

Универзитет уметности у Београду

Факултет музичке уметности

Катедра за композицију

Ана Казимић

Теоријска студија о докторском уметничком пројекту

Muerto de amor

плесна фантазија

за вокално-инструментални ансамбл и електронику

Ментор: Зоран Ерић, редовни професор

Београд, 2016.

САДРЖАЈ

1. ЗА ПОЧЕТАК	7
2. ПОЛАЗИШТА	8
2. 1. Игра	8
2. 2. Фолклор. Шпански мелос	10
2. 3. Избор тематике. Лоркина песма. Либрето	10
3. ТЕОРИЈСКА ЕКСПЛИКАЦИЈА	12
3. 1. Историјско-социолошки и психолошки услови настанка и развоја фламенка	12
3. 2. Канте хондо (cante jondo)	17
3. 3. Дуенде	19
3. 4. Федерико Гарсија Лорка	20
3. 5. Цигански Романсеро (Romancero Gitano)	23
3. 6. Muerto de amor	24
4. МЕТОДЕ РАДА. ПОЕТИКА	27
4. 1. Прожимање фламенка и савременог уметничког израза	27
4. 1. 1. Форма	27
4. 1. 2. Ритам и метар	30
4. 1. 3. Мелодијске карактеристике	32
4. 1. 4. Хармонија	34
4. 1. 5. Други утицаји стваралаца савремене уметничке музике	37
4. 1. 6. Други утицаји фламенка	38
4. 2. Процес рада у електронском медију	39
4. 3. Плес. Фламенко у савременој уметничкој игри. Сцена	41

5. АНАЛИЗА КОМПОЗИЦИЈЕ	44
5. 1. Први одсек – Живот	45
5. 1. 1. <i>Entrada</i>	45
5. 1. 2. <i>Cante de preparaci3n</i>	45
5. 1. 3. <i>Falseta</i>	48
5. 1. 4. <i>Магија</i>	52
5. 1. 5. <i>Cante valiente</i>	57
5. 1. 6. <i>Remate</i>	58
5. 2. Други одсек – Живот и смрт	60
5. 2. 1. <i>Silencio I</i>	60
5. 2. 2. <i>Полифонија I</i>	62
5. 2. 3. <i>Escobilla I</i>	72
5. 2. 4. <i>Silencio II</i>	73
5. 2. 5. <i>Escobilla II</i>	74
5. 3. Трећи одсек – Смрт	76
5. 3. 1. <i>Silencio III</i>	76
5. 3. 2. <i>Полифонија II</i>	77
5. 3. 3. <i>Ida</i>	82
6. ИЗВОЂЕЊЕ	84
7. ЗА КРАЈ	91
8. ЛИТЕРАТУРА	92



Solo el misterio
nos hace vivir
Solo el misterio
Pablo Picasso 1934

1. ЗА ПОЧЕТАК

„Само нас тајна
подстиче на живот
само тајна.“
Ф. Г. Лорка¹

Докторски уметнички пројекат под називом *Muerto de amor* је плесна фантазија по истоименој песми Федерика Гарсије Лорке (Federico García Lorca), за камерни вокално–инструментални ансамбл, електронику и играче.

Моје дугогодишње практично бављење фламенком и сарадња са изворним фламенко уметницима пробудили су жељу како за теоријским проучавањем културног наслеђа и друштвено–историјског развоја фламенко уметности тако и за аналитичким сагледавањем њених формалних, мелодијско-хармонских, метро-ритмичких структура, затим плесних техника, а такође и за испитивањем могућности транспонованја ових карактеристика на поље савремене композиције.

За литерални предложак изабрала сам Лорину песму из циклуса *Romancero gitano*, која садржи основне мотиве и емоције карактеристичне за андалузијску традицију и уметност фламенка – љубав, страст, тајновитост, судбину, јад, бол, смрт. Ова тематика је била основни покретач музике овог пројекта.

Свој лични доживљај фламенко уметности преточила сам у уметничко дело у којем је повишени емотивни статус изражен кроз синтезу моје музике, поезије Федерика Гарсије Лорке и плеса, као и кроз стапање традиционалне фламенко музике и савременог музичког израза.

¹ Наслов Лоркиног цртежа са претходне стране. У Федерико Гарсија Лорка, *Целокупна дела, Књига 5*, Београд, Народна књига, 1974, 432.

2. ПОЛАЗИШТА

„Свако би од нас требало да прича
о својим стазама, раскрсницама,
клубама покрај пута...“
Гастон Башелар (Gaston Bachelard)²

2. 1. Игра

Моје интересовање за фламенко покренуто је практичним бављењем шпанским играма и љубављу према плесу, покрету подстакнутом музиком, уопште.³ Овај афинитет је јасно усмерио и моју доминантну опредељеност за жанр који обједињује музику и игру, жанр којим сам се бавила и у свом завршном раду на основним студијама композиције (музика за балет *Љубав – моћ нових буђења*), а којим се бавим и сада, у свом докторском уметничком пројекту, у виду плесне фантазије. Утицај плеса на музику присутан је у мојим композицијама често – *Комад за фагот и клавир, Свита за клавир, Невестина поема* (за мешовити хор), *Гудачки квинтет бр. 1* (други одсек), *Balcando* (за симфонијски оркестар), *Без леда, молим!* (за маримбу и ударалке), *Ети у Аунто* (румба за симфонијски оркестар), што је последица мојих интересовања и ангажовања. Преплитање две најприсутније области међу мојим активностима – музике и плеса – испуњава мој живот и природним, неспутаваним током преноси се и на уметност коју стварам. Цимер (Zimmer) каже „Да би човек могао да зачара друге, прво мора да зачара себе – а то се постиже плесом, једнако као молитвом, постом или медитацијом.“⁴

Своје плесно образовање започела сам балетом (два балетска студија, балетска

² Marija Krtolica, Pristupnost kao veština pretvaranja slučajnosti u fizičku neminovnost, *Orchestra* (51-53), Beograd, Udruženje Intra Contemporary Dance Company, septembar 2009/novembar 2010, 87.

³ Са четири године почела сам да се бавим балетом. Са дванаест година прелазим са балета у групу за шпанске игре.

⁴ Dušan Pajin, *Unutrašnja svetlost – filozofija indijske umetnosti*, Novi Sad, Svetovi, 1997, 35.

школа), а потом га обогативала латино-америчким и стандардним плесовима, шпанским играма и фламенком, српским орским играма, радионицама из области савремене игре, бразилских плесова, капуере, сценског покрета, да бих коначно оформила и лични, специфичан стил плеса. Њега сам обликовала креирајући кореографије на дела композитора уметничке музике (Ф. Шопен (F. Chopin), В. Мокрањац, М. Тајчевић, М. Штаткић, С. Влајић).

У области шпанских игара и фламенка након рада са нашим балетским стручњацима и усавршавања код истакнутих фламенко инструктора међу којима су Антонио Де Кастиљо (Antonio De Castillo), Марија Кек (Maria Keck) и Маријан Домингез (Marian Dominguez), наступала сам, претежно солистички, код нас и у Шпанији.

Осим мог конкретног, личног ангажовања у различитим плесовима, велики утицај и на моје афинитете, али и на конкретно стваралаштво у оквирима и плесне и музичке уметности имају и непрестано изграђују балетска и друга плесна остварења и извођења која са интересовањем пратим од малена. Поводом овог докторског уметничког пројекта вратила сам се неким балетима које сам познавала од раније, а затим и проширила своје познавање овог жанра остварењима са краја двадесетог и почетка двадесетпрвог века. Међу њима за стварање ове композиције подстицајни су били балет *Sleepless* Дирка Хаубриха (Dirk P. Haubrich), као и балети *Signes* – Рене Обри (René Aubry), *Eau* и *Alice's Adventures in Wonderland* Џобија Талбота (Joby Talbot). Од домаћих остварења које сам гледала у Народном позоришту, на мене је најјачи утисак оставио балет *Александар*, са истицањем контрастима испуњене личности Александра Великог, пуне страсти на свим пољима. Балет савременог уметничког приступа, а на бази традиције Грчке и Јапана, о владару који „није освајао територије већ срца људи“⁵, приказан је са пуно симболике и веома се лако повезује са Лоркиним приступом у песми коју сам изабрала као литерални предлог за ову композицију, као и са мојом (уметничком) естетиком и поетиком у овом стваралачком периоду.

⁵ Бранкица Кнежевић, Роналд Савковић поставља балет о Александру Македонском, у *Позоришне новине* (год. VI, бр. 55), Београд, Народно позориште, октобар 2011, 4-5.

2. 2. Фолклор. Шпански мелос

Поменути утицај плеса на моје композиције увек је носио са собом и извесну дозу фолклорних карактеристика. С обзиром на то да су били у питању плесови са, барем оквирно одређених географских подручја, који самим тим носе културно-уметничка (историјско-социолошка) обележја одређеног народа, сасвим је јасно да сам често радила и са музичким елементима неког фолклора⁶. Конкретно шпански музички мелос утицао је на обликовање три моје композиције пре рада на овом пројекту. С обзиром на претходно бављење шпанским играма и фламенком, затим извођење дела шпанских композитора на клавиру и, вероватно најбитније, већ на различите начине остварени композиторски рад са елементима шпанске музике, у старту докторског уметничког пројекта имала сам широко отворено и познато поље шпанског мелоса као инспирацију, а упоредо са тим и нове идеје о будућем жељеном процесу рада са овом материјом.

У току припреме овог пројекта, подсетила сам се значајнијих фламенко остварења познатих уметника и у области музике и у области плеса, додатно истраживала дела композитора уметничке музике XX и XXI века која садрже шпански мелос, посебно фламенко или песништво и живот Лорке као инспирацију. Међу овим композиторима посебно се истичу Франк Мартин (Frank Martin), Карлос Сурињак (Carlos Surinach), Луиђи Ноно (Luigi Nono), Џорџ Крамб (George Crumb).

2. 3. Избор тематике. Лоркина песма. Либрето

С обзиром на моје дугогодишње бављење шпанским играма и фламенком, као и посебну опчињеност Лоркином поезијом још од првог сусрета са њом, око избора тематике, тачније – ширег контекста за овај пројекат није било много недоумица. Од мноштва песника у чијој сам уметности уживала и неколико њих чије сам поступке и радове дубље проучавала, Лорка је песник који ме је, без обзира на сво раније време разоткривања и даље привлачио, можда управо неком вечитом мистеријом коју оставља

⁶ Осим поменутих композиција са играчким утицајима, фолклорне елементе уткала сам и у неколико других дела (*Баркарола*, *A szerelet*, *Ноћас бих могао...*) и сва она укупно посматрано подразумевају уметнички рад са елементима музике Индије, Кине, Шпаније, Енглеске, Немачке, Аустрије, Мађарске, Балканских земаља, Африке, Индијанаца.

читаоцима макар у најмањој мери, али довољно да нам константно даје могућности за нова (нове нијансе) тумачења. Његова дела видим као непресушнан извор откривања, изазов маште и савршено тло за даља уметничка стварања.

Лоркиним делима, посебно поетским, бавила сам се још у току основних студија композиције, када сам припремала либрето за музику за балет *Љубав – моћ нових буђења*. Тада сам ишчитавала његова *Целокупна дела*⁷ и креирала део либрета и музичку слику балета који су инспирисани основним Лоркиним мотивима. Сада сам, при избору либрета пажњу фокусира на две збирке песама – *Поема канте хонда* (*Poema del cante jondo*) и *Цигански романсеро* (*Romancero gitano*). Из прве поменуте збирке изабрала сам неколико песама које би чиниле целину и поставила их редоследом који прати концепцију једне канте хондо (*cante jondo*) песме, што сам још додатно прилагодила драматуршком току који сам желела да постигнем. Из друге збирке определила сам се за једну песму – *Muerto de amor*. Након анализе ових могућности, схватила сам да обе ове идеје могу да спојим узимајући за либрето поменуту песму из збирке *Цигански романсеро*, јер ми она даје могућност остваривања жељене концепције и драматуршког тока у виду примене структуре и карактеристика једне фламенко песме на моју композицију, а уз то, комплексност њене вишеслојне мистике омогућава ми бављење још неким додатним интригантним елементима.

⁷ Оп. cit.

3. ТЕОРИЈСКА ЕКСПЛИКАЦИЈА

3. 1. Историјско-социолошки и психолошки услови настанка и развоја фламенка

„Свака прича је путничка прича
– просторна пракса“
Мишел де Серто (Michael de Certeau)⁸

Пећина Алтамира, „Сикстинска капела уметности палеолита“⁹, својим очуваним, нестварно лепим сликама магијског и верског значења, сведочи о давном животу на тлу Шпаније. Први народ чије се име помиње на овом подручју су Лигури. Касније Шпанију насељавају Баски, Ибери, Келти, Феничани, Грци, Картагињани. Била је Шпанија део Римског царства, визиготска, муслиманска и на крају постала и остала хришћанска католичка држава.

Шпанија је земља историје, ратовања, патње, земља досељавања и исељавања, путовања и пропутовања народâ.

Сви су ти народи и религије остављали трагове формирајући културу из које потиче фламенко. Почетак фламенко уметности везује се за XV век и плод је његових сложених социјалних, културних и психолошких услова, али еволуира кроз историјске процесе све до данас. Постојбина фламенка је у Андалузији, у троуглу који оцртавају Севиља, Кадис и Кордоба. Византијска, јеврејска и арапска култура и уметност, у мирном суживоту ових народа у време власти Мавара¹⁰ обликовале су уметност

⁸ Марија Кртолица, Присутност као вештина претварања случајности у физичку неминовност, *Orchestra* (51 – 53), Београд, Удружење Intra Contemporary Dance Company, септембар 2009/новембар 2010, 87.

⁹ Пећину Алтамира, која се налази у близини Сантиљане, у покрајини Сантандер, открио је 1885. године Марселино Санс де Саутуола (Marcelino Sanz de Sautuola). Опат Брејл (Breuil) назвао ју је „Сикстинска капела уметности палеолита“. Никола Самарџић, *Историја Шпаније (од Алтамуре до данашњих дана, пола милиона година)*, Београд, Плато, 2003, 12.

¹⁰ Маври (Маури, Морисци) су берберска племена из северне Африке која су Арабљани по освајању тих области превели у ислам. Назив Маври односи се и на Арапе који су покорили Шпанију. Бихаљи-Мерин, Ото и други (ред.), *Мала енциклопедија Просвета, Књига 2*, Београд, ИРО Просвета, 1986, 531.

Андалузије. Арапско-андалузијска поезија наговештава елементе каснијег певања фламенка – народни мотиви, импровизација, драматика. Печат на формирање фламенка ставили су Цигани, који су уметност староседелаца и свих досељених народа обележили одликама своје музичке традиције – максималном слободом импровизације и виртуозношћу. Први писани траг о Циганима датира из 1068. године¹¹. То је народ индијског порекла¹² који од 1000. године, од арапских султана Махмута Газнија (Yamīn-ud-Dawla Abul-Qāṣim Maḥmūd ibn Sebüktegīn), Махмута Гора (Mu'izz ad-Din Muhammad Ghori), затим Џингис Кана (Çingis hán) и Тамерлана (Timūr(-e) Lang), па до данашњих дана доживљава егзодус. Вечити путници ходају из државе у државу, застајући повремено и најчешће привремено у појединим пределима, па настављају пут трагајући за новим прибежиштем. Тако су они данас, могло би се рећи, грађани целог света.

Први писани документ о Циганима у Шпанији према неким изворима потиче из 1425. године¹³, а према другим из 1447.¹⁴ То је време када су се они појавили у Барселони (Barcelona), али постоји вероватноћа да су долазили и раније, почетком XI века, одмах после прогона из Индије. Староседеоци их називају Хитанос (Gitanos), што потиче од Ехиптанос (Egiptanos) пошто су веровали да су Цигани уствари Египћани. Они сами звали су себе Ром, а свој језик кало (calo). Од почетка маргинални слој друштва, презирани од појединаца и државе, живели су изоловано, затворени у себе. Сматрани су лоповима, пљачкашима, па и убицама, а њихова окупљања око логорских ватри уз музику и плес будила су сумњу да се ради о демонским ритуалима. Овако је Џорџ Бороу (George Borrow) у XIX веку писао о историји Цигана: „... Ужасно у погледу бројности, њихово присуство је била зла клетва ка којој год четврти да су усмерили своја кретања...мазге и коњи су били крадени, ношени на далеке вашаре и тамо продавани...стада оваца и коза су страдала да би умирила изгладнеле жудње ових

¹¹ У *Тексту о животу св. Ђорђа Атонског* из манастира Ивирон на Атосу говори се о Адсиканима, за које су научници потврдили да су Цигани. Рајко Ђурић, *Сеобе Рома (кругови пакла и венац среће)*, Београд, БИГЗ, 1987, 7.

¹² Хајнрих Мориц Готлиб Грелман (Heinrich Moritz Gottlieb Grellmann), у књизи *Die Zigeuner*, из 1783. године први је доказао индијско порекло Цигана и чврсту везу њиховог језика са језиком Хинди. Небојша Томашевић и Рајко Ђурић, *Цигани света*, Београд, Југословенска ревија, 1988, 13.

¹³ Маја Вукадиновић, *Фламенко између тишине и усклика*, Нови Сад, Футура Петроварадин, 2002, 6.

¹⁴ Gwinne Edwards and Ken Haas, *¡Flamenco!*, London, Thames & Hudson Ltd, 2000, 19.

лоповских прождрљиваца.“¹⁵

Између 1499. и 1783. године шпански владари законским прописима регулишу живот Цигана. Католички краљеви¹⁶ Исабела I Кастиљанска (Isabel I de Castilla) и Фердинанд II Арагонски (Fernando II de Aragón) 1499. године, Филип II (Felipe II) у касном XVI веку, Филип IV (Felipe IV) 1663. и на крају Карло II (Carlo II) приморавали су их да напусте номадски начин живота, да се настане на једном месту и да раде пристојне послове. Цигани су одувек били бунтовници и није их било лако покорити, зато су често сурово кажњавани присилним шестогодишњим радом на галијама. Једини владар мало наклоњенији Циганима био је Карло III (Carlo III), који је владао у последњој четвртини XVIII века. Систематски понижавани и угњетавани многи Цигани су се коначно *скрасили* у циганским регионима названим *хитанериас* (gitanerías) у градовима Кадис (Cádiz), Ел Пуерто де Санта Марија (El Puerto de Santa María), Гранада (Granada) и Севиља (Sevilla). У овим сиромашним заједницама мушкарци су дању радили као ковачи и коњушари, а у вечерњим сатима ватрени плес био је утеха њиховој патњи. При том су нарочито жене биле атрактивне и привлачиле пажњу развратних аристократа.

Са протоком времена долази до стапања и неких других нижих друштвених група и етничких заједница са циганском, па тако реч Хитанос почиње да се користи и за просјаке, криминалце побегле из затвореништва и одбегле робове, а такође и за Јевреје и Мавре. Судбина Јевреја и Мавара била је још суровија од циганске, нарочито после 1492. године, која обележава победу Шпанаца над Маврима, после више од 700 година њихове владавине. Католицизам тада нагло јача и долази до прогањања свих народа других вера¹⁷. Јевреји и Маври су приморавани да прихвате хришћанску веру, но чак и онда су мучени, спаљивани на ломачи, или протеривани из Шпаније, јер им се није веровало. Око 300 000 Мавара је, после побуне и трогодишње неуспеле борбе против краљевске војске, напустило Шпанију, а преостали су се утопили у Циганске заједнице. У XVI и XVII веку Шпанија је на врхунцу своје империјалне моћи. Трговина са Јужном Америком резултира јачањем градова југо-западне Андалузије, увећава се

¹⁵ Ibid, 20.

¹⁶ Ова титула додељена је од стране папе Александра VI (папа Alessandro VI). Никола Самарџић, *Историја Шпаније (од Алтамуре до данашњих дана, пола милиона година)*, Београд, Плато, 2003, 194.

¹⁷ Прогони Јевреја почињу 1492, Цигана 1499, а Мавара 1501. године, што се све догађало у периоду инквизиције. Рајко Ђурић, *Сеобе Рома (кругови пакла и венац среће)*, Београд, БИГЗ, 1987, 145.

њихово богатство, а и популација. Упоредо са тим, као природни пратилац повећава се и број маргинализованих група, оних на које би се могле односити Лоркине речи „вечна клетва и стална молитва“¹⁸. Цигани, Јевреји, Маври, робови, просјаци и ситни криминалци, стално угњетавани и прогањани, у суштини сличних судбина, делили су и заједничко осећање повређености. Из ових трауматичних доживљаја израстала је потреба за неком врстом експресије рањене емоционалности. Живећи често у пећинама, далеко од андалузијског сунца, кроз музику и плес, бојажљиво, само у кругу фамилија, неговали су у тајности своје обичаје. И сви ти људи, тако различитих културних наслеђа, сада зближени заједничким осећањем страдања и бола, спонтано крећу у процес стапања. Из њиховог сиромаштва, глади, жеље за слободом, као израз одбачености, туге, али и беса, рађа се, како каже Феликс Гранде (Felix Grande) „уметност утехе и безнађа“¹⁹, најпре названа хитано (gitano), а касније фламенко (flamenco). Дуг је био пут од првих стиснутих песница и усклика до данашњег спектакла фламенка.

Фламенко подразумева уметност певања, плеса и свирања на гитари, али фламенко је и стил живота. Уметност фламенка израз је наслеђених предиспозиција у споју са индивидуалношћу личности. Шпанци би с правом могли рећи: „то су дарови наших предака“²⁰ оплемењени емоционалношћу боје туге и поноса „con dolor y pasión”²¹.

Реч фламенко употребљава се у данашњем смислу тек од XIX века. Различите теорије тумаче њено порекло и значење. Према Гвин Едвардсу (Gwynne Edwards) постоје четири могућа објашњења:²²

- у XV веку велика група Цигана на свом путу до Шпаније прелази преко Фландрије и зато их називају Фламенкос (Flamencos) – шпанска реч за Фламандце. Ова теорија је мало вероватна пошто је реч фламенко примењена на Цигане тек у XIX веку;

¹⁸ Федерико Гарсија Лорка, Утисци и предели (прев. Р. Татић), у *Целокупна дела, Књига 5*, Београд, Народна књига, 1974, 204.

¹⁹ Маја Вукадиновић, *Фламенко између тишине и усклика*, Нови Сад, Футура Петроварадин, 2002, 8.

²⁰ Парафразирам наслов књиге В. Јеротића *Дарови наших рођака*

²¹ „Са тугом и страху“ израз који се у Шпанији често користи, при чему реч пасион (pasión) обухвата и страст и страдање

²² Gwinne Edwards and Ken Haas, *¡Flamenco!*, London, Thames & Hudson Ltd, 2000, 19.

- Речи фламенко и фламинго често се изједначују, јер позиције које заузимају играчи фламенка неодољиво подсећају на позе птице фламинга. Ово је још мање вероватна теорија;
- Већу вероватноћу од претходних има теорија по којој реч фламенко настаје из две арапске речи фелаг (felag) и менгу (mengu) које спојене значе сељак изгнаник. Ова реч најпре се односила на прогањане арапске бегунце, а касније се примењује на све изгнанике, укључујући и Цигане;
- Највероватније је ипак да фламенко потиче од речи флама (flamma) што значи пламен. Овом речју дочарава се ватрени, плаховити цигански карактер, а самим тим и карактер њихове музике и плеса.

Анхел Алварес Кабаљеро (Angel Alvarez Caballero) наводи неколико периода у развоју уметности фламенка²³:

- 1. период, од 1765. до 1860. године; фламенко се изводио у најпримитивнијој форми, а пало секо (a palo seco) – без пратње гитаре и то искључиво у интимном окружењу породице и пријатеља;
- 2. период, од 1860. до 1910. године, назива се *златно доба* фламенка; фламенко излази у јавност, изводи се у музичким кафанама, специјално намењеним за фламенко – кафес кантантес (cafes cantantes); најбољи извођачи – певачи, плесачи, гитаристи – постају професионалци; дефинишу се поједини стилови фламенка;
- 3. период, од 1910. до 1955. године – *опера фламенка* или *позоришна етапа*; фламенко се изводи у позоришту и кориди, где може да се окупи више публике;
- 4. период, од 1955. до 1985. године – период *препорода фламенка*; пошто је у претходном периоду запретила опасност да комерцијализација упропасти суштину фламенка, сада се ради на поновном откривању праве уметничке форме која се јасно разграничава од комерцијалних облика; одржавају се многобројни фестивали фламенка на којима учествују уметници који уносе новине (од стихова познатих песника до елемената рока)

²³ Маја Вукадиновић, *Фламенко између тишине и усклика*, Нови Сад, Футура Петроварадин, 2002, 20-23.

- 5. период, од 1985. до данас – *нови* период фламенка, када цео свет упознаје фламенко; елементи музике из свих крајева света – цез, салса, боса нова... – инкорпорирају се у фламенко; и у Србији постоје извођења фламенка са елементима нашег фолклора.²⁴

3. 2. Канте хондо (*cante jondo*)

„Кад би ми на срцу била
два прозора од кристала
провириш ли, видела би
капи крви у сузама.“²⁵
Циганска сигирија²⁶

Основа на којој се развила целокупна уметност фламенка је канте фламенко (*cante flamenco*), односно фламенко певање.

И пре XVI века у Шпанији је постојала традиција певања балада, кратких поема или романси, које су из генерације у генерацију преношене усмено. Оне су обрађивале врло различите теме (непријатељства између племићких породица, емоције љубавника, агоније појединаца...). Баладе су певане у целој Шпанији, али захваљујући највише Циганима, оне у Андалузији прерастају у фламенко. Цигани су их прилагођавали свом стилу певања, скраћујући дуже поеме у песме од три или четири стиха, такозване копле (*coplas*). Пошто су Цигани живели у великим заједницама у којима је било и других несрећних, угњетаваних и разочараних, јасно је да баладе које су певали одражавају њихову бол, рањену емоционалност и протест. Зато оне нису певане нежно, као типичне баладе, већ очајнички, сирово и тај стил добија име канте хитано (*cante gitano*), а касније канте фламенко (*cante flamenco*). Најспособнији

²⁴ Песма *Јовано Јованке*, у извођењу групе шпанског плеса *La hada*, у кореографији и под уметничким руководством А. Казимић, а уз пратњу тамбурашког оркестра

²⁵ Лорка наводи ове народне стихове у свом предавању Канте хондо – првобитна андалузијска песма одржаном у Уметничком и књижевном центру Гранаде 19. фебруара 1922. године, а објављеном у листу *El noticiero granadino* у фебруару исте године. Федерико Гарсија Лорка, *Целокупна дела, Књига 5* (прев. Р. Татић), Београд, Народна књига, 1974, 323.

²⁶ Циганска сигирија (*seguiriya(s)*, *siguerilla(s)*, *siguirilla(s)*, *seguidilla gitana*) је врста дубоке болне песме коју по традицији певају мушкарци, док жене певају сетни *soleares* (или, у једнини – *soleá*).

извођачи овог стила били су управо Цигани. На развој фламенка у XVIII веку у значајнијој мери утиче и аристократија. Као реакција на аристократску претерану углађеност многи племићи су усвајали цигански стил облачења, манире и говор. Они су спонзорисали организоване забаве зване хуерга (juerga), које подразумевају окупљање у крчмама, уз много алкохола и високи емоционални набој који се ослобађао кроз циганско певање и плес. У основи, хуерга се није променила до данас.

Постоје три категорије певања у фламенку: канте хондо (cante jondo), канте интермедо (cante intermedio) и канте ћико (cante chico). Најизворнији тип певања је канте хондо, што значи дубока песма. Лорка потврђује овај назив: „Она је дубока, заиста дубока, дубља од сви бунара и свих мора која окружују свет, много дубља од садашњег срца које је ствара и гласа који је пева, јер је готово без граница. Долази од далеких раса, пролазећи гробља година и крошње увели вртова. Долази од првог плача и првог пољупца.“²⁷

Коренима у византијском певању, римској литургији, арабијском и маварском, али и прастаром хебрејском и индијском мелосу, андалузијски канте хондо највише је захвалан циганској интерпретацији. „Цигани најдраматичније, с највише крви проносе из деценије у деценију аутентични звук, крик, дрхтај фламенка. Тапшу га, играју и изливају из грла све од колевке.“²⁸

Текст ових песама сажима најтананије дамаре људске душе у једној копли (строфи) коју чине три или четири стиха. Са мало речи изречена су размишљања и искуства која се тичу универзалних животних тема: слобода, самопоштовање, патња, страх, самоћа, смрт, верност, љубав, она еротска, неузвраћена или неостварена, или љубав према мајци, са честом фразом у коплама „mare de mi alma” – мајко моје душе. Било коју тему песма да зачне, у позадини су љубав и смрт. А центар света је жена, жена по имену Патња. О томе говори копла из сигирије:

„Уздахе ветру шаљем
ах, јадан ти сам ја
када нико њих не чује.“²⁹

²⁷ Федерико Гарсија Лорка, Канте хондо – првобитна андалузијска песма (прев. Р. Татић), у *Целокупна дела, Књига 5*, Београд, Народна књига, 1974, 316.

²⁸ Гордана Ђирјанић, *Писма из Шпаније*, Нови Сад, Матица српска, 1995, 157.

²⁹ Федерико Гарсија Лорка, Канте хондо – првобитна андалузијска песма (прев. Р. Татић), у *Целокупна дела, Књига 5*, Београд, Народна књига, 1974, 325.

Патетични канте хондо увек се пева ноћу, он нема пејзажа, само плава ноћ и глас...“Посматрана са тачке гледишта естетике, фламенко песма је у правом смислу речи антиестетичка.“³⁰ Пева се промуклим, храпавим гласом који пече грло, рахо (гајо³¹), „од кога остају бразготине на полеђини огледала“³² и који више подсећа на нарицање, плач или крик. Ова песма не изазива радост, већ дубоку самоспознају и бол.

Којом то снагом уметник рањава и саморањава?

3.3. Дуенде

Појам дуенде има различита значења. По неким изворима он означава малог, доброћудног вилењака из бајки³³, а по другим изворима обесног духа, сабласт³⁴. Гете каже да је Дуенде „тајанствена моћ коју сви осећају, али ни један филозоф не може да објасни“³⁵.

Лорка је овај појам пренео из арга у књижевни језик³⁶. Говорећи о надахнућу уметника, Лорка упоређује дуенде са анђелом и музом. Он сматра да анђеол и муза долазе споља. Анђеол даје светлост, летећи излива милост, води човека и са лакоћом настаје слика, песма, игра...Муза диктира могуће, буди интелект, даје облик, али тиме често представља ограничење уметнику. А дуенде – он „се пење изнутра, од табана, од врхова ножних прстију“³⁷ ...његога „треба разбудити у последњим одајама крви“³⁸. Дуенде

³⁰ Gwinne Edwards and Ken Haas, *¡Flamenco!*, London, Thames & Hudson Ltd, 2000, 176.

³¹ У директном преводу значи пукотина, расцеп.

³² Лорка говори о чудесном певању Силверија Франконетија (Silverio Franconetti), кога је овековечио у песми *Портрет Силверија Франконетија*. Федерико Гарсија Лорка, Канте хондо – првобитна андалузијска песма (прев. Р. Тагић), у *Целокупна дела, Књига 5*, Београд, Народна књига, 1974, 328.

³³ Гордана Ћирјанић, *Писма из Шпаније*, Нови Сад, Матица српска, 1995, 234.

³⁴ Gwinne Edwards and Ken Haas, *¡Flamenco!*, London, Thames & Hudson Ltd, 2000, 130.

³⁵ Федерико Гарсија Лорка, Теорија и игра вилењаштва (прев. Р. Тагић), у *Целокупна дела, Књига 5*, Београд, Народна књига, 1974, 274.

³⁶ Гордана Ћирјанић, *Писма из Шпаније*, Нови Сад, Матица српска, 1995, 234.

³⁷ Федерико Гарсија Лорка, Теорија и игра вилењаштва (прев. Р. Тагић), у *Целокупна дела, Књига 5*, Београд, Народна књига, 1974, 274.

³⁸ Ibid. 276.

мења из темеља све форме, уноси нову, до тад невиђену свежину, чудо креације, налик на бекство од постојећег света и никад се не понавља. Тако пева кантаора (*cantaora*³⁹) Пастора Павон (Pastora Pavon), “La niña de los reines” (девојчица са чешљевима), чији наступ Лорка описује: „Без гласа, без даха, без нијанси, са изгорелим грлом, али...с дуендеом...јер је схватила да слушаоци не траже форму, већ мождину форме, чисту музику...тај глас је био млаз крви...”⁴⁰. Треба нагласити да се емоција не јавља ако нема дуендеа, уздрхталог, мрачног, који заправо воли *руб ране*. Извођач фламенка, са пробуђеним дуендеом пролази у свом наступу, у својој *обредној драми*, из трена у трен безброј малих *смрти*, рађајући се изнова и растући тако као уметник и као човек. Симболично, он проживљава драму народа који је вековима лутао, *умирао* асимилијујући се са другим народима, губећи религијски индијски идентитет. Али, он је налазио своју унутрашњу слободу у уметности. У Андалузији, фламенко је отворио пут до саме сржи људског бића у коме се налази испуњење и узвишење.

3. 4. Федерико Гарсија Лорка

„Беше омиљен као гитара,
чио, сетан, дубок и јасан
као дете, као народ.“

Пабло Неруда (Pablo Neruda)⁴¹

Песнику рођеном 5. јуна 1899. године у близини Гранаде, у селу симболичног имена Фуентевакерос (Fuentevaqueros), што значи извор пастира, као да је предодређено да буде *пастир* свог народа у доба *Ла ниња боните* (*La niña bonita*)⁴². Неписменост и непросвећеност је владала Шпанијом, па је влада организовала педагошке мисије које су водили студенти по читавој земљи. Лорка са Едуардом

³⁹ Кантаора је реч која означава певачицу фламенка, а не певачицу уопште.

⁴⁰ Федерико Гарсија Лорка, Теорија и игра вилењаштва (прев. Р. Тагић), у *Целокупна дела, Књига 5*, Београд, Народна књига, 1974, 278.

⁴¹ Федерико Гарсија Лорка, *Поезија – избор* (прев. В. Кошутућ), Срајево, Веселин Маслеша, 1988, 199.

⁴² Овако је из милоште названа Друга република, Шпанија, 1931, са Нисетом Алкала Самором (Niceto Alcalá-Zamora) на челу привремене владе. Никола Самарцић, *Историја Шпаније (од Алтамаре до данашњих дана, пола милиона година)*, Београд, Плато, 2003, 447.

Угартеом (Eduardo Ugarte) постаје директор и уметнички аниматор путујућег позоришта Ла барака (La Barraca), које од 1932. године камионом иде од места до места приказујући дела шпанских уметника Сервантеса (Miguel de Cervantes), Лопе де Вега (Lope de Vega) и Калдерона (Pedro Calderón). Песнички се изразио Дамасо Алонсо (Dámaso Alonso): „Ла Барака је сејала у срце Шпаније добро семе праве уметности“⁴³. Ова констатација је потпуно тачна, јер је Лорка био свестрано образован – студирао је филозофију, право и књижевност, учио музику код Мануела де Фаље, био припадник *Генерације 27*, размењивао искуства са сликаром Салвадором Далијем (Salvador Dalí) и редитељем Луисом Буњуелом (Luis Buñuel)⁴⁴. „Ја сам Шпанац од главе до пете; Не бих могао живети ван мојих географских граница...Опевам Шпанију и осећам је до сржи, али сам пре свега светски човек и брат свих људи...“⁴⁵ каже Лорка. Путујући Шпанијом, Лорка је упознао душу свог народа, нашао у њему себе и своје праве шпанске јунаке, од којих је сваки, како би рекао Санћес Алборнос (Sánchez Albornoz), „homo hispanicus – поносит, нерационалан, мистичан, насилан, индивидуалиста, тешко прилагодљив савременом политичком уређењу...“⁴⁶.

Лорка је пришао животу виђењем и слухом, тако једноставно, а тако драгоцену – а како би могао затворити очи пред својом Гранадом, чију питому лепоту Теофил Готије (Théophile Gautier) пореди са „марамом простртом подно Сијера Неваде“⁴⁷. А тек на *врелу фолклора* остати равнодушан уз жетелачке песме, сватовце, здравице, романсе и копле, било је немогуће. Записивао је и обрађивао народно благо – фолклорни материјал, хармонизовао народне напеве. Отворена чула узајамно су се обогаћивала и резултат је то чудесно, раскошно доживљавање света, овековечено у Лоркиним делима. Чак се Херардо Дијего (Gerardo Diego) запитало: „Шта је то? Песништво, сликарство или музика?“⁴⁸ Та синестезија, у којој све добија душу, крије и

⁴³ Ivanišević, Drago (priređivač), *Federiko Garsija Lorka – Izbor*, Zagreb, Mladost, 1985, 217.

⁴⁴ У *Residencia de Estudiantes* (боравиште студената) уметници су се окупљали и дружили у подстицајним разговорима. Никола Самарцић, *Историја Шпаније (од Алтамуре до данашњих дана, пола милиона година)*, Београд, Плато, 2003, 431.

⁴⁵ Кринка Видаковић (прев.), Лоркин разговор са карикатуристом Багаријом (Luis Bagaría), у Федерико Гарсија Лорка, *Целокупна дела, Књига 5*, Београд, Народна књига, 1974, 417.

⁴⁶ Никола Самарцић, *Историја Шпаније (од Алтамуре до данашњих дана, пола милиона година)*, Београд, Плато, 2003, 609.

⁴⁷ Федерико Гарсија Лорка, *Моћ гитаре*, Београд, Просвета, 1953, 89.

⁴⁸ Владета Кошутић, Дубоки путеви гитаре, у Федерико Гарсија Лорка, *Игра песка и месеца*, Београд,

„један дубљи смисао: једну горчину...и једно специфично Лоркијанско сагледавање трагике живота, трагике која редовно прати сваку радост и сваку срећу“⁴⁹. Љубав и смрт, подлога целокупне његове поезије, огледало су страсне Шпаније. Сам Лорка каже: „као истински песник, какав сам и какав ћу бити до смрти, нећу престати да се бичујем у очекивању зеленог или жутог млаза крви који ће, у то сам уверен, шикнути једног дана из мог тела“⁵⁰.

Млаз црвене крви потекао је изненада. Насилна, трагична погибија пријатеља Санћеса Мехијаса (Sánchez Mejías) у асени уплашила је Лорку који је предосећао и свој крај. *Плач за Игнасијом Санћесом Мехијасем* болно, потресно опело пријатељу, сведочи о дуендеу који је пришао јер је осетио смрт:

„Тражио је зрак свитања,
ал' свитање не угледа.
.
.
Тражио је свој стас диван,
ал' сусрете крв га врела.“⁵¹

Ускоро затим потекла је и крв песника, мучно убијеног у једну августовску зору, 1936. године, на незаном месту, на неком путу или на неком пропланку у близини вољене Гранаде. Можда је био крив зато што је интелектуалац и још песник шпанске жандармерије и слободарске Маријане Пинеде. Све књиге су му јавно спаљене на тргу у Гранади, али његова поезија и његове драме, као и он сам, остали су у срцима људи целог света.

Просвета, 1969, 23.

⁴⁹ Federiko Garsija Lorca, *Pesme* (prev. Tanasije Mladenović), Beograd, Rad, 1963,101.

⁵⁰ Федерико Гарсија Лорка, *Уобразиља, надахнуће, бежање* (прев. Р. Татић), у Федерико Гарсија Лорка, *Целокупна дела, Књига 5*, Београд, Народна књига, 1974, 336.

⁵¹ Федерико Гарсија Лорка, *Поезија – избор* (прев. В. Кошутић), Срајево, Веселин Маслеша, 1988, 146.

3. 5. Цигански Романсеро (*Romancero Gitano*)

„Пишем сада поезију
да се отворе вене.“

Ф. Г. Лорка⁵²

„Месец је сунце Гранаде⁵³“, слика шарене, накићене дневне Гранаде потпуно се измени када је ноћ осветли и очара месечином од беле ка плавој боји. Из страћара, ковачница, из маслињака и прашњавих путева искрсавају шпански лос хитанос (*los gitanos*), тако посебни, јединствени (они су чак једини Цигани на свету који не говоре цигански⁵⁴), исклесани вековном борбом и патњом, последњи витезови Шпаније, стасити, дрски, плахи, врсни певачи, уз њих лепотице женствене, разигране и старице сасушеног лика, гатаре. Сви они живе живот са необузданом страшћу уз нож, крв и смрт. „Бронза и сан“ („*bronce y sueño*“)⁵⁵, противречност телесног и духовног и јад као непролазно стање, то је Андалузија која се осећа у *Циганском романсеру*⁵⁶. Љубав, занос, чежња, разочарење, патња, наговештени, али неисказани, честе су сенке прекомерне осећајности. Лорка, са осећањем за све људске патње, противник је тираније и тлачења, којима су у Шпанији подвргнути нарочито Цигани. Када кроз цигански град из снова прођу „створења бруталне стварности“⁵⁷, а куће нестану у огњу, остаје вапај:

„Ох, цигански граде!
...нек те траже на мом челу
игро песка и месеца.“⁵⁸

⁵² Федерико Гарсија Лорка, Писма, Хорхеу Саламеи (*Jorge Zalamea*), прев. К. Видаковић, у Федерико Гарсија Лорка, *Целокупна дела, Књига 5*, Београд, Народна књига, 1974, 399.

⁵³ каже Л. Росалес (*L. Rozales*). Владета Кошутећ, Библија андалузијског песништва, у Федерико Гарсија Лорка, *Игра песка и месеца*, Београд, Просвета, 1969, 25.

⁵⁴ Језик шпанских Цигана, кало (*caló*), представља мешавину ромског и шпанског језика, са много речи из других језика и дијалеката. Небојша Томашевић и Рајко Ђурић, *Цигани света*, Београд, Југословенска ревија, 1988, 220.

⁵⁵ *Romance da la luna, luna*, у Федерико Гарсија Лорка, *Цигански романсеро*, Београд, Култура, 1969, 4.

⁵⁶ Лорка је рекао: „То је књига где је једва испољена Андалузија која се види, али је зато испољена она која се осећа.“ Владета Кошутећ, Библија андалузијског песништва, у Федерико Гарсија Лорка, *Игра песка и месеца*, Београд, Просвета, 1969, 27.

⁵⁷ Сесил Баура (*Cecil Bowra*) овако назива жандаре. *Cecil Bowra, Romancero gitano*, у *Наслеђе симболизма и стваралачки експеримент* (прев. Душан Пувачић), Београд, Нолит 1970, 435.

⁵⁸ Федерико Гарсија Лорка, *Цигански романсеро* (прев. Коља Мићевић), Београд, Култура, 1969, 73.

Игра песка и месеца наставља се у романси, негде у Андалузији, у завичају чежње, под окриљем ноћи, у снажној драматизацији односа човека и природе.

3. 6. *Muerto de amor*

¿Qué es aquello que reluce⁵⁹
por los altos corredores?
Cierra la puerta, hijo mío;
acaban de dar las once.
En mis ojos, sin querer,
relumbran cuatro faroles.
Será que la gente aquella
estará fraguando el cobre.
Ajo de agónica plata
la luna menguante, pone
cabelleras amarillas
a las amarillas torres.
La noche llama temblando
al cristal de los balcones,
perseguida por los mil
perros que no la conocen,
y un olor de vino y ámbar
viene de los corredores.
Brisas de caña mojada
y rumor de viejas voces
resonaban por el arco
roto de la medianoche.
Bueyes y rosas dormían.
Sólo por los corredores
las cuatro luces clamaban
con el furor de San Jorge.

Tristes mujeres del valle
bajaban su sangre de hombre,
tranquila de flor cortada
y amarga de muslo joven.
Viejas mujeres del río
lloraban al pie del monte
un minuto intransitable
de cabelleras y nombres.
Fachadas de cal ponían
cuadrada y blanca la noche.
Serafines y gitanos
tocaban acordeones.
Madre, cuando yo me muera,
que se enteren los señores.
Pon telegramas azules
que vayan del Sur al Norte.
Siete gritos, siete sangres,
siete adormideras dobles
quebraron opacas lunas
en los oscuros salones.
Lleno de manos cortadas
y coronitas de flores,
el mar de los juramentos
resonaba no sé dónde.
Y el cielo daba portazos
al brusco rumor del bosque,
mientras clamaban las luces
en los altos corredores.

⁵⁹ Федерико Гарсија Лорка, *Цигански Романсеро*,
Београд, Култура, 1969, 56-58.

*Умро од љубави*⁶⁰

- Шта је, мајко, заблистало
кроз ходнике превисоке?
- Затвори већ врата, сине,
једанаест избило је.
- У очима четири ми
буктиње на силу горе.
- Котлове од бакра, ваљда,
чисте људи, дете моје.

Чешањ сребра умирућег,
крњи месец зраке ломне
расплео низ куле жуте,
попут дуге жуте косе.
Под балконским прозорима
преплашена поноћ зове,
док одасвуд њу, незнанку,
пси безбројни, лајућ, гоне,
а вина и амбре мирис
ходнике високе проже.

Поветарци трске влажне
и гласови стари зборећ,
одзвањаху кроз порушен
свод поноћи, још дубоке.
Волови и руже – у сну.
Кроз ходнике само горе
махнитошћу светог Ђорђа
вапијућа светлост зове.

Тужне жене из долине
крв човечју своју носе,
крв, горчину бедра младог,
и мир цвета што је скошен.
Старе жене речног слива
подно брега сузе роне
за тренутком непролазним
имена и бујне косе.
Прочеља од креча ноћ су
обукла у беле коцке.
Серафима и Цигана
хармонике јече громке.
- Мајко, када умрем, јави
господи у замку горе.
Нек низ плавих телеграма
са Југа на Север оде.
Седам крви и повика
и макова, цвет им голем,
потамнела огледала
у салонској тами ломе.
Носећ руке одсечене
и крунице цвећа многе,
ко би знао с које стране,
заклињања бруји море.
И залупи небо врата
испред шума што шуморе,
док је светлост дозивала
кроз ходнике превисоке.

⁶⁰ Федерико Гарсија Лорка, *Поезија – избор*
(прев. Владета Кошуткић), Срајево, Веселин
Маслеша, 1988, 115-116.

Младић у љубавној агонији има привиђење четири сјајне буктиње („cuatro faroles“, „las cuatro luces“), четири слова шпанске речи амор (**amor**) – љубав, које блистају у замку господарице његовог срца. Али природа шаље злослутне знаке: месец који опада (предзнак смрти), жуте куле (боја трагике), уплахирана ноћ, чује се злокобно завијање паса (предосећање смрти). Јарка белина пламена четири буктиње делује као повик, као зов...то је онај “шпански дух опчињен светлошћу и смрћу”⁶¹. Тренутак опчињености, страсти у магновењу, а затим...драма. Тишина испуњена црнилом, а белим уличицама жене проносе окрвављено тело. Небо и земља, анђели светлости и људи, Цигани, јече заједно у болу. У замку седам крикова, седам црвених млазева крви – „siete gritos, siete sangres“ (седам је слова у шпанској речи суисида (**suicida**) – самоубица) ремети мир госпе, али убрзо море заборав пада на љубавне заклетве, а можда одјекују и страшне клетве. На крају, и небо проговара бесом, а светлост четири буктиње наставља свој зов, незаустављиво.

Проблем љубави и смрти решен је смрћу која је ипак, како би Лорка рекао „питање питања”⁶², јер како то бројне копле, а и сам живот сведоче – љубав је јача од смрти. Бела голубица љубави је вечна. „Шта се уствари дешава у тој Андалузији...у агоничкој ретроспективи заљубљеног младића...?”⁶³ Могућа су разнолика тумачења.

⁶¹ Гордана Ћирјанић, *Писма из Шпаније*, Нови Сад, Матица српска, 1995, 81.

⁶² Лорка каже „У основи свих тих песама трепти питање, ужасно питање на које нема одговора...Песма или исказује дубок душевни пролем или га разрешава смрћу која је питање питања.“ Федерико Гарсија Лорка, Канте хондо – првобитна андалузијска песма (прев. Р. Татић), у *Целокупна дела, Књига 5*, Београд, Народна књига, 1974, 315.

⁶³ Федерико Гарсија Лорка, *Игра песка и месеца*, Београд, Просвета, 1969, 28.

4. МЕТОДЕ РАДА. ПОЕТИКА

4. 1. Прожимање фламенка и савременог уметничког израза

4. 1. 1. Форма

Бројни су елементи и карактеристике фламенко уметности који су давали специфичну боју овом делу и утицали на моја размишљања при процесу компоновања плесне фантазије.

Иако је фламенко уметност која даје велику слободу свакоме од учесника у креирању појединачног дела, постоје, као и у другим уметностима које карактерише импровизација у стварању финалног продукта, одређена општа правила и специфични кодови, знаци којима учесници комуницирају при стварању. Без обзира на мноштво стилова у фламенку, постоје формалне одреднице које уоквирују и уобличују већину фламенко креација на веома сличан начин, иако се унутар формалних оквира подразумева велика варијабилност условљена индивидуалном инспирацијом извођача. У још већој мери варијација форме је зависна од чинилаца једног извођења – форма се значајно мења у зависности од тога да ли је извођење укључује плес или је оно чисто музичко. Уопштене одлике форме су постојање уводног одсека – ентрада (entrada) у коме се прво чују звуци гитаре, акорди којима се маркира компас (compás)⁶⁴ актуелног стила фламенка. Затим следи кехио (quejío)⁶⁵ певача који се, уколико извођење укључује и плес, повезује са појавом играча – салида (salida), па канте де препарасион (cante de preparaci3n)⁶⁶, инструментални интермецо на гитари – фалсета (falseta), канте

⁶⁴ Compás подразумева основну метро-ритмичку целину одређеног фламенко стила која се понавља током целе нумере.

⁶⁵ Певач интерпретира повике, карактеристичне за одређени фламенко стил, којима позиционира свој глас у тоналитету и карактеру нумере коју изводи.

⁶⁶ Прва строфа коју певач изводи, у адекватном карактеру, али технички без великих захтева. У преводу – припремно певање.

валијенте (*cante valiente*)⁶⁷ као врхунац изражајности и техничких способности певача, и на крају уобичајена је појава ремате (*remate*)⁶⁸ одсека, који својим бржим темпом, често и променом лествичног склопа из модуса у дур, представља сигнал краја.

У оквиру стилова који могу да садрже и плес, по својој структурној специфичности издваја се алегријас (*alegrías*) и та специфичност је условљена управо присуством играча. Смена одсека ескобиља (*escobilla*) и силенсио (*silencio*)⁶⁹, карактеристична за овај стил, привукла је моју пажњу. Ескобиља је одсек који је испуњен дугим и сложеним радом стопала и подразумева доминацију играча, док силенсио карактерише лагани темпо и лирски карактер. Може се повући паралела са основним карактеристикама фламенко звука који не познаје средње динамичке нивое, он је или тих или болно продоран, а такође и са, за фламенко специфичним комбиновањем два потпуно различита карактера – романтично крхке нежности и агресивне снаге, при чему се намеће запажање да је фламенко уметност која спаја супротности. У својој уметничкој слободи, а с обзиром на наведене паралеле и у жељи да истакнем драматичне разлике које се сукобљавају и спајају у фламенку, као и у изабраној Лоркиној песми, у композицији *Muerto de amor* дала сам много већи простор целинама *Escobilla* и *Silencio* него што га они имају у традиционалном фламенку. У оквиру форме фламенка јављају се два дела ескобиља која су раздвојена једним делом силенсио, а у мом делу присутне су три целине *Silencio*.

Основни елементи форме фламенка усмерили су формалну конструкцију ове композиције, али уз један другачији и веома слободан третман. Прва уочљива разлика у односу на традиционални фламенко јесте трајање наведених формалних јединица, које је у мом делу аугментирано⁷⁰. Друга разлика је у томе што ми је структура фламенка била инспирација само у погледу појединих карактеристика изабраних елемената форме, као што су карактер и улога. Моје дело се не запажа као једна нумера фламенка првенствено зато што обједињује у себи много различитих метро-ритмичких модела, али по својој формалној конструкцији оно одговара управо једној заокруженој

⁶⁷ У преводу – храбро певање.

⁶⁸ Или маћо (*macho*), естрибиљо (*estribillo*), летра да камбјо (*letra de cambio*), *ida*, зависно од стила фламенка.

⁶⁹ Називан такође и пасеиљо (*paseillo*) или кампанас (*campanas*).

⁷⁰ Нумера фламенка која укључује играча и има сложенију структуру најчешће траје око шест до девет минута, док је трајање моје композиције око двадесет пет минута.

нумери фламенка: *Entrada, Cante de preparaci3n, Falseta, (Maguja,) Cante valiente, Remate*⁷¹, *Silencio I, (Полифонија I,) Escobilla I, Silencio II, Escobilla II, Silencio III, (Полифонија II,) Ida*. Завршетак симболично представља *излаз* музике са сцене (а у односу на садржај и једно од могућих тумачења Лоркине песме – наставак живота љубави), што се у фламенку приказује серијом корака које играч изводи удаљавајући се од публике и излазећи са сцене.

Као што је уочљиво у претходно наведеним саставним чиниоцима форме ове композиције, у фламенко структуру уметнула сам три целине, са називима *Магуја, Полифонија I* и *Полифонија II*.

Целина *Магуја* има важну улогу у изградњи кулминације која ће дефинитивно бити постигнута на крају целине *Remate*. Желела сам да нагласим интензитет и карактер заљубљености младића, заљубљености која га је неповратно увукла у вртлог лудила својим опчињавајућим моћима. Зато користим упорну репетитивност кратке мелодијске фразе уз постепено усложњавање фактуре – од суптилног камерног звука до снажног *tutti*. Из исте идеје логично је проистекао и назив ове целине. Узоре за ове поступке налазила сам у стваралаштву Стравинског, Филипа Гласа (Philip Glass), Мортонa Фелдмана (Morton Feldman), Терија Рајлија (Terry Riley), иако се и овде може уочити веза са фламенком: метро-ритмичка репетитивност уз варијације, константно понављање истих акцентованих доби такта, али у различитом ритмичком окружењу у овој целини пренесено је првенствено на рад са мелодијским материјалом.

Целине *Полифонија I* и *Полифонија II* настале су са идејом рада на различитим фактурама, првенствено са *звучним масама*. Желела сам да истражим то поље композиторског рада које до сада никад није било примарно у мом стваралаштву и сматрам да му нисам посвећивала довољно пажње, а сада сам осетила потребу за деловање путем рада на различитим фактурама и решила да истражујем и у оквиру тог музичког параметра. Пут ка усложњавању фактуре са циљем достизања комешајућег звучног слоја, водио ме је са једне стране путањом која води од канона до лигетијевске микрополифоније, дакле са мелодијском линијом као полазиштем, при чему се, наравно, ни најмање не занемарује вертикала. Са друге стране хармонија као полазиште у изградњи комешајућих звучних скупова такође је привукла моју пажњу. Вибрирајуће звучне слојеве постизала сам и дубоко промишљеном расподелом и

⁷¹ *Remate* је овде, с обзиром на наставак форме, са значењем завршетка једног одсека, не комплетне композиције.

избалансираним дуплирањима тонова одређеног акорда у индивидуално третираним деоницама са различитим мелодијско-ритмичким фигурама, било да је у питању прецизан запис (целина *Полифонија I*), или алеаторички третман (целина *Полифонија II*). При оваквим размишљањима осетни су утицаји Лутославског (Witold Lutoslawski) и Ксенакиса (Iannis Xenakis). Уочљива је и примена вишегласних глисандо кретања, такође у оба вида записа - прецизном или алеаторичком, у овом случају чак максимално графички поједностављеном, што би могло да наведе асоцијације на Пендерецког (Krzysztof Penderecki). Сви наведени поступци детаљно ће бити објашњени у поглављу анализе композиције.

4. 1. 2. Ритам и метар

У песми *Muerto de amor* Лорка користи два броја – четири и седам – и они су симболи кључних појмова: љубави и самоубице. При процесу компоновања број четири је моделовао моја мелодијско-хармонска размишљања (што ће детаљније бити приказано у поглављу *Хармонија*), док сам за рад у области ритма изабрала број седам.

Седам удара јављају се у три ритмичке верзије у овој композицији. Прва изгледа овако:

Пример 1: Ритам 1



а друга има следећи склоп:

Пример 2: Ритам 2



Може се уочити да ове верзије ритма садрже и различите висине, као и дужа трајања појединих удара, а прва има забележене и динамичке одлике. Висинске разлике и дужа трајања сам примењивала и у оквиру састава перкусија, колико могућности дозвољавају, а и када у извођењу ових ритмова учествују мелодијски

инструменти ансамбла. Осим наведене примене, ови атрибути ритмова битну улогу одиграли су при креирању ретроградних верзија истих.

Пример 3: Ретроградна верзија ритма 1



Пример 4: Ретроградна верзија ритма 2



Прва два наведена вида ритмичке организације седам удара нису везана за фламенко, али трећи јесте и у складу је са сигиријас *compás*-ом:

Пример 5: Ритам 3

2+2+3+3+2



Његов ретроградни облик гласи:

Пример 6: Ретроградна верзија ритма 3

2+2+3+3+2



Ови мотиви усмеравали су моје стварање у области ритма. Понекад сам користила само сегменте неког од ритмова, понекад сам их комбиновала хоризонтално, а привлачан ми је био и рад на њиховим вертикалним комбинацијама.

Сложене и уникатне метро-ритмичке карактеристике стилова фламенка биле су ми веома интересантне одмах од првог момента упознавања са њима на часовима шпански игара и фламенка. Посебну пажњу привукли су ми дванаестоделни *compás*-и ове уметности, који садрже различите комбинације дводелних и троделних доби. За рад

на ритмичкој компоненти ове композиције изабрала сам као најадекватније поменути *compás* стила сигиријас и *compás* стила булеријас (*bulerías*).

Метричка подела стила сигиријас је, као што се уочава из претходних нотних примера 2+2+3+3+2. Једино се у оквиру ове метричке поделе у фламенку најчешће користи бројање према добама, од 1 до 5, док се у осталим дванаестоделним *compás*-има фламенка примењује бројање сваке јединице, дакле до 12. Некада је стил сигиријас, због изразитог истицања мелодијских квалитета и давања доминантног значаја богатим, дубоким (хондо) емоцијама које се изражавају гласом певача, стављао метар у потпуно подређен положај⁷². *Compás* је био интерпретиран са много слободе. У процесу компоновања ове плесне фантазије давала сам себи слободу у раду са сигиријас *compás*-ом, коришћењем некомплетног метра, прошерењем метра, а такође и нетипичним темпима, споријим или бржим од, за фламенко, традиционалног и уобичајеног темпа. На завршетку форме овог стила неки извођачи остају у стандардном сигиријас темпу и метру, неки убрзавају темпо, а неки чак прелазе у булеријас стил, што подразумева осим убрзања и промену метра. Овај поступак сам применила на крају целине *Falseta*.

Стил булеријас одликује другачија поставка дводелних и троделних доби, његова структура је 3+3+2+2+2. Одликује га бржи (230 до 300 удараца у минути) и константнији темпо од сигиријаса. По карактеру, булеријас је стил којим се, за разлику од трагичне и достојанствено болне сигирије изражавају ведрије емоције, радосни занос и усхићење, мада може да буде и веома погодно тло за исказивање беса. Овај *compás* доминира у одсеку *Remate*.

4. 1. 3. Мелодијске карактеристике

Кореспонденција са канте хондом присутна је у овој композицији првенствено на снажном емотивном пољу, а затим и у многим техничким карактеристикама које конституишу мелодију, у њеним различитим градивним елементима. Ту спадају слободан третман ритмичког пулса, који је изазван вођењем емоцијама (посебно у целинама или сегментима у којима је примат дат мелодијском изражавању, као што су целина *Cante de preparación*, почетак целине *Полифонија I*, целина *Silencio III*), затим употреба мелизама, претежно поступно мелодијско кретање, са повременим

⁷² У почетку, стил сигиријас је био извођен чак само вокално, без пратње гитаре.

микростепеним помацима, као и захтевање различитих тембралних нијанси. У мелодијском кретању, поред поступног покрета јављају се скокови мале и велике терце (умањене кварте) и, ређе, умањене квинте, као и микротони (то су чак једини интервали водеће мелодије у оквиру целине *Cante de preparación* – звучно: микрохроматика, мала секунда, велика секунда, мала терца, велика терца и умањена квинта). Снажан емотивни набој Лоркиних стихова наметао ми је потребу за специфичним променама као сталном тежњом ка нечему нејасном и можда неостваривом. Отуда су произашли, осим рада на промени боје (о чему ће бити речи касније у овом поглављу, али и у неким наредним) и константна тензија и немир тонова, услед чега они излазе из оквира темперованог система и проширују своје поље живљења и деловања на микрохроматику. У целој композицији често је коришћен интервалски низ мала секунда, мала терца (може се сматрати карактеристичним), који се учестало јавља одмах у првој целини која је вођена мелодијом, а на основу које се даље развија скоро комплетан мелодијско-хармонски материјал. Овај низ и важност његове улоге у настанку целине *Cante de preparación* подсећају на улогу нуклеуса у арапској музици⁷³.

Препуштање емоцијама које доводи до импровизације у фламенку, присутно је било при креирању мелодије целине *Cante de preparación*, вођене диктатом емотивних стања које је у мени будила Лоркина песма. Нисам се ограничавала на одређене лествице, иако добијена мелодија има модални призив и поседује сличности са појединим индијским лествицама (у четвртој фрази целине *Cante de preparación* може да се уочи сличност са лествицом *Purvī thāt*), већ споменути арапским макамом, локријским модусом, шпанском фригијском лествицом, уопштено гледано – са модусима који су употребљавани у културама које су имале утицај на формирање фламенко уметности. Мелодију сам креирала третирајући поједине тонове као центре (основне тонове у фразама, условно речено тонике) или као интонативно битне тонове које сам назвала *упоришним* тоновима (неколико интонативних ослонаца у истој фрази).

Изузетно су важне промене боја у гласу при певању, али и при шапату, говору. Поред различитих динамичких нијанси од шапата до говора или певања, при којима

⁷³ Нуклеус је низ од два интервала који се користи као централни мелодијски образац у оквиру одређеног макама – мелодијске форме која подразумева специфичну технику импровизације базиране на одређеном модусу, а повезује се и са емотивним стањима. На пример, макам Бајати (*Bayati*) има нуклеус кога чине мала терца и велика секунда.

долази и до промена у тембру, у партитури се указује и на стил шапата, говора или певања у циљу постизања жељених карактера или емотивних стања, на пример: оскуро (oscuro), седућенте (seduciente), афашинато (affascinato), мистериозо (misterioso), кон ил фијато (con il fiato).

Бавим се такође и компоновањем наступа и трајања удаха и издаха у певачким деоницама, а различите врсте дисања обрађујем и у електронском медију, о чему ће бити још речи у даљем тексту.

4. 1. 4. Хармонија

Лућано Берио (Luciano Berio) у композицији *Секвенца XI* конфронтира хармоније фламенка са хармонским склоповима произашлим из начина штимовања гитаре, истичући на тај начин разлочитости и индивидуалне особености ова два типа хармонског размишљања. За разлику од Берија, моја идеја, коју сам примењивала на различитим пољима у овом пројекту, па и у оквиру размишљања о хармонији јесте инкорпорирање мелодијско-хармонских карактеристика фламенка у поступке уметничке музике, прецизније одређено, поступке произашле из докдекафоног начина размишљања. Следи приказ конкретних резултата оваквог виђења прожимања фламенко хармонија и рационалних креација уметничке музике.

Од мелодије прве фразе целине *Cante de preparaci3n*, прецизније речено, од тонова који испуњавају хроматску лествицу, не укључујући микротон, а у редоследу њиховог наступа у првој фрази, издвојила сам дванаесттонску серију:

Пример 7: Дванаесттонска серија изведена из прве фразе целине *Cante de preparaci3n*



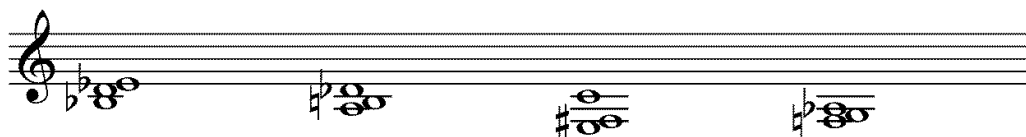
Број љубави у Лоркиној песми, број четири, утицао је на мој даљи рад са овом серијом, као и на још један специфичан третман мелодије прве фразе, а и мелодије *магије*, која испуњава истоимену целину.

Четири буктиње, четири светлосна зова љубави испољавају се у овој композицији на следеће начине:

1. акордски - групишући по три тона серије

- а) редом од почетка до краја серије. Тако добијам четири акорда:

Пример 8: А-низ акорада изведен из дванаесттонске серије



Овај низ акорада серије у даљем тексту називам а-низом;

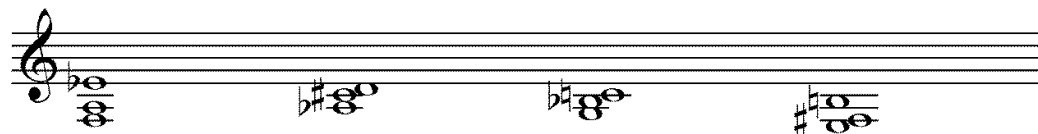
- б) или на други начин, сједињујући по један тон кренувши од почетка серије, по један тон у кретању с краја серије (односно од почетка рачјег облика серије) и по један тон из средње групе дванаесттонске серије редоследом од првог до последњег. Овом поступку претходила је подела серије на три сегмента.

Пример 9: Поступак издвајања акордског низа из серије



Добијени акордски низ гласи:

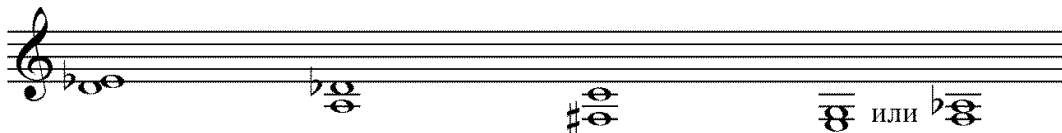
Пример 10: Б-низ акорада изведен из дванаесттонске серије



У тексту анализе композиције овај низ акорада серије називам б-низом;

2. Други начин презентовања четири буктиње је путем четири интервала који се јављају у серији (мала секунда, велика терца – звучно, умањена квинта и мала терца), а који су, осим прве интонације мале терце, карактеристични интервали а-низа акорада серије:

Пример 11: Низ интервала који симболично представљају љубав



3. Четири сјаја светлости љубави понекад су представљена и појединачним тоновима. То су тонови интонативног ослоња прве фразе или мелодије *магије*, односно, како сам их назвала – *упоришни* тонови. За прву фразу то су: *ес, ха, бе, е*. Када се овај низ сведе на интервалске односе добијамо три од четири (карактеристична) интервала серије (велика терца (звучно), мала секунда и умањена квинта). За мелодију *магије* упоришни тонови су: *ес, бе, а, еф*.

У току процеса рада на овој композицији применила сам и другачији начин хармонског размишљања, хармонизовала сам комплетну мелодију целине *Cante de preparaci3n* изоловану од идејног окружења овог пројекта. Од тако добијених хармонија у овој композицији користим само интервале или акорде овако замишљене пратње прве фразе и акорд кулминације треће фразе, а у даљем тексту називам их латентним хармонијама.

Пример 12: Латентне хармоније прве фразе



У оквирима фламенка, у сигиријас стилу постоји карактеристичан хармонски обрт, основна фраза за гитаристе, која се изводи у *а* фригијском односно андалузијском модусу са пикардијском терцом у завршном акорду низа и гласи:

Табела 1:

број добе	1	2	3	4	5
акорд	d/Bb	C	Bb	A	A

Уочава се сличност и а-низа акорада серије изведене из прве фразе и латентних хармонија прве фразе са линијом основних тонова традиционалног сигиријас хармонског низа која би у одговарајућој транспозицији гласила *бе, ас, гес, еф*.

У овој композицији применићу и другу верзију сигиријас акордског низа која се примењује у фламенку како би унела промену и свежину у прилично тмурну и константно понављајућу боју претходно наведеног обрта. У питању је увођење септакорда или нонакорда трећег ступња на четвртој доби *compás*-а. Овај поступак примењујем у целини *Полифонија II*, што ће бити детаљно објашњено у поглављу анализе.

4. 1. 5. Други утицаји стваралаца савремене уметничке музике

Уочљиве су паралеле са различитим третманима текста и људског гласа који се јављају у вокално-инструменталним или електро-акустичким композицијама Берија. За пример се може узети издвајање сугласника речи „фаћадас“ („fachadas“) у композицији *Muerto de amor*, у трећем делу целине *Полифонија I*. Одмах у следећем наступу гласова инсистирам на доминацији самогласника. Међутим, постоји разлика између Бериове и моје естетике при овим поступцима и она се испољава у константној важности садржаја текста композиције *Muerto de amor*, посебно са аспекта емоција. У овој композицији истичем звучне потенцијале одређених речи али и значење текста остаје све време веома битно и у уској вези са звуком. И поред игре са звучношћу појединих сугласника и самогласника, која је и даље у вези са значењским слојем текста, дајем могућност слушаоцима да разумеју сваки део Лоркине песме. Сличности са Бериовим композиционим техникама могу се пронаћи и у дугим тоновима са призвучком еха, који се код мене јављају, на пример, као звучно окружење мелодији у женском гласу у целини *Cante de preparación* или, можда још изразитије, уз мелодију *магије* у истоименој целини. Они подсећају на поступак из става *O King* Бериове *Sinfonie*.

Утицаји композитора Салватореа Шарина (Salvatore Sciarrino) несумњиво су присутни у лирским сегментима овог дела. Можда се први трагови сличности наших естетика могу пронаћи у сликарству као уметности којом смо се изражавали пре него што смо почели да се бавимо компоновањем⁷⁴. Битни чиниоци поетике у овој композицији којима се лако налазе еквиваленти у делима Шарина су прозрчане фактуре са звуцима на прагу чујности, рад на истраживању инструменталних боја и њихових комбинација финално изражен у суптилним звучностима, посебни захтеви при креирању одређених емотивних стања и наговештаја различитим бојама људског гласа (при чему је веома важан и утицај фламенко певања, али само у смислу рада са бојом гласа, не у смислу имитирања фламенко боје гласа), коришћење шапата, некад самог и *огољеног*, некад у комбинацији са певањем, или чак сложенијом оркестарском фактуром, као и *бојење* певања говором.

4. 1. 6. Други утицаји фламенка

С обзиром на чињеницу да је фламенко утицао на Лоркина дела, себи сам дозволила да у текст изабране песме инкорпорирам најзаступљенији и најтрагичнији повик фламенка – „Аи!“ („Ау!“). Овај израз бола и повређености додатно истиче дубину канте хондо песама. У композицији *Muerto de amor*, као и у фламенко уметности, присутан је у два облика: понекад у виду кратких врискова, а понекад су му поверени дуги вапаји.

Још један типичан звучни елемент фламенка саставни је део ове композиције – тапшање. Оно је неизоставна компонента фламенко догађаја и основни је чинилац у одржавању фламенко *compás*-а и изражавању његових карактеристика и специфичности. За разлику од овакве функције тапшања у оквирима фламенка, у овој композицији сам желела да истражим неке друге квалитете овог елемента. Бавила сам се различитим звучним бојама фламенко тапшања, као и амплитудном овојницом, за шта су ми најбоље могућности пружали поступци семпловања, чиме залазим у област електронског медија.

⁷⁴ За Шарина је познато да се пре компоновања бавио сликарством, а моја жеља у завршним разредима основне школе била је да упишем сликарство. До таквог усмерења дошла сам подстакнута наградама у овој области и подстицајима наставнице с обзиром на таленат испољен на часовима.

4. 2. Процес рада у електронском медију

За рад у оквиру електронског медија користила сам софтвере *AudioSculpt* и *Logic Pro*, уз минималну додатну обраду звука у *Cubase*-у. Жељени звук добијала сам обрадом семплова, или генерисањем звука у синтетизерима *Logic Pro* софтвера (*ES2* и *Sculpture*). И у ову област рада желела сам да *уградим* елементе фламенка. Управо бављење електронским музичким медијумом омогућило ми је да својим уметничким радом обухватим фламенко у много ширем пољу деловања – да осим музичких карактеристика звучно обрадим и елементе фламенко плеса и костима.

При снимању узорака посебну сам пажњу посветила постизању што оригиналнијих звукова фламенка. Одлучила сам да сама изведем типичне фламенко звуке које бих потом користила као семплове за дигиталну обраду. Снимила сам звуке оба типа фламенко тапшања – палмас секас (*palmas secas*) и палмас сордас (*palmas sordas*), шуштање шпанске сукње при карактеристичним плесним покретима и различите специфичне звуке који се добијају ударцима фламенко ципелама о дрвену подлогу. За ова снимања позајмила сам професионалне фламенко ципеле да бих постигла потпуно звучно богатство фламенко удараца, а бирала сам и одговарајућу подлогу за ударце. Основни услови за оригиналне звуке фламенко корака (ударца) јесу метални ексери укуцани на предњем делу ђона ципела, као и на штиклама и, веома битна, дрвена подлога⁷⁵, за коју сам тражила да има и мало резонантног простора испод површине по којој бих изводила ударце.

Повезаност са Лоркином песмом постизала сам користећи поједине делове његовог текста као узорке за обраду, било да сам желела да истакнем симболично и битно значење речи, на пример „амарилјас“ („*amarillas*“), да истакнем неке њихове звучне карактеристике, као на пример у поступцима рада са речју „фањадас“ („*fachadas*“) или оба ова елемента – да истражим звучне могућности појединих битних речи, а у складу са њиховим симболичним значењем, као што је био рад на семплу речи „сангрес“ („*sangres*“).

⁷⁵ Циганин Иносенсио Амаја (Inocencio Amaya) је у жару фламенко инспирације отргнуо врата своје куће и бацио их на земљу, да би се довољно снажно и јасно чули звуци његових удара ципелама. Када је фламенко изведен пред публику, играло се на дрвеним платформама, или су монтиране мале позорнице од дрвених дасака – таблаос (*tablaos*), а за потребе посебних атракција играло се на дрвеним столовима. У савремено доба играчи, као важан реквизит, носе, осим фламенко ципела и дрвену подлогу на којој ће изводити плес на наступу. Небојша Томашевић и Рајко Ђурић, *Цигани света*, Београд, Југословенска ревија, 1988, 241.

Осим фламенко звукова и изабраних одломака текста снимала сам и еолске звуке свирањем на жицама клавира у три регистра и из три перспективе. Рад на шуму у оквиру електронског медија желела сам такође да повежем са акустичким медијом, са природним изворима звука истражујући (осим фламенко узорака) и могућности које нуде звуци различитих видова људског дисања. Желела сам да ставим човека (људско биће) у први план радећи не само на људским емотивним слојевима, него и са физичког аспекта, на звуцима које производи тело човека потпуно природно (дисање, тапшање) или уз фламенко реквизите (сукња, ципеле).

Да бих што адекватније и квалитетније остварила своје идеје везане за овај пројекат, колекцију семплова које сам снимала употпунила сам са неколико изабраних звукова из других извора (моје колекције фламенко уметности, интернет), међу којима сам највише пажње посвећивала специфичној промени боје тона коју постижу изворни фламенко певачи.

У оквиру *AudioSculpt* софтвера за обраду семплова користила сам третмане *Frequency shift*, *Image Filter*, *Multi Bend Filter*, *Reverse/Repeat*, *Spectral Breakpoint Filter*, *Time stretch*, *Transposition*. Неке узорке обрађивала сам исецањем и копирањем појединих делова звучног спектра, а по потреби користила сам и *Noise Removal* опцију.

У програму *Logic Pro* осим поменутих синтетизера које сам користила при генерисању звука, бавила сам се и обрадом узорака у семплеру *EXS24*, а користила сам и могућности *Delay Designer-a*, *Space Designer-a* као и дисторзије звука. Посебно су ме интересовале могућности међусобних утицаја два звука, што сам истраживала, осим у *Spectral Breakpoint Filter-у* у оквиру *AudioSculpt* програма и у споменутом *Space Designer-у* *Logic-a*.

Фламенко и савремена игра утицали су на електронски звучни слој и својим визуелним квалитетима, посредством *Image Filter-a* у оквиру обраде семплова у *AudioSculpt-у*. Одређене звуке подрвргнула сам утицају мојих плесних фотографија. Ради што потпунијег постизања жељених звучних ефеката неке од изабраних фотографија сам додатно едитовала за ову прилику.

Током процеса обраде узорака или генерисања звукова у софтверима долазило је, очекивано, и до малих варирања првобитно замишљених звучних идеја, идеја са прилично прецизно одређеним карактеристикама будућих звукова, узорцима од којих бих постигла жељени звук и поступака који би ме довели до очекиваних резултата. Некад је до преобликовања почетних звучних замисли долазило зато што сам добијала нове инспирације у току рада, а некад због немогућности да се планирани поступак

идентично изведе у поменутиим софтверима. У току дугог и посвећеног рада на истраживању могућности дигиталне обраде припремљених узорака у оквиру програма *Logic Pro* и *AudioSculpt*, као и током генерисања звукова за ову композицију, међу звучним резултатима до којих сам долазила било је таквих који појединим својим квалитетима захтевају посебну пажњу и много већи, заправо један нови простор деловања. Те звукове сам изоставила из завршне презентације ове композиције, са жељом да на њима базираам потпуно ново дело. Они су инспирација за мој будући рад.

Међу композиторима електронске музике највећи део моје пажње закупили су Панајотис Кокорас (Panayotis Kokoras) својим богатим радом са семпловима, као и Дирк Хаубрих (Dirk Haubrich) својим композицијама за савремену игру, а и музичким делима која не укључују плес.

4. 3. Плес. Фламенко у савременој уметничкој игри. Сцена

На сличан начин на који је фламенко уметност утицала и обликовала музику овог пројекта желела сам да се осети и суптилан утицај фламенка у оквиру плесног поља. Сарадња са кореографом довела је до финалне плесне креације која је подразумевала инкорпорирање типичних поза фламенко играча (међу којима су положаји тела и покрети који се често пореде са птицама) и карактеристичних покрета шакама⁷⁶ у област савремене уметничке игре. Богато поље за рад су пружале контракције и екстензије, покрети тела који карактеришу и фламенко и савремену уметничку игру.

Извођење овог пројекта ослобођено је сценографије, а додатни визуелни елемент чинио је дизајн светла. У оквиру ове области присутна је била симболика Лоркиних бројева из изабране песме, као и адекватна затамњена мистична атмосфера.

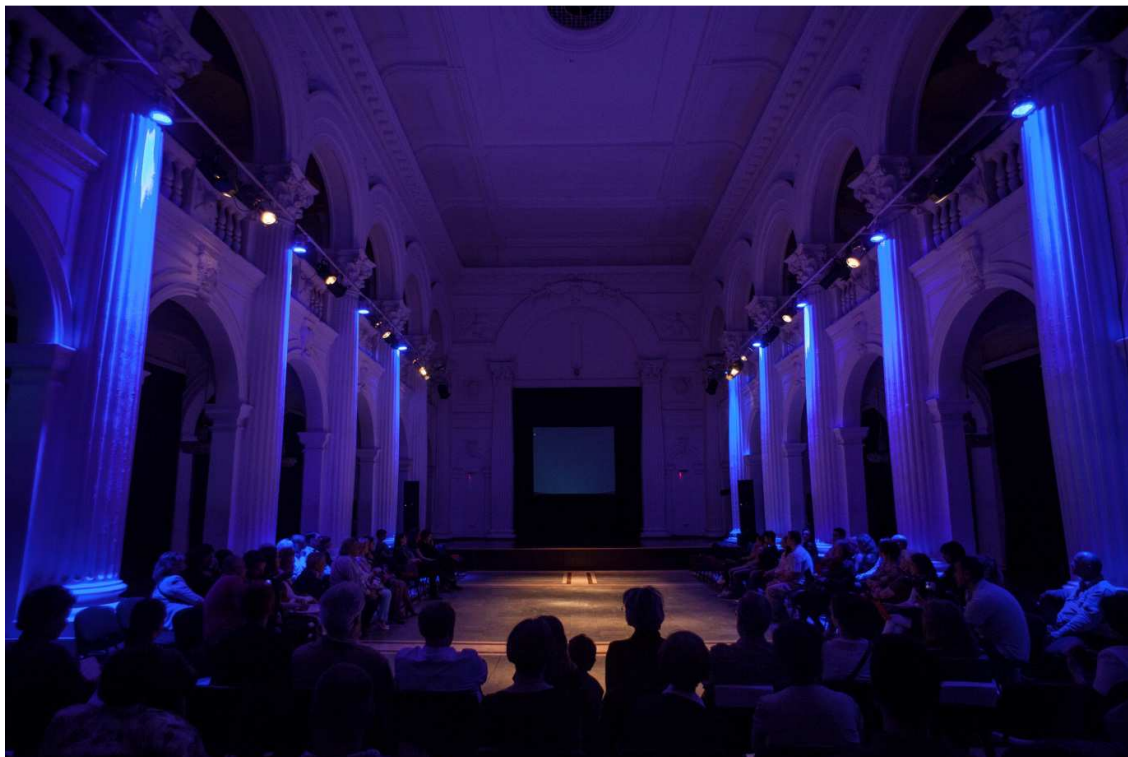
Обратила сам пажњу на још један од поменутих битних елемената фламенко догађаја – на публику. Публика у фламенко догађају окружује играча и, у традиционалном извођењу, формира кружну форму, при којој су међу члановима круга и гитариста и певач. Изношењем фламенка на сцену, пред ширу публику, ова форма је, сходно томе прилагођавана новим условима – извођачи, окренути ка публици седе у полукругу, унутар кога играч користи простор за своје изражавање. При сценском, или

⁷⁶ Ови покрети карактеристични су за плес жена и називају се брасео (braseo)

неком другом виду јавног извођења оваква, полукружна форма задржана је до данас. По узору на такав фламенко амбијент, а у складу са могућностима простора велике сале Студентског културног центра, сале коју сам изабрала за премијерно извођење, у свом докторском уметничком пројекту публику сам распоредила у форми слова „П“, унутар које се изводи велики део плесне фантазије – и у области игре и на пољу дизајна светла. Сходно својим уметничким идејама и тежњама, које подразумевају и допуштање инспирацији и машти подстакнутој самим простором да се слободно испољи и развија до коначног перформанса, моји сарадници и ја користили смо, осим унутрашњег дела слова „П“ и бину сале, као и неке могућности распореда столица⁷⁷ ради постизања блискијег контакта извођача са публиком, тачније, омогућавања публици да се осећа као део овог уметничког догађаја, што изворна публика у оквиру фламенка увек јесте.

Распоред публике у току извођења плесне фантазије:

Слика 1



⁷⁷ Играчи користе сва четири дијагонална излаза која омогућава форма слова „П“.

Слика 2



5. АНАЛИЗА КОМПОЗИЦИЈЕ

У Лоркиној песми можемо запазити три одсека, од којих би први могао бити окарактерисан као *Живот* (опседнутост, опчињена заљубљеност), други као *Живот и Смрт* (преплитање, агонија, привиђање) и трећи као *Смрт*. Форма композиције *Muerto de amor* следи овај образац.

У оквиру сваког одсека уочавају се целине већином креиране по узору на форму фламенка.

Целине првог одсека су:

1. *Entrada* (т. 1 – 6)
2. *Cante de preparación* (т. 7 – 57)
3. *Falseta* (т. 57 – 91)
4. *Mazurka* (т. 92 – 145)
5. *Cante valiente* (т. 145 – 155)
6. *Remate* (т. 156 – 196)

Други одсек сачињавају целине:

1. *Silencio I* (т. 196 – 213)
2. *Полифонија I* (т. 214 – 294)
3. *Escobilla I* (т. 295 – 302)
4. *Silencio II* (т. 303 – 324)
5. *Escobilla II* (т. 325 – 354)

Завршни одсек композиције дели се на три целине:

1. *Silencio III* (т. 355 – 365)
2. *Полифонија II* (т. 366 – 401)
3. *Ida* (т. 402 – 410)

Следи анализа структуре сваке од наведених целина.

5. 1. Први одсек - *Живот*

5. 1. 1. *Entrada*

Entrada садржи шапат почетног дијалога мајке и сина из Лоркине песме. Ознаком *Senza misura, ad lib.* извођачима је омогућена слобода у интерпретацији записаног ритма, који је, наравно, у складу са карактеристикама шпанског језика, али и са мојом намером да истакнем поједине, важне речи ове песме. Поступак истицања речи (поред трајања), постиже се и понављањима или специфичном дикцијом. *Entrada* се може поделити на пет фраза, које су у партитури раздвојене испрекиданим тактицама. У прве четири се у гласовима наизменично излажу по два стиха песме, која у себи обједињују једну мисао одређеног лика. Глас који први пут излаже своје стихове је водећи глас, константно активан у одређеној фрази. После свог главног излагања, а при излагању следећих стихова у другом гласу, (претходно водећи) глас наставља активност, али у фрагментарном, испрекиданом излагању одабраних исечака већ изложеног текста. Пета фраза представља завршни осврт на сегменте овог дијалога.

5. 1. 2. *Cante de preparaci3n*

Cante de preparaci3n представља звучни приказ доживљеног емотивног стања главног актера на почетку песме, а са наговештајем злослутног исхода. Ова целина се зато може назвати увертиром у оквиру плесне фантазије *Muerto de amor*. Мелодија која се јавља у целини *Cante de preparaci3n* у женском гласу дели се на седам фраза, што је подударно са Лоркиним симболичним бројем. Поред форме која бројем својих фраза

упућује на будуће самоубиство и глас мецосопрана који је дрхтав, злослутан, најављује ову мрачну судбину, као да предосећа трагедију.

Прва фраза (т. 7 – 17) испуњава амбитус октаве, почиње и завршава тоном *es*. Ова фраза има силазну путању, почиње највишим тоном, да би са завршним *es* у малој октави достигла свој најдубљи тон. Назив оквирног тона прве фразе и истовремено главног интонационог ослонца одговара иницијалу шпанске речи *suicida*, која је један од основних, иза бројева скривених, појмова Лоркине песме. Прва фраза се даље формално може поделити на три сегмента (т. 7 – 9, т. 10 – 13 и т. 14 – 17). Подела на фразе и мање целине највише се руководи различитошћу мотивског материјала, а неке фразе се међусобно разликују и по емотивној боји. Тоновни садржани у овој фрази испуњавају целу хроматску лествицу, са додатком за микростепен нижег тона *ce*.

Друга фраза (т. 18 – 23) почиње у, за нијансу бржем темпу, поново од тона *es1*. Може да се подели на два сегмента, од којих је други (т. 20 – 23) у споријем темпу. У овој фрази јавља се нови микростепен, у виду скретнице наниже од тона *es*. Уочава се поновљен мотив *be – a – fis*, који представља карактеристичан интервалски низ.

Трећа фраза (т. 24 – 33) доноси промену интонативног центра. Почетни мотив целине *Cante de preparación* сада је транспонован за малу секунду навише и ритмички вариран, па се у првом сегменту тон *e1* намеће као центар, у другом (т. 28 – 30) то је тон *ges*, да бисмо у кулминационом и завршном – трећем сегменту достигли тон *a1* као нови центар. Поново симболично, назив тона је прво слово шпанске речи коју Лорка изражава бројем у овој песми. Овог пута то је реч *amor*. Други сегмент одвија се у бржем темпу, а у трећем се јавља крешендо (*crescendo*) којим се достиже виши динамички ниво. Ово је кулминациона фраза целине *Cante de preparación*, не садржи микростепене помаке и карактерише је кретање мелодије у узлазном смеру.

Четврта фраза (т. 34 – 36) уоквирена је једним тоном (у распону октаве), условно речено тоником, слично првој фрази, али сада је то у претходној фрази достигнут центар, тон *a*. Ова фраза је поново у лаганијем темпу. Важна је промена боје гласа у злослутно затамњену. С обзиром на претежно линеарно кретање намеће се анализа тонског низа, условно речено лествице⁷⁸. Структура овог низа је скоро

⁷⁸ Иако се при креирању мелодије целине *Cante de preparación* нисам водила лествицама, као што је објашњено у поглављу о методама мог рада, накнадно сам, анализом сваке фразе понаособ забележила тонске низове које фразе сачињавају. Ти низови се не поклапају са мени познатим индијским, нити арапским, као ни са старим, ни Месијановим модусима, а ни мени познатим фолклорним лествицама. Садрже од седам до тринаест тонова, са изузетком седме фразе која је реализована са четири тона. С обзиром на *нелествичне* принципе настанка овог мелодијског материјала и све његове даље примене,

симетрична: користећи традиционалне лествичне термине европске уметничке музике, горња и доња вођица су за полустепен удаљене од тонике и за интервал терце раздвојене од средишњег низа лествице који је хроматски⁷⁹. Снижен пети ступањ у овој фрази упућује, осим на карактеристичан поларни однос умањене квинте између симболичних тонова *a* и *es*, такође и на понекад коришћен исти поступак снижавања петог ступња (управо тона *es*) са функцијом добијања још мрачније атмосфере у оквиру стила сигиријас. Ако претходна фраза има улогу кулминације, ова, четврта, представља *обрт* (драматуршки), доноси нову боју, уз повратак на низак динамички ниво и силазно кретање. Четврта фраза је једна компактна целина, без потребе за поделом на сегменте.

Пета фраза (т. 37 – 42) задржава темпо (условно речено, с обзиром на ритмички покрет триоле у прва два такта који се може осетити као спорији пулс) и динамику претходне фразе. На тоналном плану се запажа повратак на центар *es*. При формалној анализи дели се на два сегмента (т. 37 – 39 и т. 40 – 42) и садржи микростепену скретницу од тона *be* навише.

Шеста фраза (т. 43 – 49) се такође може поделити на два сегмента (т. 43 – 46 и т. 47 – 49), од којих у првом уочавамо залажење у виши динамички ниво (мецофорте), док је у другом звучни материјал поново у тихој динамичкој нијанси. Ова фраза, осим по мецофорте динамици, подсећа на кулминациону, трећу фразу и по бржем темпу – обе су у темпу $\text{♩} = 92$. Одвија се са интонативним ослоном на тону *ge* (у карактеристичном низу мала терца – мала секунда навише, горњи тон је централни ослонац, као у првој и другој фрази). Од микротонава садржи скретницу навише од споменутог центра *ge*.

Мелодијски материјал седме фразе (т. 50 – 55), као и четврте, не подстиче потребу за поделом на сегменте. Као интонативни центар чује се тон *de*, а фраза завршава интонативно високом малом терцом од овог централног тона, такозваном проширеном или неутралном⁸⁰ терцом, која тежи ка великој. Од микростепених помака, садржи још и интонативно високу вођицу, која се јавља у виду скретнице.

нисам сматрала да је потребно оптерећивање овог рада добијеним тонским низовима свих фраза.

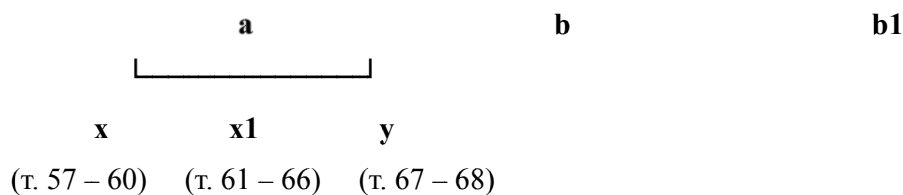
⁷⁹ Занимљиво је поређење овог лествичног низа са низом претходне фразе, у којој су, условно речено вођице од тонике удаљене за велику или прекомерну секунду, а тонски простор између њих испуњен је хроматским низом.

⁸⁰ Stírad Kohoutek, *Tehnika komponovanja u muzici XX veka* (prev. Dejan Despić), Beograd, Univerzitet umetnosti, 1984, XVI+323, 80

Мецосопран има изразито солистичку улогу у овој целини. У првој фрази је то чак потпуно усамљен глас, а од друге фразе постепено уводим и инструменталне боје вибратона, харфе и соло виолина, које у комбинацији са вокалним солистом креирају веома прозачну фактуру. Оне су углавном интонативно у складу са деоницом гласа, било да најављују наступе појединих тонова или имају улогу одјека претходно чутих, а структуриране су такође и под утицајем карактеристичног низа. Драматичнији, злослутни наговештај, осим поменутих карактеристикама гласа, креирам и комбинацијом звука жица клавира, тремола у соло виолончелу, као и *тупих удара* који се јављају у електронском слоју, а са којима пред крај целине у дијалог улазе кластери у деоници харфе, што се све испољава у дубоком регистру.

5. 1. 3. *Falseta*

У оквиру целине *Falseta* уочавају се три дела: **a** (т. 57 – 68), **b** (т. 69 – 79) и **b1** (т. 79 – 91). Део **a** сачињавају три сегмента (**x**, **x1** и **y**) од којих се други према првом односи варијационо, а трећи има функцију каденце у музичкој реченици.



Метро-ритмички, ова целина се заснива на *compás*-у сигиријас стила, али он се ни у једном моменту не јавља у свом изворном облику. У **a** делу овај *compás* је тек у наговештају, као да се полако изграђује, поједине добе су изостављене, неким је трајање продужено, или су презентоване шумом, због чега им наступ није убедљив као што је код доби представљених ударом у перкусијама. У **b1** делу метар фламенка проширен је додатком једне дводелне добе на крају *compás*-а. С обзиром на изостанак карактеристика фламенка у делу **b**, форма ове целине, посматрано са метро-ритмичког аспекта, могла би се видети као тродел са репризом, али пошто је метар у овој целини у позадинском слоју, форма ипак одговара првобитно приказаној шеми.

Крај целине *Cante de preparación* (т. 54 – 56) наговештава звучности наредне, *Falseta* целине, материјалом који се излаже у дувачима, перкусијама, гудачима и електронском слоју, а кога претежно чини шум. Формално, целина *Falseta* почиње у 57. такту.

У оквиру тематског плана, **b** и **b1** делови целине *Falseta* имају функцију прелаза – у њима се одвија трансформација мелодијског материјала целине *Cante de preparaci3n*, тачније његове прве фразе, у мелодијски материјал целине *Магија*.

Пример 13: Поређење прве фразе целине *Cante de preparaci3n* и мелодије *магије*

The image shows two musical staves. The top staff is labeled '1. фраза' and contains a complex melodic line with various intervals and accidentals. A dashed line and arrow point to the first three notes, labeled 'прва три тона серије'. A bracket labeled 'пермутација' spans a section of the melody. The bottom staff is labeled 'мелодија магије' and shows a simpler melodic line. A bracket labeled 'огледало' (mirror) points to a section of this melody that mirrors the intervallic structure of the first phrase above.

Прва три тона дванаесттонске серије изведене из прве фразе целине *Cante de preparaci3n* идентична су са прва три тона мелодије *магије* и нижу се у истом редоследу. Средишња два тона серије – *дес, це* – јављају се и у првој фрази *Cante de preparaci3n* и у мелодији *магије* у истом редоследу, један за другим, а тон *бе* који у првој фрази следи за овим низом, у *магији* му претходи. Још један низ који се подудара у првој фрази и мелодији *магије* јесу три тона *а, ас, еф*. Карактеристичан интервалски низ који се јавља у *Cante de preparaci3n* целини (мала секунда, мала терца) основни је материјал и за изградњу мелодије *магије*. Интервали који се јављају у овој мелодији (у њеној основној верзији – без октавних транспозиција), су само мала секунда, мала терца и велика терца (звучно).

У **b** и **b1** деловима целине *Falseta* јављају се брзи мелодијски фрагменти у деоницама харфе и клавира као један слој фактуре и акорди у флажолетима у деоницама виолина и виола као други слој. Ова два слоја су међусобно зависна (нарочито у **b** делу), оба за основу тонских висина имају серију прве фразе. У мелодијским фрагментима **b** дела користе се редом прва три тона серије, касније (т. 74) им се додаје и четврти тон. На фрагменте се надовезују флажолети у гудачима и образују диференцирана четири сегмента, која воде ка завршном такту овог, **b** дела, такту 78 који представља прву кулминацију целине *Falseta* и то на више нивоа: у сфери динамике (први пут се јавља форте), коришћења већег дела ансамбла, сложености

фактуре – паралелног тока ритма сигирије, серије прве фразе (гудачи, харфа и клавир), интервала из серије прве фразе (харфа, клавир), увођење четвртог акорда сигиријас хармонског обрта у складу са латентним хармонијама прве фразе на четвртој доби, а завршни акорд серије прве фразе се налази на почетку кулминације заједно са два тона првог акорда серије (*ec* и *be* у виолончелима и контрабасу). Прва три сегмента **b** дела почињу мелодијским фрагментима, а четврти почиње директно акордом у гудачима.

Гудачи флажолетима у **b** делу, до кулминације полако излажу тонове прва два акорда серије, још не достигавши тон *a* (из другог акорда) тако да се комплетан други акорд серије чује тек на почетку дела **b1**, у коме се затим лагано, такође у гудачима, образује трећи акорд серије, а четврти је представљен само тоном *ef* који нас, надовезујући се на изоловани тон *a* (у октави) уводи у другу кулминацију и завршетак целине *Falseta*. *Ef* је и тон којим завршава прва кулминација ове целине (виолончела, контрабас), са паралелном презентацијом и завршног тона сигиријас хармонског обрта прве фразе и тона завршног акорда серије прве фразе. Три завршна тона серије уоквирују прву кулминацију – налазе се у првом акорду кулминације, а и први су тонови који се јављају у мелодијском фрагменту после кулминације (харфа), у наредном, **b1** делу, у коме се могу пратити четири слоја:

1. већ из **b** дела познати акорди серије у флажолетима (виолине, виоле);

2. брзи мелодијски фрагменти, овог пута дати у преплитању деоница харфе и клавира као неправилни одједи, а са мелодијским фрагментима из претходног, **b** дела, благо варираним и транспонованим за малу секунду наниже чиме се приближавају карактеристичним тоновима мелодије *магије* (прва појава, т.82), у чију мелодију полако прелазе (друга појава, т. 85);

3. мелодијски фрагменти дужих ритмичких трајања: харфа у такту 80 доноси завршна три тона серије, а на последњи тон – *ef*, надовезује се кларинет који започиње низ упоришних тонова мелодије *магије*, у ретроградном кретању (кларинет, флаута); У такту 86 завршни тон овог низа јавља се у харфи и уједно представља почетак новог фрагмента – скоро комплетне мелодије *магије* (харфа, затим клавир и кларинет). У такту 88 материјал *ef* – *ac* (кога излаже харфа) добија свој *одраз у огледалу*, транспонован за малу секунду навише у деоници кларинета, што је праћено и поступком компоновања одјека наведених тонова (клавир, флаута) и ствара звучност и фактуру сличне онима која ће наступити у завршној целини композиције;

4. четврти слој чине елементи сигиријас *compás*-а.

Прва кулминација и већина **b1** дела писани су у комбинацији тактова 10/8 и 4/8, која представља дванаестосмински такт сигирије са спољашним проширењем у трајању једне дводелне добе, а кулминација **b1** дела у такту 12/8 са поделом 3+3+2+2+2, карактеристичном за фламенко стил булеријас. Аћелерандо (*accelerando*) доводи до бржег темпа прве кулминације, иза које следи **b1** део, који је генерално посматрано бржи од **b** дела, а садржи још два аћелеранда до своје кулминације, која обухвата тактове 90 и 91.

Овај завршни двотакт целине *Falseta*, осим по динамици, темпу и метричкој промени, репрезентује кулминацију целине и по фактури која подразумева сложену интеракцију интервала и акорада серије прве фразе целине *Cante de preparación* у оба вида организације тонова – а) и б) у међусобном преплитању и са повременом појавом кулминационог акорда треће фразе (*ef – a – цис*), што је додатно обogaћено претапањем овог, првог музичког материјала насталог из мелодије целине *Cante de preparación* и другог музичког материјала репрезентивног мелодијом *магије*.

Такт 90 почиње акордом кулминационог момента латентних хармонија прве фразе целине *Cante de preparación*, који се даље смењује са акордима а-низа двансттонске серије са изостанком трећег акорда овог низа, на чијем се месту јавља други акорд б-низа серије. У другој половини такта 90 (над хармонском основом у којој се развија преплитање интервала и акорада серије и кулминационог акорда прве фразе) јасно се чује мелодија *магије* (њена прва половина) у деоници клавира у левој руци пијанисте, са удвостручавањем линије у виолончелима, а затим у контрабасу. У следећем такту у деоници бас кларинета уочава се низ из прве половине мелодије *магије*: *бе – дес/цис – а – ас – еф*, са пермутацијом прва два тона, а у деоници алт флауте *одраз у огледалу* – почетак другог дела *магије*: *еф – ас – а* (са додатом скретницом *ге* пред тон *а*) тече паралелно са *а – ас – еф* у бас кларинету, као контрапунктска линија и наставља се *бе – дес/цис* али са додатим украсним тоновима (трећа доба). На трећој доби у бас кларинету се чују почетна четири тона мелодије *магије* дата у шеснаестинама. Тоновима *бе – дес – це* који се јављају у виолончелима и контрабасу, као завршна три тона *магије* уводе нас у њено поновно јављање, јер је мелодија конципирана као двотактна целина која се константно понавља, али оно је сада први пут у водећој улози.

5. 1. 4. Магија

Целина *Магија* изграђена је на принципу репетитивности. Основни тематски материјал ове целине је мелодија *магије*, за коју се може рећи да је израсла из прве фразе *Cante de preparación* целине, јер је сачињена од њених фрагмената и фрагмената њене серије (погледати Пример 13).

У средишњем делу мелодије *магије* уочава се поступак који назвам *огледало*. Поступак подразумева рачје кретање које је ланчано надовезано на основни облик мелодијске линије или инверзију која тече паралелно са основним обликом неког материјала, изнад или испод њега. У оба случаја као да постоји огледало, односно раван симетрије између два материјала, која изгледају као половине једне целине. На основу симболике речј Лоркине песме анализираних у докторској дисертацији Гризеле Гарин (Griselle Garin), реч кристал (стих: “al cristal de los balcones”) носи у себи „транспарентност и могућност рефлектовања форми. Кристал презентује воду.“⁸¹ У песми *Muerto de amor* и „cristal de los balcones“ (балконски прозори) и „orcas lunas“ (потамнела огледала) су синтагме везане за њу – господарицу младићевог срца. Ако бисмо његову љубав описали као ватру, она је вода која га гаси.

При формалној анализи, целину *Магија* се рашчлањује на шест делова приближно једнаких трајања. Први (т. 92 – 101) и други део (т. 102 – 112) садрже по пет понављања непотпуне мелодије *магије*, која је добијена суптракцијом појединих тонова. У двотактном простору кога би испуњавала комплетна мелодија *магије*, појављују се само поједини њени тонови, са повременим октавним транспозицијама, а сваки на свом месту у временској организацији (месту које има у комплетној мелодији), са изузетком једино у тактовима 110 и 111 у којима долази до благе ритмичке варијације.

Друга звучна линија која може да се прати у ова два дела јесте шапат. Прво се јавља у женском гласу, са знаком *seduciente* и износи четири стиха Лоркине песме, а затим у мушком гласу, са знаком *affascinato* и износи само поједине речи претходно чутог текста („амариљас“ („amarillas“) – жуте и „луна менгуанте“ („luna menguante“) – крњи месец⁸², Лоркини симболи и наговештаји зле судбине). Исти текст обрађен је и у

⁸¹ Griselle Garin (прев. А. Казимић), “*Romancero gitano*” de Federico Garcia Lorca, *analisi e interpretation*, Disertation, Wien universitat, 2010, 58.

⁸² У овом раду сам при преводу речи из Лоркине песме користила одговарајуће речи из препева, мада би у случају синтагме luna menguante превод (месец у последњој четвртини, или, у буквалном преводу – који опада, слаби, ишчезава) додатно оснажио симболику.

електронском медију.

Трећи слој чине издржани тонови који произилазе из мелодије *магије*. У прва два дела целине *Магија* издржани тонови се јављају у завршним тактовима као сигнал краја, а у наредним (трећем и четвртом делу) се материјал са краја првог дела разрађује у више деоница и у константном је трајању. Изабрала сам тонове *ас* и *а*, као два тона која се понављају по принципу *огледала* у мелодији *магије*. При томе *ас* тежи ка *а*, достиже га глисандом, да би се *а* поново враћало на *ас*, после чега се поступак понавља. Могли бисмо овај материјал да повежемо са Лоркиним текстом тако што би *а* означавало љубав којој младић тежи. Симболична повезаност би могла да се пронађе и у следећем изабраном тону за овај слој, тону *ес* (други део, т. 108 – 110), који је уједно и почетни тон *магије* и тон коме се она константно враћа при својим репетицијама. На крају другог дела целине, овај звучни слој симболично конфронтира љубав и самоубиство – тонове *а* и *ес* – који затим, као да су покренути силом привлачења, крећу један ка другом. Овај моменат је додатно истакнут великим крешендом, до прве појаве форте динамике у целини *Магија*. У истом, 111 такту, материјал у деоници клавира у комбинацији са тоном *ес* у деоници вибрафона у виду кратке искре износи „*cuatro faroles*“ – *упоришне* тонове прве фразе целине *Cante de preparaci6n*.

Четврти слој испуњава све делове целине *Магија*, а подразумева треперење звука претежно у дубоком регистру, са променама звучних боја (харфа, виолончела и контрабас (у четвртом делу и виоле), велики бубањ, гонг).

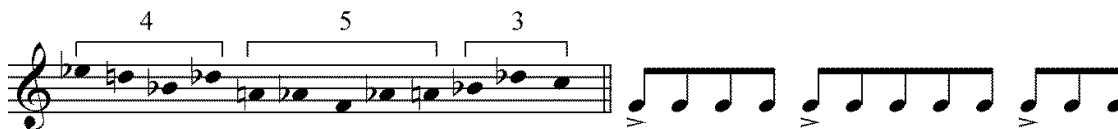
У трећем (т. 113 – 123) и четвртом делу (т. 124 – 133) први звучни слој је испуњен комплетном мелодијом *магије*, која се четири пута понавља са малим мелодијским варијацијама (додавањем и изостављањем појединих тонова или група тонова). У трећем делу много су учесталије и изразитије промене октава у којима се нижу тонови *магије*, а уочава се и промена артикулације у деоницама клавира и вибрафона. На крају трећег дела (т. 121 – 123) јавља се варирање завршног материјала другог дела (горње, силазне линије од тона *ес*), овог пута у ритму сигиријас стила, који се сада први пут јавља у целости (деонице харфе, клавира, виолончела и контрабаса).


Утицај прве фразе целине *Cante de preparaci6n* на целину *Магија* изведен је и применом *упоришних* тонова прве фразе као почетних тонова мелодије *магије* или њених фрагмената у трећем, четвртом, петом и шестом делу целине, по узору на коришћење надсерије у додекафоној техници. Тако се у четвртом, петом и шестом делу јављају одговарајуће транспозиције *магије* (после прва три дела која испуњава њена мелодија са почетним тоном *ес*, у четвртом мелодија *магије* почиње од тона *ха*, у петом

од тона *бе*, а у завршном делу од тона *е*), с тим да се у овом слоју може пратити и постепена деконструкција материјала. У прва два дела мелодија *магије* се полако склапа, у трећем делу је комплетна, а од четвртог до шестог се разграђује. У прва четири дела мелодија *магије* се јавља у двогласу (на крају четвртог у трогласу) са претежно паралелним кретањем. У четвртом делу једна од две линије повремено износи инверзију мелодије (паралелно са основним обликом, у другој деоници – принцип *огледала*), а јављају се и ритмичка варирања у виду триола, квинтоле, ситнијих ритмичких подела, као и повремени прекиди у једној од линија. У овом делу уочава се и један нови звучни слој – групе од два или три удара кратких ритмичких трајања у перкусијама. То су елементи сигиријас *compás*-а који представљају увођење ових ритмова у музички материјал перкусија, праћен семплованим звуцима удараца фламенко ципелама у електроници. Слој кога чине издржани тонови, у четвртом делу ове целине је проширен додавањем најдубљег тона мелодије *магије* (у овој транспозицији то је *цис*), тона око кога се *огледају* изабрани тонови овог слоја – *ас* и *а* (у овој транспозицији *е* и *еф*), а касније и увођењем завршна три тона *магије* (у деоницама виолина и виола).

Изведено је и ритмичко рашчлањивање мелодије *магије* на три сегмента: прва четири тона, средишњих пет тонова и завршна три.

Пример 14: Ритмичко рашчлањивање мелодије *магије* и добијени ритам



Уочава се подударање прва два акцента са акцентима у *compás*-у сигиријаса (). Када би се ове две акцентуације преклопиле добио би се украшени ритам сигиријас стила:

Пример 15: Комбиновање ритма мелодије *магије* са ритмом стила сигиријас

ритам магије

сигиријас ритам

ритам магије + сигиријас

Ритам 4-5-3 и његова варирања (међу која, осим наведеног споја са акцентима сигиријаса спада и пермутација: 5-4-3) у четвртом делу ове целине најлакше се могу пратити у комбинованом сагледавању деоница харфе, првих виолина, перкусија и клавира.

Још једна новина карактерише четврти део – наступ женског гласа који доноси наставак Лоркиног текста, али овог пута, за разлику од подређене улоге гласова у претходним одсецима, излази у први план својом мелодијом. Ова тема компонована је по узору на мелодију треће фразе целине *Cante de preparación*, а интонативно је усклађена са мелодијом *магије* у актуелним деловима целине *Магија*. Она садржи фрагменте материјала *магије*, са извесним пермутацијама, затим варијацијом подстакнутом двогласним виђењем мелодије *магије* и проналажењем поново једног симетричног материјала, али стиче се утисак другачијег, чак новог материјала. Овакав утисак се јавља можда првенствено зато што је ова тема ритмички конципирана независно од пратећих деоница, по узору на слободу коју певач има при извођењу сигиријаса и дата у много споријој смени тонских висина. Мелодијска карактеристика ове теме је и постепено проширивање почетног интервала у њеним сегментима: у такту 129 (прва промена тонске висине у првом сегменту) мелодија доноси интервал велике терце, нови сегмент (т. 133) почиње скоком чисте кварте, а на почетку трећег сегмента (т. 136-137) уочава се интервал прекомерне кварте. Тема се простира кроз четврти и пети део целине и у складу са кретањима осталих деоница прати промену интонативног центра мелодије *магије*, а одједи теме чују се још и у шестом делу. Карактеристика ове мелодије женског гласа је и захтев за певањем са пуно даха и

комбиновање певања са шапатам.

У петом делу (т. 134 – 141) линија *магије* која носи водећу улогу од почетка целине *Магија* рашчлањена је на неколико сегмената и дата у мутацији, односно са сниженим другим тоном мелодије. Мелодијске сегменте сам добила третирајући мелодију *магије* као двоглас:

Пример 16:

1. верзија двогласа

2. верзија и истакнути *упоришни* тонови



Ова два гласа *магије* се даље рашчлањавају на краће фрагменте. Примећује се да доња линија у првој верзији има карактеристике спомињаног *огледала*, симетрична је, а значај овог поступка наглашен је артикулацијом (акцентом на месту осе симетрије, замишљеног огледала). Овај звучни слој јавља се у деоницама флауте и кларинета, а затим и у гласовима.

У петом и шестом делу, у виду теме, излаже се инверзија двотактне мелодије *магије*, аугментирана и ритмички обликована на бази сигиријас *compás*-а. Овако измењена тема сада се простире кроз осам тактова. У петом делу изводи је само пијаниста, а у шестом (т. 142 – 145) ова мелодија се пробија кроз ансамбл и надјачава остале звучне слојеве оснажена звуковима виола, виолончела и контрабаса. Деоница перкусија у ова два дела употпуњава сигиријас ритам.

У прва четири и по такта петог дела јавља се реприза почетног материјала ове целине (главног звучног слоја – мелодије *магије* са изостављеним тоновима), у деоницама виола (касније првих виолина), виолончела и контрабаса, са смењивањем техника пицикато (*pizzicato*) и арко (*arco*). Комплетан пети део испуњен је понављањем мелодије *магије* са мелодијским варирањима, у гудачким инструментима, полазећи од високог регистра виолина, са регистарским спуштањем (преко виола и виолончела) до велике октаве у контрабасу. У овом слоју мелодија *магије* је повремено дата у секстама, а у последња два такта у инверзији, али инверзији примарног облика, не са сниженим другим тоном (деонице виола, виолончела и контрабаса) и инверзијама фрагмената инверзије (виоле у другој половини такта 140, а у наредном такту друге виолине – непотпуна инверзија, са варијацијом на крају). Насупрот овом, глобално посматрано

силазном кретању, досадашња треперења у дубоком регистру у петом и шестом делу поверена су искључиво харфи и дата у узлазном покрету до високог регистра. Звучни слој мелодије *магије* који пратимо од почетка и који је у петом делу рашчлањен на фрагменте, у првом такту шестог дела прелази од *ин бе* фрагмената ка *ин е* фрагментима, да би у другом такту (143) дефинитивно овај фрагментарни материјал зазвучао од последњег тона надсерије „cuatro faroles“ – тона *е*. На крају овог такта јавља се инверзија фрагмента мелодије у деоници флауте. Издржани тонови у овом, завршном делу целине *Магија* представљају *упоришне* тонове *магије*, а затим и прве фразе целине *Cante de preparación*. Извучени су претежно из теме или њеног фрагментарног материјала и распростиру се делом кроз акустички, а делом кроз електронски звучни слој.

5. 1. 5. *Cante valiente*

Целина *Магија* као да се претапа у целину *Cante valiente* с обзиром на наставак сличне фактуре и преклапање тематских материјала. Завршни тонови теме настале од аугментирани инверзије мелодије *магије*, која испуњава шести одсек претходне целине, теку паралелно са водећом мелодијом ове целине, која се прво излаже у деоници баса. Динамика такође доприноси сливености ове две целине – у целини *Магија* постепено је растао динамички ниво до форте нијансе која се потом задржава у целини *Cante valiente*, што је, уз залазак у високи регистар обе певачке деонице и драматизацију оснажену згушњавањем фактуре, променом метра и убрзавањем темпа, допринело постизању карактера овог *храброг певања* у фламенку.

Форма целине *Cante valiente* је дводелна. У првом делу водећу улогу носи мелодија која се јавља у гласовима док остале деонице претежно настављају са излагањем материјала претходне целине. Уз ову мелодију излаже се комплетан текст намењен извођењу у целини *Cante valiente*. На ритмичком плану долази до метричких промена. Други део карактерише метричка стабилност, али у ново-достигнутом фламенко стилу, у *compás*-у булеријаса. У овом, **b** делу, текст који излажу певачи истиче најбитније речи претходно чутих стихова у окружењу фламенко повика „Аи!“ („;Ау!“) датог и у дугим распеваним вапајима са украсима секундног покрета типичним за фламенко и у кратким акцентима.

Водећи мелодијски материјал целине *Cante valiente* додељен је гласовима који имају наизменичне наступе у међусобном натпевавању, са два момента ритмичког и

интонативног *сусрета*, односно уједначења деоница, оба у завршним, назовимо их каденцирајућим тактовима, што је додатно истакнуто и јасним усаглашавањем осталих деоница у самим завршним моментима и **a** и **b** дела. Почетак овог певаног тематског материјала за узор има карактеристичан низ са редоследом мала терца – мала секунда, као на почетку шесте фразе целине *Cante de preparación*. У овој појави, обим низа је проширен и он гласи: мала терца – велика секунда. Након излагања у басу, следи имитација овог материјала у деоници мецо-сопрана, при чему женски глас преузима водећу улогу. У оба момента излагања овог почетног мотива пратећи глас се фокусира на истицање секунде из отпеваног низа. У другом делу мелодије следи другачије обликован материјал, такође са карактеристичним низом, али и са тежњом ка новој интонацији, ка интервалу умањене квинте, овог пута на висинама *фис* и *це* који репрезентују карактеристичан интервал ове композиције са интонацијом из дванаестонске серије прве фразе *Cante de preparación*. Овај мелодијски материјал по својој структури буди асоцијацију на типичну музичку реченицу према теорији западноевропске уметничке музике: **n** + **n** + **2n**. У првом моменту усаглашавања певачких деоница, као и у последњем, истакнут је симболично битан тон *ес*. Инструменталне деонице ансамбла или удвајају сегменте деоница гласова, или излажу инверзије певаних мелодија, или хармонски обогаћују комплетну звучну слику акордима и интервалима серије. Ритам ове целине је, по узору на фламенко, испуњен акцентима у контрама, што је, осим у деоници перкусија, најизраженије у деоници клавира. Харфи је, у другом делу ове целине, такође додељена перкусивна улога ударима дланом којима се истичу карактеристике коришћеног *compás*-а, а у прва три такта може се уочити и константно померање првог кластера за осмину.

5. 1. 6. *Remate*

По узору на карактеристике рематеа у фламенку, ову целину одликује бржи темпо. При формалној анализи уочавају се три одсека, од којих прва два имају скоро идентичну структуру (тактови 156 – 170 и 171 – 186). Она почињу са ритмичким сегментом који у оба одсека има исти метрички распоред и у коме су осим деоница удараљки и мелодијски инструменти и гласови третирани перкусивно. У овим уводним сегментима Лоркин текст сам поверила и извођачима појединих инструменталних деоница у виду акцентованог говора. Ритам заузима важно место у комплетној целини. Уводне сегменте прва два одсека карактеришу промене метра, при чему је присутан рад

на комбинувању дводела и тродела и у хоризонтали и у вертикали. За њима следе централни одсеци – дужи низ тактова у *compás*-у стила булеријас, а са комбиновањем мелодијског и перкусивног звучног слоја. Мелодију излаже бас као водећи глас у овој целини, а карактерише је рад са интервалским низом мала секунда – мала терца и мелизматично певање типично за фламенко стил сигиријас. У првом одсеку запажа се и поступак проширивања интервалског скока преузет из мелодије женског гласа у целини *Maguja* (скок чисте кварте са почетка прве мелодијске фразе целине *Remate* у поновној појави скока на почетку треће фразе преображен је у интервал прекомерне кварте). На крају првог одсека поново ансамбл учествује у излагању текста, док се вербално учешће ансамбла на крају другог одсека може сматрати одложеним за кулминационе моменте у трећем одсеку. У току прва два одсека уз певане мелодије, инструменталне деонице испуњене су или различитим видовима варирања основног мелодијског материјала, често инверзијама, или, ређе, удвостручавају певачке линије.

Други одсек се истиче увођењем мелодије прве фразе целине *Cante de preparación* у уводни перкусивни сегмент, у извођењу женског гласа, за малу секунду више од оригиналне интонације и, у односу на остале деонице, у контрастној тихој динамичкој нијанси. Пред крај другог одсека, уз текст „лас куатро лусес“ („las cuatro luces“) у деоници баса као водећој, а уз оснаживање овог материјала у ансамблу, излажу се *упоришни* тонови прве фразе (т. 181 – 183) који репрезентују четири буктиње љубави, а за њима следи спој истих тонова са *упоришним* тоновима мелодије *магије*.

У оквиру хармонског садржаја, у овој целини се наставља и даље развија употреба акорада серије. Користим акорде из оба низа, повремено и инверзију првог акорда а-низа у односу на тон *ес*. У завршници другог одсека, као и у трећем одсеку присутне су хармоније настале спајањем акорада латентне пратње прве фразе целине *Cante de preparación* и б-низа акорада серије, с тим да су ове хармоније у трећем одсеку транспоноване за малу секунду навише, а у такту 192 враћају се оригиналној интонацији, али у инверзији у односу на тон *ес*.

У завршницама сва три одсека ове целине ритмички елемент, након мелодијских *распевавања*, поново заузима водећу улогу. Осим фламенко метра у оквиру рада на ритму ове целине у трећем одсеку сам користила и моје видове организације седам удара. Након излагања текста „де Сан Хорхе“ („de San Jorge“), у такту 192, запажа се трећа верзија ритма од седам удара, ритам организован у фламенко стилу сигиријас, а комплетна целина *Remate* се завршава првим ритмом од седам удара.

5. 2. Други одсек – *Живот и смрт*

Смена динамичких екстрема која карактерише наредну половину ове плесне фантазије извире из фламенко звука за кога је типично одсуство средњих нијанси. У другој целини композиције (преплитање живота и смрти), по узору на елементе фламенко форме алегријас, преплићу се одсеци које сам називала још и *звучним тишинама* (у фламенку – *silencio*), са одсесима у којима доминира ритам (у фламенку – *escobilla*). Између прва два одсека, уметнута је *Полифонија I*.

5. 2. 1. *Silencio I*

После кулминације следи прва *звучна тишина*. Почиње узнемираним дисањем које изводи бас у смени са ритмичким фрагментима у перкусијама. Оваквом реакцијом на кулминацију сам желела да доведем слушаоце у што непосреднији контакт са осећањима и дубоким доживљајима главног лика, користећи дисање као процес нераздвојан од живота људског бића, а чија динамика је природно уско везана за емотивна стања човека и тренутне емотивне промене.

У овом моменту композиције фламенко стилови саета и мартинете⁸³ били су ми референце при креирању звучног амбијента. Ритмичка компонента рађена је по узору на њихове разуђене и тмурне перкусивне звуке, које сам комбиновала са обрађеним фламенко ударцима у електронском слоју.

Други електронски звук присутан у овој целини је обрађен шум људског дисања типа уцаи (ujjai), кога карактерише звук дисања у дубоком регистру. Комбиновала сам га са генерисаним звуком који садржи шум са издржаним тоном уз динамичка нијансирања. Још један звук јавља се у електронском слоју и у овој целини је комбинован са звуком чинела из акустичког ансамбла. То је звук који сам назвала *врисак* и излажем га у аугментираним ритму од седам удара у другој верзији. У оквиру електронског слоја жељени звук сам добила комбиновањем обрађеног семпла фламенко удара медија планта (*media planta*) и поменутог фламенко вапаја „Аи!“ („iAu!“). У акустичком слоју сам различито представила горњи и доњи удар овог мотива тако што сам доњем удару додала предудар. Трајање једне четвртине записаног ритма у аугментацији је продужено на деветнаест и по осмина. Овај звучни слој почиње у 207.

⁸³ Саета (*saeta*) је религијска песма посвећена страдању Христа, а мартинете (*martinete*) песма ковача. Прогон, патња и самоћа кључни су садржаји тематике ових песама.

такту, а траје до 219-ог такта, залазећи тако великим делом и у наредну музичко-формалну целину.

Од такта 201 интонативно се могу пратити латентне хармоније прве фразе, у проширеној верзији (која подразумева гушћу смену акорада):

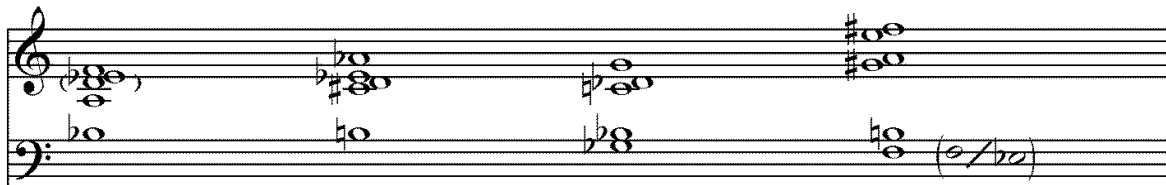
Пример 17: Проширена верзија латентних хармонија прве фразе



Прва четири акорда јављају се у прозачној фактури која укључује електронски слој (споменутог шума са издржаним тоном) у комбинацији са деоницом флауте, гудача, а на крају и бас кларинета, као укупна звучност појединачних линија – тонови акорада наступају један по један, у различитим деоницама и прелаз између акорада је неприметан, као да се акорди преливају један у други. Од 210 такта, са појавом метра 12/8 хармонски низ се наставља у јасно раздвојеним акордима и истовременим наступима свих тонова акорада, почевши од треће добе, са ритмичком асоцијацијом на сигиријас.

Завршетак ове целине карактеришу три *вриска* ансамбла, три појаве последњег, четвртог акорда низа који представља спој акорада латентних хармонија прве фразе и акорада б-низа серије:

Пример 18: Спој акорада латентних хармонија прве фразе и акорада б-низа серије



У прве две појаве у акорду је присутан тон *ef*, а у трећој појави он уступа место тону *es*. Такође уз трећи *врисак* јавља се и диминуција другог ритма од седам удара, у деоници перкусија. Овим форте наступима акорада претходи истрзано дисање мушког гласа.

Завршне тактове ове целине, као и почетне тактове наредне, на пољу ритма карактерише *compás* стила сигиријас.

5. 2. 2. Полифонија I

Целину *Полифонија I* чине три дела која су међусобно повезана идејом рада са полифоним техникама и комешајућим звучним скуповима.

Први део (т. 214 – 233) започиње бас соло, певањем у високом регистру. Он износи скоро комплетну мелодију прве фразе целине *Cante de preparaci3n*, али ритмички измењену, *истрзану*, уз певање са тензијом, у тихој динамичкој нијанси, у једном моменту прекинуто узнемирним дисањем. Овакви поступци при раду са материјалом прве фразе у складу су са страшним моментом промене емотивног стања главног лика Лоркине песме – због немогуће љубави (због немогућности остваривања љубави), могућа је само смрт.

Евокација материјала целине *Cante de preparaci3n* наставља се у најкомплекснијем слоју овог одсека и подразумева канонске имитације четири *теме* – мелодијске целине.

Прва *тема* започиње последњим тоном деонице баса у овој целини, тоном фис, али наступа много пре завршетка излагања соло певача. По свом мелодијском садржају ова *тема* надовезује се на линију баса, настављајући излагање материјала прве фразе целине *Cante de preparaci3n* од тона *фис*, затим доноси фрагмент са краја друге фразе и почетка треће, па рачји облик истог, да би се завршила делом инверзије прве фразе, ког чини карактеристичан низ (мала секунда, мала терца).

Пример 19: Целина *Полифонија I*, први одсек, прва *тема*

The image shows a musical staff in G major (one sharp) with a treble clef. The melody consists of the following notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4. Brackets above the staff identify the first phrase (G4 to C5) and its inversion (C4 to G4). A bracket below the staff identifies the second and third phrases (B4 to D4 and E4 to F#4). An arrow labeled 'рак' (trill) points to the final notes, E4 and F#4.

Овај материјал излаже се прво у контрабасу, а затим у првој имитацији следи ширење ове *теме* у звучном простору, при чему се она распростире кроз деонице алт флауте, виолончела, првих виолина и електронског слоја, да би се у другој имитацији поново свела само на једну деоницу (виоле).

Друга *тема* сачињена је само од материјала прве фразе и користи фрагменте њена три

облика: на завршне тонове основног облика надовезује се почетак инверзије да би у наставку зазвучао рачји облик прве фразе.

Пример 20: Целина *Полифонија I*, први одсек, друга тема



По питању оркестрације техника је слична као при раду са првом темом: најдуже је задржавање у деоницама бас кларинета и другим виолинама (уз транспозицију завршних тонова за малу секунду навише, ради усклађености са целокупном звучношћу овог музичког слоја), а при просторном ширењу кроз ансамбл материјал ове мелодијске целине пролази и кроз деонице првих виолина (са имитацијом почетног фрагмента у интервалу прекомерне кварте – почеци мотива су на, по симболичном значењу основним тоновима *a* и *es*), контрабаса и поново бас кларинета, у коме се материјал и завршава, прелазећи у други део целине *Полифонија I*. Почетни и завршни тон и прве (не узимајући у обзир микротон) и друге теме стоје у, за ово дело карактеристичном, интервалском односу умањене квинте, а у другој теми су у питању управо тонови *a* и *es*.

Трећа тема, која се канонски имитира, излаже комплетну другу фразу *Cante de preparaci6n* у виолончелима (такт 225), а овај материјал се наставља у виолама прелазећи у трећу фразу. Имитација (у алт флаути) почиње са инверзијом, транспонованом за малу секунду навише, а од тона *cis* прави скок умањене квинте на тон *ge* од ког се фраза наставља у основном облику.

Четврта тема јавља се у првим виолинама, са почетком у такту 228 и излаже део треће фразе *Cante de preparaci6n*, а канонски је имитирана у деоници виолончела у инверзији, а са сужавањем појединих интервала (велика терца → мала терца, велика секунда → мала секунда). Сложености овог звучног слоја доприноси ритмичка самосталност свих деоница, имитације се односе само на мелодијску компоненту ових тема, док се, ритмички, свака линија развија самостално.

У деоницама харфе и клавира јављају се основни тонови акорада традиционалног сигиријас обрта (*ин A*), као и латентне хармоније прве фразе *Cante de*

preparación целине (такође на бази сигиријас обрта, али *ин Еф*, са груписањем у четири одвојена сегмента. У првом сегменту (такт 216) нижу се тонови традиционалног сигиријаса, у другом сегменту (такт 220 – 223) латентне хармоније прве фразе, у трећем сегменту (такт 224 – 225) спој ова два низа у паралелном току, а у четвртом сегменту (такт 228 – 230) користим проширену верзију латентних хармонија прве фразе (Пример 17). Може се рећи да харфа и клавир овим хармонијама, као и својим звуком, а донекле и начином излагања акорада (секо (сессо) у комбинацији са арпеђом (arpeggio)) имају улогу фламенко гитаре у овој целини.

Други део целине *Полифонија I* (т. 232 – 273) уланчан је са првим и започиње својим остинато слојем у харфи и контрабасу два такта пред крај првог дела. По редоследу појаве чине га:

- остинато и материјали настали његовим варирањем
- скупови глсанда различите артикулације у виолама
- различити начини полифоне обраде мелодија, у функцији пратећег вибрирајућег звучног слоја
- проширена верзија латентних хармонија прве фразе целине *Cante de preparación* (у деоници вибрафона и прве виолине)
- певане деонице са удвајањима и хармонизацијом у гудачима

Основни материјал остинато мотива, његова прва четири тона, представљају ретроградно кретање линије основних тонова акорада традиционалног сигиријас обрта, са једном изменом – почетни тон бас линије сигиријаса снижен је за пола степена, што резултира тоном *дес* као четвртим тоном у остинато мотиву. Овим поступком добијена је блиска веза са карактеристичним интервалским низом мелодијских материјала ове композиције – мала секунда, мала терца – који је у овом, почетном низу остинато мотива (*а, бе, це, дес*) присутан двоструко, и при читању од почетка, и при читању са краја. Остинато мотив се може сматрати спојем, тачније преклапањем ова два смера читања карактеристичног интервалског низа:

Пример 21: Анализа остинато мотива

The image shows a musical analysis of an ostinato motif. It consists of three staves. The first staff shows a sequence of notes with intervals labeled 'm2 + m3'. A plus sign follows. The second staff shows the same sequence with intervals labeled 'm3 + m2'. An equals sign follows. The third staff shows the final resulting sequence of notes.

Добијени низ тонова се налази и у рачјем облику мелодије прве фразе целине *Cante de preparaci6n* и саставни је део друге *теме* која учествује у канонској имитацији у оквиру првог дела ове целине, тако да се у деоници кларинета уочава аугментација овог низа која почиње већ такт пре појаве остината у харфи.

После ова четири тона, до краја остинато мотива следе још четири, три идентична са карактеристичним низом садржаним у првој пловини мотива, а за њима следи тон *ха* односно *цес* којим се мотив завршава. При константним понављањима, на овај мотив се надовезује његова благо измењена мелодијска варијација.

Остинато мотив се јавља у више деоница, у непрестаном преплитању својих различитих ритмичких и мелодијских варирања, која касније, по појави интервала, а затим и акорада, делимично одређују и смену хармонија. Ова преплитања су углавном изведена као слободне канонске имитације. Остинато је, у равномерном пулсу, са благим аугментацијама и диминуцијама, доминантан и константно присутан у деоницама харфе и клавира. Харфа прва излаже овај мотив, убрзо јој се придружује клавир и излажу га паралелно, али у различитим, условно речено темпима. У последњим тактовима појаве, остинато је препуштен клавиру као доминантном инструменту. С обзиром на често реферирање на симболику љубави и самоубиства у овој композицији и при анализи овог мотива може се применити такво запажање. Остинато почиње тоном *а*, а од такта 246 први пут се (у деоници харфе, а касније – т. 259 – и клавира) излаже његова варијација – проширење анализираног основног

материјала остината до тона *es*, симболично – пут од љубави до самоубиства. Од 258-ог такта овај остинато мотив проширеног опсега јавља се у трогласној, слободној канонској имитацији, прво у деоници кларинета, затим у деоници клавира и на крају у виолама. У кларинету и у виолама он је транспонован ради усклађивања са укупном хармонском сликом актуелног сегмента.

Остале појаве остинато мотива немају карактер остината, већ најчешће само једнократно излажу мотив у различитим варијацијама. У деоници флауте мотив је измењен и ритмички и мелодијски. Ритмички је дат у неправилној диминуцији, диминуцији са додатним варирањима, а мелодијски је на почетни материјал остината ланчано надовезана транспозиција истог (т. 234). Под утицајем ове транспозиције, почетни материјал је минимално вариран (додатак тона *de*). Затим следи фрагмент са новом транспозицијом овог низа, али у силазном кретању, од будућег мелодијског циља – тона *es*, до завршног тона остинато мотива – *ca*, па његова варијација са тоновима основне интонације остинато мотива. Први фрагмент деонице флауте се одмах јавља и у канонској имитацији у деоници клавира, у којој следећи фрагмент мелодијски представља рачје кретање истог, док је ритмички остао скоро идентичан првом мотиву, са разликом само у трајању првог тона.

У деоници кларинета повезују се материјали првог и другог дела целине *Полифонија I*. Већ споменуто излагање канонске *теме 2* у овој деоници на крају првог дела садржи прва четири тона остинато мотива који испуњава други део. *Тема 2* се на почетку новог дела ове целине наставља до тона *es*, и тај завршни фрагмент се затим понавља у варираним транспозицијама све док се не трансформише у почетак остинато мотива, удвостручен у деоници виолончела.

У деоници контрабаса се од такта 238 јавља почетак остината у аугментацији. Сагледавањем ове аугментације са наставком деонице, примећује се да је остинато мотив присутан у целини, завршно са тактом 250, али са мелодијским варирањима при усклађивању са мелодијским материјалом певача.

У деоници флауте од такта 239 поново се уочава диминуција остинато мотива, ритмички варирана и дата у раздвојеним фрагментима. Од такта 249 флаута износи још једну диминуцију овог материјала, транспоновану и варирану, интонативно усклађену са наступајућом мелодијом у женском гласу.

Глисанда која се преплићу су један од коришћених ефеката којима се постиже комешајући звучни слој. У овом, другом делу целине *Полифонија I* јављају се у виолама. Деоница виола је подељена на индивидуалне деонице и сваки виолиста

изводи глисанда у другачијем трајању, обиму и другачијом техником – тремоло (tremolo), стакато (staccato), спикато (spiccato) или жете (jeté). Преплићу се глисанда силазног и узлазног смера. Укупан обим овако постављеног вибрирајућег звучног скупа креће се у опсегу умањене квинте *a – es* или ужем, зависно од тонова у осталим деоницама. Овај ефекат ће се јавити и на крају следећег одсека *Полифоније I* као део комешајућих кластера.

У гудачком корпусу се јавља још неколико поступака којима се добија комешајући звучни слој. Намера ми је била да полифонију представљену на прилично традиционалан начин у првом делу ове целине, сада покушам да остварим неким другачијим техникама и да добијем жељени звучни резултат. У свим поступцима коришћене гудачке групе су дељене на индивидуалне деонице.

Једна од примењених техника је *микрполифонија*. Она се не јавља одмах на почетку другог дела целине *Полифонија I*, већ настаје и развија се у његовом току. За мелодијски материјал изабрала сам четврту фразу целине *Cante de preparación* и користим је мелодијски у основном облику или инверзији, док је ритмички слободно варирам. Осим са мелодијом од оригиналног интонативног полазишта – тона *a*, радим и са транспозицијама исте фразе, зависно од хармонског склопа тренутне ситуације, такође у основном облику или инверзији. Још један поступак који сам применила на изабраној мелодији јесте сужавање опсега основног облика или инверзије фразе, тачније њеног дела који обухвата опсег мале сексте, на опсег умањене квинте, што, уколико је у питању оригинална интонација или транспозиција на тону *es*, поново упућује на симболику тонова *a* и *es*, иманентну целокупном делу.

Пример 22: Инверзија четврте фразе целине *Cante de preparaci3n*, сужавање опсега

The image displays three musical staves in treble clef, each showing a sequence of notes. The first staff shows the original phrase with a bracket underneath labeled 'm6'. The second staff shows the inverted phrase with a bracket underneath labeled 'ч5'. The third staff shows a further modified version of the phrase with a bracket underneath labeled 'у5'. The notes are: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3. The inversion in the second staff is: G3, F3, E3, D3, C3, B2, A2, G2. The modified version in the third staff is: G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4.

Овај део фразе користи се и у даљем фрагментирању у тактовима 241 – 242, као и тактовима 248 – 250, у којима се полифоно обрађује само сегмент од четвртог тона наведеног дела фразе. У првој наведеној појави поменутог фрагмента претходи му први део фразе, али се полифоно обрађују у раздвојеним сегментима, а у другој наведеној појави, претходно је већ изнешена цела сужена мелодија, у одговарајућој транспозицији (прве виолине). Овај део фразе присутан је и у завршном *микрполифоном* сегменту овог одсека (тактови 260 – 262 у трећој и четвртој деоници првих виолина) у транспозицији која га уоквирује у звучно потребан опсег *це – фис*.

Транспозиција четврте фразе од тона *ес* се може уочити већ у првим тактовима овог дела целине *Полифонија I*, у којима је, у деоницама виолончела и контрабаса присутан основни облик фразе у транспозицији, у паралелном току са инверзијом која је на оригиналним интонативним висинама ове фразе, а јавља се у виолинама. У деоници контрабаса се примећује скраћивање фразе, односно коришћење све мањег броја њених тонова (т. 234 – 238), чиме се припрема један од наредних поступака – добијање комешајућег звучног скупа канонском обрадом фрагментираних мелодија (тактови 251 – 255). У деоници виолончела у прва три такта овог одсека користи се почетни фрагмент фразе са ланчано надовезаним рачјим обликом истог, а затим и поменути сужавањем фразе, чиме је у коришћеној транспозицији добијена мелодија једнака почетним тоновима друге фразе целине *Cante de preparaci3n*, који су полифоно третирани и у претходном делу целине. У тактовима 240 – 242 у деоници виола полифоно се обрађује основни облик четврте фразе, а у деоници виолончела (т. 241 – 243) иста мелодија, али

почев од трећег тона. У тактовима 244 – 248 обрађују се у виолинама основни облик и инверзија четврте фразе (т. 245), а затим већ споменута одговарајућа транспозиција инверзије у првим виолинама, са сужавањем обима (т. 246 – 248). За то време (т. 246 – 248) у деоници виолончела одвија се инверзија четврте фразе транспонована на тон *ха*, али са почетком од другог тона инверзије и дата у двогласу, тако да други глас не излаже фразу до краја. Затим у виолончелима следи део основног обика фразе, без прва два тона, исти као онај који претходи наступу вокалних деоница. Завршни *микрполифони* сегмент обухвата тактове 258 – 263 и почиње ритмички слободном канонском обрадом, за овај слој, новог материјала – материјала преузетог из остинато слоја. У питању је мелодија која паралелно са појавом у прве две виолине почиње и у деоници кларинета, а представља проширен основни материјал остината на опсег умањене квинте, који је у виолинама, као и у кларинету транспонован, са почетком на тону *еф*, ради добијања жељених хармонских склопова. На овај мелодијски низ наставља се материјал четврте фразе, такође у слободним канонским имитацијама. У првој, другој и петој (прва друга виолина) деоници виолина излаже се инверзија четврте фразе у целости, а затим њен основни облик. У шестој деоници (друга друга виолина) излаже се првих шест тонова инверзије четврте фразе (т. 261), а затим исти низ у рачјем кретању. Трећа и четврта виолина доносе раније споменути транспоновану инверзију четврте фразе, суженог опсега *це – фис* и ланчано надовезан рак исте мелодије. Седма деоница (трећа друга виолина) излаже прва три тона истог мелодијског низа, а затим њихов рачји облик (т. 261 – 262). Друге виолине на првим добама 261-ог и 262-ог такта укључују се у слој који доноси тон *а*, а затим *ас* у октавама (харфа, бас, флаута и клавир). Трећа и четврта виолина по завршетку своје мелодије доносе и последња три тона основног обика четврте фразе, како би се постигао поступан *уплив* у унисони крај овог сегмента на тону *ас*.

Друга техника којом сам постигла комешајући звучни скуп је рашчлањивање одређеног акорда тако да свака деоница садржи неколико његових тонова и изводи их у различитом ритмичком обрасцу. Уз певање речи „сангре“ („sangre“) на овај начин је третиран акорд добијен заједничким звучањем последњег акорда из споја латентних хармонија прве фразе *Cante de preparaci6n* и б-низа акорада дванаесттонске серије (са присутим и тоном *еф* и тоном *ес*) и акорда хармонске пратње деоница певача *фис – а – це* (т. 246 – 249). Почетни тон у другим виолинама – *бе* – представља завршетак претходно изложене четврте фразе, а за њим следе четири тона поменутог акорда у различитим, условно речено темпима (свака деоница их доноси у другачијим

ритмичким вредностима). Виоле учествују у овом поступку на исти начин само са другим тоновима акорда, док прве виолине и виолончела износе одговарајућу транспозицију инверзије четврте фразе, имитирану и у флаути и кларинету. У овом сегменту је примењен и *exo* ефекат са наглом променом динамике форте – субито (*subito*) пијано.

Трећа техника којом постижем комешајући звучни слој је рашчлањивање мелодије на пар сегмената, у овом случају рашчлањивање четврте фразе целине *Cante de preparación* у одговарајућој транспозицији и суженог обима, на три субмотива, од којих се сваки излаже у по две деонице виолина, са различитим ритмизацијама.

Пример 23: Четврта фраза, суженог опсега, транспонована



Пример 24: Три фрагмента настала поделом четврте фразе суженог опсега



Цео сегмент се протеже кроз четири такта (251 – 255) и звучна маса се постепено разређује смањењем броја деоница и ритмичким успоравањем мотива. Примењено је и секвентно померање при овом *изумирању* материјала, у другим виолинама, за малу секунду наниже, ради интонативног праћења певане мелодије женског гласа.

Од такта 239 може се пратити проширена верзија латентних хармонија прве фразе целине *Cante de preparación* са виолином и првим пултом првих виолина као основним носиоцима материјала, који су повремено употпуњени и другим бојама (харфа у т. 250 – 251, женски глас у т. 253). Клавир у деоници леве руке такође излаже латентне хармоније прве фразе, али у основној верзији, са четири инетрвала/акорда, уз варирање првог интервала са тоновима прва два акорда проширене верзије ових хармонија (т. 251 – 258).

Улогу водећег материјала која је у почетку овог одсека припадала остинату, преузимају гласови, својом првом појавом (т. 242/243). Певана мелодија сачињена је од интервала серије (*es – de, dec – a, ce – fis, ef* и *e* који представљају доње тонове две варијанте последњег, четвртог интервала – мале терце), са удвајањима и

хармонизацијом у гудачима (т. 243 – 246 деоница виоле и контрабаса, а затим виолончела и контрабаса; т. 254 – 256 у којима долази до имитације певаних деоница, са варирањем, а од т. 257 уочава се хармонизација певане мелодије, али са временском антиципацијом (ранијим наступом пратње). Пратећи певачки глас је стационаран на тоновима *a* и *ac* (у првом певаном сегменту, женски глас), или *es* и *e* (у другом певаном сегменту, мушки глас), чиме се поново асоцира на међусобну повезаност и привлачност љубави и самоубиства у овом делу.

Овај, други одсек целине *Полифонија I* завршава својењем густе звучне масе на унис што је праћено и ритмичким разређивањем тока, као и успоравањем темпа. За овим следи истицање синтагме „un minuto intransitable“ (непролазни минут), форте динамиком и октавним удвостручавањем праћеним четврттонским ширењем, а касније и достизањем кластера у опсегу *a – es*.

Постигнуто кластерско сазвучје, одмах на почетку трећег дела целине *Полифонија I* (т. 273) ишчезава треперењем у високом регистру гудача уз једну од поменутих техника рада са комешајућим звучним скуповима – кретање сваке појединачне деонице првих виолина по тоновима кластера у различитим ритмичко-мелодијским фрагментима, уз глосанда преко вештачких флажолета у другим виолинама и виолама, такође у опсегу кластера *a – es*.

У водећем звучном слоју овог одсека излаже се мелодија четврте фразе целине *Cante de preparación*, транспонована за интервал умењене квинте, дакле са почетком и завршетком на тону *es*. Овај слој јавља се комбиновано у електронском и акустичком слоју композиције: у првом наступу за електронски генерисаним звуком следе гудачи, у другом, излагање материјала тече само у акустичким деоницама, у дувачима и гудачима, у трећем наступу комбинују се електронски звукови и претходно споменуте акустичке групе, уз додаток гласова. Од певача се захтева извођење са што мање упадљивим изговором сугласника, у циљу доброг усклађивања са комплетном прозračном звучношћу ансамбла. Акценат на сугласницима актуелног дела Лоркине песме био је дат у претходећем електронском слоју. Свако ново излагање четврте фразе заузима мањи број тактова, раније наступају тонови фразе, што одаје утисак убрзања темпа. Забележени аћелерандо јавља се тек у четвртном, уједно и последњем делу овог одсека, у коме сви претходећи елементи градације (темпо, усложњавање фактуре, оркестрације...) долазе до кулминације. У овом завршном делу варира се основни мелодијски материјал: певачи излажу део рачјег и основног облика четврте фразе *Cante*

de preparación, у гудачима су акцентовани тонови њене инверзије, а на самом крају се спајају тонови основног облика и инверзије ове фразе у вертикали, чинећи сложено завршно сазвучје.

Мотив сачињен од низа кратких нотних вредности у смеру кретања наниже, а у каснијим појавама и навише, такође користи тонове основног облика или инверзије четврте фразе. Уводим га од 288-ог такта, са првим излагањима у виолини, клавиру и првим виолинама у, за нијансу различитим ритмичким вредностима, а касније проширујем поље деловања овог мотива и на харфу и дуваче.

Пратећи звучни слој, који се надовезује на рад са комешајућим звучним скуповима из претходног одсека, јавља се у гудачима, заузима различите регистре, а почиње од релативно статичног кластера у тремолу, да би се преко тихих глисандо кретања у вештачким флажолетима и арко батуту (*arco battuto*) технике у дубљем регистру развио до снажнијих глисандо кретања, захватајући широки регистарски опсег и више ступњеве динамике, до коначног фортисима (*fortissimo*) у завршном акорду. Као хармонску основу у овом слоју користила сам карактеристичан низ у складу са тоновима четврте фразе.

Веома битан слој овог одсека, слој који такође учествује у градацији и изградњи кулминације, чини ритмичка компонента у перкусијама, док разноликост коришћених боја сета бубњева и чинела доприноси мистичности. На бази сигиријас метра оформила сам врло једноставан двотактни мотив који користим као погодну подлогу за даља истраживања могућности овог фламенко метра, ритмичка усложњавања и експериментисања у домену препознатљивости сигирије.

5. 2. 3. *Escobilla I*

Escobilla I, слово K, доноси велики контраст. Инструментација је сведена само на ударалке неодређене висине тона (том-томови и бас бубањ из *drum set*-а су у деоници првог перкусионисте, а велики бубањ у деоници другог) и електронски слој у коме су коришћени обрађени семплови удараца фламенко ципелама (такође, у основи, неодређене висине тона). Рад са ритмичком компонентом, у овој целини доведен је у први план. У питању је композиторска игра са првом верзијом ритмизације седам удара, као и са основним елементима сложеног фламенко метра – фрагментима сачињеним од два или три удара у кратким нотним вредностима. Ови фрагменти, у почетку разуђени, постепено се згушњавају све до постизања сигиријас *compás*-а у

финалном сегменту ове целине. Оформљени сигиријас дат је у брзом темпу, атипичном за овај фламенко стил. Користила сам и могућности, условно речено мелодијског распевавања изабраног, веома суженог инструментаријума, распростирући ову ритмичку игру по различитим звучним висинама и регистрима перкусија, као и примењујући транспозиције при раду са семпловима фламенко удараца.

5. 2. 4. *Silencio II*

Следећи *Silencio*, слово □, доноси мистичну атмосферу. Деонице мушког и женског гласа карактерише шапат, са повременим, у почетку веома разуђеним наступима певаних тонова који се врло лагано, постепено згушњавају, док се, сразмерно томе, шапат проређује и ишчезава. Наступи харфе и клавира, у овој целини увек уско повезани и у међусобној комуникацији, јављају се свега четири пута, као четири искрице неостварене љубави. Звук виолина запажа се у нешто чешћој појави – седам пута. Очигледна је усаглашеност са Лоркиним симболичним бројевима. Изразито прозачна фактура у акустичком ансамблу комбинована је са сразмерно прозачним звуцима и слојевима у електроници, а све је презентовано у тихим динамичким нијансама, до самог краја, када нагло наступа контрастни форте најављујући наредну целину.

Тонски (мелодијско-хармонски) материјал ове целине чине мелодија *магије* и њене две варијације. При креирању варијација мелодије *магије* намера ми је била сужавање опсега до интервала умењене квинте и симболичних тонова *a* и *es*, а на бази мелодије транспоноване на почетни тон *a*. У овој целини користим и *прелазну варијацију* која заузима опсег мале сексте, као и инверзију варијације опсега умењене квинте.

Пример 25: Варирања мелодије *магије*

Мелодија *магије* транспонована на тон *а* Прелазна варијација мелодије *магије*

Варијација са опсегом *а - ес* Инверзија варијације са опсегом *а - ес*

У деоници баса излаже се прво комплетна *прелазна варијација магије*, а затим и инверзија варијације у опсегу умањене квинте, да би се деоница завршила рачјим кретањем ове инверзије. У деоници мецо-сопрана излаже се основни облик варијације *магије* са опсегом *а – ес*. Деонице виолина интонативно су усклађене са певачким, а четири *искре* у дуету харфе и клавира излажу *упоришне* тонове: 1. мелодије *магије* транспоноване на тон *а*; 2. *прелазне варијације* мелодије *магије*; 3. варијације са опсегом *а – ес*; 4. инверзије ове варијације. Електронски слој чини целину са гудачима, као и са харфом и клавиром. Може се рећи да има улогу одјека репрезентованих тонова или интонативне најаве материјала у акустичком слоју, а одликују га и микротонска померања.

5. 2. 5. *Escobilla II*

Escobilla II као да је симетрични одраз прве ескобиље када је у питању густина ритма – она, супротно првој, почиње са ритмички згуснутом фактуром која се веома постепено разређује повременим прекидима иначе константног шеснаестинског покрета, затим следи одсек разуђенијих ритмичких дешавања (од такта 339), да би се завршила изразито раздвојеним ударима.

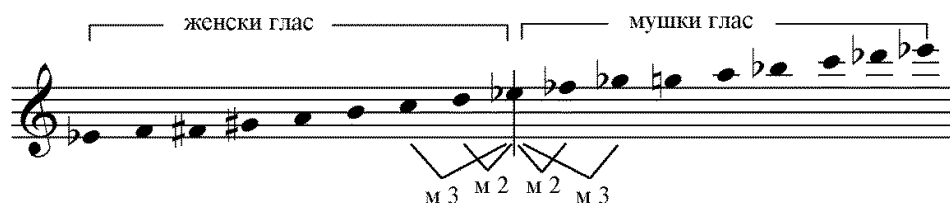
Ритмичка структура и ове ескобиље грађена је на бази комбиновања дводелних и троделних доби, али сада са почетком у дванаестоделном фламенко компасу (овог пута на основи булеријас стила), који се на различите начине варира и разграђује (вертикална полиметрија са циљем комбиновања дводела и тродела у паралелном току,

не само у сукцесивној смени, акцентоване добе дате у ретроградном кретању, проширења *compás*-а додавањем доби). Паралелно са коришћењем дванаестоделног фламенко метра присутан је и рад са првом и другом верзијом ритма од седам удара и њиховим фрагментима, карактеристичним субмотивима и елементима као што су синкопиран ритам или *мини* ритмичка група од две шеснаестине. На крају ове целине ансамбл виком излаже текст „сјете гритос, сјете сангрес“ („siete gritos, siete sangres“), уз, симболично, седам одсечних удара у дубоком регистру инструменталног ансамбла, све у форте динамици. Завршни удар дужег је трајања и праћен је дисторзијом речи „сангрес“ („sangres“) у електронском слоју.

У досадашњем току композиције обилно сам користила мелодијско-хармонске потенцијале који извиру из прве четири фразе целине *Cante de preparación*. Настављам са истраживањем могућности мелодије овог *припремног певања*. У прва три такта ове ескобиље сазвучја градим на основу тонова пете фразе *Cante de preparación*, а у даљем току целине као хармонско извориште бирам тонове шесте фразе. Глисанда у гудачима почињу од тонова *es* и *a*, а тон *es* до краја остаје константно и убедљиво присутан уз додатна сенчења њему (по принципима ове композиције) блиским тоновима *de* и *xa* (са којима чини карактеристичан низ и истакнуте фрагменте прве и друге фразе *Cante de preparación*). Елеменат конекције са претходним ставом представља електронски слој који се јавља у симбиози са поменутиим глисандима – у питању је варијација једног од електронских слојева целине *Silencio II*.

Кластерско сазвучје у деоници харфе по својој структури најављује тонску основу наредне целине, а по оквирним тоновима (*de + es* и *xa*) у складу је са поменутиим завршним сазвучјем ескобиље 2. Овај кластер изграђен је на бази умењене лествице – финалног продукта рада са карактеристичним низом (низањем малих секунди и малих терци од истог тона). У мушком гласу у оквиру *Silencio III* употребила сам умањену лествицу од тона *es* са низањем малих секунди и малих терци навише, док се у женском гласу, по принципу симетрије у односу на лествицу мушког гласа, а са осом симетрије (*огледалом*) на тону *es* ови карактеристични интервали нижу наниже.

Пример 26: Симетрија лествица



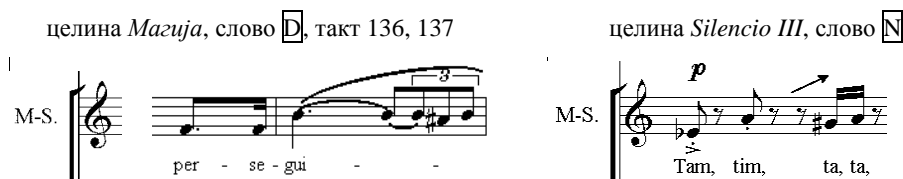
На крају целине *Escobilla II* у кластерском сазвучју у деоници харфе користим тонове из умањене лествице која ће следити у женском гласу са изузетком тона *бе* којим управо започиње деоница баса, а ради добијања карактеристичног низа мала секунда + мала терца и од доњег и од горњег оквирног тона кластера, који су, као што сам споменула усклађени са завршним сазвучјем комплетног ансамбла који учествује у овој ескобиљи.

5. 3. Трећи одсек – *Смрт*

5. 3. 1. *Silencio III*

Мелодија коју пева мецо-сопран у целини под диригентском ознаком **N** инспирисана је раније изложеном мелодијом, такође у мецо-сопрану, оном која се јавља у целини *Магија*, слово **D**, уз стихове „Ла ноће љама тембландо...“ (“*La noche llama temblando...*”). Конкретна мелодијска подударност постоји између тонова певаних на текст „персеги(да)“ (“*persegui(da)*”), у тактовима 136 и 137 и почетна четири тона целине *Silencio III*, слово **N**, само уз транспозицију за малу секунду наниже, чиме је нова мелодија позиционирана на, за симболику овог дела битне тонове *a* и *es*.

Пример 27:




Следећа мелодијска, или, прецизније речено интервалска подударност уочљива је између три тонске висине у тактовима 133 и 359, овог пута уз транспозицију за малу

терцу наниже (уочава се и подударност интервала транспозиције са интервалима карактеристичног низа).

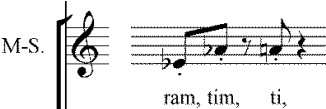
Пример 28:

целина *Magija*, слово **D**, такт 133



M-S. al cris-tal

целина *Silencio III*, слово **N**, такт 359



M-S. ram, tim, ti,

Жељену мистичност и помало морбидан призив у приказу краткотрајне, можда и лажне туге, као и површности емоција девојке након самоубиства младића тражила сам у удаљеним регистрима мецо-сопрана и баса, уз захтев за специфичним певањем мецо-сопрана, са пуно даха и уз чујне удахе и издахе, као и што тамнијом бојом баса. Овом поступку додала сам и специфичан рад са текстом: бас завршава строфу започету на крају претходне целине, док мецо-сопран доноси текст без значења, надахнут типичним слоговима за алегријас фламенко стил – „ти-ри-ти-ри-ти-ри“, који појачава утисак незаинтересованости девојке. Овим сам желела дефинитивно да нагласим разлику у дубини и снази емоција главних ликова.

Мистичној атмосфери доприносе и дешавања у осталим деоницама укључујући и електронски слој. У ту сврху претежно сам користила рад са шумом и звуцима у дубоком регистру. У завршним тактовима ово целине, у гудачима се јавља вид микрополифоног третмана. Инструменти су индивидуални носиоци одређене линије, сваком су дате по једна или две тонске висине (са изузетком почетка деонице других виолина у којима се ставља тежиште на тон *es*). Треперење звука, осим тремоло техником постигнуто је и каноном трајања са низом: једна, две, три, четири осмине, а уз раздвајање чинилаца овог низа осминском паузом. Низ се јавља у основном облику или рачјем кретању, а повремено је и са другачијим, слободнијим видовима варирања. Овај принцип може се сматрати и најавом материјала завршне целине композиције, материјала датом у инструменталном делу ансамбла.

5. 3. 2. Полифонија II

Једна од најкомплекснијих целина ове композиције наступа пред сам крај дела и заузима простор обележен словима **O** и **P**. Ову целину назвала сам *Полифонија II* с обзиром на то да представља наставак рада са полифоним преплитањем индивидуално

третираних деоница који сам започела у целини *Полифонија I*. Циљ овог композиционог поступка је постизање густог звучног слоја, споља посматрано стабилног и постојаног, али изнутра са константним комешањима.

Неколико слојева учествује у изградњи ове целине. Када је реч о динамици, за разлику од претходних целина које су текле или у тихој или у гласној динамици, *Полифонија II* сажима у себи обе контрастне динамике, управо са жељом за истицањем њихових супротности и прављењем блиског сукоба динамичких опонената. Овај сукоб додатно је појачан и мирноћом фортеа и узбурканостју пијана. Наиме, у оквиру акустичког ансамбла форте динамика је дата у дугим издржаним тоновима, док деонице са тихом динамиком карактерише константан покрет, уског опсега, у ситним нотним вредностима. Узбурканост овог комешајућег звучног слоја постигла сам поверавањем различитих мелодијско-ритмичких модела индивидуално третираним деоницама. Ови модели користе искључиво тонове актуелног акорда, а трајања модела су различита, у широком дијапазону од шеснаестине до половине. Још једна карактеристика овог слоја је смена тремоло и легато технике, наизменично – и вертикално, по деоницама и хоризонтално, по тактовима. На глобалном динамичком плану ове целине, у оквиру комешајућег, тихог звучног слоја, у првом делу (слово **О**), осећа се блага тежња ка вишим динамичким нивоима, да би други део (слово **Р**), започео гласном динамиком и у овом слоју, а затим, врло постепено *одлазио у даљине* у дугом декрешенду (*decrescendo*) до потпуног ишчезавања на прелазу у завршну целину композиције. Ово *изумирање* звукова комешања праћено је и поједностављивањем фигура, смирењем и свођењем покрета на трилере, тремоло, до потпуног нестанка.

Избор свих тоносних висина и у овој целини композиције веома је прецизно одређен. Скоро комплетан мелодијско-хармонски материјал изграђен је само на основу низа од четири акорда. Овај низ чини спој традиционалног сигиријас акордског обрта (са транспозицијом, симболично, *in es*) и обе верзије низа акорада серије прве фразе *Cante de preparaci6n*:

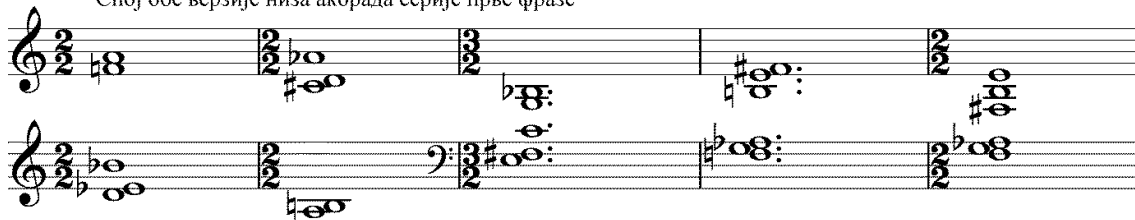
Пример 29:

Традиционални сигиријас обрт, *ин ес*

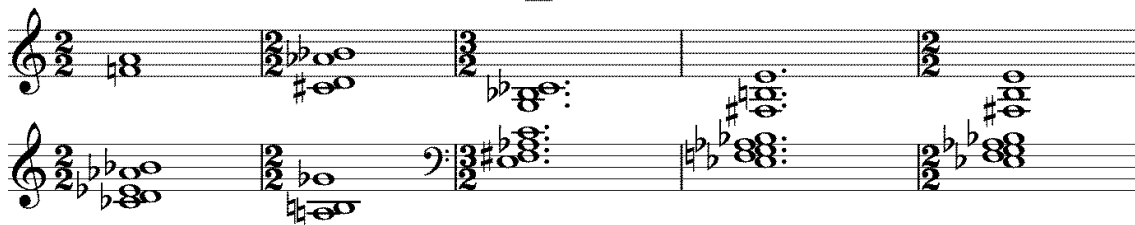


+

Спој обе верзије низа акорада серије прве фразе

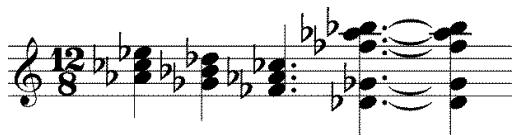


=



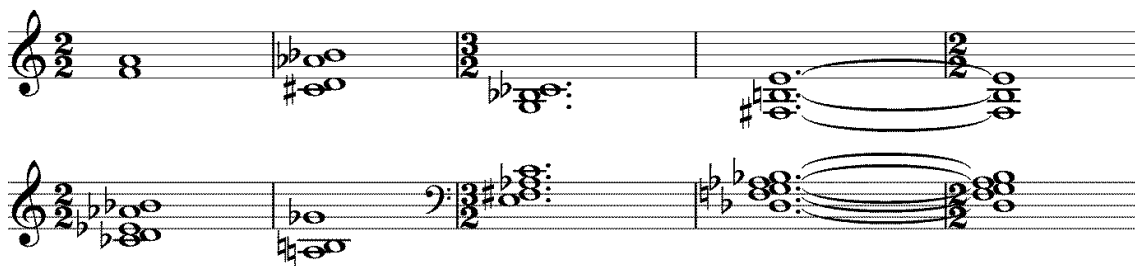
У току целине *Полифонија II* јавља се и варијација овог низа. Она је условљена карактеристичном варијацијом традиционалног сигиријас обрта. Реч је о измењеном завршном, четвртном акорду низа – уместо квинтакорда првог ступња користи се септакорд или нонакорд трећег ступња:

Пример 30: Варијација традиционалног хармонског обрта у стилу сигиријас



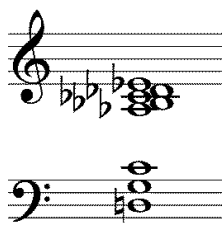
У споју овог обрта са две верзије низа акорада серије добијам следећа четири акорда:

Пример 31:



Исти, четврти акорд првобитно осмишљеног низа, повремено добија још једну варијацију, своју инверзију у односу на осу – тон *es* и јавља се као пети акорд низа, након свог основног облика, или, на самом крају целине, у истовременом звучању са основним обликом.

Пример 32: Инверзија четвртог акорда



Једини изузетак при избору тонских висина начињен је повременим додатком тона *a*. Он се јавља у материјалу који сам назвала вриском у електронском слоју дела (т. 377), као и при појави мелодијског фрагмента са *упоришним* тоновима *магије* у деоницама харфе и клавира (т. 398). Иначе, у свим осталим сегментима целине *Полифонија II* се чак и коришћени *упоришни* тонови прве фразе *Cante de preparaci3n*, као и остали *упоришни* тонови мелодије *магије* уклапају у изабрани акордски низ.

При детаљној анализи ове музичко-формалне целине запажа се да се креирани акордски низ не јавља увек у целости. У складу са формом која представља тродел са репризом и кодом, а шематски се може представити као **a b b1 a1 + кода**, на хармонском плану разлика између одсека са словним ознакама **a** и **b** јесте управо у изношењу комплетног акордског низа (одсеци **b** и **b1**) и изоловању друге половине низа излагањем трећег и четвртог акорда (одсеци **a** и **a1**), док се у **коди** над дугим ехом четвртог акорда (комешајући слој у гудачима) чују *одбљесци* поново комплетираног низа, али сада у изразито кратким трајањима и окружени искрама сећења на пламен

љубави (фрагменти са *упоришним* тоновима прве фразе *Cante de preparaci3n* или мелодије *магије*, који заузимају све шире звучно поље: прва појава у деоници клавира, друга појава у деоницама харфе и клавира, трећа појава у деоницама дувача, харфе и клавира).

У електронском слоју присутно је неколико звукова са различитим функцијама. На самом почетку целине чује се звучна боја која се појављује само у слову **Q** (одсеци **a**, **b** и **b1**) и има функцију најаве (користећи интонативно битне тонове) или коментара акорда, као неправиан одјек (другачије звучне боје и са микротонском променом интонације). Другачији вид неправилног ехо ефекта представљен је у акустичком ансамблу поменутиm контрастним слојевима: тихи комешајући слој има функцију одјека гласних акорада са издржаним тоновима. Наступи ових акорада у акустичком ансамблу оснажени су електронском бојом генерисаног звука, који је интонативно у складу са коришћеним сигиријас обртом тако што свака од четири тонске висине овог електронског слоја презентује по један акорд сигиријас обрта и јавља се уз одговарајући акорд (за ову целину креираног) низа. Тонски низ у електронском слоју је вариран у односу на онај који репрезентује сигиријас обрт коришћен у осмишљеном акордском низу ове целине, а који би гласио *ас, гес, фес, ес*. Варијација је у складу са а-низом акорада серије, а такође и са латентним хармонијама прве фразе у споју са сигиријас обртом, при чему би то били тонови *бе, ха, гес* и *еф*, али су у овој појави они транспоновани на основни тон *а*, дефинитивно оформљавајући низ: *де, ес, бе, а*. Овај принцип примењујем кроз одсеке **a**, **b** и **b1**, док у репризи користим интонације *е* и *ес*, у складу са жељеним истицањем интонативног центра *ес*. Трећа електронска звучна боја коришћена у овој целини јесте такозвани врисак и она у себи повезује улоге првог и другог електронског звука (редне бројеве сам доделила и складу са редоследом наступа одређеног звука у оквиру актуелне целине) додајућу снагу самом моменту наступа акорда и учествујући у изградњи и варирањима одјека. Четврти електронски звук наступа у **b1** делу и доноси једну нову, мада не много другачију перспективу слушања већ познатог хармонског низа ове целине. Смењују се и преплићу неправилне динамичке осцилације шума и тона *ес*, које својом бојом (иако потпуно засебно генерисаном) изазивају асоцијације на већ познате, претходне мистичне атмосфере док се у акустичком ансамблу наставља и (ритмички и хармонски) усложњава рад са акордским низом. По редоследу појаве последња звучна боја у електронском слоју јесте боја која нам је позната са почетка композиције, боја *тупог удара* која представља и

прву електронску боју која се јавља у овој композицији уопште, овог пута са супротним смером стерео кретања.

Ритмичка концепција ове целине заснива се претежно на сигиријас *compás*-у, што је јасно изражено распоредом наступа акорада креираног низа у **b** одсеку (т. 374 – 379). У следећем одсеку користим сигиријас метар као основни материјал за сложенији композициони поступак. Делим акустички ансамбл у две групе од којих свака излаже исти акордски низ, али у различитим брзинама. Пандан јединици бројања – осмини у фламенко компасу сада је половина у једном ритмичком слоју, а двоструко пунктирана четвртина у другом. Поменуте две групе акустичког ансамбла имају своје константне боје (у једној групи су то харфа, клавир и контрабас, а у другој сви остали гудачи), али и оне варијабилне нијансе – певачи и дувачи прва два акорда изводе са групом гудача, а при извођењу друга два акорда комбинују своје учешће у обе групе. У другом делу **b1** одсека наступа додатно згушњавање ритмичке структуре. Изабране јединице бројања сада су четвртина и пунктирана осмина, уз замену инструменталних група тако да су овог пута гудачи носиоци краћих трајања. Ово убрзање темпа смене акорада додатно појачава и ознака Пју мосо (Piu mosso). Враћајући аналитички поглед на почетак ове целине, уз констатацију да се акорди **a** одсека нижу у складу са симболичним бројевима Лоркине песме (трајање првог акорда заузима 7 + 4 четвртине, а другог 7 четвртина), запажа се да поменуто убрзање траје кроз три одека – **a**, **b** и **b1**.

Од диригентске ознаке **P** до краја ове целине запажају се поново два изразито различита слоја у фактури: издржани тонови и комешајући звучни слој, који је у **a1** одсеку обогаћен мелодијско-динамичким таласима такође по тоновима актуелног акорда и са различитим моментима почетака у свакој деоници која учествује у изградњи таласа. **Коду**, осим споменутог дугог декрешенда у комешајућем звучном слоју, искри са *упоришним* тоновима прве фразе и мелодије *магије*, као и реминисценције на комплетан акордски низ ове целине, карактерише и шапат у певачким деоницама, шапат који је, за разлику од оног изолованог, солистички третираног шапата којим започиње ова композиција, сада шум, ушушкан унутар узбуркане атмосфере и активности комплетног ансамбла.

5.3.3. *Ida*

Епилог ове композиције, *Ida*, њена последња целина (слово **Q**), започиње говором баса у дубоком регистру над још звучећим тоновима претходне целине.

Повратак мистичности, са шумовима у ансамблу које прихвата и електронски слој, уводи нас у саму завршницу композиције, коју на мелодијско-хармонском плану испуњавају *упоришни* тонови прве фразе целине *Cante de preparacion* и мелодије *магије*, овог пута у слободном комбиновању и у хоризонтали и у вертикали, губећи своје, до сада изразито мелодијско одличје. Допринос етеричном призвуку овог звучног слоја даје прозачна фактура и инструментација у којој учествују дувачи, вибрафон, харфа, клавир и шест виолина (адекватно укупном броју *упоришних* тонова). Символика поново има важну улогу, овог пута у избору почетног (и до пред сам крај, по важности централног тона) и завршног тона овог звучног слоја, а уједно и завршног тона комплетне композиције, чиме се, у поређењу са првом тонском висином у овој композицији, постиже интонативна заокруженост дела, уоквиреност тоном *es*.

6. ИЗВОЂЕЊЕ

Слика 3: Плакат



Слика 4: Програм



Докторски уметнички пројекат изведен је 13. јуна 2016. године, у великој сали Студентског културног центра Београда. Претходно је реализован аудио снимак композиције од стране професора Ђорџа Петровића у студију Факултета музичке уметности. У снимању су учествовали чланови Ансамбла за нову музику Градилиште и Камерног оркестра Гудачи св. Ђорџа под диригентском палицом Ивана Марковића. Уз овај студијски снимак, публици су чланови Ансамбла балета Народног позоришта у кореографији Дејана Коларова представили плесну фантазију *Muerto de amor*. Презентација пројекта била је употпуњена дизајном светла ког је осмислио Никола Маринков и видео анимацијом Александра Савића.

Чланови *Ансамбла за нову музику Градилиште* који су учествовали у овом пројекту су:

Ана Радовановић – мецо-сопран
Алекса Васић – бас-баритон, као гост
Марина Ненадови – алт флаута
Михаило Саморан – кларинет / бас кларинет
Иван Марјановић – ударалјке
Александар Радуловић – ударалјке, као гост
Мина Маринковић – харфа
Неда Хофман – клавир

Чланови *Камерног оркестра Гудачи св. Ђорђа*, учесници у пројекту:

прве виолине

Миљана Поповић Матерни
Вања Живковић
Наталија Стошић
Душица Младеновић

друге виолине

Драган Петаковић
Ненад Јовановић
Љубомир Трујановић

виоле

Љубомир Милановић
Маја Милановић
Богдан Добрић

виолончела

Јулијана Марковић
Павле Савић

контрабас

Бобан Стошић

Балетски играчи чланови *Ансамбла балета Народног позоришта:*

солисти

Татјана Татић

Никола Томашевић

ансамбл

Душанка Каличанин

Тијана Шебез

Маријан Милош

Никола Бјанко (Nicola Bianco)

Плакат су креирали Милка Прекогачић и Мартин Ћук.

Видео снимак извођења сачинили су Душан Живковић, Дарко Бурсаћ и Душан Бабић, који је извршио и монтажу.

Фотографије проба музичког ансамбла у великој сали Факултета музичке уметности начинио је Бранко Баврљић, а фотографије извођења Никола Ћук, Срђан Вељовић и Душан Бабић.

Слика 5: Фотографија са пробе музичког ансамбла



Фотографије са извођења плесне фантазије *Muerto de amor*:

Слика 6



Слика 7



Слика 8



Слика 9



Слика 10



Слика 11



7. ЗА КРАЈ

„СТИГОХ ЦРТИ ГДЕ ПРЕСТАЈЕ
ЗАВИЧАЈНА ТУГА,
А КАП СУЗЕ ГДЕ ПОСТАЈЕ
АЛАБАСТЕР ДУХА.“
Ф. Г. ЛОРКА⁸⁴

Лоркина искрена и танана осећајност исплела је *Цигански романсеро*, поезију дубоких осећања, која је у тренутку облетела и очарала свет.

Ако су ова музика и овај плес пробудили варницу која покреће повратак емоцијама кроз њихово препознавање, изражавање и размену међу људима, ако су беле голубице полетевши у небо стигле до понеких срца, онда сам бар негде, бар мало *пореметила* савремено отуђење човека од себе и од других људи.

⁸⁴ Стихови песме *Сенка моје душе*, у Федерико Гарсија Лорка, *Целокупна дела, Књига 1* (преп. В. Кошутић), Београд, Народна књига, 1974, 90.

8. ЛИТЕРАТУРА

Књиге, докторске дисертације, часописи

- Adler, Samuel, *The study of orchestration*, New York, W. W. Norton & Company, Inc, 2002.
- Adorno, Theodor W, *Essays on Music*, Berkley, Los Angeles, University of California Press, 2002.
- Aithen, Hugh, *The Piece as a Whole – Studies in Holistic Musical Analysis*, London, Preager, 1997.
- Vaura, Sesil, *Nasleđe simbolizma i stvaralački eksperiment* (prev. Dušan Puvačić), Beograd, Nolit, 1970.
- Берио, Лучано, Размишљања, *Музички талас (год.4, бр. 3-6)*, Београд, Clio, 1997, 12-15.
- Бихаљи–Мерин, Ото и други (редактори), *Мала енциклопедија Просвета, Књига 2*, Београд, ИРО Просвета, 1986.
- Briginshaw, Valerie A, *Dance, Space and Subjectivity*, New York, Palgrave, 2001.
- Веселиновић–Хофман, Мирјана, *Пред музичким делом – огледи о међусобним пројекцијама естетике, поетике и стилистике музике 20. века: једна музиколошка визура*, Београд, Завод за уџбенике, 2007.
- Вукадиновић, Маја: *Фламенко између тишине и усклика*, Нови Сад, Футура Петроварадин, 2002.
- Garin, Griselle, *“Romancero gitano” de Federico Garcia Lorca - Análisis e interpretaci6n*, Disertation, Wien universitat, 2010.
- Dona, Masimo, *Filozofija muzike*, Beograd, Geopoetika, 2008.
- Ђурић, Рајко, *Историја Рома (пре и после Аушвица)*, Београд, Политика, 2006.
- Ђурић, Рајко, *Сеобе Рома (крugови пакла и венац среће)*, Београд, БИГЗ, 1987.
- Edwards, Gwinne and Ken Haas, *¡Flamenco!*, London, Thames & Hudson Ltd, 2000.
- Ivanišević, Drago (priređivač), *Federiko Garsija Lorca – Izbor*, Zagreb, Mladost, 1985.
- Кнежевић, Бранкица, Роналд Савковић поставља балет о Александру Македонском, у *Позоришне новине (год. VI, бр. 55)*, Београд, Народно позориште, октобар 2011, 4-5.
- Kostka, Stefan M, *Materials and techniques of twenty-century music*, Upper Saddle River, New Jercy, Pearson Prentice Hall, 2006.
- Kohoutek, Ctirad, *Tehnika komponovanja u muzici XX veka* (prev. Dejan Despić), Beograd, Univerzitet umetnosti, 1984, XVI+323, 80

- Krtolica, Marija, *Prisutnost kao veština pretvaranja slučajnosti u fizičku neminovnost, Orchestra (51-53)*, Beograd, Udruženje Intra Contemporary Dance Company, septembar 2009/novembar 2010.
- Лорка, Федерико Гарсија, *Игра песка и месеца* (прев. В. Кошутих и О. Кошутих), Београд, Просвета, 1969.
- Лорка, Федерико Гарсија, *Моћ гитаре*, Београд, Просвета, 1953.
- Lorka, Federiko Garsija, *Pesme* (prev. Tanasije Mladenović), Beograd, Rad, 1963.
- Лорка, Федерико Гарсија, *Поезија – избор* (прев. В. Кошутих), Срајево, Веселин Маслеша, 1988.
- Лорка, Федерико Гарсија, *Целокупна дела, Књига 1 и Књига 5* (прир. В. Кошутих, прев. С. Љубојевић, О. Кошутих, М. Божин, К. Видаковић и Р. Татић), Београд, Народна књига, 1974.
- Лорка, Федерико Гарсија, *Цигански роменсеро* (прев. Коља Мићевић), Београд, Култура, 1969.
- Маринковић, Соња, *Методологија научноистраживачког рада у музикологији*, Београд, Факултет музичке уметности, Нови Сад, Магица српска, 2008.
- Mertens, Wim, *American Minimal Music*, London, Kahn & Averill, 1983.
- McCalla, James, *Twentieth – Century Chamber Music*, New York and London, Routledge, 2003.
- Nikolais, Alwin and Murray Louis, *The Nikolais/Luis Dance Technique (A Philosophy and Method of Modern Dance)*, New York, Routledge Taylor & Francis Group, 2005.
- Nono, Luigi, *Nazočnost povijesnog u suvremenoj glazbi, Novi zvuk*, Zagreb, Nakladni zavod Matice hrvatske, 1972, 24-30.
- Novak, Jelena, *Divlja analiza – Formalistička, strukturalistička i poststrukturalistička razmatranja muzike*, Beograd, Studentski kulturni centar, 2004.
- Nyman, Michael, *Electronic systems, Minimal music, determinacy and the new tonality*, in *Experimental music – Cage and beyond*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999.
- Pajin, Dušan, *Unutrašnja svetlost – filozofija indijske umetnosti*, Novi Sad, Svetovi, 1997.
- Popović, Berislav, *Muzička forma ili smisao u muzici*, Beograd, Clio/Kulturni centar Beograda, 1998.
- Puckette, Miller, *The Theory and Technique of Electronic Music*, New Jersey, World Scientific, 2007.
- Saks, Kurt, *Muzika starog sveta*, Beograd, Univerzitet umetnosti, 1980.

- Самарцић, Никола, *Историја Шпаније (од Алтамуре до данашњих дана, пола милиона година)*, Београд, Плато, 2003.
- Sethares, William Arthur, *Rhythm and Transforms*, New York, Springer, 2007.
- Simms, Rob, *The Repertoire of Iraqui Maquat*, Lanham, Maryland and Oxford, The Scarecrow Press, Inc, 2004.
- Томашевић, Небојша и Рајко Ђурић, *Цигани света*, Београд, Југословенска ревија, 1988.
- Тирјанић, Гордана, *Писма из Шпаније*, Нови Сад, Матица српска, 1995.
- Uzelac, Milan, *Filozofija muzike*, Novi Sad, Stylos, 2007.
- Focht, Ivan, *Savremena estetika muzike*, Beograd, Nolit, 1980.
- Фурман, Аксел, Прича, прича, *Музички талас (год.4, бр. 3-6)*, Београд, Клио, 1997, 15-19
- Heар, Matthew, *Keep going: Narrative continuity in Luciano Berio's Sinfonia and Dillinger: An American oratorio*, Dissertation, University of Pittsburgh, 2012.
- Hofman, Srđan, *Osobenosti elektronske muzike*, Nota, Knjaževac, 1995.
- Humphrey, Doris, *The Art of Making Dances*, Pennington, A Dance Horizons Book, Princeton Book Company, 1987.
- Cohen, Selma Jeanne, *Ples kao kazališna umjetnost – čitanka za povijest plesa od 1581. do danas* (prev. Kruna Tarle), Zagreb, Cekade, 1992.
- Cook, Nicholas and Anthony Pople (ed.), *The Cambridge History of Twentieth-century music*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004.
- Cope, David, *Techniques of the Contemporary Composer*, New York, Schirmer Books, 1997.

Важнија извођења којима је кандидаткиња присуствовала, а која су на посебан начин утицала на рад на овом пројекту:

- Александар* (балет у једном чину), музика: различити аутори, кореограф Роналд Савковић, Народно позориште, Београд, 2014.
- Петар Пан* (балет у два чина), композитор Томас Семански (Thomas Semanski), кореограф Брус Стајвел (Bruce Steivel), Народно позориште, Београд, 2014.
- Suite Sevilla* и *Gritto*, музика: Рафаел Рикени (Rafael Riqueni) и традиционални фламенко, кореографи: Антонио Нахаро (Antonio Najarro) и Антонио Каналес (Antonio Canales), Национални балет Шпаније, Сава центар, Београд, 2014.
- Спартак*, композитор Арам Хачатуријан (Арам Хачатурян), кореограф Јуриј

Григорович (Юрий Григорович), Большој театар, Москва, 2013.

Video dens festival, различити аутори, Bitef teatar, Београд, 2013.

Концерт изворних индијских плесова, Њу Делхи, 2010.

Језик Зидова, музика Елад Коен (Elad Cohen), кореографи: Гај Вајзман (Guy Weizman) и Рони Хавер (Roni Haver), Форум за нови плес, Српско народно позориште, Нови Сад, 2010.

Кармен свита и гала концерт (са нумерама класичног, неокласичног и модерног балета), музика: Родион Шчедрин (Родион Шчедрин) и други аутори, балерина-солиста Светлана Захарова, Сава центар, Београд, 2010.

Концерти електронске и електро-акустичне музике - *7ème forum de la jeune création musicale*, различити аутори, Auditorium Saint Germain, Париз, 2008.

Концерти шпанских плесних група, различити аутори, Мољет дел Ваљес, Барселона, 2008.