. Познато је то да

су амерички минималисти у великој мери утицали на формирање Андри-сеновог музичког језика (а нарочито уметничка личност Тери Рајлија) што, уосталом, ни он сам није прикривао. Међутим, након сваког покушаја за сврставањем Андрисена у арсенал минималистичких композитора, овај уметник је на то реаговао негодујући и тврдећи, притом, да он себе види не као минималисту већ као максималисту,²⁸ додајући још и то да у контексту уопштавања и потребе за стилском категоризацијом није био склон генерализовању. Уопште посматрано, један од параметара који, по мом мишљењу, чини да репетитивна структура не производи утисак механичности, ригидности а у крајњем стварању монотоније – јесте употреба хоризонталне полиметрије: „[...] одувек сам имао утисак да би минималистички знаци за репетицију могли произвести извесну дозу аутоматизма“.²⁹ Ова два елемента (репетитивност и полиметрија) у садејству отварају, по мом мишљењу, погодан простор за истраживање идеалне мере у смислу искоришћености одређене тематске јединице и избегавања крајности као, метафорички речено, својеврсни 'ход по канапу': не премало, нити превише. Као један од примера, на самом почетку свог дела *Mausoleum*, Андрисен користи веома учесталу промену метра:

7 ♪ | 12 ♪ | 7 ♪ | 16 ♪ | 7 ♪ | 20 ♪ | 7 ♪ | 12 ♪ | ...

Можемо наслутити да овакав начин линеарне увремењености аутор развија по узору на Стравинског³⁰ и његов *Жртвени плес* (из балета *Посвећење пролећа*) где је хоризонтална полиметрија употребљена на сличан али ипак другачији начин – више као средство развојности него зарад минималистичке процесуалности. Наилазимо и на то да је овакав вид полиметрије присутан

²⁸ Paul Adam De Cinque, *The Wind Works Of Louis Andriessen: A History And Comparative Analysis* (University of South Carolina, 2016), стр. 36.

²⁹ Frans van Rossum and Sytze Smit, *op. cit.*, стр. 14.

³⁰ Познато је то да је Стравински у великој мери утицао на Андрисена који је уз коауторство са Елмером Шенбергером, претпостављамо из ових побуда, написао књигу о лику и делу Стравинског (оригинални наслов књиге гласи: *The Apollonian Clockwork on Stravinsky*).

и у мојој музици од којих истичем 1) *Vertigo, игре за оркестар* (2016) где на самом почетку имамо излагање следеће метричке конфигурације:

5 ♪ | 4 ♪ | 5 ♪ | 4 ♪ | ✗ | 5 ♪ | ✗ | 4 ♪ | ✗ | ✗ | 3 ♪ | 5 ♪ | 4 ♪ | ✗ | ...

док 2) *Memoria* у партитурном броју 40 излаже наредни метрички низ:

3 ♪ | 2 ♪ | 3 ♪ | 3 ♪ | 3 ♪ | 1 ♪ | 3 ♪ | 2 ♪ | 3 ♪ | 3 ♪ | 3 ♪ | 4 ♪ | 3 ♪ | 2 ♪ | 3 ♪ | 3 ♪ | 3 ♪ | ...

Обратимо пажњу на последњи след који је изграђен тако да је сваки непарни такт потпуно идентичан (3/4, у наредном коефицијенту приказан цифром 6 која означава број осмина у овом такту) а парни тактови (2/8, 3/8 итд, у наредном коефицијенту приказани као променљива n вредност, она која приказује број ритмичких осмина) — тј. они који се налазе између трочетвртинских — надовезују се сукцесивно тако да у целини добијамо следећи коефицијент као својеврсни систем метричке прогресије а који се уз аритметички пораст n вредности понавља у групама од по осам тактова:

$(6 + n) + (6 + [n + 1]) + (6 + [n - 1]) + (6 + n)$ где је вредност $n = 2, 3, 4, 5, 6 \dots$

[a b • a c • a d • a b]

те би шема растуће смене променљивих и непроменљивих тактова изгледала овако:

a b a c a d a b | a b¹ a c¹ a d¹ a b¹ | a b² a c² a d² a b² | a b³ a c³ a d³ a b³ | ...

Овакав начин организовања метричке структуре као да синестетички осликава својеврсни раст музичког времена у — фигуративно речено — концентричним кружницама. Уз осврт на дату формулу, која би у групи од осам 'тактова' визуелно могла подсећати на облик једне растуће синусоиде, можда бисмо могли направити и паралелу са систематичношћу Андресеновог концепта креирања скице свог *De Stijl*-а где је укупна величина оквира Мондри-

јанове слике *Composition with Red, Yellow, and Blue*, измерена у милиметрима, формирала трајање овог музичког дела у целини (2400mm = 2400 ♩).³¹

Иако бисмо овде могли да наставимо са компарацијом мање важних параметара, односно оних који су од терцијалног значаја, тренутно ћемо се зауставити јер смо овим обухватили готово све најочљивије паралеле мог музичког језика са Андришеновим, на основу чега се недвосмислено може стећи јаснија представа о утицају који је овај композитор извршио на мене.

1.3.4. Властимир Трајковић: метод рада – од 'иницијалног' ка 'идеалном'

Постојала би извесна доза, могу слободно рећи, лажне скромности уколико не бих споменуо утицај који је на мене извршила не само композиторска, већ и она филозофска, естетичка, етичка па и психолошка страна личности Властимира Трајковића. С обзиром на то да сам провео десет година континуираног рада с њим пре свега као својим професором, а затим и руководиоцем неколико заједничких пројеката, као саветодавцем на великом броју различитих професионалних тема (и шире) а напослетку и пријатељем, скренућу пажњу на понека начела и ставове које смо делили а које доводим у везу са изградњом систематичности мог композиторског рада.³²

Када је у питању принцип настанка новог музичког дела, одувек сам стваралачком чину приступао првобитно емпиријски. У том смислу, између осталог, компоновање за клавиром за мене има прворазредни значај а то бих фугуративно описао као својеврсно 'лутање по мраку' уз ослањање на своје

³¹ Видети графикон број 4.10а у: Yayoi Uno Everett, *op. cit.*, стр. 130.

³² Из не тако мале дужности коју осећам према лику и делу Властимира Трајковића, споменућу у позитивном светлу и то да је постојао извешан број тема око којих се нисмо слагали (што уз претпоставку равноправног третмана међусобне аутономије између два 'неједнака' саговорника објективно посматрано не би требало да представља ништа неуобичајено, међутим овакав за данашњицу редак приступ јесте била константна одлика Трајковићевог ступања у дијалог било које врсте), али су управо његова огромна ерудиција и ширина духа доприносила да су такве дискусије, у којима смо сучељавали своје ставове на дату тему, из мог угла биле углавном пријатне и пуне задовољства у заносном 'жару игре' нашег интелектуалног надметања.

музичке узоре, стечено искуство а посебно на сопствену *интуицију*. Познато је да је овај феномен метафизичке природе великом броју уметника, научника, филозофа и мислиоца уопште био иманентан а веома важан као подстицај за стваралачким импулсом. Један од естетичара чије је поимање музике било блиско како Трајковићу, тако и мени, јесте Драгутин Гостушки,³³ који о овој појави пише: „[...] између интуиције и израза стоји огромна провалија која се зове уметничка *техника*. [...] Техника стоји између замишљеног и остваривог“.³⁴ Пре него што будемо прешли на цитирани појам технике, споменућу још једну појаву која је сродна са поменутом интуицијом и која у мом стваралаштву игра значајну улогу, а то је *инспирација*. „Оно у чему су сагласни древни Исток и данашње схватање, углавном је следеће: када настаје значајно дело, људска јединка губи своју самосталност, постаје средство, обузима је неразумљива и необјашњива сила и та се сила испољава кроз човека. Аутор је заправо медијум; оно што изговара диктира му Сила изван њега; његова улога је само да запише оно што је изречено унутарњим гласом“,³⁵ тврди Хамвашова филозофска мисао. Када је у питању једна оваква ирационална идеја, важно ми је да напоменем како не потпадам нити једној крајности њеног тумачења, од којих с једне стране имамо оно које потиче од Стравинског: „Ne pomišljam da inspiraciji odričem eminentnu ulogu koja joj po pravu pripada [...] ja samo tvrdim da ona ni u kom slučaju nije prethodni uslov kreativnog akta, već vremenski sekundarna manifestacija“,³⁶ док с друге стране Трајковић излаже следећи став: „Уметничко дело резултат је једног суштински не-интенционалног чина, делања полусвесног, чина никада рационално до краја неосмишљеног. Аутор или на то не обраћа пажњу, или, када то жели, често, започињући с радом, није до краја свестан свих импликација свога дела, и то: није их свестан стога што стваралачки рад у уметности јесте плод *интуиције и инспирације*, тих двеју

³³ У прилог томе што је истицао научно-филозофску вредност књиге Драгутина Гостушког *Време уметности* говори и чињеница да је Први став свог дела *Зефирев повратак...* посветио управо њему; у посвети стоји следеће: „у спомен на Д. Г., оснивача опште морфологије“.

³⁴ Драгутин Гостушки, *Уметност у недостатку доказа*, чланак *Чиста душа на плафону* (Српска књижевна задруга, Београд, 1977), стр. 40.

³⁵ Бела Хамваш, *Историја и апокалипса* (Драслар партнер, Београд, 2010), стр. 98.

³⁶ Igor Stravinski, *Moje shvatanje muzike* (Vuk Karadžić, Beograd, 1966), стр. 20.

категорија што их савремена пост-Модерна фактички презире, претпо-стављајући — а ко би знао зашто (!?) — да ова својства представљају реликт „романтичарских“ — дакле преживелих — „заблуда“ [...].³⁷ Уопштено, могао бих рећи да ми је блискије ово друго 'виђење стања ствари' али то не значи да у мом процесу рада искључујем наведено прво становиште — напротив; чест је случај да се тек након доста уложеног труда појави такозвани 'еурека' ефекат. Дакле, првобитно споменути емпиријски приступ у мом стваралачком чину односи се на процес припреме који у себе, на непосредно-тактилни начин (за клавиром), укључује и бављење музикама условно говорећи 'старих' мајстора³⁸ те и оних актуелних, уз свесно препуштање посредовању метафизичког деловања интуиције и инспирације.

При иницијалном чину компоновања, интуитивни моменат готово никада не стављам у подређени положај наспрам рационалног. Композиторска техника овде, разуме се, долази тек на друго место и то као својеврсни скуп одређених знања, односно вештина али и као свесност о њиховој адекватној и пре свега селективној употреби којом се иницијална идеја да реализовати на један пожељно особени начин. Међутим, ако говоримо о техници која је у сваком новонасталом делу другачија, чему као уметник и сам стремим — а што је случај и са Трајковићевим остварењима од којих се поједина одликују нарочитом особеношћу у оној мери у којој мање истанчано ухо не би претпостављало истог аутора (нпр. у делима као што су *Арион*, *Одбрана нашег града*, *Тестије и кондири*, *Звона* или рецимо *Шпанска свита*) — онда је граница између технике и стваралаштва веома магловита и готово да је избрисана. „Замисао да се може бити изврстан техничар а слаб уметник идеја је новија, али идеја погрешна [...]. Реч „техника“ не односи се на скуп техничких елемената као таквих, већ на реализацију досегнуту на основу тих елемената, који, у случају успелог уметничког дела, то у ствари и нису, него отеловљују супстрат, само тело структуре уметничког дела,

³⁷ Властимир Трајковић, *Музика* (Одељење уметности САНУ, Београд, 2022), стр. 105.

³⁸ „Условно говорећи“ стога што се придев 'старих' не односи на уобичајену плејаду композитора старијих епоха, већ на оне које су стварали у прошлости која, с обзиром на свеприсутни филозофски појам историјског убрзања времена, и не мора бити тако далека.

неразлучиви део његовог формално-садржајног устројства“.³⁹ Тако преко технике, која шире посматрано може бити тумачена и као синоним за уметничко дело, долазимо и до појма *игре* као нечим иманентним уметничко-стваралачком чину а што, под условом да је у складу са претходним ставом, увек представља ону категорију ‘различитог у истом’. Уметничко поље игре јесте, заправо, поље стваралачке слободе – слободе манипулације материјалима који сачињавају и граде извесно музичко дело. Игра у исто време подразумева слободу, али и, парадоксално, одређена ограничења и ‘правила’ која конституишу сваку игру. Слобода у оквиру игре се тако остварује кроз кретање у релативно одређеним оквирима те тако игру можемо назвати слободном управо онда када она није део некакве обавезе (пример тога могу бити религиозне или церемоније било ког типа), као што је и чин компоновања слободан управо онда када не представља последицу некаквог нужно-задатог императива који долази ‘споља’. У контексту *homo ludens*-а, приликом учешћа у дисциплини навлачења канапа, један мајстор борилачких вештина у својим мемоарима наводи: „Pažljivo posmatrajući ta takmičenja, naučio sam da ekipa usredsređena samo na pobedu obično ne ostvari svoju želju. S druge strane, ekipa koja prilazi tome kao igri ne mareći za ishod, često pobeđuje“.⁴⁰ Наиме, моје мишљење је да би један уметник напором своје снаге требало да постави приоритет, фигуративно речено, ‘просејавања’ елемената израза које би му пружила интеракција са игром, како би се избегла узалудност бескрајно понуђених могућности. У наставку ћемо видети да ни Трајковића није заобишла преокупација овим темама: „Игра је тангента стваралаштва, атрибут бића „оног-што-је-уметничко“. Није то *инфантилна игра одраслог*; бескрупулозно, на начин „све-ми-је-дозвољено“ жонглирање-разметање идејама-концептима – его-манијачки испразно (онда, *и поготову онда* када је „политички коректно“, „друштвено ангажовано“, онда када је „иронијски“ „духовито“ – и „предуховито“ – када води рачуна о наметнуто-наученим „глобалним питањима“, макар и правим – тако рецимо оним везаним за данашњу угроженост био-

³⁹ Властимир Трајковић, *op. cit.*, видети напомену бр. 70 на стр. 87.

⁴⁰ Gičin Funakoši, *Karate do, moj životni put* (Babun, Beograd, 2013), стр. 94.

диверситета)... *Игра* јесте мучно, тешко и озбиљно, па ипак у исходу радосно, уسخићењем испуњено играње-рвање с божанским и божанственим у стваралаштву“.⁴¹

Насупрот оваквим апстрактним темама, овде бих скренуо пажњу на особеност Трајковићевог музичког језика, која се огледа у истовремености богатства и потребе за максималном усклађености готово свих основних музичких параметара (ово се односи на већину његових дела, појединачни изузеци представљају својеврсне 'екскурсе'). Наизглед парадоксално, свој уметнички *кредо* постављао је тако да је — као један од заступника 'античке линије' уметничке музике у нас — модерним изразом желео досегнути статус *класичног*. Неки од елемената који се у његовом индивидуалном стилу издвајају јесу (1) особеност у третирању звучне боје, (2) акордика специфичне мешавине тзв. хибридне модалности, проширене тоналности и џез идиома, (3) употреба педала и остината, (4) минуциозни приступ оркестрацији/инструментацији а можда пре свега (5) посебан однос према музичком времену. Испоставиће се да се у вези са сопственим музичким писмом моји естетски критеријуми готово у потпуно поклапају са наведеним, и то пре свега они под (2) — нпр. *Butterfly Dream, трио за виолину, кларинет и клавир*, (3) — нпр. *Медитације, пет комада за клавир*, и (5) — нпр. *Зид : одбројавање, музика за два клавира*, а у нешто мањем обиму односећи се на критеријуме под (1) — нпр. *Лествичник, визија за осам дувачких инструмената и клавир* и (4) — *Посматрање неба, симфонијска слика* (2015). Нарочито бих истакао сопствени приступ изградњи тонског слога у којем перманентно обраћам пажњу на *уједначену умреженост музичких параметара* као што су звучна вертикала, односно хоризонтала, тембр, метар, текстура и сл, а све ово услед потребе за достизањем *обликотворне и стилске униформности*. Тежећи нечему сличном, Трајковић, пак, примећује следеће: „У класичној „науци о хармонији“ све су „забране“ релевантне за строги стил [...] условљене идеалом добро остварене линеарности, односно, јесу, условно говорећи, „контрапунктске“ природе; али, важи и обрнуто: у класичној „науци о контрапункту“

⁴¹ Властимир Трајковић, *op. cit.*, стр. 85.

све су забране строгог стила (па и не само строгог стила) условљене „хармонским“ разлозима“,⁴² а потцртавањем наредне дефиниције: „Мора се међутим имати у виду да статус „уметничког“ није нешто произвољно. Уметнички садржај отеловљен је уз кохерентност, међусобну усклађеност свих структурних елемената и релација који конституишу уметничко дело, чин или процес (не тек кроз „концептуалистичку“ намеру да се дело, чин или процес замисле [...]). [...] кохерентност временски или просторно динамизована, а могуће је и просторно-временски – синоним је за уметничку форму.“⁴³ теоријски поткрепљује све оно што је остварио својим практичним радом, односно језиком своје музике.

У уводу овог поглавља било је речи о томе како сам одувек тежио остварењу једног аутентичног израза, што је категорија која би већини уметника данашњице (можда?) требало да се подразумева. Сходно томе, један од највећих напора који улажем приликом процеса стварања музичког дела јесте покушај отклона од 'мејнстрима', односно монокултурних форми стварања и актуелног тренда 'фабриковања' музике с једне стране, али и, с друге стране, од опасности склизнућа у сувопарни академизам – у 'одраз времена које је историјски истекло'. Још је и Скрјабин, као јединствен пример уметника-филозофа, промишљао о појмовима слободе и индивидуалности: „Појмови јединство и мноштво постоје само напоредо и једно се разуме само као разлика од мноштва. Али и једно без мноштва јесте појам неразликовања – ништа“.⁴⁴ Дакле, перманентним освајањем уметничке слободе отвара се могућност за креирање континуитета стварања нечег новог, на чему је почивала и Трајковићева аутопоетика: „Стил је, међутим, динамичка, а не статичка категорија. Стилска чистота не подразумева слепо, догматско придржавање било којих постулата. Догматско фетишизовање стилских одредница води, наизглед парадоксално, право у кич. И још нешто: већ одавно се стилска чистота може остварити само кроз индивидуалан стил“.⁴⁵

⁴² *Ibid*, стр. 131.

⁴³ *Ibid*, стр. 68.

⁴⁴ Александар Скрјабин, *Мистерија : белешке* (Логос, Београд, 2018), стр. 80.

⁴⁵ Властимир Трајковић, *op. cit*, стр. 39.

Метод рада који сам примењивао приликом сопственог стваралачког чина јесте примена огледа – у науци (а и шире) дефинисаног као експерименталним покушајем проучавања узрочно-последичних односа (генерално познатији под термином *trial&error*): „Права уметност је слика процеса који се у биологији назива *Jeu d'essais et d'erreurs* – игра покушаја и погрешки“.⁴⁶ Експеримент као такав, предуслов је за остварење интенције за, у мом случају, нечим 'новим' и (у покушају) 'аутентичним' али истовремено и 'естетизованим' у оквирима одређеног канона. Редослед корака је следећи: пре момента наступа употребе композиторске технике, каузалитет новостварених музичких идеја, посредством емпирије и надахнућа, постаје основ превасходно за препознавање њихових жанровских потенцијала а потом и њиховог селектовања, односно груписања, да би затим уследила конкретизација и оваплоћење стваралачког процеса кроз адекватну уметничку форму. Оно што би потом преостало јесте улагање напора 'другог реда' и то тако да се *a posteriori* изврши процес провере како на микро тако и на макро-плану, уклањајући притом потенцијалне 'грешке' и сав сувишак (о коме је већ говорено у контексту уметничке слободе). О самом феномену „грешке“, у једном ширем смислу, али и не тако далеким од гореописаног система, Трајковић је изложио једно веома занимљиво запажање: „Greške pak tu su da bi se ispravljale; istorija – svetska istorija, skup je pokušaja i grešaka, i novih pokušaja kroz ispravljanje starih grešaka, a nikako ne nekakav predestinirani sled događaja“.⁴⁷

Најзад, о структури и облику својих дела које сам до сада компоновао могу рећи да одсликавају сопственом подсвешћу усвојене обрасце тренутно задатих стилских усмерења, али уз додатну корекцију и потребе за уобличавањем 'бића' самог уметничког дела. Параметар који, притом, не одвајам од оних који припадају обликотворном, јесте умешност комбинације и усклађености звучног тембра, односно једном речју – параметар орке-

⁴⁶ Драгутин Гостушки, *Уметност у недостатку доказа*, чланак *Уметност у недостатку доказа* (Српска књижевна задруга, Београд, 1977), стр. 23.

⁴⁷ Видети Трајковићев поговор *Музичка модерна Manuela de Falje* српског издања књиге Мануела де Фалје *Zapisi o muzici i muzičarima* (Klio, Beograd, 2001), стр. 144.

страције. Као поткрепљење изреченог навео бих два краћа аналитичка приказа у којима је описано структурно-оркестрационо јединство са формалним аспектом изградње датих дела. Изабрани примери су (а) моје већ поменуто дело *Vertigo, игре за оркестар* и (б) Трајковићев *Дуо, за клавир и оркестар*:

Табела бр. 2:

а) приказ форме дела *Vertigo, игре за оркестар*:

одсек	A	B	A1	C	A2	D	A3	E	A4	F	Кода [A5]
[парт. бр.]	поч.-8	9-12	13-16	17-18	19-21	22-31	32-34	35-5. т. у 46	1. т. пред 47-48	49-58	59-62

Коментар: наведена шема показује очигледност 'рондоликог' начина дисања музике. Наилазимо на укупно пет тема/игара, од којих је прва (одсек **A**)⁴⁸ доминантна и током целе композиције ће сваким наредним понављањима бити подвргнута процесу разграђивања све до последњег наступа у Коду, где ће се свести тек само на своје иницијално музичко језгро (дужина исказана у броју тактова: **A**=57, **A1**=32, **A2**=23, **A3**=13, **A4**=3 [алеаторичка 'такта'], **A5**=11 [тактова статичног понављања]). Доследна оркестрациона униформност доприноси утиску хомогености тематског плана прве игре, без обзира на њена структурна скраћења која ће сукцесивно уследити (изузев наступа одсека **A2** који, имплементацијом различите динамике, пре ствара утисак својеврсног прелаза између **C** и **D** одсека (ова 'функција' ће тако, с обзиром на поменуто скраћење структуре, у даљем току бити све израженија), него што би то био његов самостални наступ). Остале игре задржавају своју аутономију, пре свега различитошћу у оркестарској поставци, иако поједине од њих остварују извесну повезаност на једном суптилнијем нивоу, било да је у питању метрички параметар, појава пређашње мелодије у ново-датом контексту, истоветност у темпу и слично. Поред фактора повећања димензија, наступ сваке нове игре биће додатно подцртан градацијом транспарентности тематизма, односно оркестрације, чиме се фрагментисање 'старог' надомешћује растом и развојем 'новог'. Тако је посредством јединства параметара оркестрације и тематизма достигнут највећи контраст — на карактерном плану — управо при крају композиције (наступ одсека **F**), док је при почетку степен контраста према првој игри био значајно мањи (одсеци **B** и **C**). Поред тога што, подразумевано, примарни елементи музичког тока оваквом синтезом бивају подцртани у значајнијој мери, корелације одсека унутар самог дела на тај начин умногоме утичу и на општи динамизам макро плана.

⁴⁸ У оба табеларна приказа одсеци су назначени великим словима ради лакше прегледности, те немају никакве везе са уобичајеним начином обележавања структурних целина већег реда (облици песме, 'делови' и сл.).

б) приказ форме дела *Дуо, за клавир и оркестар*:

одсек	Увод	Каденца	A	B	C	D	C1	B1	A1
[парт. бр.]	поч.-2	3-4	5	6	7-8	9-11	12	13	14

Коментар: на формални план овог дела утицаће, између осталог, и богата оркестрација која ће на макро-плану примарно дефинисати карактере одсека који међу собом имају подударности а ово је нарочито важно узети у обзир ако бисмо желели да разумемо форму читавог дела, која наизглед делује као низање сасвим различитих одсека. Ако бисмо анализу започели на плану тематског материјала, брзо бисмо улетели у ћорсокак, јер се на самом почетку па све до парт. бр. 5 великом брзином излажу увек различити музички материјали. Међутим, овде ипак није реч о примени атематизма већ се заправо ради о изградњи карактерно сродних музичких целина различитим тематским материјалима. Ако на тренутак занемаримо Увод и Каденцу, примећујемо лучну форму са одсеком **D** као централним, око којег се симетрично нижу одсеци који представљају 'варијацију' на оне који су претходно изложени. Сагледавши ово дело у целисти, примећујемо да клавир и оркестар наступају углавном у дијалогу супротстављајући се један другоме, а да се заправо само у одсеку **D** они синтетишу и чине једну заједничку хомогену целину (у 5. такту пред парт. бр. 10 оркестар се 'ушуњава' у звук клавира); пре и после овог места, оркестар и клавир ће бити представљени као својеврсни антиподи једно према другоме. Следећи момент представља компаративна анализа појединих одсека на основу које долазимо до закључка да постоји несумњива аналогија између одсека **B** и **B1**. Ако укључимо оркестрацију као један од обликотворних чинилаца, видећемо да су између одсека **B**, **D** и **B1** имплементирани материјали са много више сличности него што се то на први поглед чини; почеци оба ова одсека (**C** и **C1**) наступају готово изненада: упадљивим ритмом, нагло променом хармоније и опште звучности, оба одсека претходно тремоло у тимпану а изразиту улогу у њиховим почецима имају тремоло у гудачима. Одсек **C** као да представља један велики узлет и свеукупни крешендо који води до одсека **D**, док с друге стране одсек **C1** као да иде у супротном смеру и представља декрешендо који постаје својеврсан ехо управо одсеку **D** (сам назив овог одсека јесте '*Cloches*' - есо). Коначно долазимо и до одсека **A** и **A1** који између себе као да немају никакве сличности, чак су контрастни и на више нивоа укључујући темпо, карактер, динамику, начин изградње драматургије, инструментацију (првог пута наступа оркестар, другог клавир соло), мелодију, ритам, метар, хармонију, фактуру па чак и агогику. Готово да не постоји ни једна сличност међу ова два одсека, тако да можемо закључити да су они дијаметрално супротни, уствари — комплементарни. Ако на овакав начин поставимо ствари, биће да је одсек **A1** у некој врсти негатива према одсеку **A**, односно као да последњи наступ клавира представља својеврсну 'победу' над својим 'достојним супарником' — не тако честом појавом у жанру концертантне музике. Као што смо већ напоменули, форма би на први поглед могла заварати онога ко анализира ово дело, међутим узевши у обзир оркестрацију као посебним али интегралним елементом ове музике, из предоченог видимо да композитор осмишљено гради веома јасан и чврсто обликован музички ток.

Виртуозност у дисциплини оркестрације јесте нешто чему као домету високе уметности и сам тежим. Руковођен дефиницијом „Оркестрација јесте

саставан, интегрални део музичке форме“,⁴⁹ али и свестан тога да се неадекватном употребом ове вештине лако може склизнути у крајности као што су категорије акробатике, 'клишеа', помодности, академизма односно полуаматеризма, фокус мог досадашњег композиторског рада, генерално посматрано, базира се на систематичном али и критичком усаглашавању формалних чинилаца са датим музичким садржајем.

1.3.5. Краћи резиме о стилском позиционирању

Са историјског али и естетског становишта, појам модернизма се универзално приписује привржености идејама и идеалима просветитељства, при чему су модернистичке уметничке форме и модернистичка идеологија достигле свој пуни замах око 1880-их па надаље, док је пост-модернистички заокрет почео да се формира тек око 1970-их; „Подела у новој музици највероватније је произашла из институционализација „високих” модернистичких и формалистичких школа композиција с једне стране и појава постмодерне културе спајањем авангардне и популарне музике с друге“.⁵⁰

Као једним од модела уметности у оквиру модернизма као феноменом мегакултуре, „*Visokim modernizmom naziva se elitna i ezoterična umetnička praksa zasnovana na vrednostima individualnog stvaranja, originalnosti, autonomije izražavanja i visokog estetizma*“.⁵¹ Иако је Месијан живео до 1992. године, стилски оквир у који се готово неупитно сврстава његова уникатна уметничка личност јесте управо високи модернизам: „*Стварну музичку Модерну* друге половине 20-ог столећа предводе Оливје Месијан, Јанис Ксенакис, Витолд Лутославски, Ђерђ Лигети, Торе Такемицу и Филип Глас“.⁵² Када су у питању стилска усмерења Андресена и Трајковића, ставови се рачвају у различитим правцима и то тако што су од стране већег дела актуелног интер/националног музиколошког дискурса 'проглашавани' постмодернистима, иако

⁴⁹ Властимир Трајковић, *Музика* (Одељење уметности САНУ, Београд, 2022), стр. 17.

⁵⁰ Yayoi Uno Everett, *op. cit.*, стр. 150.

⁵¹ Miško Šuvaković, *Postmoderna* (Narodna knjiga, Beograd, 1995), стр. 80.

⁵² *Ibid*, стр. 23.

су обојица за живота одбијали да се овако декларишу. Донекле отпоран на означавање сопствене музике искључиво као модерне, постмодерне или (пост)минималистичке, иако његов богати опус садржи поједина дела недвосмислених усмерења у овом смислу, сам Андрисен изјављује „[...] не можете осудити серијалну или минималистичку музику као таквом у целини. И сâм сам био „оптужен“ да сам минималиста: овакве изјаве представљају пуке бесмислице. Постоје само добри и лоши начини коришћења композиционих техника“.⁵³ Међутим, за разлику од Андрисена чији се став „[...] јасно разликује од „неоконзервативног“ типа постмодерниста [...] који прибегавају тоналној музици као изразу носталгичне чежње за замишљеним културним златним добом Западне цивилизације“,⁵⁴ Трајковић ни мало не крије своје уметничке узоре од којих је — ‘посредством Муза’ — црпео своју инспирацију. Наиме, његово „[...] ‘осмишљавање будућности на поукама прошлости’ не би требало да се тумачи као израз ‘пост’ или ‘нео’ перспективе, већ као симптом модернистичке визије напредовања људског духа у једној континуалној линији“,⁵⁵ те бисмо се могли сложити да је „[...] основна хипотеза — да је Трајковић свој уметнички ‘крето’ формирао у раној младости под пресудним утицајем књиге *Vreme umetnosti*, при чему је ‘класицистичке’ тенденције разумео као израз модернистичког, а не пост- или нео- усмерења — пронашла потпору у бројним примерима из његовог опуса. Можда је зато, почев од последње деценије двадесетог века, овај композитор декларативно негирао било какву повезаност сопственог стваралаштва са парадигмом постмодерне, вероватно дубоко верујући у то да је његова животна мисија била да створи *нови модернизам* — какав је прижељкивао Гостушки — који би српској музици дао толико жељену улогу предводника уметности у ширим, европским и светским оквирима“.⁵⁶ Коначно, не би требало заобићи и речи самог композитора који тврди како „[...] треба бити модеран на прави начин.

⁵³ Maja Trochimczyk, *The Music of Louis Andriessen* (Routledge, London, 2002), стр. 82.

⁵⁴ Yayoi Uno Everett, *op. cit.*, стр. 140.

⁵⁵ Јелена Јанковић-Бегуш, *Античка (грчка) парадигма у савременој уметничкој музици. Студије случаја/конвергенције: Јанис Ксенакис, Властимир Трајковић* (докторска дисертација, Београд, 2021), стр. 193.

⁵⁶ *Ibid*, 363-364.

А „прави начин“ никада неће бити онај који наилази на конвенционалан, неупитан, академски аплауз! Тај „прави начин“ биће један алтер-модернистички — то јест „другачије-модернистички“ начин“.⁵⁷

Повезујући сопствени музички језик и стил са поменутом тројицом композитора, примећујемо да би постојање једне међусобне 'уније пресека' могле бити представљене следећим карактеристикама: репетитивност укрштена са хроматизмом, серијалност као тек једним од арсенала конструктивних елемената, употреба 'блоковских' структура, склоност ка дугим трајањима, готово потпуна индиферентност ка употреби проширених техника као и негирање своје композиторске личности као постмодернистичке те нескривање својих музичких узора (будући да је Месијан отворено истицао важност Дебисијевог утицаја на њега, као што је то код Андрисена био Стравински, односно и један и други у Трајковићевом случају). Разуме се да овде нема места еклектицизму који би, с обзиром на недвосмисленост указивања на сопствене музичке узоре, ненамерно могао бити приписан и мом уметничком изразу; међутим, извесни електичар би стваралаштву приступио тако што би 'стечено знање' примењивао управо у току самог чина компоновања, за разлику од моје искуствености коју примењујем само приликом (већ спомињаног) процеса припреме, независно од усредсређености на сопствени стваралачки процес, те утичући тако не на нивоу 'свесног' већ на плану уметнички 'несвесног'. Можда бисмо једну овакву парадигму могли сликовито упоредити са, на пример, стањем књижевне традиције Јапана где се „[...] навођење и угледање на литерарне претходнике сматрало доказом учености писца, тачније његовог богатог литерарног знања. [...] више се ценила уметникова вештина да створи ново кроз старо (употребом старог) од способности да буде јединствен и оригиналан (у западњачком схватању термина). Ово јапанско схватање „новине“ и даље доминира у јапанској култури и у јаком је контрасту са западњачким схватањем оригиналности“.⁵⁸

⁵⁷ Властимир Трајковић, *op. cit.*, стр. 106. Напоменимо овде и то да термин *алтер-модернизам* не треба бркати са оним сличним али донекле и контрадикторним — *умерени модернизам*.

⁵⁸ Соња Вишњић Жижовић, *Лептиров сан у поезији Мацуо Башоа* (Кокоро, Београд, 2015), стр. 8.

2. РАД НА ДЕЛУ

2.1. Рађање идеје

На путу стварања дела *Урок и невеста*, *кореодрамска свита за камерни оркестар* првобитно су настала тек поједина музичка језгра, односно музичке идеје које примарно нису имале везе ни са каквим ванмузичким садржајем.⁵⁹ Једно од кључних питања које се у овом контексту спонтано наметнуло било је оно које се односи на категорије *апсолутне* и *програмске* музике. Разрађивањем, преиспитивањем и уобличавањем жанровског потенцијала ових музичких 'ћелија', увидео сам да музика 'тражи' литерарни предложак, односно сиже по којем би се даље развијала и самоостваривала.

Методолошки посматрано, феномен компоновања музике која је тек тренутно независна од накнадно јој придодате програмности у уметничкој музици не представља реткост (сетимо се само колоратурних арија) а такође и међу ауторима популарних жанрова, нарочито у оквирима такозване *фолк* и *рок* музике. Као потпору изнетом ставу узећемо контекст народне песме, посматране кроз двојну призму мелопоетске заједнице, у којем Димитрије Големовић запажа да „[...] bez obzira o kakvom se vidu zajedništva melodije i teksta radi, melodija [se] uvek izdvaja kao važnija komponenta pevanja. [...] veoma je zanimljiva pojava refrena, naročito onog razvijenog – velikih dimenzija, kada melodija naprosto postaje apsolutni gospodar u pesmi, dok je uloga teksta više formalna: da svojim prisustvom omogući da se pesma otpeva i ništa drugo“.⁶⁰ На сличан начин, у односу на описани приступ, одвијала се потрага за 'идеалним', односно мојој имагинацији прихватљивим сценаријом који би потенцијално садржао извесне подударности између музичких (у настајању) и

⁵⁹ Иако сам већ дуго времена имао потребу да се остварим као композитор 'балетске' музике, поред тога што одувек тежим савлађивању оних жанрова којима се раније нисам бавио, на стваралачки импулс и квалитет новонасталих музичких фрагмената није утицала никаква унапред задата одлука рационалног типа.

⁶⁰ Dimitrije O. Golemović, *Etnomuzikološki ogleđi* (Biblioteka XX vek, Beograd, 2005), стр. 15.

будућих сценских карактера. Паралелни ментални ангажман се тако двојако одвија на један синхронизовани начин: на музичком и литерарном плану.

У току дуготрајног процеса формирања комплементарних али и стилско-језички блиских музичких језгара, дошао сам до адекватног литерарног текста који је као такав био 'препознат' и одабран, а њега представља једна од многобројних песама српске народне епике – *Женидба Милића барјактара*.

2.2. 'Склапање мозаика'

Након одабране литерарне позадине, уследио је поступак осмишљавања макроформе. Песма у целини је првобитно подељена на једанаест делова – на основу којих ће настати одређени ставови, односно музичке слике – а које су потом груписане у четири сцене:

УВОД*

СЦЕНА 1:

- Милић барјактар
- Војвода Малета

СЦЕНА 2:

- Мили гости Вида Маричића
- Лепота Љепосаве
- Урок
- Одлазак сватова

СЦЕНА 3:

- Изненадна смрт
- Љепосавина сахрана

СЦЕНА 4:

- Милића дочекује мајка
- Мртво коло сватова

ЕПИЛОГ: Жалосна мајка

*Из наведеног, примећујемо да је уводни став придодат (накнадно) а последња слика је, с обзиром на њену драматуршку функцију, означена као епилог.

У овом тренутку, може се поставити важно питање — да ли ће оваква структура текста утицати на формални аспект музике? С обзиром на замисао потпуног одсуства вокалних деоница, односно изговараног/певаног текста, музика неће бити чврсто везана за њега (текст), већ би примарно имала функцију осликавања тока драмске радње. Међутим, у овој фази рада — када је 'рођено' тек неколико основних музичких идеја — важан моменат обухватао је позиционирање кључних драматуршких ситуација које би музичким параметрима биле транспарентно представљене, карактерно 'погођене' и препознате као етапама развоја драмске радње, а са циљем остваривања хармоније између интертекстуалности дате фабуле и музичког тока.

Овако дефинисан синопсис створио је предуслове за музичко-формално осмишљавање драматургије дела, када се могло 'наставити' са стваралачким процесом све до етапе омузикаљења свих детаља комплетног сижеа. Системом елиминације, као својеврсним склапањем једног 'музичког мозаика', комплетирана је структура макроплана а за којом је уследило уобличавање микроплана сваког појединачног става, односно слике. Сам садржај литерарног предлошка је својом усмерењем и 'призвучком' утицао на избор тематског материјала као и на његову хијерархију — у зависности о ком делу драмске радње је реч — при чему се нарочито водило рачуна о међусобном усклађивању текстуалне позадине и музике (драматургија, карактеризација ликова и амбијента, трајање итд.) као нужним елементом који указује на музичко-сценску синтезу. Тако бисмо, у начелу, могли констатовати да је фактор програмности деловао у делимичној сукцесији са чином компоновања музике.

2.3. Фрагменти литерарног предлошка

Као својеврсна замена за класичан либрето, наредни одломци из оригинала песме *Женидба Милића барјактара* представљају литерарни садржај у целини али и сваке појединачне слике. Овде бих напоменуо да сам приликом

процеса селекције текста водио рачуна о делимичној заокружености извесног драмског момента у датој слици, а симболом „(...)“ означена су места где је одређени део оригиналног текста изостављен:

[УВОД]

СЦЕНА 1

МИЛИЋ БАРИЈАКТАР

(...) Кад се жени Милић барјактаре,
он обиђе земљу и градове
од истока паке до запада,
према себе не нађе ђевојке (...)
(...) главит јунак свакој ману нађе;
женидбе се проћи хотијаше. (...)

ВОЈВОДА МАЛЕТА

(...) пред црквом га намјера намјери
на јунака војводу Малету
од бијела Колашина града (...)
(...) па говори војвода Малета:
„Ој, бога ти, Милић-барјактаре,
ти обиђе земљу и градове
од истока паке до запада,
а по ћуди не нађе ђевојке;
но ти хоћу једно чудо казат (...)
(...) ено за те љепоте ђевојке
у Загорју, крај мора сиња,
у онога Вида Маричића;
чудо људи за ђевојку кажу (...)
(...) нит' је проси, ни јабуке даји,
већ ти купи кићене сватове,
пак ти иди Виду по ђевојку.“ (...)

СЦЕНА 2

МИЛИ ГОСТИ ВИДА МАРИЧИЋА

(...) Кад су били прем' Видову двору,
на пенџер се Виде наслонио,
па кад виђе кићене сватове,
сам је собом Виде говорио:
„Мили боже, лијепијех свата!
Чији ли су, куд ће по ђевојку?“ (...)
(...) ђувеглија ријеч приватио:
„Мили тасте, Виде Маричићу,
моји свати са Херцеговине!
Потегли смо на бога и срећу,
а по твоју шћеру Љепосаву.“ (...)
(...) То је Виду врло мило било,
па подвикну своје вјерне слуге (...)
(...) Господара слуге послушаше,
отворише на авлији врата,
под гостима коње приватише,
коње воде у подруме доње,
миле госте на бијелу кулу. (...)

(...) Пошту чини Виде Маричићу,
части свате три бијела дана,
док наврши што је коме драго. (...)

ЛЕПОТА ЉЕПОСАВЕ

(...) Кад четврто јутро освануло,
два су брата сестру изводила. (...)
(...) Ја каква је цура Љепосава! (...)
(...) сви сватови ником поникоше,
и у црну земљу погледаше,
ја од чуда лијепе ђевојке. (...)

УРОК

(...) Но говори цури ђувеглија:
„Ој пунице, ђевојачка мајко,
или си је од злата салила?
Или си је од сребра сковала?
Или си је од сунца отела?
Или ти је бог од срца дао?“ (...)
(...) Заплака се ђевојачка мајка,
а кроз сузе тужно говорила:
„Мио зете, Милић-барјактаре (...)
(...) девет сам их такијех имала,
осам их је удомила мајка,
ни једне их није походила,
јер су јадне рода урокљива,
на путу их устријели стр'јела.“ (...)
(...) Кроз плач зета пуница дарива,
дарива га злаћеном кошуљом. (...)

ОДЛАЗАК СВАТОВА

(...) Подиже се кита и сватови,
развише се свилени барјаци (...)
(...) засвираше свирке свакојаке,
ударише јасни таламбаси,
зачуше се сватске даворије (...)
(...) отидоше с богом путовати. (...)

СЦЕНА 3

ИЗНЕНАДНА СМРТ

(...) па говори [ђевојка] до себе ђеверу:
„О ђевере, Мандушићу Вуче,
ззор мене у те погледати,
а камоли с тобом говорити;
ал' нагони мука на невољу:
кажи куму, кажи старом свату,
нек уставе суре бедевије,
нек угасе свирке и поп'јевке,
уз јелике прислоне барјаке,
нек ме скину са добра коњица ...“ (...)
(...) Цвили, пишти ђевер до ђевојке:

„Стани, куме, стани, стари свате!
Стани, побро, Милић-барјактаре!
Уставите свирке свеколике,
угасите сватске даворије,
уз јелике прислон’те барјаке,
да скинемо са коња ђевојку;
љуто тужи моја мила снаша,
љуто ју је забољела глава,
јарко јој је омрзнуло сунце,
а црна јој земља омиљела,
бог би дао да би добро било!“ (...)
(...) Тад стадоше кићени сватови,
уставише свирке и поп’јевке,
ђевер скиде са коња ђевојку,
па је спусти на зелену траву; (...)
(...) он је спусти, она душу пусти. (...)
(...) Сви сватови грозне сузе лију,
а највише Милић барјактаре; (...)

ЉЕПОСАВИНА САХРАНА

(...) ђувеглија јадан нарицао:
„Заручницо, млада Љепосава,
ту ли тебе сућен данак нађе!
Ни код мога ни код твога двора,
ни код моје ни код твоје мајке,
већ у гори под јелом зеленом!“ (...)
(...) Састаше се кићени сватови,
сабљама јој сандук сатесаше,
наџацима раку ископаше (...)
(...) саранише лијепу ђевојку
откуда се јасно сунце рађа; (...)
(...) Још нариче Милић барјактаре:
„Чарна горо, не буди јој страшна!
Црна земљо, не буди јој тешка!
Вита јело, пусти широм гране,
начини ми заручници лада!
Кукавицо, рано је не буди,
нека с миром у земљи почива!“ (...)
(...) Дигосе се с богом путовати,
сваки иде како који може,
Милић оде како коњиц може. (...)

СЦЕНА 4

МИЛИЋА ДОЧЕКУЈЕ МАЈКА

(...) Далеко га угледала мајка,
мало ближе преда њ ишетала (...)
(...) коња грли, а Милића љуби:
„Чедо моје, Милић-барјактаре,
ђе су свати, ђе ти је ђевојка? ...“ (...)
(...) Ал’ бесједи Милић барјактаре:
„О старице, моја мила мајко,
иду свати, не воде ђевојке:
остала је твоја замјеница

ни код мога ни код свога двора,
ни код моје ни код своје мајке,
до у гори под јелом зеленом! (...)
(...) Но старице, моја слатка мајко,
брзо трчи двору бијеломе,
па ми стери мекану постељу,
ни дугачку ни врло широку,
јер ти дуго боловати нећу.“ (...)
(...) Проли сузе Милићева мајка,
поврати се двору кукајући,
брже стере мекану постељу,
ни дугачку ни врло широку. (...)
(...) Како дође Милић барјактаре,
он се спусти на меку постељу; (...)
(...) док се спусти, он душу испусти. (...)

МРТВО КОЛО СВАТОВА

(...) Док дођоше кићени сватови,
дотле с’ Милић мртав налажао.
Кад то вид’ли кићени сватови,
наопако копља окренуше,
наопако коло поведоше,
жалостиву пјесму запјеваше; (...)
(...) сабљама му сандук сатесаше,
наџацима раку ископаше (...)
(...) саранише Милић барјактара
куда јарко смирује се сунце. (...)

ЖАЛОСНА МАЈКА

(...) Оста јадна саморана мајка,
она кука како кукавица,
а преврће како ластавица;
она иде своме винограду,
косу реже, па виноград веже (...)
(...) Када буде на заходу сунце,
тад излази Милићева мајка,
па говори, а за сунцем гледа:
„Благо мене и до бога мога!
Благо мене, ето сина мога!
Ето г’ мајци ђе из лова иде,
носи мајци лова свакојака!“
Ни би сина, ни од сина гласа. (...)
(...) Када буде на истоку сунце,
изилази Милићева мајка,
сунце гледа, паке проговара:
„Благо мене, ето ми снашице!
Иде с воде, носи воде ладне,
хоће мене стару зам’јенити!“
Ни би снахе, ни од снахе гласа (...)
(...) веће мајка кука од жалости,
кука тужна како кукавица,
а преврће како ластавица,
и кукаће до суђена дана!

Приказани литерарни одломци наћи ће се и у самој партитури и то не само на местима почетака одређених слика, већ и у оквиру њих (ови фраг-

менти ће понекад бити представљени тек са неколико стихова или чак само са једним) у виду инсигнија као својеврсних поетских оријентира у односу на музички садржај, што у музичко-сценским жанровима не представља реткост. Такође, оригинални поетски текст налази се како у партитури, тако и у Прилогу ове теоријске студије.

2.4. Аналитички приказ књижевног дела

Као један од класичних примера народне књижевности, песма *Женидба Милића барјактара* спада у преткосовски циклус⁶¹ српске епске поезије и припада књижевној врсти *баладе* која представља једну подврсту између лирског и епског рода. По свом тону и осећањима која изазивају код читалаца, народне баладе јесу изузетно тужног и меланхоличног карактера а са собом носе и одређено бреме трагичних судбина. За разлику од жанровски јој блиске *романсе* (која је, међутим, опречан представник ове лирско-епске подврсте) — код које осећања варирају од усхићености до чежње и туге, уз претежно тематизовање љубавног садржаја и фаворизовања 'срећног краја' — баладе су веома потресне и драматичне песме, тајанствене и недоречене нарације а стил им је свечан и озбиљан. Углавном се одликују динамичном и напрегнутом радњом а с обзиром на врсте догађаја 'опеваних' у баладама, приметно је да оне приповедају о нечијој личној несрећи или, пак, личној као слици једне опште несреће.

Основна тема ове песме јесте надземаљска лепота једне девојке и све оно што ту лепоту прати. Мотива има неколико: (1) мотив девојачке лепоте, (2) мотив урока и зле коби (који је уско повезан са претходним) и (3) мотив храбрости главног јунака. На првом месту налази се мотив девојачке лепоте и 'веровање' да надземаљска лепота са собом носи злу коб. Према неписаном правилу у српској народној традицији, свака особа коју је красила необична

⁶¹ Нека новија истраживања, међутим, говоре о томе да је реч о покосовском циклусу, с обзиром на делимично потврђене изворе о постојању историјских личности (у XVII веку) који се у овој песми спомињу.

лепота, свој живот је окончавала трагично; уклета девојачка лепота, која изазива завист митских бића и божанстава, одраз је старих схватања, веровања и обичаја народа.⁶² Све што је претерано, што се својим квалитетима издваја од уобичајеног и свакодневног — према народном веровању — подложно је уроку, па је тако и у овој песми Милићева невеста „рода урокљива“. С друге стране, главни јунак — Милић барјактар — обилази читав свет у потрази за једном оваквом лепотицом, а када ју је нашао, оглушује се о уобичајене друштвене норме (веридба и прстеновање) и уздиже изнад свих обичаја, чиме бива 'сурово кажњен'. Милићева ужурбаност и девојчина лепота узроци су трагичног исхода јер — све што је претерано и што се издваја од свакодневног и уобичајеног, привлачи злу коб и не сме проћи некажњено.

Поред лирских и епских, у овој балади присутни су и елементи драмског израза (што је, између осталог, утицало на жанровску одређеност ове свите као *кореодрамске*) по препознатљивом моделу смењивања етапа развоја драмске радње: експозиција-заплет-врхунац-преокрет-расплет. Такође, у песми се издвајају четири приповедне целине које су, у музичко-сценском контексту, драматуршки замишљене као четири различите сцене (упоредити са приказом сценоследа у потпоглављу 2.2):

- 1) потрага за невестом
- 2) просидба
- 3) прелазак преко горе
- 4) сусрет Милића са мајком

Свака од наведених приповедних целина у себи садржи *чудо* као лајтмотив који повезује фабулу а сам ток песме народни певач развија у три основна правца: (1) први правац јесте коб изузетне лепоте (урокљивост), која је предочена у разговору Милића барјактара и девојчине мајке; (2) други правац је представљен трагичном судбином младића и девојке које краси изузетна лепота (трагика је утолико већа јер је девојка такве лепоте пред

⁶² Претпоставља се да у основи оваквог уверења лежи, заправо, људска потреба за општом равнотежом и балансом друштвеног поретка; човек 'из народа', посматрајући циклично кретање природе и устаљене космичке обрасце око себе, научен је на извесну уравнотеженост између разних и различитих појава.

којом сви сватови „у чуду обарају поглед“); (3) трећи правац јесте трагика две породице: на једној страни девојчине, у којој умире девет лепих девојака (сестара), а на другој страни младићеве, у којој умиру син јединац и снаха.

Оно што овој песми даје један посебан колорит јесте обилата употреба стилских фигура, од којих најпре можемо издвојити метафоре и симболе: Милићев 'грех гордости' приказан је стихом „*Главит јунак свакој ману нађе*“; трагичност изостајањем просидбе антиципира се стихом „*Нит' је проси, ни јабуке дају*“; алудирање на старословенско божанство светлости (бога Световида/Свантовида) преко именовања девојчиног оца у стиху „*У онога Вида Маричића*“; на призивак сунца и соларних митова упућује нас вишеструко коришћен епитет 'златно' у низу стихова од којих је један „*Дарива га злаћеном кошуљом*“ али и описом Љепосавине лепоте: „*Кроз мараме засијало лице*“; обред растеривања нечистих сила приказан је свирањем и певањем сватова у стиху „*Зачуше се сватске даворије*“; гора је представљена као 'местом прелаза' а тиме и опасним ('магије и демони') у стиху „*Ни код мога ни код твога двора*“; Милићева скрханост назире се у стиху „*Милић оде како коњиц може*“; повезивање трагичне судбине двоје љубавника са сунцем, односно са неумитношћу животног циклуса, предочено је моментом где је девојка сахрањена на месту „*Откуда се јасно сунце рађа*“ а младожења на месту „*Куда јарко смирује се сунце*“ итд. Од осталих стилских фигура појављују се *стални епитети* (двор бијели, света недеља, мекана постеља, кићени сватови, румена ружа), *устаљени изрази* („Мили боже, чуда великога!“ или „Но да видиш чуда изненада!“), *словенска антитеза*, *поређење* (опис Љепосавине лепоте) и *контраст* (бело лице/румене јагодице, пролазно/вечно, светлост/тама, весело/тужно).

Осим тога што према начину употребе одређених стилских фигура представља бисер српске народне епске поезије (опис Љепосавине лепоте је један од најлепших у нашој народној књижевности; опевана је као раскошна лепотица беспрекорне грађе и представљена као идеал женске лепоте у оно доба), балада *Женидба Милића барјактара* подстиче радозналост и знатижељног читаоца да промишља о појмовима 'неумољиве космичке равнотеже' и

'смрти као саставном делу живота'. На изузетно слојевит начин, она проницљиво указује на корене једне колективне свести али и открива суптилност једног народа у нијансирању феноменолошког приступа животу, као и његов поглед на универзалне принципе који владају читавим светом.

2.5. Лајтмотиви

*„Лајтмотив је изузетно средство говора и експресије, које омогућава да се ослика прошлост, садашњост и будућност, све ово у исто време“.*⁶³

(Оливје Месијан)

У кореодрамској свити *Урок и невеста* нису сви ликови подједнако важни, а то се односи и на оне који су номиновани као главни.⁶⁴ У зависности од тога колики значај приповедач даје одређеном лику, толика је, последично, и његова важност у музичко-драмском смислу па се тако, у односу на остале, у већој мери издвајају ликови *Милића барјактара* и *Љепосаве*. То не значи да су остали главни ликови (*Војвода Малета*, *Виде Маричић*, *Љепосавина мајка*, *Милићева мајка*) мање важни, напротив: поједини од су чак од суштинске важности за развој драмске радње али њихова улога јесте секундарна и своди се на повремене наступе у којима из првог одлазе у други план (и обратно) или се, пак, појављују само једанпут. С друге стране, преостали ликови потпадају под споредне, који углавном наступају у групи (*Слободне девојке*, *Монаси*, *Милићеви сватови*, *Видове слуге* итд.) а од којих се издвајају *Милићеви сватови*, с обзиром на то да су присутни у готово свакој етапи драмског развоја — од заплета, све до расплета. Такође, у смислу усмерености драмске радње, велику улогу одигравају основни мотиви песме од којих се

⁶³ Almut Rossler, *Contributions to the spiritual world of Olivier Messiaen* (Gilles & Francke, Duisburg, 1986), стр. 53.

⁶⁴ У уводном делу партитуре (списак ликова) побројани су сви ликови овог музичко-сценског дела и разврстани по својој важности и значају; један од њих је специфичне природе — лик *Урока* — и он, заправо, представља замисао отеловљења мотива *урокљиве лепоте* оригиналног књижевног текста.

издвајају они који су међусобно и повезани (о којима је било речи у претходном поглављу): мотив *девојачке лепоте* и мотив *урока*. С обзиром на то да су наведени ликови веома различитих, готово типских карактера, а са освртом на повезаност споменутих мотива, није било никаквих баријера које би ме одвратиле од примене одређених асоцијативних мелодијско-ритмичких материјала – познатијих као лајтмотивима – у циљу додатног подцртавања одређеног карактера и контекста, односно лакшег праћења драмске радње.

Тако долазимо до избора од седам музичких лајтмотива, од којих прва група извире из самих ликова: мотив *Милића барјактара*, мотив *Љепосаве*, мотив *сватова*, а другој групи припадају они који су изведени из књижевних мотива: мотив *чуда*, мотив *лепоте*, мотив *судбине* и мотив *урока*. У наредном примеру, ови лајтмотиви су приказани хронолошки, односно оним редом којим се појављују у самом музичком току:

Пример бр. 12:

а) мотив *чуда*:



б) мотив *лепоте*:



в) мотив *судбине*:



г) мотив *Милића*:



д) мотив *урока*:



ђ) мотив *Љепосаве*:



е) мотив *сватова*:



Поред тога што се у току рада на уобличавању ових лајтмотива водило рачуна о основним својствима овог појма, као што су следећи: „(1) лајтмотиви по природи ствари подразумевају двојакост, која обухвата музички израз и емоцијалну асоцијацију, (2) лајтмотиви су развојног потенцијала, својом еволуцијом одражавају и стварају нове музичко-драмске контексте и (3) лајтмотиви функционишу у оквиру веће музичке структуре и доприносе њеној изградњи“,⁶⁵ приметна су и извесна одступања. Науштрб потпуне аутономије побројаних лајтмотива, присутан је изванредан степен њихове међусобне подударности у мелодијском смислу; наиме, реч је о мотиву *судбине*, који својим целостепеним покретом навише прожима готово све преостале лајтмотиве: видети прве три осмине у мотиву *лепоте*, затим другу и трећу осмину *Милићевог* мотива (као и латентне секундне покрете, нпр. покрет 'до-ре' на крају првог такта, апстрахујући ноту 'сол', и сл.), почетак другог такта

⁶⁵ Matthew Bribitzer-Stull, *Understanding the leitmotif : from Wagner to Hollywood film music* (Cambridge University Press, 2017), стр. 10.

Љепосавиног мотива, као и трећу и четврту осмину мотива *сватова*. На тај начин је, симболички, појам судбине 'уплетен' у готово сваки лајтмотив, осим оних на које 'судбина нема утицаја', а то су мотиви *лепоте* и *чуда*. У начелу, сваки од ових лајтмотива биће препознат у зависности од поставке тонског слога, односно оркестрације, те ће се они као такви појављивати у распону од веома транспарентних и самосталних, до момената где су прикривени и замаскирани а са циљем остваривања повремене хомогености. Такође, мотиви *урока* и *лепоте* значењски су приказани као тесно повезани, што се одразило и на њихову музичку структуру: мелодијски посматрано, мотив *урока* представља ништа друго до измештање редоследа тонова (пермутацију) мотива *лепоте*, чиме је остварен наведени кохезивни елемент.

У наставку следи табеларни приказ лајтмотива и њихове учесталости појављивања; обратити пажњу и на њихова међусобна прожимања (подвучени бројеви тактова):

Табела бр. 3:

МОТИВ	<i>чуда</i>	<i>лепоте</i>	<i>судбине</i>	<i>Милица</i>	<i>урока</i>	<i>Љепосаве</i>	<i>сватова</i>
ТАКТОВИ / ДЕОНИЦЕ	1-4, 9-11, 30-32, 47-52 (трубе, тромбони)	5-8 (клавир)					
	15-29 (клавир, гудачи [без 1/2. I виолине])	15-29 (флауте, кларинет пиколо)					
		36 (кларинети, трубе)					
	53- 54 (флауте, кларинети, 1. труба)	54 (хорне)	85-89, 93-95, 222-230 (трубе)	147-154 (клавир, виолине)	263-270 (кларинет пиколо, 1. кларинет)		
			160-163 (кларинет пиколо и 1. кларинет)				
		190-203 (флаута, 1. кларинет)					
	284-285 (кротали)	274 (1. труба, клавир)		276-288 (1. I вио- лина)	289-294 (3. II вио- лина)		
311-320 (клавир)	346-361 (флауте, 1/2. кларинети)	373-377, 382-385, (кларинети)					

МОТИВ	чуда	лепоте	судбине	Милића	урока	Љепосаве	сватова
Т а к т о в и / д е о н и ц е		378-381 (флауте)	459-460 (1. кларинет, 1. труба, 1. тромбон)	388-389 (пиколо, клавир)			341-346, 368-373, 377-381 , 413-418 (трубе, тромбони)
			461-462 (кротали)				385-387, 390-396 (виолине, 1/2. виола)
	509-511 (клавир) 511-514 ('<ten.>' у гудачима)		544-558 (бас кларинет, виолончела + виоле, 2. кларинет, контрабас)				
	597-606 (1/2. виолончело)		693-698 (тромбони)				
			711-718 (кларинет пиколо, флаута, 1. кларинет)		703-711, 719-725, 759-765 (виолине, виоле [+виолончела])	727-730, 751-759 (флаута)	
		738-739 , 741-742 ('<sfz>' у 1/2. кларинету)	738-742 (1, 2. хорна, 1. тромбон)		740 (флаута, кларинети)		831-840, 850-856 (кларинети, 1. хорна, клавир, гудачи)
		894-910 (1. хорна)	748-749 (флаута, 2. кларинет, 1/2. хорна, 1. труба, 1. тромбон)		895-901 (кротали)		857-867 (гудачи)
			877-885, 914 (1. труба, 1. тромбон)	920-938 (кларинети, флауте)			887-894 (флаута)
			982-985, 988-990, 1011-1013 , 1017-1019 (4. хорна)	985-988, 1008-1011, 1014-1017, 1020-1023 (тромбони)	1011-1014 , 1017-1020 (2. труба)		
	1033-1047, 1054-1061 (ударалџке и клавир)	1048-1061 (1/2. кларинет)	1076-1078 (хорне)				

Честа је ситуација да ће основ за изградњу тематског материјала, који ће се јављати у одређеним ставовима, представљати управо ови лајтмотиви али у измењеном, сведенијем или трансформисаном облику. Овакав приступ резултирао је својеврсним 'замагљивањем' граница између њихових издвојених појава с једне, и музичких фрагмената базираних на овим материјалима с друге стране, али истовремено и њихово свеукупно прожимање, чиме је на

макроплану остварено структурно-тематско јединство у виду спровођења концепта перманентне 'истости у различитом'.

2.6. Форма

До сада је већ било речи о формалној организацији музичко-сценског дела (подела фабуле на једанаест слика), а у наставку ћемо се у овом делу бавити музичким аспектом. С тим у вези, можемо приметити да се, са придодатим Уводом, целокупан музички садржај кореодрамске свите *Урок и невеста* састоји од укупно дванаест целина, односно ставова а њихова формална организација и међусобна каузалност нужно су повезане, односно проистичу из самог сижеа, где се ставови групишу у одређене целине управо према етапа драмског развоја:

Табела бр. 4:

етапа	<u>експозиција</u>	<u>заплет</u>	<u>врхунац</u>	<u>преокрет</u>	<u>расплет</u>
С Т А В О В И	1. Увод 2. Милић барјактар				
		3. Војвода Малета 4. Мили гости Вида Маричића 5. Лепота Љепосаве 6. Урок			
			7. Одлазак сватова		
				8. Изненадна смрт 9. Љепосавина сахрана 10. Милића дочекује мајка	
					11. Мртво коло сватова 12. Епилог: Жалосна мајка

Међутим, у смислу тумачења форме, овде се може говорити о својеврсној двојакости, тј. прожимању (најмање) двају образаца. С једне стране, писање ставова у некаквих пет целина јесте мање или више 'концептуални

оквир' и у складу је са предоченим етапама драмског развоја, али би се могло приступити и слободнијем генерализовању форме као једним делимично прокомпонованим музичким током који је својствен жанру (симфонијске) поеме, с обзиром на перманентну присутност прожимања тематско-мотивских елемената током читавог дела.⁶⁶ С друге стране, очигледнија је аналогија са формом свите, која по дефиницији представља низ међусобно повезаних ставова⁶⁷ различитог карактера. Сами ставови ове кореодрамске свите се у великој мери одликују самосталношћу – пре свега у смислу карактерне аутономије али и својеврсне формалне заокружености (недвосмисленост сигнала почетака и краја) – али се може уочити и њихова међусобна бинарна комплементарност на нивоу темпа.⁶⁸ Фактор повезаности ставова остварен је на неколико нивоа: (1) структурно-тематском (видети наредно поглавље), (2) лајтмотивском и (3) 'атака' везом (изузев пауза које се налазе између 2/3, 3/4. и 4/5. става, сви преостали су повезани). Ако бисмо у овом контексту сагледавања макроформе као две крајње тачке поставили с једне стране *балет с нумерама* а с друге традицију *музичке драме* вагнеровског типа, онда би се ова кореодрамска свита нашла негде 'на пола пута', мада не тако далеко другој од поменутих крајности. Иако бисмо из чисто музичког аспекта форму овог дела уопштено могли дефинисати као оркестарском програмском свитом, ипак је 'ближе реалности' означити је (уз извесну дозу резерве) својеврсним хибридниим обрасцем: поемом-свитом.

Формалну организацију појединачних ставова можемо поделити у четири групе, према односу на то који је образац примењен. Користећи уоби-

⁶⁶ Занимљиво је подвући паралелу између крајњих сегмената 7. (тактови 684-691) и 12. става (тактови 1069-1075), где имамо употребу готово идентичног тематског материјала али на другачијој тонској висини: први пут у басу, као фундаменту, стоји тон 'ас' а у другом случају је то тон 'е'; ово нас може упућивати на извесну тежњу ка остваривању (барокне) дводелности (упоредити са сличним поступком који налазимо на крајевима 5. и 10. става Месијанове *Турангалила-симфоније*) или чак пре на принцип 'тоналног помирења' који је у позноромантичарским сонатама евидентан компаративном анализом наступа друге теме, односно завршне групе (експозиција→реприза), који су врло често управо у медијантном односу (као што је то случај са, на пример, Скрјабиновим *Сонатама број 7, 8, 9 и 10*).

⁶⁷ Овде се, наине, не мисли на 'физичку' повезаност ставова, већ првенствено на обједињујуће факторе као што су тоналност, тематизам, програмност, жанровска припадност, концепт и слично.

⁶⁸ Изузевши Увод (који би могао имати функцију 'прелудијума', односно 'увертире') и Епилог (у драматуршком смислу, његов наступ наликује функцији 'коде'), остали унутрашњи ставови су својом темпоралношћу међусобно јасно диференцирани а смеђују се по следећем принципу: *брз-лаган* (2. и 3.), *брз-лаган* (4. и 5.), *умерен-брз* (6. и 7.), *умерен-лаган* (8. и 9.) и *умерен-брз* (10. и 11.).

чајену терминологију, указаћемо на претежност примене неколико варијанти облика песме: (1) развијена песма, (2) сложена песма, (3) прелазни облик између троделне и сложене песме и (4) прокомпонован облик.⁶⁹ У наредним табеларним приказима изложићемо формалне обресе сваког појединачног става, који су груписани по горенаведеним категоријама:

Табела бр. 4:

а) развијена песма:

став	<u>шема</u> (одсеци, тактови)														
1. Увод	a 1-14		b 15-29		a1 30-32		c 33-46		a2 47-54						
7. Одлазак сватова	a 570-596	b 597-606	a1 607-621	b1 622-630	a2 631-638	c 639-657	d 658-691	e 692-697							
9. Љепосавина сахрана	увод 768-769	a 770-777	b 778-781	c 782-785	a1 786-790	d 791-793	b1 794-796	c1 797-799	a2 800-806						
11. Мртво коло сватова	a 946-963		b 964-981		a1 982-990		c 991-1000		d 1001-1007		a2 1008-1022		e 1023-1032		
12. Жалосна мајка	a 1033-1043			b 1044-1047			a1 1048-1053			b2 1054-1061			c 1062-1078		

б) сложена песма:

став	<u>шема</u> (делови, одсеци, тактови)										
2. Милић барјактар	A			B				A1			
	a 55-84	b 85-101	c 102-159	d 160-170	c1 171-189	e 190-203	a1 204-221	b1 222-231			
5. Лепота Љепосаве	A				B						
	a 461-469		b 470-472		c 473-484		d 485-497		c1 498-508		
6. Урок	A			B			A1				
	a 509-514		b 515-523		c 524-543		d 544-558		b1 559-563		e 564-569

⁶⁹ Под појмом 'прокомпонован' овде се подразумева поступак слободно изграђене структуре, најчешће еволутивним принципом излагања материјала и константним смењивањем у већој или мањој мери различитих мотива, а који резултира одсуством јасних структурно-формалних граница. Једина сличност са истоименом подврстом облика песме јесте делимична условљеност поетског текста — делимична стога што у овом случају не постоји текст који се речитује, односно пева.

в) прелазни облик између троделне и сложене песме:

став	<u>шема</u> (делови, одсеци, тактови)							
3. Војвода Малета	[a]		B				[a]	
	a 232-254	b 255-275	c 276-288	b1 289-294		a 295-310		
8. Изненадна смрт	A					[b]	A1	
	a 698-710	b 711-718	a1 719-725	c 726-731	d 732-737	e 738-749	c1 750-758	a2 759-767

г) прокомпонован облик:

став	<u>шема</u> (етапе, мотиви, ⁷⁰ почетни тактови)																	
4. Мили гости Вида Маричића	I			II								III	IV			V		
	M2	M7	M3	M2	M7	M4	M7	M4	M7	M4	M7	M4	M7	M2	M7	M7		
	311	341	346	362	368	373	377	382	385	388	390	397	413	419	425	433		
10. Милића дочекује мајка	I	II						III			IV					V		
	M2	M7	M3	M7	M7	M7	M3	M6	M3	M7	M2	M3	M2	M4	M3	M4	M4	M3
	807	831	841	846	850	857	868	871	877	887	894	902	903	911	914	915	920	939

На развој музичке драматургије – самим тим и на изглед музичке форме овог дела – увелико игра тематски материјал који је, као што смо више пута споменули, у веома тесној вези са лајтмотивима и то у таквој мери да је понекад веома тешко рашчланити ова два структурна нивоа тематске остварености. Зато ћемо се у наставку на кратко осврнути и на овај параметар.

2.7. Тематизам

Избор тематског материјала који је у овој кореодрамској свити искоришћен тесно је повезан са литерарним текстом. Међутим, то не значи да се на овом

⁷⁰ Реч је о лајтмотивима који ће у овој шеми бити приказани следећим скраћеницама: M2 (мотив *лепоте*), M3 (мотив *судбине*), M4 (мотив *Милића*), M6 (мотив *Љепосаве*) и M7 (мотив *сватова*). Притом, ове скраћенице подразумевају шири појам рада са овим материјалом из којег ће, применом поступка варијантности, проистећи неколико различитих али истовремено и сродних тематских материјала.

плану неће наићи на тематску разноликост и употребу материјала који неће имати никакве везе са лајтмотивима – напротив; у том смислу, велики је број музичких идеја које су међусобно потпуно аутономне и које не деле никакву сличност са оним које су претходно изложене. С друге стране, музичка језгра која не подражавају лајтмотиве, а која у већој или мањој мери имају везе са истим, представљају резултат примене поступка варијантности.

У даљој анализи, бавићемо се компарацијом тематског материјала (на местима где их има) рашчлањавајући га углавном на основне параметре којима су и сами лајтмотиви представљени, а то су пре свега ритам и тонска висина. Такође, у претходном поглављу поменути критеријум повезивања ставова остварен је управо на плану тематизма и то тако што ће одређени ставови бити међусобно прожети идентичним материјалом, али обојеним једним другачијим или, пак, потпуно истоветним контекстом. У табели која следи указаћемо на ситуације које се тичу оба ова аспекта:

Табела бр. 5:

тактови и деонице	опис
33 (флаута) и 34 (клавир)	призвук мотива <i>лепоте</i>
58 (тромбони)	сазвучје секунде у виду компресованог мотива <i>судбине</i>
87 (флаута)	мелодијски обрис с почетка мотива <i>Милића</i>
90-92 (I виолине и виоле)	'хокетус' на бази поменутог мелодијског обриса у претходној тачки
90 (тромбони)	'хокетус' мотива <i>судбине</i>
91 (флаута, клавир и кротали)	мотив <i>судбине</i> подељен између флауте и клавира/кротала (фис[~гес]-ас)
190 (II виолине и виоле)	асоцијација на мотив <i>Љепосаве</i> (покрет мале секунде наниже)
232 (клавир)	секундни покрети упућују на мотив <i>судбине</i>
238 (фалуте)	ако се пажљиво погледа, мелодијски обрис који се размењује између флаута подсећа на мотив <i>урока</i> (скок навише-скок наниже-поступан покрет)
255 (гудачи)	најављивање мотива <i>Љепосаве</i> разменом покрета мале секунде наниже ('<росо>')
276 (клавир)	варијантна појава мотива <i>лепоте</i> у деоницама обеју руку
278 (труба)	варијантна појава мотива <i>судбине</i>
289 (флауте и први системи виолина)	'хокетус' мотива <i>лепоте</i> , уз минималну корекцију другог и четвртог наступа
311 (клавир)	деоница десне руке излаже мотив <i>лепоте</i> (почетак је измештен) а деоница леве руке користи почетна четири тона минимално измењене појаве мотива <i>чуда</i> (упоредити са деоницама труба у 31. такту)

382-384 (први систем I виолине)	издвојена прва три тона мотива <i>сватова</i> а истовремено латентно издвојена мелодија из варијантног мотива <i>Милића</i> који се излаже у кларинетима
448 (флаута, кларинет пиколо и 1. труба)	модификован мотив <i>лепоте</i> с краја Увода (упоредити са 53. тактом)
473 (I виолине)	мелодија започиње мотивом <i>судбине</i> и наредним током се неприметно 'растаче', а у 482. такту (са узмахом) је присутан чак и мотив <i>лепоте</i>
489 (флаута)	потенцирање на секундном покрету (мотива <i>судбине</i>) у мелодији
499-506 (I виолине)	вишеструко аугментирана појава мотива <i>лепоте</i> (први наступ: еф-ге-а-це, а затим: де-е-фис-а)
515 (кларинет пиколо и 1. кларинет)	'полукомпресован' мотив <i>урока</i> тако што су прва и друга два тона овог мотива постали интервали (ге-бе, еф-ес)
680-684 (флауте, кларинети и 1. труба)	наизменично низање тонова мотива <i>лепоте</i> који је у претходном току био антиципиран (ха-цис-дис-фис)
768-769 (клавир)	обрис мотива <i>урока</i> у деоници десне руке (слично флаутама у 238. такту)
770 (лимени дувачи)	водећи 'глас' у микстурама додељен је трубама у којима покрет мале секунде наниже евоцира мотив <i>Љепосаве</i>
895-701 (клавир)	највиши тонови ових акорада у низу представљају аугментиран мотив <i>лепоте</i>
942 (трубе)	<u>прожимање тематизма</u> : идентичан ритам налазимо у 219. такту (флауте и кларинети)
946 (хорне)	<u>прожимање тематизма</u> : наступ квинти који је претходно антиципиран и то идентичном динамиком (<i>sf</i>) у 921. такту (II виолине)
946 (виоле)	<u>прожимање тематизма</u> : 'ритмизација статике' и примена полиметрије је идентична са почетком Увода
970 (клавир)	<u>прожимање тематизма</u> : клавирска фактура је идентична са 102. тактом
1000 (генерално)	<u>прожимање тематизма</u> : готово у потпуности идентичан материјал као у 871. такту
1033 (виоле и контрабас)	<u>прожимање тематизма</u> : 'рупичаста' фактура пратње идентична као у 37. такту (виолончела и контрабас)
1048 (клавир)	<u>прожимање тематизма</u> : делимично идентична фактура према 692. такту

Према овој табели можемо закључити да је компонента тематизма (овде се мисли пре свега на висок степен његове обраде) одиграла велику улогу у смислу постизања економичности употребе музичког материјала као и чврстине формалне обједињености.

Напослетку, споменимо и то да поред материјала који је у целом делу перманентно присутан у различитим облицима појавности, као и оног који је потпуно нов, односно потпуно независан од других и који поседује своју аутономију, постоји још једна категорија коришћеног тематизма коју

можемо сврстати под именом 'спољни елементи'. Наиме, овде је реч о имплементирању постојећих (музичких) језгара позајмљених из других жанрова, аутора, контекста или појава, али углавном без икакве унапред осмишљене интенције. Тако ћемо на појединим местима у партитури наићи на (1) подражавање ономатопеје кукавичјег пева,⁷¹ као и на (2) дискретну алузију сегмента из Моцартове *Арије Краљице ноћи*⁷² (опера *Чаробна фрула*), затим на (3) мелодијски исечак инструменталног увода (у жаргону познатији као *форшпил*) песме *Град* југословенске рок групе Екатарина Велика,⁷³ те на (4) један аутоцитат, односно на материјал који је искоришћен у мом делу *Фанфаре, концертни комад за клавир* (2019)⁷⁴ као и на (5) имитацију тужбалице,⁷⁵ односно оплакивања покојника карактеристичног за српско поднебље:

Пример бр. 13:

а) подражавање кукавичјег пева (768. такт, деоница удараљки):

⁷¹ 'Кукање' кукавице се у словенској митологији поистовећује са рђавим знамењем и често симболизује предсказање смрти. Она спада у такозване птице 'злослутнице' у којима, према веровањима, обитавају душе упокојених; у овом случају, повезана је са призором Љепосавине сахране.

⁷² Алузија се односи на познати сегмент ове арије у коме се од колоратурног сопрана захтева извођење веома високих тонова. Тонални оквир мелодијски парафразираниог сегмента (горњи тонови у деоници десне руке клавира) јесте исти као и у оригиналној Моцартовој музици – 'ин еф'.

⁷³ У питању је албум *С' ветром уз лице* (1986).

⁷⁴ Истине ради – у време настанка *Фанфара*, овај материјал јесте настао првенствено као последица рада на кореодрамској свити, да би се тек последично имплементирао и у овај концертни комад за клавир. Симболички, 'Фанфаре' могу представљати ожалошћене сватове који 'играју наопако коло'.

⁷⁵ Овај моменат односи се на Епилог у којем Милићева мајка јадикuje над суровом судбином, жалећи за изгубљеним сином и снахом.

б) алузија на *Арију Краљице ноћи* (826. такт, деоница клавира):

в) мелодијски исечак из песме *Град* (видети деоницу 1. трубе у 939. такту):

г) фрагмент из дела *Фанфаре, концертни комад за клавир* (упоредити са тематским материјалом у 946. такту):

д) мелодијски основ за имитацију тужбалице, заснован на напевима народне музике Подриња (упоредити са материјалом хетерофоније изложеним у групи лимених дувача у 1044. такту):

♩ = сса 96

Јаој, — дра - га, мај - ке ће-ри је - ди - на, јој, мај-ка те у цр - ну зем-љу спре-ми - ла (...)

2.8. Структура

У свом досадашњем композиторском раду, одувек сам стремио транспарентношћу израза како појединачних музичких параметара (организовање звучне вертикале и хоризонтале, процеса протока музичког времена, структуре, оркестрације и сл.) тако и у целини (језик, жанр и сл.). Интуитивни приступ у раду на композицији *Урок и невеста* неће се у многоме разликовати од ранијих те бих у наставку изложио и детаљно обрадио начине изградње сопственог композиторског 'координатног система' али и — што је веома важно — његове надградње у односу на своја претходна дела.

2.8.1. Хармонија

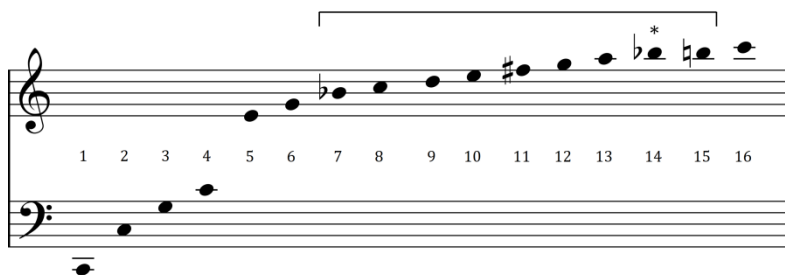
Још је у потпоглављу 1.3.2 било речи о вертикалном устројству појединих дела које сам компоновао у претходном периоду, као и о понеким видовима серијалног типа организовања музичког материјала. Сагледано у овом контексту, дело *Урок и невеста* ће готово у целости представљати резултат тежње ка доследној употреби иницијалних идеја које се тичу параметра хармоније.

Први корак у дефинисању 'акордског фонда', који ће у овој кореодремској свити бити примењен, представља креирање одређене лествице према којој ће се, последично, приступити и потрази за њеним вертикалним потенцијалима. Хоризонтална структура, до које сам дошао методом огледа, базира се на аликвотном низу: почетни тон ове октотонске лествице представља седми (виши) хармоник и обухвата наредни низ све до петнаестог, с тим што је 'поновљени' четрнаести хармоник изостављен. На тај начин, оквир овог 'модуса' представља исти тон али у својим различитим хроматским варијантама, од којих је почетни тон 'нижа' (архаична форма тона бе: *b rotundum*) а завршни 'виша' (архаична форма тона бе: *b quadratum*). У целини сачињена од лидијског тетрахорда (као доњег) и фригијског (као горњег), а на растојању велике секунде, ова лествица својом структуром

доприноси стварању утиска својеврсне акустичке 'отворености', због чега бисмо је могли именовати резонантном скалом (посебно стога што скуп тонова ове октотонске лествице превазилази интервал чисте октаве):

Пример бр. 14:

а) аликвотни низ:⁷⁶



б) резонантна скала:



Супротно од очекиваног, наведена скала се, међутим, никада неће (у потпуности) остварити у свом линеарном облику већ као таква постаје основ за изградњу једног специфичног акорда, који ће представљати полазиште за креирање одређених мотива, материјала или структура. Реч је о осмозвуку који је подељен у две групе од којих првој припадају 1, 2, 4. и 6. тон, а друга група обухвата 3, 5, 7. и 8. тон резонантне скале (видети наредни пример). Овој структури се, потом, прикључује и додатна, трећа група тонова од којих ни један не припада датој лествици, а који ову скалу употпуњују као потенцијално реализовану хроматску лествицу (трећа група тонова: *де, е, фис* и

⁷⁶ У овом контексту апстрахована је нетемперованост 7, 11, 13. и 14. хармоника, који су нешто нижи од назначених тонских висина.

a).⁷⁷ На тај начин се, уз поштовање одређених правила, дефинише структура следећег поликорда:

Пример бр. 15:



Приликом пласирања ове вертикалне структуре важно је да свака група буде постављена у различитом регистру како не би дошло до непожељног, тј. превеликог укрштања, које би тиме могло угрозити слушну перцепцију ентитета 'вишеслојности'. Водећи рачуна о овом критеријуму, сасвим је могуће користити акорде појединих група у различитим позицијама (обртајима) и слоговима (уски, широки, мешовити), што ће и бити чест случај приликом њиховог преношења на конкретне музичке материјале. Такође, све три групе, као самостални ентитети, могу међусобно размењивати места тако да се акордски поредак може комбиновати аналогно употреби технике троструког контапункта.

Појавност овог поликорда јесте веома учестала,⁷⁸ али се испољава у различитим модалитетима: (1) потпун облик, затим (2) делимично потпун облик коме недостаје бар један, а највише три тона одређене групе тонова и (3) непотпуни облик који садржи само две од укупно три групе тонова (који бисмо могли именовати бикордом). Најчешће примењиван облик јесте непотпун облик, с обзиром на то да представља хармонску основу најразличитијих структура, али претежно оних које немају изразито важну функцију на

⁷⁷ Ако је реч о тоновима који се могу употребити као интервали, односно могу имати своју особену 'хармоничност' као последицу организовања тонског слога, онда ову 'додату' групу можемо именовати термином *негативне хармоније*, с обзиром да не припадају датој скали али је употпуњују до хроматског тотала.

⁷⁸ У директној вези са овим стоји и структура самог инструментаријума који је, изузев флаута, потпуно дељив са бројем четири (број тонова у једној од акордских група): секција кларинета, секција хорни, секција труба и тромбона, секција удараљки са клавиром и секција гудачких инструмената.

плану музичке експресије. С друге стране, најређи вид представља потпун облик који ће имати функцију да дочара посебно наглашене ситуације или одређене кулминативне моменте, док би делимично потпун облик понекад имао особености истакнутог, али неретко и мање битног елемента експресивности (у зависности од датог контекста). У следећем примеру можемо запазити неколико видова прве две врсте ове поликордске структуре:

Пример бр. 16:

а) потпун облик
(упоредити са 5. тактом):

Musical notation for example a) showing a full polychord structure with three voicings in both treble and bass clefs. The treble clef has three voicings labeled 1., 2., and 3. The bass clef has one voicing labeled 1.

б) потпун облик
(упоредити са 288. тактом):

Musical notation for example b) showing a full polychord structure with three voicings in both treble and bass clefs. The treble clef has three voicings labeled 1., 2., and 3. The bass clef has one voicing labeled 1. An 8va marking is present above the treble clef.

в) потпун облик
(упоредити са 509. тактом):

Musical notation for example v) showing a full polychord structure with three voicings in both treble and bass clefs. The treble clef has three voicings labeled 1., 2., and 3. The bass clef has two voicings labeled 1. and 2. An 8va marking is present above the treble clef.

г) потпун облик
(упоредити са 807. тактом):

Musical notation for example g) showing a full polychord structure with three voicings in both treble and bass clefs. The treble clef has three voicings labeled 1., 2., and 3. The bass clef has one voicing labeled 1. An 8va marking is present above the treble clef.

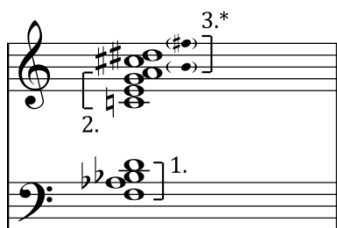
д) делимично потпун облик
(упоредити са 181. тактом):

Musical notation for example d) showing a partial full polychord structure with three voicings in both treble and bass clefs. The treble clef has three voicings labeled 1., 2., and 3.*. The bass clef has one voicing labeled 1.

ђ) делимично потпун облик
(упоредити са 460. тактом):

Musical notation for example đ) showing a partial full polychord structure with three voicings in both treble and bass clefs. The treble clef has three voicings labeled 1., 2.*, and 3. The bass clef has one voicing labeled 1.

е) делимично потпун облик
(упоредити са 682. тактом):



ж) делимично потпун облик
(упоредити са 738. тактом):



Претпостављамо да је сада јаснији начин изградње већине материјала, а можда да најуочљивији пример употребе овог поликорда јесте синтеза мотива *чуда* и мотива *лепоте* (упоредити Пример бр. 15 са Примером бр. 12 под а) и б)).

У контексту хармоније, као што смо напоменули, значајан број ситуација (циљано) није представљен комплексним структурама већ подразумева свођење вертикале тек на бикорд или, пак, уопште не укључује доследност у спровођењу предочене поликордске логике. Поједине акордске структуре чак немају никаквих додирних тачака са предоченом вертикалном организацијом (којих је, разуме се, мали број), те — иако звучним резултатом у односу на своје окружење минимално одскачу — јесу од секундарног значаја и подразумевају варијанте које се не могу системски груписати, тако да их овде нећемо посебно разматрати.

Ипак, важно је нагласити да описана униформност на пољу хармоније у великој мери доприноси јачању структуре — било унутар ставова, било на макроплану читаве свите — а у садејству са тематизмом, текстуром (видети наредно поглавље) и оркестрацијом одраз је покушаја изградње једне особене црте овог музичког дела.

2.8.2. Контрапунктски поступци

Претходно потпоглавље нам је предочило разнолике опције које пружа хармонска структура описаног поликорда. Међутим, како фактура не би трпела изразито вертикални начин организовања музике (имајући у обзир и њено

трајање), неопходност примене контрапунктских техника овде се поставља као нужном, те ћемо у наставку проћи кроз неколико репрезентативних примера који би илустровали вишеслојност микроструктурне разрађености.

На хоризонталном плану овог дела могу се уочити механизми који су општијег типа али и технике које се односе на третман контрапункта у најстрожијем смислу. Јасно је да ће овакви поступци имати функцију разрађивања аспекта линеарности, те тако можемо наићи на примену полиметрије (хоризонталне и/или вертикалне), хокетус технике, групних педала, латентности, диминуције/аугментације, канонске имитације, наслојавања, хетерофоније (мозаичног типа), ретроградације, обртајног контрапункта и сличног. Навешћемо само неке за које нам се чини да се својом учесталашћу у већој мери издвајају у односу на остале поменуте категорије:

Пример бр. 17:

а) излагање 'хокетус' мотива *Милића* између два гласа (упоредити са 85. тактом у трубама):

б) излагање мотива *сватова* уз примену обртајног контрапункта у октави (упоредити 341. са 368. тактом у трубама и тромбонима):

в) канонска (двострука) имитација у којој је 'II тема' представљена мотивом урока у микстурама (упоредити са одсеком који почиње у 698. такту — виде-ти деонице кларинета а потом виолина и виола):

Тема са имитацијом на прими,
временско растојање је 4 доба:

II тема са имитацијом на октави,
временско растојање је 1 доба:

г) латентност у којој из варираног *Милићевог* мотива проистиче почетак мотива *сватова* (упоредити са 382. тактом — први систем I виолина са кларинетима):

латентни глас:

(оригинална мелодија)

Поред наведених, у овом делу евидентни су и одређени поступци за чију експлоатацију нисам имао никакве конкретне узоре у одговарајућој литератури (што, разуме се, не искључује могућност њиховог постојања). Нека од њих имају додирних тачака са мојим ранијим стваралачким периодом, односно са понеким делима а одређене видове организовања материјала сам у овој кореодрамској свити употребио први пут. Ови поступци односе се на проширење могућности обраде постојећег тематског материјала и потпадају под категорију 'контрапунктских' (иако се могу односити и на аспект структуре, наредни примери илустроваће тежњу ка остварењу доми-

нације линеарног над структурним принципом, нарочито јер је реч пре свега о ентитету 'мелодијског', те су стога сврстани управо у ово потпоглавље).

(1) Поступак мелодијског екстензирања јесте сличан Месијановом принципу додатих (ритмичких) вредности, али му је унеколико другачији. Наиме, ради се о виду понављања одређене ритмичко-мелодијске фразе која приликом репетитивности задржава своју ритмичку компоненту али трансформише мелодијски оквир који, при томе, минимално повећава број употребљених тонских висина – додавањем једног тона. Нова додата тонска висина се, приликом понављања фразе, јавља на месту очекиваног првог тона исте фразе, тако да се редослед тонова помера за по један удесно, чиме се кроз вишеструко понављање добија утисак минималног мелодијског померања. У наредном примеру приметимо излагање ритмичко-мелодијске целине сачињене од двотакта, у оквиру којег долази до поступка мелодијског екстензирања: први такт садржи мелодију од седам тонова а други – који би по аналогији са изложеним тематским материјалом у претходним ставовима (реч је о мотиву *Милића*) требало да представља варијанту првог такта – започиње новим, додатим тоном. Ради мање упадљиве трансформације дате мелодије, описани поступак представљен је целином коју сачињава већи број тонова, те је стога поменути материјал изабран као најпогоднијим:

Пример бр. 18 (видети деоницу кларинета пиколо у 397. такту):

The image shows two staves of musical notation in treble clef. The first staff contains three measures of music. The first measure is labeled 'a' and contains notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The second measure is labeled 'b' and contains notes A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4. The third measure is labeled 'a1' and contains notes B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4. The second staff contains three measures of music. The first measure is labeled 'b1' and contains notes A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4. The second measure is labeled 'a2' and contains notes B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4. The third measure is labeled 'b2' and contains notes A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4. The notation includes stems, beams, and accidentals (sharps and flats). The word 'итд.' (etc.) is written above the final measure of the second staff.

(2) Под мелодијском ретроградацијом подразумевамо, као што и сама реч каже, искључиво мелодијски аспект примене технике ретроградног кретања одређене ритмичко-мелодијске фразе. То значи да ће ритмичка ком-

понента у овом случају остати неизмењена и као таква бити у већој мери препознатљива у поређењу са стварном, потпуном ретроградацијом (где се оба параметра подвргавају сагледавању 'унатрашке'). Овакав вид кретања представља једну подврсту између основног и ретроградног облика, а теоријски посматрано можемо констатовати и подврсту са обрнутим поретком, где ће ритмички моменат бити подвргнут ретроградацији а мелодијски оквир остати нетакнут (на шта у овом делу нећемо наићи). У следећем примеру ћемо, поред мелодијске ретроградације, узгредно приказати и поступак елиминације мелодије (односно њено скраћење, елиминисањем појединачних тонова) на истом тематском материјалу:

Пример бр. 19 (мелодијска ретроградација: упоредити са 'хокетус' мелодијом у трубама (уз енхармонску замену), 223. такт; елиминација мелодије: видети деоницу 1. соло I виолине у 920. такту):

а
мелодијска ретроградација
Милићевог мотива

(→ елиминација мелодије)

The image displays three staves of musical notation in treble clef. The first staff shows the original motif (8-7-6-5-4-3-2-1) and its retrograde. The second staff shows the elimination of notes from the retrograde, labeled a1. The third staff shows further elimination, labeled a3, a4, a5, and 'итд.' (etc.).

(3) Вертикално сажимање мелодије не представља ништа друго до врсту контрапунктског рада обрађене у Примерима бр. 7 и 8 (илустровање звучног 'кубизма'). Дакле, принцип јесте такав да одређена мелодијска фраза постаје основ за изградњу вертикалних структура, које потом добијају градивну функцију. У наредном примеру узећемо, такође, мотив *Милића* који се поступком свејеврсне интервалске 'компресије' трансформише у наизглед

неповезано низање насумично поређаних интервала. Ови интервали у даљем току креирају трогласни 'канонски ток'⁷⁹ применом *sub minima* имитације и као да представљају феномен психолошког трансфера доживљаја⁸⁰ већ перципираног садржаја:

Пример бр. 20 (упоредити са 915. тактом у II виолинама и 3/4. виоли):

1) означени суседни интервали мелодије:



2) вертикално сажимање (са имитацијом):

Two staves of music, treble and bass clef. The melody from the previous example is condensed vertically into chords. The top staff shows the condensed melody, and the bottom staff shows the accompaniment. Brackets and the text 'итд.' (etc.) indicate that the pattern continues.

На бази предочених примера, а у контексту контрапунктских техника, у овој кореодрамској свити настао је немали број сличних ситуација (али по значају не у овој мери важан). Њиховом илустрацијом покушано је представљање умешности употребе композиционих поступака сагледаних из линеарне перспективе, које би помогле у свеобухватном сагледавању и разумевању музичког језика у целини.

⁷⁹ Канон у правом смислу те речи и не постоји јер одсуство пауза у перцептивном смислу значајно нарушава имитациони ток а тиме и 'самосталност' појединачних гласова. Ипак, евидентно је коришћење потпуно истог материјала али на другачијем временском растојању (видети Пример бр. 20).

⁸⁰ Овај феномен је можда још уочљивији у 1033. такту где до изражаја долази параметар звучног тембра који у контексту препознатљиве ритмике, односно метрике, евоцира мотив *чуда* са самог почетка (исписани репетитивни патерн у деоницама удараљки и клавира траје тачно петнаест ритмичких осмина – идентично као и на почетку Увода).

ЗАКЉУЧАК

Из свега што је у овој теоријској студији предочено можемо извести закључак да је стварањем дела *Урок и невеста* постигнуто усаглашење између једне иницијално амбициозне идеје (композиторске визије) и њене реализације (форме кроз коју се ова замисао остварила). Износећи аргументе да својим музичко-драмским изразом (али и самим садржајем у оквиру њега) ово уметничко дело указује на неопходност одреднице као 'кореодрамским', сугерисали смо на различите перспективе које би помогле адекватном разумевању природе саме музике. Уз општи преглед како историјског, социолошког, тако и стилског контекста музичко-сценског жанра коме ово дело припада, дато је субјективно мишљење аутора које поткрепљује ставове о сопственом музичком језику и поетици — ставове који овог композитора сврставају међу уметнике који не раскидају са традицијом, већ са њом остварују континуитет посредством идеала достизања атрибута *класичног* али на један *модеран* начин.

Споменимо на крају и то да смо кроз овако осмишљену уметничку форму у извесној мери покушали дати одговоре на нека универзална питања која су у директној вези са овим делом, а која су у време њеног настанка била у композиторовом фокусу: како се односити према традицији (уопште узев)? У којој мери је појам универзалне лепоте (данас) пожељан? Да ли је елемент 'митског' у уметности резултат тек једног сујеверног погледа на свет?

ПРИЛОГ
(оригинални поетски текст)

ЖЕНИДБА МИЛИЋА БАРЈАКТАРА⁸¹

Мили боже, чуда великога!
Кад се жени Милић барјактаре,
он обиће земљу и градове
од истока паке до запада,
према себе не нађе ђевојке:
главит јунак свакој ману нађе;
женидбе се проћи хотијаше.
Но да видиш чуда изненада!
Једно јутро у свету неђељу
поранио Милић барјактаре
на јутрење Миљешевци цркви;
пред црквом га намјера намјери
на јунака војводу Малету
од бијела Колашина града,
па говори војвода Малета:
„Ој, бога ти, Милић-барјактаре,
ти обиће земљу и градове
од истока паке до запада,
а по ћуди не нађе ђевојке;
но ти хоћу једно чудо казат:
ено за те љепоте ђевојке
у Загорју, украј мора сиња,
у онога Вида Маричића;
чудо људи за ђевојку кажу:
танка струка, а висока стаса,
коса јој је кита ибришима,
очи су јој два драга камена,
обрвице с мора пијавице,
сред образа румена ружица,
зуби су јој два низа бисера,
уста су јој кутија шећера;
кад говори — кâ да голуб гуче,

⁸¹ Војислав Ђурић, *Антологија народних јуначких песама* (Српска књижевна задруга, Београд, 1987), стр. 542.

кад се смије — кâ да бисер сије,
кад погледа — како соко сиви,
кад се шеће — као пауница;
побратиме, сва ти је гиздава,
далеко јој, веле, друге није.
А Виде је красан пријатељу
према тебе, према дома твога;
сва је слика, мио побратиме!
А и Виду није за те криво,
без ријечи даће ти ђевојку;
нит' је проси, ни јабуке даји,
већ ти купи кићене сватове,
пак ти иди Виду по ђевојку.“
Томе Милић одмах каил био,
па из цркве оде двору своме,
те он купи кићене сватове
по свој Босни и Херцеговини,
и по Жупи и Котару равну,
све јунаке младе нежењене,
добре коње прије нејахане;
кума куми Јанковић-Стојана,
старосвати Пивљанина Баја,
а ђевери Мандушића Вука.
Кад је Милић свате сакупио,
диже свате, оде по ђевојку.
Кад су били прем' Видову двору,
на пенџер се Виде наслонио,
па кад виђе кићене сватове,
сам је собом Виде говорио:
„Мили боже, лијепијех свата!
Чији ли су, куд ће по ђевојку?“
У ријечи коју бесједио,
пред дворе му свати дојездише,
ђувеглија ријеч приватио:
„Мили тасте, Виде Маричићу,
моји свати са Херцеговине!
Потегли смо на бога и срећу,
а по твоју шћеру Љепосаву.“
То је Виду врло мило било,
па подвикну своје вјерне слуге:
„Слуге моје, отворајте врата!
Сватовима коње приватите,
водите их у подруме доње,
Миле госте на бијелу кулу.“

Господара слуге послушаше,
отворише на авлији врата,
под гостима коње приватише,
коње воде у подруме доње,
миле госте на бијелу кулу.
Пошту чини Виде Маричићу,
части свате три бијела дана,
док наврши што је коме драго.
Кад четврто јутро освануло,
два су брата сестру изводила.
Ја каква је цура Љепосава!
Кроз мараме засијало лице,
сватовима очи засјениле
од господског лица и ођела;
сви сватови ником поникоше,
и у црну земљу погледаше,
ја од чуда лијепе ђевојке.
Но говори цури ђувеглија:
„Ој пунице, ђевојачка мајко,
или си је од злата салила?
Или си је од сребра сковала?
Или си је од сунца отела?
Или ти је бог од срца дао?“
Заплака се ђевојачка мајка,
а кроз сузе тужно говорила:
„Мио зете, Милић-барјактаре,
нити сам је од злата салила,
нити сам је од сребра сковала,
нити сам је од сунца отела,
веће ми је бог од срца дао:
девет сам их такијех имала,
осам их је удомила мајка,
ни једне их није походила,
јер су јадне рода урокљива,
на путу их устријели стр'јела.“
Кроз плач зета пуница дарива,
дарива га злаћеном кошуљом.
Ал' да видиш и чуда и фале,
каква дара тасте зету даје!
Гиздава му поклонио вранца,
врана коња, брате, без биљеге,
а на вранцу чултан до кољена:
чисти скерлет златом извезени,
златне ките бију по копитим';

бојно седло од шимшир-дрвета,
шимшир-седло сребром оковано,
на облучју камен сија драги,
о облучју господско оружје:
с једне стране сабља окована,
с друге стране шестопер позлаћен;
зауздан је уздом позлаћеном;
њиме зета свога дариваше.
Најбољи му шуре пешкеш дају
(најбољи је, најжешћијех јада!),
своју секу шуре зету дају,
баш сестрицу цуру Љепосаву.
А кад Милић дара приватио,
коња јаше, коњ му поиграва,
а звекеће сабља о бедрици,
а жуборе пуца на прсима,
на калпаку трепеће му перје.
Није шала, онака ђевојка!
Није шала, онаки дарови!
Подиге се кита и сватови,
развише се свилени барјаци,
засвираше свирке свакојаке,
ударише јасни таламбаси,
зачуше се сватске даворије,
стаде бакат сурих бедевија,
отидоше с богом путовати.
Кад су били гором путујући,
стиже урок на коњу ђевојку,
па говори до себе ђеверу:
„О ђевере, Мандушићу Вуче,
ззор мене у те погледати,
а камоли с тобом говорити;
ал' нагони мука на невољу:
кажи куму, кажи старом свату,
нек уставе суре бедевије,
нек угасе свирке и поп'јевке,
уз јелике прислоне барјаке,
нек ме скину са добра коњица,
нек ме спусте на зелену траву;
љуто ме је забољела глава,
јарко ми је омрзнуло сунце,
а црна ми земља омиљела,
бог би дао, те би добро било!“
Цвили, пишти ђевер до ђевојке:

„Стани, куме, стани, стари свате!
Стани, побро, Милић-барјактаре!
Уставите свирке свеколике,
угасите сватске даворије,
уз јелике прислон’те барјаке,
да скинемо са коња ђевојку;
љуто тужи моја мила снаша,
љуто ју је забољела глава,
јарко јој је омрзнуло сунце,
а црна јој земља омиљела,
бог би дао да би добро било!“
Тад стадоше кићени сватови,
уставише свирке и поп’јевке,
ђевер скиде са коња ђевојку,
па је спусти на зелену траву;
он је спусти, она душу пусти.
Сви сватови грозне сузе лију,
а највише Милић барјактаре;
ђувеглија јадан нарицао:
„Заручнице, млада Љепосава,
ту ли тебе суђен данак нађе!
Ни код мога ни код твога двора,
ни код моје ни код твоје мајке,
већ у гори под јелом зеленом!“
Састаше се кићени сватови,
сабљама јој сандук сатесаше,
наџацима раку ископаше,
саранише лијепу ђевојку
откуда се јасно сунце рађа;
посуше је грошим’ и дукатим’;
чело главе воду изведоше,
око воде клупе поградише,
посадише ружу с обје стране:
ко ј’ уморан, нека се одмара;
ко је млађан, нек се кити цв’јећем;
ко је жедан, нека воду пије
за душицу лијепе ђевојке.
Још нариче Милић барјактаре:
„Чарна горо, не буди јој страшна!
Црна земљо, не буди јој тешка!
Вита јело, пусти широм гране,
начини ми заручници лада!
Кукавицо, рано је не буди,
нека с миром у земљи почива!“

Сватовима јоште ријеч каже:
„Браћо моја, кићени сватови,
хајте, браћо, да ми путујемо,
хајде сваки како који може,
а ја идем како коњиц може
мојој старој на муштулук мајци.“
Дигоше се с богом путовати,
сваки иде како који може,
Милић оде како коњиц може.
Далеко га угледала мајка,
мало ближе преда њ ишетала,
коња грли, а Милића љуби:
„Чедо моје, Милић-барјактаре,
ђе су свати, ђе ти је ђевојка?
Водиш ли ми замјеницу, сине,
која ће ме јутром зам’јенити,
двор помести, воде донијети,
поређати господске столове?“
Ал’ бесједи Милић барјактаре:
„О старице, моја мила мајко,
иду свати, не воде ђевојке:
остала је твоја замјеница
ни код мога ни код свога двора,
ни код моје ни код своје мајке,
до у гори под јелом зеленом!
Но старице, моја слатка мајко,
брзо трчи двору бијеломе,
па ми стери мекану постељу,
ни дугачку ни врло широку,
јер ти дуго боловати нећу.“
Проли сузе Милићева мајка,
поврати се двору кукајући,
брже стере мекану постељу,
ни дугачку ни врло широку.
Како дође Милић барјактаре,
он се спусти на меку постељу;
док се спусти, он душу испусти.
Док дођоше кићени сватови,
дотле с’ Милић мртав належао.
Кад то вид’ли кићени сватови,
наопако копља окренуше,
наопако коло поведоше,
жалостиву пјесму запјеваше;
сабљама му сандук сатесаше,

наџацима раку ископаше,
саранише Милић барјактара
куда јарко смирује се сунце.
Оста јадна саморана мајка,
она кука како кукавица,
а преврће како ластавица;
она иде своме винограду,
косу реже, па виноград веже,
сузе лије, чокоће зал'јева,
винограду тихо проговара:
„Винограде, мили рукосаде,
ко је тебе мене засадио
никада те веће брати неће!“
Када буде на заходу сунце,
тад излази Милићева мајка,
па говори, а за сунцем гледа:
„Благо мене и до бога мога!
Благо мене, ето сина мога!
Ето г' мајци ће из лова иде,
носи мајци лова свакојака!“
Ни би сина, ни од сина гласа.
Када буде на истоку сунце,
изилази Милићева мајка,
сунце гледа, паке проговара:
„Благо мене, ето ми снашице!
Иде с воде, носи воде ладне,
хоће мене стару зам'јенити!“
Ни би снахе, ни од снахе гласа,
веће мајка кука од жалости,
кука тужна како кукавица,
а преврће како ластавица,
и кукаће до суђена дана!

ЛИТЕРАТУРА

Вишњић Жижовић, Соња: *Лептиров сан у поезији Маџоу Башоа* (Кокоро, Београд, 2015)

Гостушки, Драгутин: *Уметност у недостатку доказа* (Српска књижевна задруга, Београд, 1977)

Ђурић, Војислав: *Антологија народних јуначких песама* (Српска књижевна задруга, Београд, 1987)

Јанковић-Бегуш, Јелена: *Античка (грчка) парадигма у савременој уметничкој музици. Студије случаја/конвергенције: Јанис Ксенакис, Властимир Трајковић* (докторска дисертација, Београд, 2021)

Скрјабин, Александар: *Мистерија : белешке* (Логос, Београд, 2018)

Трајковић, Властимир: *Музика* (Одељење уметности САНУ, Београд, 2022)

Хамваш, Бела: *Историја и апокалипса* (Драслар партнер, Београд, 2010)

Чајкановић, Веселин: *Мит и религија у Срба* (Српска књижевна задруга, Београд, 1973)

Au, Suzan: *Balet i moderna igra* (Klio, Beograd, 2016)

Cvejić B, Marković T, Matić Lj, Mirković M, Šuvaković M. i Vujanović A: „Fragmentarne istorije plesa u XX i početkom XXI veka: DISKURSI, POZE I TRANSGRESIJE PLESA“, *Teorija koja hoda br. 4* (ТкН-центар за теорију и праксу извођачких уметности, Београд, 2002)

De Falja, Manuel: *Zapisi o muzici i muzičarima* (Klio, Beograd, 2001)

Funakoši, Gičin: *Karate do, moj životni put* (Babun, Beograd, 2013)

Golemović, Dimitrije: *Etnomuzikološki ogledi* (Biblioteka XX vek, Beograd, 2005)

Obradović-Ljubinković, Vera: *Koreodrama u Srbiji u 20. i 21. veku: rodna perspektiva* (Pokrajinski zavod za ravnopravnost polova, Novi Sad, 2016)

Rejna, Ferdinan: *Rečnik baleta* (IRO Vuk Karadžić – Larousse, Beograd, 1980)

Stravinski, Igor: *Moje shvatanje muzike* (Vuk Karadžić, Beograd, 1966)

Šuvaković, Miško: *Postmoderna* (Narodna knjiga, Beograd, 1995)

Tošić, Vladimir: *Vokalni kontrapunkt renesanse* (Fakultet muzičke umetnosti, Beograd, 2014)

Bribitzer-Stull, Matthew: *Understanding the leitmotif : from Wagner to Hollywood film music* (Cambridge University Press, 2017)

De Cinque, Paul Adam: *The Wind Works Of Louis Andriessen: A History And Comparative Analysis* (University of South Carolina, 2016)

Everett, Yayoi Uno: *The Music of Louis Andriessen* (Cambridge University Press, Cambridge, 2006)

Messiaen, Olivier: *Technique de mon langage musical* (Alphonse Leduc, Paris, 1956)

Nonken, Marilyn: „Messiaen and the Spectralists“, *Messiaen Perspectives 2* (Ashgate, Farnham, 2013)

Rosler, Almut: *Contributions to the spiritual world of Olivier Messiaen* (Gilles & Francke, Duisburg, 1986)

Rossum, Frans van and Smit, Sytze: „Louis Andriessen: After Chopin and Mendelssohn we Landed in a Mudbath“, *Key Notes: Musical Life in the Netherlands 28* (Donemus, Amsterdam, 1994)

Samuel, Claude: *Olivier Messiaen : Music and Color : Conversations with Claude Samuel* (Amadeus Press, Portland, 1994)

Simić, Stanko: *Butterfly Dream, trio for violin, clarinet and piano* (Edition by the author, Belgrade, 2020)

Simić, Stanko: *Climacus, vision for eight wind instruments and piano* (Edition by the author, Belgrade, 2012)

Simić, Stanko: *Fanfares, concert piece for piano* (Edition by the author, Belgrade, 2019)

Simić, Stanko: *Meditations, five pieces for piano* (Edition by the author, Belgrade, 2015)

Simić, Stanko: *Memoria, for chamber orchestra* (Edition by the author, Belgrade, 2017)

Simić, Stanko: *The Wall : Countdown, music for two pianos* (Edition by the author, Belgrade, 2009)

Simić, Stanko: *Vertigo, dances for orchestra* (Edition by the author, Belgrade, 2016)

Simić, Stanko: *Waves, trio for flute, violin and piano* (Edition by the author, Belgrade, 2014)

Taruskin, Richard: *Stravinsky and the Russian tradition* (University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1996)

Trajković, Vlastimir: *Duo pour Piano et Orchestre* (Editions Max Eschig, Paris, 1979)

Trochimczyk, Maja: *The Music of Louis Andriessen* (Routledge, London, 2002)