

Универзитет у Београду
Факултет музичке уметности
Катедра за композицију и оркестрацију

Владимир Трмчић

Теоријска студија о докторском уметничком пројекту

Позна јесен

пејзаж за алт-флауту, две харфе и две хармонике

Ментор: академик Исидора Жебељан, редовни професор

Београд, септембар 2016.

САДРЖАЈ

1 УВОД.....	1
2 КИНЕСКО ПЕЈЗАЖНО СЛИКАРСТВО.....	3
2.1 Кинеско пејзажно сликарство до једанаестог века.....	3
2.2 Кинеско пејзажно сликарство једанаестог и дванаестог века.....	5
3 ПОВЕЗИВАЊЕ СЛИКАРСТВА И МУЗИКЕ.....	10
4 ПОЗНА ЈЕСЕН, ПЕЈЗАЖ ЗА АЛТ-ФЛАУТУ, ДВЕ ХАРФЕ И ДВЕ ХАРМОНИКЕ.....	15
4.1 Опште одреднице.....	15
4.2 Приказ композиционог поступка.....	18
4.3 Аналитички приказ ставова.....	24
5 ЗАКЉУЧАК.....	54
6 ЛИТЕРАТУРА.....	57

1 Увод

Питање везе и односа између различитих уметности је одавно присутно и до данас прожима све аспекте њиховог постојања. Почевши од теоријско-филозофских расправа, па до конкретног утицаја једне уметности на другу који је реализован кроз остварења различитих уметничка дела, резултати које су они произвели су разноврсни и многобројни. Било да су у питању директне примене начела и техника једне уметности у другој или транспозиције њиховог естетског или емотивног доживљаја, могућности за то су готово бескрајне и оне се и даље рађају и истражују.

Уколико пођемо од најосновнијих утемељења било које уметности, оно што се намеће као примарно у њиховом разматрању јесте разлика у чулу кроз који оне „комуницирају“ са примаоцем и кроз који преносе одређени садржај до његовог ума и унутрашњег бића. У сликарству то је чуло вида, у архитектури и скулптури се виду додаје и додир, док се у музици и поезији то остварује кроз чуло слуха. Фундаменталне разлике узмеђу ових чула, наравно, имају суштински утицај на то како су различите уметности устројене и како се оне „изражавају“, али и на то како се у оквиру њих стварају уметничка дела.

Услед тога, посматрајући различите уметности као специфичне васионе, у којима су заступљене уникатне законитости, уређене на различите начине, морамо доћи и до питања функционализације уметности, односно крајњег циља који она тежи да постигне. Иако је та проблематика до сада анализирана и развијана на много начина, њена функционалност се, у корелацији са питањем начина вредновања уметности уопште, може свести на неке опште одреднице. Оне се највише испољавају кроз категорије задовољства и емоције које уметничко дело изазива тј. са уопштеним дејством које има, али и са спознајом и значењем које оно у себи носи.

Проблематика тога шта чини срж било ког уметничког дела, са аспекта емоција, је у великој мери заступљена у теоријској мисли која прати уметност. Да ли је то експресија уметничког емоционалног стања или само неког емоционалног стања у ком сâм уметник није био док је дело настајало? Да ли оно представља виђење некога ко је меланхоличан или само претпоставку како би било видети свет као меланхоличан? Да ли постоје универзални експресивни квалитети које уметничко дело мора да има, а који се могу препознати и схватити? Ова и многа друга питања су

присутна у теоријским разматрањима многобројних естетичара, који на њих дају различите одговоре.

Када је у питању значење које неко уметничко дело у себи носи, оно је везано за симболику елемената који су у датом делу употребљени, као и за целокупни контекст у ком се појављују. Сами симболи углавном имају везе са историјским и социјалним приликама у којима је дело настало, али понекад собом означавају универзалност. С обзиром на то да је проблематика емоција и симбола у уметности већ у великој мери обрађивана, овде се нећемо детаљније њоме бавити, будући да је примарни циљ ове теоријске студије приказ и објашњење музике, односно композиционих поступака који су коришћени у спровођењу датог истраживања.

Још један аспект који је такође присутан у свим уметностима, и од великог је значаја за њих, је техника којом се уметник служи да створи уметничко дело. Као и код природе чула кроз која уметности „комуницирају“ са примаоцем, и овде наилазимо на исти тип разлика међу њима. Манипулација њиховим елементима је специфична колико и њихова рецепција, те се и ту отвара поље на којем се уметности евентуално могу додирнути и пренети једна у другу.

Пошто је предмет овог истраживања веза између музике и сликарства, у потрази за могућностима преношења визуелног у звучно искуство, оно је спроведено са циљем да се оствари увид у то до које мере се то преношење може вршити на нивоу инспирације самом сликом и њеним дејством на посматрача (изазивањем одређеног емоционалног одговора), а у којој мери се за то могу искористити конкретни оперативни поступци и технике сликања које су биле употребљене за њену израду. Будући да је музика најапстрактнија од свих уметности и да у њој не постоји начин да се прикаже залазак сунца или гримаса на лицу, процес преношења визуелног у звучно свакако подразумева доста имагинације, како од стране композитора, тако и од стране слушалаца. Али, и поред тога, сâм процес транспозиције није произвољан, већ у себе укључује и примену врло конкретних поступака преузетих из сликарства које се могу уочити и препознати у рецепцији конкретног музичког дела.

С обзиром на то да сам као основу за ово истраживање узео кинеско пејзажно сликарство, поглавље које следи ће бити посвећено њему. Ту ће се направити кратак осврт на његов историјат, основна начела, развој и специфичности, како у теоријском, тако и у практичном смислу.

2 Кинеско пејзажно сликарство

2.1 Кинеско пејзажно сликарство до једанаестог века

Зашто људи воле пејзаже? Брда и вртови нам обнављају природу, па их треба често посећивати.

Извори и стене су добри за безбрижна лутања, те се њима наслађујемо. У пејзажима постајемо рибари, дрвосече и пустињаџи којима су мајмуни, ждралови и друге птице чести сапутници.

Куо Хси (Hsieh, 2009: 52)

За кинеско пејзажно сликарство се готово увек говори као једној од најспецифичнијих појава у историји уметности. Разлог томе лежи у уникатној визији коју су кинески сликари имали и кроз коју су успели да постигну „скоро па савршен баланс између објективне реалности и субјективног одговора на њу“ (Barnhart, 1983: 29). Они су били окренути природи као нечему што је ванвремено, што представља универзалну истину и структуру космичког баланса. У складу са тим, у њиховим сликама није било ничег „толико конкретног, што би могло да наруши њихову универзалност“ (Barnhart, 1983: 29). Ови сликари су иза себе оставили уметничка дела испуњена јарком ватром људског духа, као и контемплацијом живота и свеукупног универзума.

За кинеске сликаре су планине и реке, посматране из угла пролазности људског живота, биле нешто непромењиво и представљале су „отелотворење ултимативне интелигенције и врлине (Barnhart, 1983: 29)“. Идеја о природи је била идеја о вечном реду, а њена структура су биле моралност и врлина.

Иако присутно још од самих почетака сликарства, пејзажно сликарство у Кини је свој највећи развој доживело у време династија Веи, Цин и Шест династија (220-589), али такође и у периоду Пет династија (907-60), као и Северне династије Сунг (960-1127). Поред широко распрострањене тежње ка сликању пејзажа, оно што је за ове периоде такође заједничко и карактеристично, осим за период Северне династије Сунг, је и то да су били испуњени великим политичким превирањима. Услед хаотичног стања које је захватило тадашњу Кину, међу ученим слојем људи, а нарочито међу уметницима, дошло је до радикалне промене погледа на свет. Они су тада, разочарани људским делањем, одлучили да оду у својеврсно „изгнанство“ у природу, далеко од

духовне изопачености градова тражећи просветљење. То је, као крајњи резултат, довело до тога да се кроз сликарство још јаче изражавају религиозни погледи на свет, највише изражени кроз метафизичку симболику пејзажа. Доласком династије Сунг на власт, Кина се уједињује и у потпуности ослобађања од не-кинеских владара, што је резултирало повратком уметника у градове из свог добровољног „изгнанства“, али су се посебан однос према природи који су у међувремену створили, као и тежња ка томе да их природа окружује, и даље осећали и били присутни у свему што су ови уметници радили.

Иако је своје постојање започело као илустративно и наративно, за кинеско пејзажно сликарство је карактеристично то да је оно резултат жеље сликара да кроз своје слике изразе универзалну истину космоса. Од петог века па надаље ово се у највећој мери остваривало кроз утицај тоаизма и будизма, да би се у периоду Северне династије Сунг овакав естетски и филозофски приступ највише везивао за појаву нео-конфуцијанизма. Наративност је тада замењена симболиком израженом кроз елементе и форме које налазимо у природи: високи бор је стајао у моралном центру универзума, док је квргаво дрвеће представљало заједљив и мрачни људски дух итд. Трансформација таквих слика у оно што данас познајемо као монументалне пејзаже Северне династије Сунг је у великој мери остварена и тиме што су њени тадашњи владари подржавали пејзажно сликарство (чак толико да су слике пејзажа украшавале дворане и холове царских палата), са баш таквим концептом и израженом идеологијом.

Концепт оваквог сликарства је можда најбоље илустрован речима Ђинга Хаоа (荆浩 око 880-940), учењака и сликара активног почетком десетог века, који каже да је циљ кинеског сликара „преношење духа“, који представља истину. У свом трактату *Белешке о методама сликања* он даље разматра питање сличности и истине, на које одговара тако што каже да у слици која садржи само сличност са пејзажем нема „дах живота“ онога што је насликано. Насупрот томе, у слици која садржи истину постоји поменути „дах живота“, као и „унутрашњи квалитет“ онога што је насликано, односно његова метафизичка суштина.

У даљем развоју основних начела сликања пејзажа, временом се дошло и до утврђених елемената које сваки пејзаж мора да садржи. Према тадашњим стандардима то су: дах живота, резонантност и елеганција, мисао, правилна поставка сцене, утврђени потези четкицом и коришћење технике испирања мастилом. Да би реализовали све захтеве који су постављени пред њих, кинески сликари су развијали

различите технике сликања, али и концепте уређења самих слика, који су такође у доброј мери под утицајем религиозних начела.

Већ у четвртном веку, када је пејзажно сликарство у Кини почело интензивније да се развија, наилазимо на прво успостављење основних принципа композиционог уређења слике. Први концепт је онај у којем доминира високи планински врх, подржан са обе стране са два мања и у њему се остварује тзв. вертикална прогресија (тј. сви елементи слике су оријентисани вертикално). Други је панорамски и у њему доминира хоризонтална прогресија (сви елементи слике су оријентисани хоризонтално), док је трећи онај у којем се остварује комбинација ова два концепта.

Поред композиционог уређења слике, тадашњим сликарима је начин приказивања форми које су присутне у сликама такође био веома битан. Коришћењем различитих техника нијансирања и потеза четкицом, успевали су да постигну веома широк спектар текстура. Почевши од најситнијег камења па све до високих планина, циљ тих текстура је био да се у истој мери постигну и реалан приказ сликаних елемената, али и да се задржи њихова суштина. Временом се развила дихотомија тог модела, те су глатки и разуђени модели текстура постали два главна идиома који су коришћена.

Ова линија развоја технике сликања, као и овакав начин размишљања су временом даље развијани и консеквентно су довели до утврђења система перспектива који је установио Куо Хси (郭熙, 1020–1090)¹ у једанаестом, као и његовог проширења којем је допринео Хан Чо (Han Cho, активан око 1121. године), у дванаестом веку. Управо овај систем, у своја поменута два облика, јесте био основа за истраживање које је спроведено кроз компоновање дела *Позна јесен*.

2.2 Кинеско пејзажно сликарство једанаестог и дванаестог века

Кинеско пејзажно сликарство је свој највећи процват доживело у 11. веку и то највише кроз делатност сликара Куа Хсија, који је био један од најважнијих дворских уметника Северне династије Сунг. У време владавине цара Шена Сунга, он је био на челу академске школе сликања династије Сунг и његов утицај на тадашње сликаре, али и оне касније, је био веома велики.

¹ <http://www.chinaonlinemuseum.com/painting-guo-xi.php>, 26.07.2016, 11:24

У време када је Хси био најактивнији, сликари су се још више одвајали од објективног и реалног сликања пејзажа и све се више окретали пејзажима испуњеним људским емоцијама. У својим покушајима да прикаже менталну слику, односно идеју пејзажа наспрам оне реалне, он је одлазио изван „основних принципа“ природе. Веровао је у то да се кроз приказе сасвим обичних сцена могу приказати узвишена стања људског духа.

Иако се држао већ утврђене „шеме“ за основну поставку пејзажа (о којој је већ било речи), он је посебну пажњу посвећивао променљивим елементима слике (пре свега годишњим добима, као и детаљима попут облака, растиња по планини, људских фигура итд.) и кроз њих је представљао свој доживљај пејзажа који је сликао. Услед тога је, наравно знатно касније, добио звање најрепрезентативнијег сликара „магле и туге“ (Fong, 1992: 93).

Иако је Куо Хси најпознатији по својим монументалним пејзажима у којима је користио свој чувени концепт „три даљине“, саме даљине, као саставни део пејзажа, су коришћене и од стране других сликара пре њега. Пре свих то су били Ку Каижи (顧愷之, око 344/345-406), Фан Куан (范寬, активан 907-923) и Ли Ченг (李成, 919-967) (Murashige). Њихов међусобни утицај је био веома велики, а често се говори и о тзв. „Ли-Куо школи“ сликања, пошто је и сам Хси био под јаким утицајем слика Лија Ченга.

Али, и поред свега тога, концепт о „три димензије“, односно „три даљине“ се приписује Хсију, јер га је он теоријски утврдио и ближе објаснио у свом трактату *Узвишење тежње у призорима шума и потока*. То се најбоље може видети у следећем исказу:

Планина има три димензије [даљине]: када се из подножја гледа ка врху, то нам даје димензију висине [висока даљина]; када се спреда посматра позади, то нам даје димензију дубине [дубока даљина]; а када планину посматрамо са супротне узвисине, то нам даје хоризонталну димензију [равна даљина]. (Hsieh, 2009: 53-54)

Куо Хси је говорио да су „пејзажи велике ствари“ (Barnhart, 1983: 30), мислећи притом како на пејзаже у реалности, тако и на слике истих. У периоду Северне династије Сунг, концепт пејзажа је постављен тако да представља низ засебних слика које се посматрају одвојено и садрже засебне мотиве. Они су сликани на великим форматима, пре свега у виду неколико већих или већег броја мањих висећих свитака. Сваки од тих делова је био урађен са циљем да прикаже одређену перспективу у оквиру целокупне слике. Самим тим, перспектива посматрача се од дела до дела слике мењала, у зависности од избора и комбинације елемената који су укључени у одређени

сегмент пејзажа. На тај начин „величанствени пејзаж не представља реалистичну слику, већ представља концептуалну визију макрокосмичке васељене” (Fong, 1992: 83). Приступ композиционом уређењу слике кинеских сликара, а нарочито Хсија, јасно говори о начину организације различитих делова унутар ње, што се увек остварује управо кроз јединство и садејство поменутих перспектива. Аналогно перспективама посматрача, сликар има своје перспективе које му служе за вођење композиције саме слике. Куо Хси тај поступак објашњава на следећи начин, кроз ближе дефинисање структуре самих даљина односно димензија:

Висина [висока даљина] се постиже исказивањем усправне силе. Дубина [дубока даљина] се постиже наслојавањем. Ефекат даљине [равна даљина] се постиже употребом замагљених линија које постепено нестају. [...] Ово су закони Три димензије [даљине] (Hsieh, 2009: 54).

Гледано са стране композиционог уређења саме слике, тј. редоследа уношења елемената у саму слику, идеја је кретање од најдаљег ка најближем плану односно пољу посматрања. То и сам Хси наводи као свој приступ када каже:

У сликању пејзажа прво се морамо побринути за високу планину. [...] Када је она постављена, може се продужити са постављањем нижих или виших врхова, ближе или даље. Висока планина доминира целом сликом. [...] Она је попут владара међу подређенима, господара међу народом. (Fong, 1992: 86)

Из овога можемо уочити да је слика пејзажа типичног за период Северне династије Сунг резултат двојаког приступа њеној реализацији. Први је онај који сам сликар користи за израду различитих делова слике, док други представља њихову организацију у простору, тако да посматрачеву пажњу воде унапред утврђеним током. Управо оваква диференцијација перспектива – на оне којих се придржава сликар када слика и оних које посматрач види у завршном производу – представља суштину слика овог периода.

Куо Хси је за живота развио изразито индивидуалан стил сликања, који „дефинисан поезијом магле, велича промену и пролазност“ (Barnhart, 1983: 95). Својим ставовима и начином сликања, он је пејзажно сликарство претворио у „уметност у којој је људска емоција инкорпорирана као неодољива реалност“ (Barnhart, 1983: 95).

Поред онога што је Хси оставио иза себе, прелаз ка ономе што данас знамо као сликарство Јужне династије Сунг су остварили и Ли Кунг-Лин (李公麟, око 1049-1106), Ми Фу (米黻, 1052-1107) и његов син Ми Ју-ђен (Mi Yu-jen, познат и као Mi Youren, 1074-1153). У својим пејзажима они су представљали „најједноставније форме

природе, [...] очекујући од посматрача да слику трансформише у расположење, емоцију, да је стави у филозофски контекст“ (Barnhart, 1983: 45). По овоме, они су се разликовали од свих сликара пре њих. Преферирајући „узвишену и далеку атмосферу“, они су остварили „дестилисану поетску интиму“ (Barnhart, 1983: 45) која је оставила снажан утисак на сликаре Јужне династије Сунг. Стога није никакво чудо да су се они у доброј мери ослањали на овај стил и даље га развијали.

Пошто се доласком Јужне династије Сунг на трон Кине створила нова политичка ситуација у земљи, дошло је и до промене у идеологији коју је она заговарала. Стога је и сликарство, као уметност која је за време Северне династије Сунг постала једно од главних средстава њеног изражавања, претрпело одређене измене, будући да је стање у тадашњој Кини било неизвесно, пре свега због претње Монгола (који су је касније и освојили). Тада се полако напушта сликање монументалних пејзажа, формат слика постаје знатно мањи и сликари се све више окрећу интроспекцији.

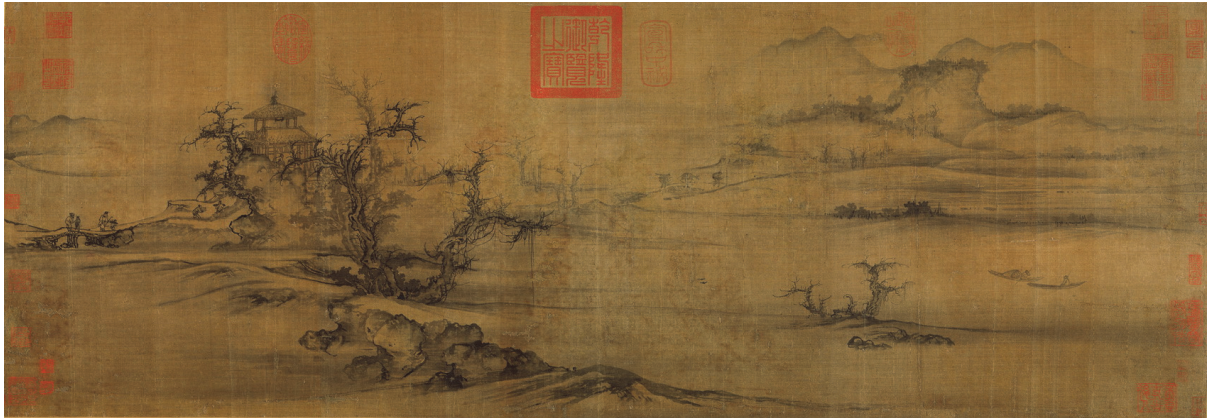
Док у стилу Северне династије Сунг преовладава архитектонски принцип, скоро опипљиви облици и готово геометријска веродостојност масе и структуре, сликарство Јужне династије Сунг доноси интересовање за употребу простора, магле, атмосфере и празнине као елементе од великог поетског значаја. Сви облици који су се нашли на сликама овог периода су углавном сликани деликатним потезима и бојом, те су постајали више импресија него конкретан приказ. Како је време пролазило, у њему није остало готово ништа од елемената стила претходног периода.

Као својеврсно употпуњење новонасталих сликарских тежњи и поетике може се узети Хан Чоов трактат *Shan-shui ch'un-ch'uan chi*, као својеврстан пандан Хсијевом, у којем он износи „нова“ виђења композиционог уређења слика, њихове поетике, естетике и технике сликања. Са тим циљем, у њему он наспрам три Хсијеве ставља нове три „даљине“:

Мајстор Куо је писао о томе да постоје три начина представљања даљине када се сликају планине. [...] Ја имам теорију о три додатна начина представљања даљине: видети планину у даљини са обале широке површине воде се зове "широка даљина"; када магла и облаци све обавијају и скривају и када се погледом, који пресеца поток у дивљини, не може видети ништа иза њега, то се зове „аморфна даљина“; када су објекти које видимо изузетно фрагментарни и све је нејасно и скривено, то се зове „мистериозна даљина“. (Barnhart, 1983: 80)

Овде се јасно може видети да су Чоове даљине, наспрам Хсијевих које су оријентисане архитектонски, „у целости визуелне, нејасне, магловите и сугестивне“ (Barnhart, 1983: 80). Као што се концепт „даљина“ појављивао и користио и пре Хсија,

тако су се и неке од Чоових перспектива јављале и пре њиховог теоријског утемељења, будући да је свака нова метода произлазила из дотадашње традиције сликања. Као пример спајања тенденција и елемента стила двеју династија може се узети слика *Дрвеће у ниској равници* (樹色平遠²) Куа Хсија, у којој се, по Барнхартовим (Richard M. Barnhart, рођен 1934.) речима, може уочити Чоова „аморфна даљина“.



Пример бр. 1: Куа Хси, *Дрвеће у ниској равници*

Иако се композиционо уређење ове слике може класификовати под Хсијеву „равну даљину“, то што је атмосфера коју дочарава изразито меланхолична, што се празнина користи као градивни елемент и што се све губи и нестаје у магли, што су људске фигуре готово маргинални елементи, иде у прилог Барнхартовој тврдњи. Тиме што спаја ове две различите перспективе, ова слика можда и најбоље илуструје оно што је циљ овог истраживања, а то је сједињавање више различитих приступа изградње форме у једну целину.

Овде се завршава осврт на историјат кинеског пејзажног сликарства, јер су у досадшњем току поглавља изнесена основна теоријска утемељења која су коришћена за писање и нужна за разумевање композиције *Позна јесен*. То су пре свега концепти „даљина“ Куа Хсија и Хана Чоа, основни принципи композиционог уређења сâмих слика и неке од техника сликања. Стога ће поглавље које следи бити посвећено проблематици повезивања сликарства и музике.

² <http://www.chinaonlinemuseum.com/painting-guo-xi-old-trees.php>, 25.07.2016, 12:24

3 Повезивање сликарства и музике

Полазећи од премисе да свако уметничко дело, без обзира на то којој уметности припада, успоставља својеврстан интерактивни однос са оним ко је наспрам њега, на кога делује и у коме изазива одређени емотивни одговор, логично је запитати се на које се све начине тај однос успоставља и да ли би било могуће остварити истоветно дејство на посматрача/слушаоца транспозицијом одређеног садржаја из једног уметничког медија у други?

Проблемско поље које сам одлучио да истражујем кроз компоновање дела *Позна јесен, пејзаж за алт–флауту, две харфе и две хармонике* јесте повезаност и могућности транспозиције сликарства у музику. У оквиру тог поља, главни акценат је усмерен на проналажење различитих могућности транспозиције визуелних елемената у звучне, али и на оно што се налази иза њих, тј. њихове симболичке и емотивне димензије. Полазиште за овакву музичку идеју сам пронашао највише у стваралаштву импресионистичких, али и неких савремених композитора, у чијој музици боја звука представља један од основних градивних елемената.

Као што је већ напоменуто, у области сликарства као узор узимам кинеско пејзажно сликарство, као и идеју о различитим врстама перспектива, али и техника сликања које су у њему заступљене. Ту посебно место заузимају сликари Куо Хси, као најрепрезентативнији представник стила Северне династије Сунг (од друге половине десетог до почетка дванаестог века), са својом идејом о три перспективе које се користе у композицији слике³, и Хан Чо, као један од утемељивача стила који је доминирао сликарством Јужне династије Сунг (дванаести век), са својом надградњом Хсијеве теорије⁴.

Да бисмо у потпуности могли да објаснимо и разумемо ове поступке и неке од начина њихове реализације, морамо почети од дефинисања основних начела, аспеката и градивних елемената ове две уметности.

Сликарство и музика се у одређеним аспектима могу ставити једно наспрам другог, али је такође много аспеката у којима се оне дијаметрално разилазе. Ове уметности се највише једна другој приближавају кроз неке од њихових техничких

³ Висока, дубока и равна даљина.

⁴ На већ постојеће три даљине Куа Хсија, Чо додаје и аморфну, мистериозну и широку даљину.

аспекта - одабир боје за платно наспрам одабира инструмената и хармонија у музици, постизање одређених текстура на платну наспрам одабира аранжманско-оркестрационог решења у музици, цртање линија наспрам мелодије итд. Наспрам тога, аспект у којем се највише разилазе је чуло на које делују – око наспрам уха, али и по својој уређености – простор наспрам времена. Имајући у виду да перцепција слике представља одређени тренутак у времену, тј. да се она перципира у целости у једном тренутку, а да музика у времену тече, морамо се осврнути и на проблематику спајања ове две супротне тенденције - тренутности и континуираног тока.

Правећи паралелу између ока, као перцептивног „инструмента“ сликарства, и уха, као перцептивног „инструмента“ музике, увиђа се то да се различитост ових чула на веома специфичан начин одражава на природу спознаје уметничког дела – слике или музичке композиције.

Приликом сусрета посматрача са сликом, око је константно у потрази за детаљима који ту слику сачињавају. Иако нам оно омогућава да увидимо и целокупни приказ слике, доживљај и тумачење саме слике, односно њена рецепција, у великој мери зависе од тога колико је детаља у оквиру ње уочено и којим редоследом. Наравно, овде се пре свега мисли на први сусрет са сликом, тј. на тренутак њеног открића од стране посматрача. Аналогно томе, у музици динамику перцепције доноси њено уређење у времену, што нас води ка музичком току и даље до музичке форме.

Посматрано са аспекта дуализма тренутност-континуирани ток сликарства и музике, могло би се рећи да не постоји заједничко тле на којем би ове две уметности могле да се сусретну. Ипак, спајање те две наизглед неспојиве димензије била је једна од битних иновација пре свега импресионистичких композитора, највише Клода Дебисија (Claude Debussy, 1862–1918), али и савремених композитора Оливијеа Месијана (Olivier Messiaen, 1908–1992), као и Торуа Такемицуа (武満 徹, 1930–1996)⁵.

Идеја о представљању једног визуелног тренутка кроз музику јесте једна од најважнијих које су импресионисти покренули. Када говоримо о концепту тренутка заустављеног у времену, битно је напоменути и то да нешто што је статично не мора бити статично у свим својим аспектима, тј. да се оживљавање статике може остварити кроз неке њене аспекте. Концепт „оживљавања“ слике јесте једно од битних становишта у приступу компоновању композиције *Позна јесен* и то бисмо могли назвати „живим сликама“ које настају унутар ума и духа посматрача. Када то кажем, ту

⁵ https://en.wikipedia.org/wiki/Toru_Takemitsu, 25.07.2016, 12:31

пре свега мислим на метафизички доживљај који посматрач има када гледа слику, а који статичну ситуацију, попут приказа на слици, на неки начин активира и анимира, дајући јој тиме временску димензију.

Клод Дебиси у многим својим композицијама остварује веома специфичан однос између ликовности присутне у насловима његових композиција, а коју је недвосмислено преузео из сликарства (*А месец силази на некадашњи храм, Потопљена катедрала, Тераса за аудијенције на месечини* итд.), и музике која је звучно осликава. Овај однос резултира превасходно у особеном третману хармоније, мелодија које из ње проистичу и музичке форме. Као пример тога изнећу кратку анализу композиције *А месец силази на некадашњи храм (Et la lune descend sur le temple qui fut)*, из 2. свеске *Слика (Images)* за клавир, која можда и најбоље осликава поменуте принципе.

У овој композицији Дебиси је ликовност у музици постигао употребом врло карактеристичних поступака. Наиме, користећи акорде нетипичне грађе (са квартом уместо терце), микстурална кретања акорада, скривеност (неупадљивост) мелодије и варијациону форму, он је у музику врло ефектно пренео утисак и атмосферу читаве слике. Визуелни елементи које је користио (месец, његово кретање и разрушени храм) су дефинисани карактеричним музичким материјалима. Разлажући слику на три засебна елемента – плана (који су дефинисани поменутим музичким материјалима), њиховим наизменичним понављањем и варирањем, коначана форма коју Дебиси остварује, а која се доста приближава витражности, може се довести у везу са кретањем месеца и дискретном променом светла коју то узрокује у призору који је основа читаве импресије. Укратко, он један визуелни тренутак остварује његовим анимирањем приказаним кроз наизменично излагање различитих музичких одсека који се варирају.

Витражна форма, као принцип реализовања композиција, је присутна и код Оливијеа Месијана. Он се можда и највише испољава у његовим композицијама које се баве приказивањем птица, што је у директној вези са понашањем птица у природи, јер оне готово никада не певају саме. Поменуте композиције су састављене од мноштва мотива који представљају певање различитих птица, а који се унутар музичког тока стално понављају, некад у целини, а некад у фрагментима. Као и у претходно поменутој композицији Клода Дебисија, и у њима се то манифестује неизменичним низањем одсека који представљају различите елементе укупне слике, односно витража. Са једне стране ту је приказ пејзажа у ком се птице налазе, а са друге су све птице које се у композицији појављују и које су представљене кроз засебне делове музичког тока.

Овај принцип се не изражава само кроз макро, већ и кроз микро-форму и може се наићи на делове музичког тока који су и сами изграђени изразито фрагментарно и од мотивских материјала који представљају неколико различитих птица.

Пример бр. 2, Olivier Messiaen, Catalogue des Oiseaux, *Le courlis cendré*, т. 55-64

The image displays a musical score for 'Le courlis cendré' by Olivier Messiaen, divided into three systems. The first system, titled 'Chevalier Gambette', features a tempo of 'Bien modéré' (♩ = 92) and includes dynamic markings such as *pp*, *p*, *mf*, and *f*, along with performance instructions like '(doux et flûté)' and 'Red.'. The second system, titled 'Goéland argenté', features a tempo of 'Très vif' (♩ = 176) and includes dynamic markings like *pp*, *mf*, and *f*, with instructions like '(les vagues)' and 'sans péd.'. The third system, also titled 'Goéland argenté', features a tempo of 'Un peu lent' (♩ = 72) and includes dynamic markings like *mf*, *f*, and *ff*, with instructions like '(les vagues)' and 'sans péd.'. The score is written for piano and includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Као корак даље у оквиру овог принципа може се узети и његова *Турангалила-симфонија*, у којој је ткиво музичког тока неких ставова изграђено истовременом појавом и употребом више различитих тематских материјала.

Иако је витраж као принцип изградња музичке форме значајан део његове композиторске делатности, Месијанов третман боје као градивног елемената музике је можда од још већег значаја. На том пољу, Оливије Месијан даље разрађује идеју о боји као градивном елементу музике коју су успоставили композитори импресионисти, што је детаљно објаснио у свом *Трактату о ритму, боји и орнитологији (Traité de rythme, de couleur et d'ornithologie)*, који се састоји од седам томова.

Као неко ко је одрастао на музичкој заоставштини импресиониста, он полази од њихових основних премиса о звуку и боји. Но, поред основног тумачења боје као

специфичног звука сваког инструмента и боје, као донекле ипак апстрактне категорије у музици (наспрам оне у сликарству), Месијан боју уздиже на виши ниво и успоставља систем који у себе укључује сагледавање лествица и акорада као носилаца сасвим одређених визуелних боја. Као пример можемо навести то да је боја која доминира првом (основном) транспозицијом другог Месијановог модуса плаво-љубичаста, док је у другој то златно-браон, у трећој зелена итд. Када су у питању акорди, поред основне поставке да сваки акорд, у зависности од склопа, носи одређену боју, код Месијана они сами могу мењати боје у зависности од тога у ком обртају су употребљени.

Још један композитор, у чијем стваралаштву боја има веома значајну улогу као елемент изградње музичког тока, је јапански композитор Тору Такемицу. Ослањајући се у доброј мери на стваралаштво Оливијеа Месијана, он је у својој музици употребљавао специфичне боје инструмента и хармонске структуре као градивни елемент. То је изражено пре свега кроз коришћење специфичних и мање коришћених инструмената (употребљавао је чак и јапанске традиционалне инструменте), а његова опсервација инструменталних боја је била у великој мери сконцентрисана на мање уобичајане технике свирања на класичним инструментима (нпр. мултифоника на дувачким инструментима, четвртстепено прештимавање харфе итд.), као и кроз врло оригиналне комбинације поменутих звукова. На том пољу, Такемицу је достигао „мајсторство заносно лепог нијансирања тонова, непревазиђеног од композитора његове генерације“ (Bert: 2001, 189). Уз то, Такемицу је у деонице инструмената уписивао врло јасне сугестије како шта треба да звучи, нпр. *with feeling* (са осећајем), *softly* (меко), *tenderly* (нежно), *like bell sound* (попут звука звона) итд, што такође представља наставак развоја идеје о звуку и боји коју су започели композитори импресионисти, а чиме је откривао најфиније нијансе боје звука, које су пандан нијансирању боја у сликарству.

У овом поглављу је остварен увид у неке од могућих аспеката повезивања сликарства са музиком, пре свега кроз статус и употребу боје у музици, али и кроз њену форму. С обзиром на то, део који следи ће бити посвећен детаљном аналитичком приказу композиције *Позна јесен*.

4 Позна јесен, пејзаж за алт-флауту, две харфе и две хармонике

4.1 Опште одреднице

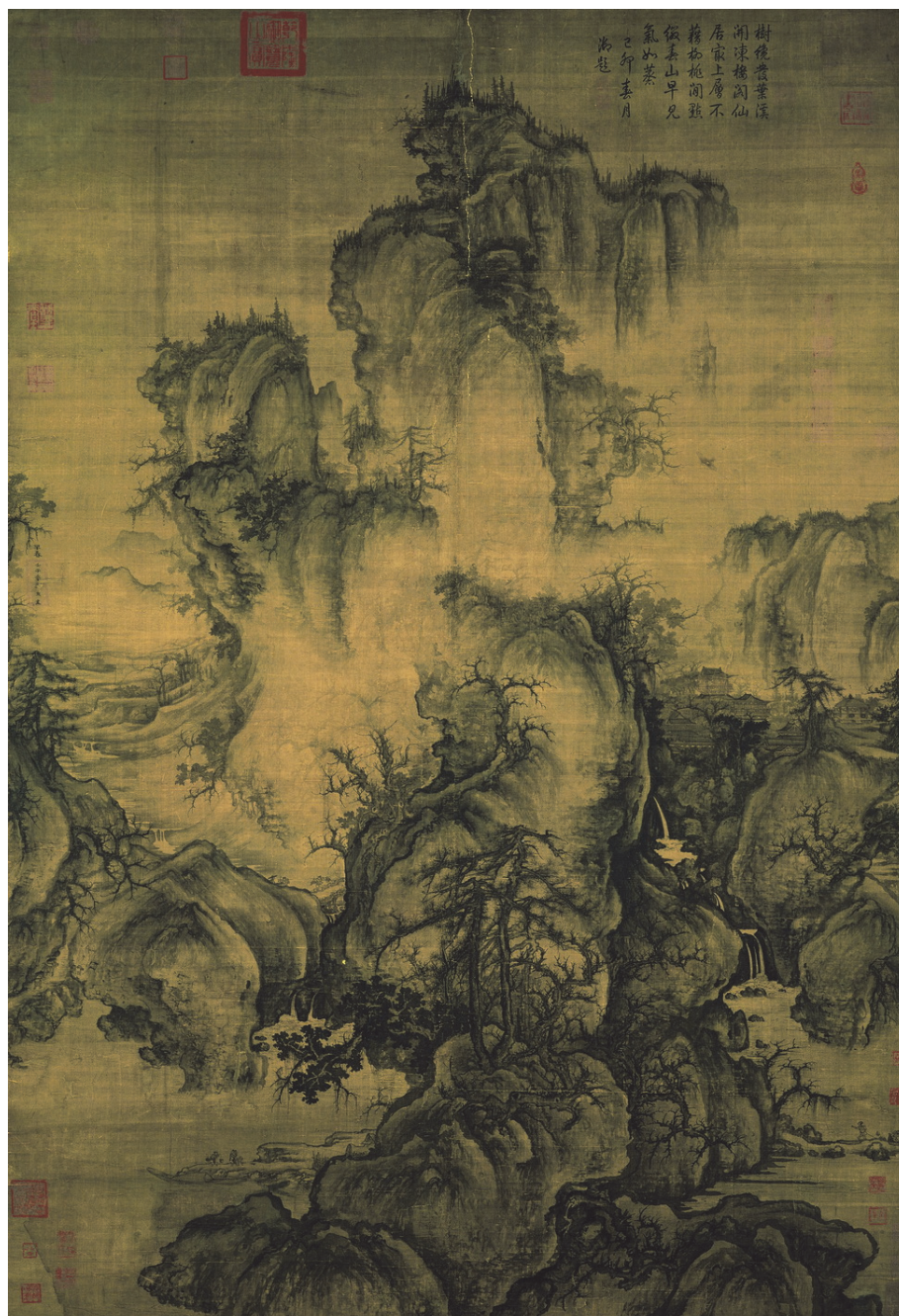
Као што је већ речено, композиција *Позна јесен, пејзаж за алт-флауту, две харфе и две хармонике*, своје програмско упориште налази превасходно у кинеском средњовековном сликарству, а највише у стваралаштву и теоријским разматрањима Куа Хсија и Хана Чоа. У складу са тим, наслов ове композиције је настао као својеврстан одговор на једну од најзначајнијих Хсијевих слика, *Рано пролеће* (早春图)⁶, која је настала 1072. године (пример бр. 3), и која представља тзв. „пејзаж маште“ у ком је „напуштена прецизност израза зарад драматичне интерпретације облика и празнине, у којој се елементи пејзажа истовремено појављују и нестају унутар магле која лебди“ (Fong, 1992: 93).

На сличан начин, ова музичка композиција има за циљ да представи имагинарну слику позне јесени, користећи као инспирацију неке од филозофских ставова, теоријских утемељења и техника сликања Хсија и Чоа. Композиција носи одредницу „пејзаж“ јер су, поред инспиративног утемељења у кинеском пејзажном сликарству, у њеном компоновању коришћене и већ помињана начела и технике кинеског пејзажног сликарства. Пре него што пређемо на детаљан приказ композиционог поступка, овде ће се направити осврт на визуелно-музичке елементе који сачињавају овај музички пејзаж. То ће бити сагледано кроз њихов однос унутар целокупне композиције, поменути проблематику перспектива и форме композиције.

Композиција је реализована као циклус од пет ставова и проблематика транспозиције визуелног у звучно је сагледана пре свега кроз организацију музичке форме, како на нивоу ставова, тако и циклуса у целисти. Прва четири става композиције представљају делове који су издвојени из целокупне слике. Последњи, пети став, представља слику приказану у целисти. Сви ставови у себе укључују одређене типове перспектива, преузетих од Куа Хсија и Хана Чоа, и пренесене у музичка средства.

⁶ [https://en.wikipedia.org/wiki/Early_Spring_\(painting\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Early_Spring_(painting)), 25.07.2016, 12:21

У том смислу, диспозиција музичких мотива који се везују за визуелне елементе слике унутар ове композиције је уређена тако да у себе укључује обе визије перспектива – сликареве и посматрачеве, односно у овом случају композиторове и слушаочеве. Аналогно приступу кинеских сликара овом аспекту реализације слике, о којима је већ било речи, перспективе су организоване тако да воде пажњу слушаоца утврђеним током, те је и редослед елемената са којима се он упознаје унапред одређен.



Пример бр. 3: Куо Хси, *Рано пролеће* (1072)

Пре детаљније анализе уређења самих ставова и композиционог поступка спроведеног у њима, укратко ћу изложити композиционо уређење замишљене слике коју ова композиција има за циљ да прикаже.

Као и код кинеских сликара, планина представља основу и најважнији елемент целе слике, те се и у овој музичкој композицији полази од ње. Услед тога, први став је назван *Далека планина у магли* и он нас уводи у музику и имагинарну слику, али и поставља основу за формирање целе слике. Планина је у позадини, обавијена маглом и без превише боје и контраста. Кроз маглу се види само један њен обронак који је осунчан. Текстуре су глатке и прозирне. Поред планине, у позадину слике су такође смештени и облаци и са њима се сусрећемо у следећем ставу који носи назив *Облаци над планинским врхом*. Они се надовезују на маглу која обавија планину и од ње се уздижу ка небу. Такође су светле боје, глатке текстуре и иза њих се, кроз њихову танану текстуру, назире сунчева светлост. Облаци нас воде даље, ка средњем плану слике, у ком се налази усамљено, квргаво дрво у сенци коју бацају облаци. Став који то приказује је *Мртво дрво са далеком планином*. Он доноси већу промену у боји и текстури и тиме знатно контрастира претходним ставовима. Насупрот њима, у овом ставу линије су израженије, боје су тамније, а текстуре разуђеније. У њему дрво визуелно овенчава планински врх који се у позадини назире кроз његове гране. Овај став нас води ка реци, која се налази у првом плану слике и приказана је у ставу *Обала реке са мртвим дрветом*. Она се такође налази у сенци, њен ток је испрекидан камењем и стенама. У њој се огледају планина, дрво и облаци, док мали таласи те одразе, у мањој или већој мери, криве. Боје су тамне, а текстуре још разуђеније. Последњи став, *Пејзаж са планином, дрветом и реком*, нам приказује целу слику тиме што нас одводи изван њених оквира. У овом ставу доминирају тамна боја и меланхолични карактер и он доноси све елементе и мотиве које смо до тад упознали, али у једном новом светлу. Сагледани у једном ширем контексту и као једна целина, они добијају ново тумачење и стварају другачији метафизички доживљај саме слике.

У музичком смислу, ова композиција је изграђена од пет главних музичких елемента, а то су: магла, планина, облаци, дрво и река. Сâма музика се највише ослања на принципе изнесене у претходном поглављу рада, те композиција *Позна јесен* представља специфичан спој тих начела, изражен пре свега кроз звучно карактеристичан извођачки апарат – алт-флаута, две харфе и две хармонике, али и кроз његову употребу, у смислу спајања њихових боја, као и употребе мање уобичајених техника свирања на њима. Деоница алт-флауте обилује мултифоницима, тремолима,

трилерима, флажолетним и бамбус-тоновима. У харфама се, поред уобичајених техника, појављује и ударање најдубљих жица дланом, чиме се добија звук сличан гонгу, док хармонике својим широким спектром регистара праве најфиније нијансе боја.

Пошто је композиција *Позна јесен* вишеставачна, један од битних елемената повезивања ставова у једну целину, највише у погледу очувања тематског заједништва и јединства саме композиције је употреба лајт-мотив технике, као и цикличног и витражног принципа изградње форме. У погледу лајт-мотив технике, примарни ослонац представља стваралаштво Оливијеа Месијана. Иако је он у многим својим делима користио ову технику, можда су најрепрезентативнији примери за то композиције *Визије амина* (*Visions de l'Amen*), за два клавира, клавирски циклус *Двадесет погледа на дете-Исуса* (*Vingt regards sur l'enfant-Jésus*) и *Турангалила-симфонија* (*Turangalila-Symphonie*), у којима целокупни музички ток извире из унапред утврђених тема. Циклични принцип се у овој композицији огледа кроз то што су сви ставови изграђени од материјала који произлазе из малог броја мотива који се користе, али им се функција (пре свега у погледу фактурне улоге) из става у става мења, док се витражни принцип изградње форме је испољава кроз прокомпонованост облика сâмих ставова.

4.2 Приказ композиционог поступка

Када су у питању конкретна поступци у реализацији ове композиције, већ је поменуто да су најзначајнији елементи који се користе у процесу изградње њеног музичког тока мотиви (који се везују за визуелене елементе), боја, текстура и просторни распоред извођача у односу на публику. Услед тога, наставак рада ће бити посвећен њиховој детаљној разради и објашњењу.

4.2.1 Мотиви

Мотиви који се појављују у овој композицији и који се користе за њену изградњу су идејно преузети из кинеског пејзажног сликарства и у себи носе карактер и симболику његових филозофских становишта. Они су већ споменџани у претходном

поглављу, али ћемо се овде детаљније осврнути на њих. Главни мотиви у овој композицији су мотиви магле, планине, облака, дрвета и реке и њих илуструје пример бр. 4.

Пример бр. 4, Преглед мотива

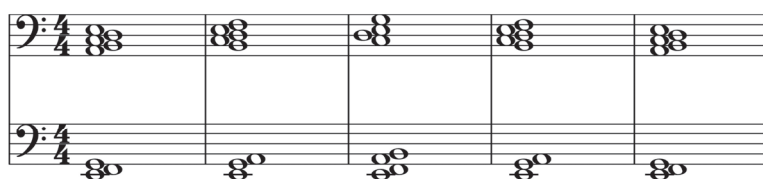
1) Мотив магле



2) Мотив планине



3) Мотив облака (почетак)



4) Мотив дрвета



5) Мотив реке



Као што се из датог примера може увидети, мотиви су на различите начине конципирани и уређени. Сваки од њих има своје особености са којима ћемо се ближе упознати.

Мелодијски гледано, **мотив магле** карактерише покрет мале ноне (која ће у се у каснијем развоју повремено претварати у малу секунду) и октаве, односно приме. Иако сведен на само два тона, он се увек развија у више различитих музичко-просторних планова и регистара, чиме се сугерише слојевитост магле као визуелне појаве, док се употребом широких поставки сазвучја ствара утисак прозрачности.

Са друге стране, **мотив планине** је доста другачији. Густих акордских структура и донекле коралног карактера, он је исткан од континуираног смењивања два акорда, који се разликују само у једном тону. Једини развој који он садржи у себи је алтернација тонова *c* и *cis*, која се дешава између акорада и који су стављени у највиши глас. Она је значајна, јер са собом носи и промену типа акорда из „молског“ у „дурски“, што у себи носи велику дозу експресивног набоја, чиме додатно наглашава сâм мотив, дајући му свечани и величанствени израз.

Мотив облака карактерише изразито корални карактер и по томе је у великој мери сличан мотиву планине. Самим тим што произлази из њега (пре свега звучно, али и у оквиру визуелног контекста о коме је већ било речи), он се може посматрати и као његов даљи развој. У примеру бр. 4/3 је приказан само његов почетак, док је цео мотив развојан (траје од почетка до краја става у ком се појављује) и састављен од две изразито развучене фразе. Сачињен од дубоких, али светлих кластера, он у себи носи химничност, а донекле и процесуалност. Сами кластери су састављени од истовременог звучања свих тонова фригијског модуса од тона *e*, чиме је светлина поцртана.

Насупрот осталим, **мотив дрвета** је једини у којем је мелодијска димензија мало израженија. Мотив има опсег умањене кварте и у њему се користи други Месијанов модус, односно умањена лествица од тона *ais*. У примеру бр. 4/4 он је приказан у својој компримованој варијанти и у њему је донекле израженији покрет, њега карактерише веома развучена мелодија, што има за циљ да прикаже благо њихање кривих, квргавих грана на ветру, дрвета које је мртво. Превасходно меланоличног карактера и сведеног израза, он има за циљ да прикаже осећање пролазности и интроспекцију.

Последњи од главних мотива који се користи је **мотив реке** и он се током целе композиције појављује само у деоницама харфи. Њега карактеришу глисанда, разлагања и ударци шаком по њиховим најдубљим жицама. Будући да представља

реку, он у себи садржи највише покрета. Глиганда и разлагања представљају њен ток, док ударци осликавају таласе, те камење и стене којима је испрекидана, чиме се ствара утисак њеног дугачког тока. Медитативног је карактера и у себи носи одређену дозу мантричности.

У својим многоструким појавама у току композиције, сви ови мотиви ће пролазити кроз различите видове варирања. То се једним делом огледа кроз мењање њихове боје, услед промене инструментације, промене унутрашњег склопа акорада који их сачињавају, као и кроз промене њихове „тоналне“ оријентисаности, односно промене тоналног центра ка којем гравитирају. Другим делом, варирање се огледа и у променама текстура, које су изражене кроз различите начине аранжирања самих мотива и њиховог међусобног садејства.

4.2.2 Боја, текстура и простор

Када су у питању боја и њен третман, она у овој композицији, као и у сликарству, има велики значај. Њу овде примарно карактеришу основне боје инструмената од којих је састављен извођачки апарат и употреба различитих начина њене промене, као и специфичних комбинација инструмената. Састав који је одабран чине алт-флаута, две харфе и две хармонике.

Гледано из угла специфичности боја поменутих инструмената, међу њима се уочавају сличности и разлике. Сличност се највише може запазити у односу алт-флауте и хармонике, донекле и због начина добијања тона на њима, али пре свега по бојама које их карактеришу. Иако хармоника као инструмент има доста различитих регистарских опција да своју боју промени, у одређеним регистрима и динамикама она готово да се не може разликовати од боје флауте. С обзиром на то да поседује широк спектар нијасни боја регистара, она има могућност да својим звучним нијансама оплемењује боју флауте. Флаута, поред основних тонова, има могућности за извођење „бамбус-тонова“, флажолета, тремола и мултифоника (као засебна сазвучја или у склопу трилера), што њеној већ мекој боји и тону даје додатну мекоћу и прозирност, која је идеална за осликавање прозачних слојева текстуре.

Са друге стране, звучне разлике се највише испољавају у односу харфе са осталим инструментима. С обзиром на то да је у питању жичани инструмент, харфа носи одређени звучни квалитет који ни флаута ни хармоника немају. Њена карактеристична боја се такође може променити употребом различитих техника свирања: свирањем

ближе раму (*près de la table*), свирањем ноктима уместо јагодицама, флажолетима, као и ударањем најдубљих жица шаком, што им даје одређени перкусивни квалитет, чиме се добија боја слична гонгу или там-таму.

Али, и поред врло јасног звучног одвајања харфе од осталих инструмената, њој се донекле може приближити хармоника и то управо на пољу звучног квалитета који се добија ударањем шаке о жице. Будући да је хармоника хармонски инструмент попут харфе, као и то да има изузетно велики опсег тонова које може да изведе, употребом кластера, нарочито у дубоком регистру, може се постићи боја која је слична оној која се на поменути начин добија на харфи, а ове две боје, у комбинацији, дају веома специфичан звучни резултат.

Други аспект који је значајан за дефинисање боје у овој композицији се испољава кроз употребу различитих хармонских структура. Наиме, у зависности од тога да ли је циљ одређеним акордим постићи „светлију“ или „тамнију“ боју, они су структурирани на различите начине: за светлије боје користе се акорди који су у потпуности дијатонски или у којима преовладава дијатоника, често у комбинацији са ширим слогом и вишим регистром, док се акоради тамније боје добијају коришћењем хроматике у њиховој изградњи, као и густог, прегнантног слога. Овде се, такође, као опште правило може узети да спуштање акорада у дубљи регистар доводи до њиховог затамњивања.

Пример бр. 5, Приказ акорада по светлини

најсветлији акорд мало тамнији акорд још тамнији акорд још тамнији акорд још тамнији акорд најтамнији акорд

Са становишта комбинације инструмената, кроз употребу њихових основних и варираних боја, могућности су готово бескрајне. Симултаном употребом обичних и флажолетних тонова у харфама, донекле различитих регистара на хармоникама или међусобним комбиновањем било којих боја на било ком инструменту, могу се постићи најразличитје и најсуптилније нијансе колорита.

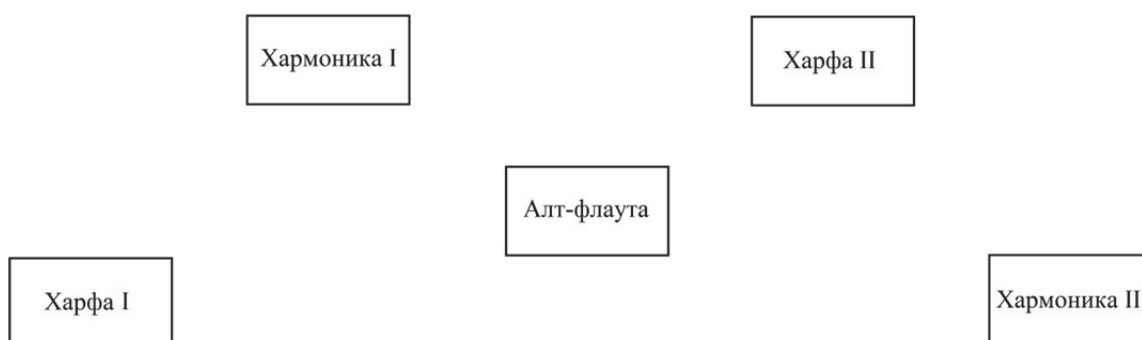
Када су у питању текстуре, као и у кинском пејзажном сликарству у ком су доминирале глатке и разуђене текстуре, и овде наилазимо на сличну дихотомију њиховог модела. Оне су представљене на два начина: глатке текстуре се постижу

употребом дугих лежећих тонова и прозачних нијанси боје, постигнутих употребом флажолета у алт-флаути и харфама, односно звучно сведенијих регистара на хармоници и разређенијим акордским структурама, док је њихово разуђивање остварено кроз употребу тремола, глисанда и трилера, као и гушћих структура услед чега долази до израженијег природног треперења између тонова који се користе. Динамизација тесктура, односно прогресија њеног степена разуђености, је често у спреси са динамичком компонентом и њеним развојем, чиме се саме текстуре додатно истичу.

Употреба простора у ком се композиција изводи као градивног елемента музике је такође један од значајних параметара у реализацији ове композиције. То се првенствено односи на специфичан распоред седења извођача на сцени чиме се, попут планова у сликарству, стварају различити звучни планови. Хармонике и харфе су постављене тако да се по једна од њих налазе у првом и другом плану простора (с лева на десно: харфа 1, хармоника 1, харфа 2, хармоника 2), са алт-флаутом која је у средини, чиме се звучна панорама знатно проширује.

То је значајно због тога што се тематски материјали, у зависности од тога где се налазе у датом сегменту замишљене слике (у предњем плану или позадини), јављају у одређеним инструментима. Коришћењем „преливања“ истог тематског материјала између инструмената који се налазе у различитим звучним плановима се постиже утисак слојевитости или прозирности.

Пример бр. 6: Распоред седења извођача на сцени



4.3 Аналитички приказ ставова

4.3.1 Далека планина у магли (Аморфна даљина)

Када магла и облаци све обавијају и скривају и када се погледом, који пресеца поток у дивљини, не може видети ништа иза њега, то се зове 'аморфна даљина'. (Barnhart. 1983: 80)

Ефекат даљине се постиже употребом замагљених линија које постепено нестају.

Куо Хси (Hsieh, 2009: 54)

Далека планина нема наборе, далека вода нема таласе, човек у даљини нема очи. Није да они то заиста немају, већ изгледа као да их немају.

Куо Хси (Hsieh, 2009: 55)

Као идеја водиља за писање овог става узета је дефиниција „аморфне даљине“ Хана Чоа, са којом смо се већ упознали. Она, заједно са горе цитираном мишљу Куа Хсија, одређује општу атмосферу и карактер целог става и донекле сугерише композициони поступак. Наслов овог става нам говори који се визуелни елементи у њему појављују у овом случају то су магла и планина.

Музички ток је микрополифоне фактуре и започиње излагањем мотива магле. Замишљен као низ лежећих тонова који се смењују и наслојавају, мотив магле се сукцесивно излаже кроз различите инструменте, односно „прелива“ се из из једног у други. То је значајно првенствено због тога што се овде ради са звучном бојом и на тај начин се постиже њена динамизација. Са друге стране, то што су сами инструменти просторно распоређени тако да се налазе у различитим звучним плановима, чиме се сугерише прозачност и слојевитост магле и највише се одражава на текстуру музичког тока, која је глатка и прозирна.

Иако је у овом ставу, као и код кинеских сликара, планина тј. мотив планине набитнији елемент, мотив магле је знатно присутнији од њега. Тиме се постиже ефекат скривања планине, што њену каснију кратку појаву, односно појаву њеног мотива, чини још упечатљивијом.

Мотив магле се најпре појављује у хармоникама. Оне користе два различита регистра, која су по боји звука веома слична, чиме се добија сасвим суптилна разлика

звучних сфера и тако мотив, већ на самом почетку, у себи садржи благу звучну динамизацију иако су у питању лежећи тонови. Убрзо након тога, он се појављује у харфама, да би се касније појавио и у алт-флаути, у комбинацији обичних и флажолетних тонова.

Пример бр. 7, Далека планина у магли, т. 1-7, мотив магле

Misterioso $\text{♩} = 55$

Flauto alto

Arpa I

Arpa II

Armonica I

Armonica II

Пример бр. 8, Далека планина у магли, т. 12-19, мотив магле (деоница алт-флауте)

Fl. alto

ppp < *mp* > *p* > *pp* < *p* > *mf* > *p* > *morendo*

Сам мотив овде задржава мелодијске обресе које смо већ помињали, а карактерише га и врло тиха динамика (преовлађује динамички распон *ppp-p*), чија динамизација и развој чине битан аспект даљег развоја музичке мисли. Форма је прокомпонована и састављена је од пет делова:

1. део: т. 1-26
2. део: т. 27-54
3. део: т. 55-67
4. део: т. 68-91
5. део: т. 92-99

Први део композиције (т. 1-26) је хармонски и звучно сведен на употребу само два тона: *a* и *gis*, а звучни опсег је у распону *gis-a²*. У њему сазвучја чине октаве, мале секунде и мале ноне. Тоновни су лежећи, што текстуру чини врло „глатком“, тј. без икаквог нарушавања њиховог мирног тока. У тактовима 21-24 звучни спектар се проширује на тонове *gis-a-h-c-d-es* и тај део такође доноси и приметну промену боје, текстуре и карактера. У харфама се јављају кластери који имају доста тамну боју и тремола и они доносе благо разуђивање, до тад, изразито „глатке“ текстуре.

Пример бр. 9, Далека планина у магли, т. 20-22

The musical score for Example 9, measures 20-22, is presented in a system of five staves. The top staff is for Fl. alto, followed by Ap. I, Ap. II, Arm. I, and Arm. II. The time signature is 4/4. The Fl. alto part begins with a dynamic of *pp*, followed by *mf*, and ends with *p*. The Ap. I and Ap. II parts have dynamics of *mp* and *mf* respectively. The Arm. I and Arm. II parts are marked with *morendo*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

У такту 27 започиње други део композиције, који траје до такта 54. Музички ток се враћа на првобитни израз и текстуру, тонови *a* и *gis* су сада замењени тоновима *a* и *b* и са њима се, у композиционом смислу, поступа на готово истоветан начин као и у првом делу композиције. Тактови 45-51 доносе сличну промену карактера, боје и текстуре као и тактови 21-24, с тим што је овде, за разлику од поменутог дела, звучни спектар и даље сведен на само два тона, *a* и *b*. Иако се опсег у овом делу композиције шири на тонове у распону *a₁-b³*, сазвучја која се користе, као и текстура, и даље остају јако разуђени и прозачни.

Пример бр. 10, Далека планина у магли, т. 45-48

accel. flz. // A tempo (♩=55) nat.
 Fl. alto
 Ap. I
 Ap. II
 Arm. I
 Arm. II
 morendo

Део који следи (т. 55-67) задржава почетни карактер и текстуру, али доноси приметну промену боје, чиме приказује светлији слој магле. Насупрот дотадашњем музичком току, у ком су доминирале мала секунда и мала нона са повременим појавом кластера, у овом делу сазвучја су доста светлија, услед своје дијатоничне конструкције. У њему се смењују два акорда, оба дефинисана сазвучјем квинте у басу, али са сменом велике ноне (секунде) и мале дечиме у трећем гласу, чиме се формира сазвучје молског квинтакорда, а тиме се донекле најављује наставак музичког тока. Фактура је овде знатно ређа, због пауза у деоницама харфи. Читав овај део је, у контексту дотадашњег музичког тока, постављен као својверсни прелаз, те својим сазвучјима, светлином и смиреношћу припрема драматуршки најзначајније место – појаву мотива планине.

Мотив планине се појављује у четвртм делу (т. 68-91). Ознака *Maestoso* јасно сугерише његов карактер и атмосферу. Коралног карактера, у њему се смењују два акорда, који се појављују само у деоницама хармоника. У питању су акорди *a-b-c-d-e-f* и *a-b-cis-d-e-f*, а постављени су тако да наглашавају смену тонова *c* и *cis* у највишем гласу. Та смена је значајна због тога што мења врсту акорда из „молског“ у „дурски“ и у себи носи велику дозу набоја.

Пример бр. 11, *Далека планина у магли*, т. 68-73, мотив планине

The musical score consists of five staves. The top staff is for Fl. alto, which is mostly silent. The second and third staves are for Ap. I and Ap. II, respectively, both playing arpeggiated figures with dynamics *p* and *mp*. The fourth and fifth staves are for Arm. I and Arm. II, both playing sustained chords with dynamics *pp*, *p*, *mp*, and *pp*, marked *non vibrato* and *morendo*.

Идејно, овај део музичког тока има за циљ да прикаже постепено осветљавање једног од обронака планине, који тиме делимично прелази у први план, иако се налази иза више слојева магле који су приказани кроз разлагања и арпеђа у харфама. Развој овог мотива, у складу са замишљеним осветљавањем планине, у себи садржи прогресију на плановима динамике, простора, тесктуре, звучних регистара овог дела музичког тока, као и регистара који се користе у хармоникама. Простор се шири „преливањем“ главног мотива из једне у другу хармонику. Боја се мења регистрима које користе хармонике. Они постају све звучнији и садржајнији, пре свега по броју аликвота и октава у себе укључују, а самим тим и бојама које се тиме добијају. Претходно су коришћени регистри хармоника који у себе немају укључено октавирање, док се у овом делу по први пут овакво регистрирање појављује у тактовима 79 и 81. Харфе, арпеђима и разлагањима разуђују текстуру, док заједно са флаутом, која изводи флажолете и мултифонике, додатно наглашавају овај мотив и његову боју.

Наредни део представља поновно урањање планине у сенку и маглу (т. 92-99), али он задржава одређену светлину коју је претходни део у себи донео, тиме што је базиран је на сазвучју наслојених квинти *a-e-h* и по хармонској уређености показује сличност са тактовима 52-67. Док је први пут светлина водила ка планини, овде она

води од ње, ка облацима. Звучност овог дела је, у односу на ону у поменутим тактовима, обогаћена харфама. Појављује се само мотив магле, који је приказан кроз скокове између тоновоа *a-h2* у алт-флаути, а који су удвојени у харфама. Као претходно поменути део (т. 55-67), и овај има својверсну функцију прелаза, иако у исто време има и улогу закључења целог става. Услед тога нас води даље ка следећем ставу, у овом дели се уводи нови мотив – мотив облака. Он ће бити доминантан у наредном (другом) ставу. Иако сведен на само један кластер у дубоком регистру хармонике, његова појава непосредно пред почетак следећег става служи као спона између њих.

Када је у питању двострука функционалност завршних делова ставова, битно је напоменути да је она присутна у свим ставовима и потврђена је тиме што се сви ставови унутар циклуса изводе без паузе, односно *attacca*.

4.3.2 Облаци над планинским врхом (Висока даљина)

Када се из подножја гледа ка врху, то нам даје димензију висине.

Куо Хси (Hsieh, 2009: 54)

Облаци и измаглица у пејзажу нису исти у сваком годишњем добу. На пролеће су светли и хармонични, на лето су густи и развучени, на јесен су прозирни и раштркани, а на зиму тамни и мрачни.

Куо Хси (Fong, 1992: 93)

Као инспирација за овај став послужиле су „висока даљина“ Куа Хсија и његова теорија о изгледу и мењању облака кроз годишња доба. Објашњавајући „високу даљину“, он каже да се ефекат „висине постиже исказивањем вертикалне силе [у потезима четкицом]“ (Barnhart, 1983: 54), док је валер који је дефинише „јасан и светао“. (Hsieh, 2009: 46).

Услед тога, овај став је осмишљен тако да приказује прозирне и раштркане облаке, какви се јављају у току јесени, као и то да представи њихово успорено ковитлање над планинским врхом. У њему је светлина боје постигнута употребом „светле“ скале, у овом случају фригијског модуса од тона *e* и коришћењем сазвучја која теже светлијем колориту (у овом случају белих кластера), а стално прелажење звука из једне у другу хармонику, које се налазе у просторно различитим звучним плановима, приказује њихову прозирност и покрет. Вертикална сила је исказана тиме

што се кроз музички ток целог става константно примећује стремљење и померање ка вишем звучном регистру, док је успорено ковитлање облака дочарано арпеђима и глисндима у деоницама харфи.

Насупрот претходном, у ком је преовладала микрополифона фактура, овај став је хомофоне фактуре, у којој се уочавају три слоја: главни мотив (мотив облака) који се налази у хармоникама, док се у харфама налазе слојеви хармоније и баса. Флаута у овом ставу има споредну улогу, која је углавном сведена на то да додатно боји одређене делове фразе. Цео став је коралног, химничног карактера.

Формално гледано, овај став се састоји из два дела, тј. две музичке фразе у којима се разрађује основни мотивски материјал. Музички ток је јасно подељен, те се уочава да прва фраза траје од 1. до 59, док је трајање друге од 60. до 108. такта.

Став започиње тако што се у хармоникама одмах излаже мотив облака, који је праћен флаутом и харфама, у којима се јавља мотив магле (пример бр. 12). Сâм мотив облака, иако у музичком току веома развучен и саткан од густих кластерских структура, у себи крије мелодију која је својим одликама, обрисима и карактером доста блиска грегоријанском коралу (пример бр. 13). Он се може уочити у највишем гласу деонице хармоника, у којима се главни мотив током целог става и налази.

Пример бр. 12, *Облаци над планинским врхом*, т. 1-9

Fl. alto $\text{♩} = 60$
ppp *p* *ppp* *pp* *mp* *p* *pp* *pp*

Ap. I *p*

Ap. II *p*

Arm. I *ppp* *pp* *pp* *ppp*

Arm. II *pp* *ppp* *pp*

Пример бр. 13, *Облаци над планинским врхом*, приказ скривене мелодије по фразама

1. фраза

2. фраза

Развој мотивског материјала, унутрашњи развој самих фраза, као и динамизација целог става се одвија на више различитих нивоа. Када је хармонски план у питању, цео став је писан у фригијском модусу од тона *e*, са једним „упливом“ молске пентатонске лествице (т. 53-54), која се јавља у деоницама харфи (пример бр. 14).

Пример бр. 14, *Облаци над планинским врхом*, т. 53-57 – пентатоника

Акорди који се користе су углавном густих, кластерских структура, али се њихова унутрашња конфигурација у току развоја музичког тока и фрази мења, највише кроз промену густине слога у ком су акорди постављени. Развој тог звучног елемента се дешава паралелно са активирањем динамичког и општег звучног плана, односно регистарског спектра који се користи. Будући да обе фразе од којих је сачињен став имају свој врхунац, овакав развој се у оквиру њих најбоље може уочити.

Наиме, ако се упореде почетак става (пример бр. 12) и врхунац прве фразе у оквиру њега (пример бр. 15), може се уочити то да је динамика знатно јача: почетак има динамички распон *ppp-p*, док је у оквиру врхунца она у распону *mp-f*. То је испраћено паралелним ширењем опсега звучног спектра који се користи, кроз употребу виших октава од почетне, али и употребом вишегласних регистара у хармоници, који су у волумену и интензитету садржајнији и који тиме продубљују колористичку димензију целе фразе.

Пример бр. 15, *Облаци над планинским врхом*, т. 43-50, врхунац 1. фразе

Друга фраза започиње у 60. такту, у вишем регистру него прва и обојена је другачијом бојом, односно другим регистром хармонике. У себи садржи сличан развој на плановима динамике, регистара, боје и хармоније. Ипак, на врхунцу друге фразе развој досеже још виши и комплекснији ниво него у претходној, а ту је постигнут и највиши ниво динамике у целом ставу, тј. *ff* (пример бр. 16).

Пример бр. 16, *Облаци над планинским врхом*, т. 78-84, врхунац 2. фразе

The musical score consists of five systems of staves. The first system is for Fl. alto, which is mostly silent. The second system is for Ap. I, featuring a glissando in the upper register (8va) starting with *ff* and moving to *f* and *mf*. The third system is for Ap. II, also with a glissando (8va) and dynamics *ff*, *f*, and *mf*. The fourth system is for Arm. I, showing chordal textures with dynamics *ff*, *f*, and *p*. The fifth system is for Arm. II, with similar chordal textures and dynamics *ff*, *f*, *mf*, *mp*, and *p*. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

Цео став се закључује проширењем друге фразе, која у себи носи још један мањи врхунац, који је додатно наглашен трилерима у високом регистру алт-флауте, разлагањима у харфама, као и акордима у виском регистру хармоника, који музички ток воде ка крају (пример бр. 17). Став се завршава истим белим кластером са којим је и почео у хармоникама. Он је на исти начин обојен њиховим једногласним регистром, али је сада звучно постављен у другу и трећу октаву, наспрам велике и мале октаве са почетка става. Тиме се цео став звучно заокружује и закључује се исказивање вертикалне силе неопходно за приказ високе даљине Куа Хсија, тј. његово константно стремљење ка вишем регистру.

Пример бр. 17, *Облаци над планинским врхом*, т. 87-91, проширење 2. фразе

4.3.3 Мртво дрво са далеком планином (Дубока даљина)

Када се [планина]спреда посматра позадица, то нам даје димензију дубине.

Дубина [дубока даљина] се постиже наслојавањем.

Кую Хси (Hsieh, 2009: 54)

Овај став приказује „дубоку даљину“ Куа Хсија. Као што и сам наслов сугерише, главни мотиви који се овде користе су мотив планине и мотив дрвета, уз мотив магле који је нешто мање заступљен. Њиховом употребом, односно принципом наслојавања као поступком којим се изграђује музички ток целог става, постиже се слојевитост коју Куо Хси помиње када говори о начину постизања дубине. Формално, овај став је изграђен од пет делова:

1. део: увод (т.1-34)

2. део: 1. фраза (т. 35-54)

3. део: прелаз (т. 54-62)

4. део: 2. фраза (т. 63-89)

5. део: кода (т. 90-110)

Став започиње уводом (т. 1-34), који у контексту другог и трећег става има функцију прелаза и у њему се користи тематски материјал који се ослања на мотиве магле и облака. Магла је осликана дугим тоном h^2 и четвртстепеним глисандом у деоници флауте, који се убрзо након тога појављује и у деоници прве хармонике (за октаву више), а харфе га поцртавају. У 6. такту овај тон се поново појављује у флаути, овог пута удвојен у деоници друге хармонике и мало другачије боје, да би у такту 11 прерастао у варијану мотив облака, који се јавља као кластер изграђен од тонова *gis-a-b-ces* и представља његову затамњену варијанту. Подржан тремолима у харфама, састављеним од истих тонова, он доноси одређену дозу узнемирености у до тада углавном миран музички ток, што има за циљ да сугерише визуелну појаву сувих, искривљених грана дрвета и да постави основу за појаву мотива дрвета, који је главни елемент изградње овог става.

О самом мотиву је већ било речи и споменуто је да он има опсег умањене кварте и да се у њему користи други Месијанов модус, односно умањена лествица од тона *ais*. Иако је то јасно када се мотив посматра извучен из музичког тока, тонални контекст у ком се он први пут излаже хармонски гравитира ка тону *dis* као тоналном центру. Звучни опсег у којем је реализован, као и одабир другог Месијановог модуса за његову основу имају за циљ да нагласе затамњење које он доноси, будући да је само дрво у слици која је замишљена тамно-браон, готово црне боје. Генерално посматрано, боје у овом ставу су знатно тамније него у претходним, чиме се „поштује“ Хсијев став да су „валери дубине [дубоке даљине] тешки и мрачни“ (Hsieh, 2009: 46).

У 35. такту започиње 1. фраза, у којој се по први пут појављује мотив дрвета и она траје све до такта 54. Иако је мотив примарно мелодијски, у овој појави га карактерише њен развој у две димензије: главну мелодију доноси алт-флаута, док се из прве у другу хармонику преноси та иста мелодијска линија удвојена у квинти, али са малим „кашњењем“, односно са ритмичким варијацијама. Његова тамна боја је подцртана тиме што су и флаута и хармонике у својим дубоким звучним регистрима. Поред тога што таква боја доминира, мотив у себи садржи више нијанси, што је остварено благим треперењем које се ствара између хармоника, будући да оне истовремено имају укључене регистре са који у себи садрже различите аликвоте. За то време у деоницама харфи се налази пратња која је изграђена од варираног и тонално измештеног мотива

планине (харфа 1), који се такође појављује на тону *Dis*, као тоналном центру ка ком гравитира, и мотива магле (харфа 2).

Пример бр. 18, Мртво дрво са далеком планином, т. 34-37, појава мотива дрвета

Ова фраза траје до 54. такта у ком почиње и прелаз. У њему се налази компримовано и промењено излагање мотива дрвета. Прва промена која се уочава је у фактури, јер алт-флаута и друга харфа у овом делу паузирају. Мотив дрвета се налази у другој хармоници и то у варијанти са почетка (у квинтама), који удваја харфа са дуплим квинтама, за октаву односно две октаве више, док прва хармоника доноси пратњу у комбинацији тремола и лежећих тонова. Све ово, у садејству са успорењем темпа и ширењем динамичког распона, самом мотиву даје нову колористичку димензију (пример бр. 19). Иако, тонално, цео овај део гравитира ка тону *Dis*, тонални центар се, пред крај дела, помера на тон *H*.

Пример бр. 19, *Мртво дрво са далеком планином*, т. 55-62

Од такта 63 почиње друга фраза која развија мотив дрвета и она траје до 89. такта. Свој развој мотив наставља у оквиру тоналног центра **H**, који ће се очувати до краја целог става. У овом делу долази до промене фактурног уређења, боје и текстуре. Флаута поново доноси главни мотивски материјал, који се сада вариран. Мелодија се константно „прелама“ између прве и друге октаве, правећи при том скокове нона и септима. Овде је за мелодију карактерично то да има обиље трилера, тремола и мултифоника, чиме се замагљују мелодијски обриси самог мотива. Прва харфа доноси удвајање мелодије флауте (по истом принципу по ком су то чиниле хармонике у првој фрази), друга харфа доноси пратњу у тремолима, док прва хармоника у дубоком регистру сукцесивно излаже и задржава тонове који се јављају у мелодији флауте, они представљају редуковани мотив планине (пример бр. 20). Боја је промењена пре свега тиме што друга хармоника у првом делу фразе паузира, као и употребом комбинације обичних и флажолетних тонова у првој, док је текстура у већој мери разуђена тремолима у деоници друге харфе.

Пример бр. 20, *Мртво дрво са далеком планином*, т. 63-66

Fl. alto: Più mosso $\text{♩} = 60$. Dynamics: *p*, *mp*, *mf*, *p*. Includes a triplet and a trill.

Ap. I: Dynamics: *p*, *mf*, *mp*, *p sub.*. Includes a triplet.

Ap. II: Dynamics: *pp*, *p*, *pp*, *p*, *pp*, *mf sub.*, *p*. Includes arpeggiated chords.

Arm. I: Dynamics: *p*, *mp*, *mf*, *p*. Includes sustained notes.

Arm. II: Dynamics: *pp*, *morendo*. Includes sustained chords.

Пример бр. 21, транспозиција и редукција мотива планине

Bass line with chords and a melodic line. Key signature: one flat (B-flat).

Фраза садржи три врхунца, тј. један велики кулминациони плато, који је уједно и врхунац целог става: први врхунац је у т. 70, други у т. 75 и трећи у т. 78. У њиховом следу постоји динамичка прогресија од најслабијег ка најачем, која је пропраћена и наглашена осталим средствима – од другог врхунца се поново укључује друга хармоника, док је трећи још више подцртан употребом мултифоника (октава) у деоници флауте. У смирају који наступа након тога, а пре почетка коде (т. 86-89), поново се јавља редуктовани мотив планине, сада представљен једним делом кроз тремола у харфама, а другим кроз шире постављене акорде у деоницама хармоника, који су светлији и осликавају њен одблесак у позадини.

Пример бр. 22, *Мртво дрво са далеком планином*, т. 86-89

The musical score for Example 22, 'Dead Tree with Distant Mountain', measures 86-89, is presented in a multi-staff format. The instruments and their parts are:

- Fl. alto:** Features a *rall.* (ritardando) marking at the top right of the staff.
- Ap. I (Alto Saxophone I):** Includes dynamic markings *mf*, *pp*, *p*, and *pp*. It features a *morendo* marking at the beginning of the first measure.
- Ap. II (Alto Saxophone II):** Includes dynamic markings *mf*, *pp*, *p*, and *pp*. It also features a *morendo* marking at the beginning of the first measure.
- Arm. I (Trumpet I):** Includes dynamic markings *pp*, *p*, and *pp morendo*. It features markings for *molto vibrato* and *non vibrato*.
- Arm. II (Trumpet II):** Includes dynamic markings *morendo* and *pp*.

The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The music is characterized by dense textures, particularly in the saxophone and trumpet parts, with various dynamic and performance markings.

Цео став се завршава кодом, која се састоји од два дела и у којој се поново јављају мотиви дрвета и планине. У њеном првом делу (т. 90-98) мотив дрвета се појављује у деоници прве харфе, и то у октавама, док је мотив планине опет у хармоникама у комбинацији лежећих тонова и тремола. Друга харфа има предударе и тонове у дубоком регистру, чиме се добија перкусионистички звук, најсличнији гонгу, чиме овај део музичког тока добија изразито тамну и густу боју. У другом делу коде (т. 99-110) наилазимо на растерећење у звучном и промену у колористичком смислу, пре свега тиме што се мотив дрвета сада јавља у алт-флаути, у трећој октави и у флажолетима, праћена само дубоким тоновима у харфама и мотивом планине у високом регистру хармоника. Ова звучна промена је од великог значаја у драматургији целе композиције, јер се тиме најављује следећи став, који је по својој текстури, али и боји, другачији и знатно деликатнији.

4.3.4 Обала реке са мртвим дрветом (Равна даљина)

Када планину посматрамо са супротне узвисине, то нам даје хоризонталну димензију [равну даљину]

Ефекат даљине се постиже употребом замагљених линија које посепено нестају.

Куо Хси (Hsieh, 2009: 54)

Ако желите да прикажете реку која се протеже у недоглед, не смате насликати цео њен ток. Само када је њен ток замагљен и испрекидан она ће изгледати као да је дугачка.

Куо Хси (Fong, 1992:86)

Као што је већ наведено, идеја водиља коришћена у овом ставу је „равна даљина“ Куа Хсија. У њему се јавља и последњи од пет главних мотива целог циклуса, а то је мотив реке, који доминира целим ставом. Поред њега се у ставу такође појављује и још један мотив (који је у контексту целог циклуса знатно мање значајан, али ипак уочљив), а то је мотив који представља таласе и камење које пресеца ток реке. Он је приказан кроз густе дубоке кластере и ударце руком о жице у најдубљем регистру харфи.

Пример бр. 23, Обала реке са мртвим дрветом, т. 22-25, мотив таласа и камења

За представљање „равне даљине“ Куо Хси каже да се постиже „употребом замагљених линија које постепено нестају“ (Hsieh, 2009: 54). Пратећи то начело, као и Хсијев принцип сликања реке, овај став је реализован у форми развијене песме шеме **a b a₁ b₁ a₂**, чиме се по унутрашњем уређењу приближава витражној форми. Делови **a** и **b** се непрекидно смењују са мањим или већим променама боје, фактуре и текстуре, што се постиже обрађивањем мотива на различите начине. Идеја варијација самих мотива је та да представи њихов одраз у води, који је мање или више промењен, тј. у одређеној мери искривљен кретањем реке и таласа који се на њој појављују. Са гледишта тонаности, основу овог става чини лествица ***h-c-d-es-fis-g-a-h***. Она донекле представља отклон од другог Месијановог модуса којим се трећи став завршио, јер

иако је сличне структуре, она је нешто другачијег колорита. Са становишта формалног уређења, цео став је структуриран на следећи начин:

a (т. 1-14)

b (т. 15-33)

a₁ (т. 34-42)

b₁ (т. 43-52)

a₂ (т. 53-77)

На самом почетку музичког тока, у делу **a**, појављује се мотив реке у деоницама харфи и којег карактеришу арпеђа и разлагања. Оне започињу његово излагање самостално, док се хармонике укључују од 5. такта и доносе варирани мотив облака. Он се поново појављује у виду кластера, анално његовој појави у 2. ставу циклуса, састављен од истовременог звучања свих тонова основне лествице става, тј. низа **h-c-d-es-fis-g-a-h**, што његову боју сада чини знатно тамнијом у односу на првобитну. Мотив облака се убрзо након тога (т. 8) појављује у деоници прве, а одмах затим и друге харфе. У овом делу је такође присутан и мотив магле, који се налази у најдубљем регистру харфи и којег карактерише покрет мале секунде, затим скокови мале ноне и велике септима наниже, што илуструје пример бр. 24.

Пример бр. 24, Обала реке са мртвим дрветом, т. 10-14

У наставку музичког тока, делу *b* (т. 15-33), наилазимо на промену фактуре, текстуре и боје. Овде се поново укључује флаута, у чијој деоници се појављује варирани мотив дрвета испуњен разлагањима, тремолима и мултифоницима. Прва хармоника и друга харфа свирају мотив планине у дубоком регистру, који је звучно стављен у позадину, да би се истакао мотив дрвета, док преостала хармоника и харфа паузирају. Од т. 19 мотив планине прелази у предњи звучни план тиме што га сада свирају друга хармоника и прва харфа. Звук је овде оплемењен и додатно обојен перкусивним звуком друге харфе (ударци шаком у најдубљем регистру) и прозирним (широко постављеним) мотивом облака који се појављује у деоници прве хармонике у високом регистру, чиме се на тренутак свеукупни колорит осветљава. Он такође доноси и веће диманичко „таласање“ у односу на оно што је музички ток садржао до тад.

Пример бр. 25, *Обала реке са мртвим дрветом*, т. 19-23

Од такта 34 почиње део *a*₁. Иако доста краћи, он је у великој мери сличан делу *a*, пре свега по томе што и овде харфе поново свирају мотив реке, а и по томе што алт-флаута опет паузира. Различитост у односу на део *a*₁ се огледа у томе што хармонике

сада немају мотив облака већ мотив магле, који се преноси из прве у другу хармонику. Мотив облака се појављује на самом крају овог дела, сукцесивно у првој харфи (т. 39), другој харфи (т. 40) и другој хармоници (т. 41). Мотив магле је опет присутан у најдубљем регистру харфи.

Пример бр. 26, Обала реке са мртвим дрветом, т. 36-42

The musical score for Example 26, 'Obala reke sa mrtvim drvetom', measures 36-42, is presented for five instruments: Fl. alto, Ap. I, Ap. II, Arm. I, and Arm. II. The score is written in 4/4 time and features a variety of dynamics and articulations. The Fl. alto part is mostly silent. Ap. I and Ap. II play melodic lines with dynamics ranging from *mf sub.* to *f sub.* and *mp sub.*. Arm. I and Arm. II play harmonic accompaniment with dynamics from *p* to *pp* and include markings for *morendo* and *vibrato*. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

У такту 42 започиње део **b1**, који траје све до 52. такта. Овде се у музички ток поново укључује флаута, са варираним мотивом дрвета, који испуњен разлагањима, тремолима и трилерима. Прва хармоника и друга харфа поново имају мотив планине у дубоком регистру, који је и сад стављен у позадину. Друга хармоника паузира до краја овог дела, али се, за разлику од дела **b**, у обе харафе сада појављује и мотив реке, као и мотив таласа. Овде је, у односу на део **b**, динамичко „таласање“ мање и тиме се драматуршки припрема завршни део целог става.

Пример бр. 27, *Обала реке са мртвим дрветом*, т. 43-47

Последњи део почиње у т. 53 и он је по трајању најдужи. То је резултат пре свега тога што цео овај део представља својеврсну каденцу става, са истакнутим харфама. Наиме, овом делу оне имају најзначајнију улогу, те су њихове деонице знатно развијеније у односу на оно што се могло чути како у дотадашњем музичком току става, тако и у претходним ставовима. Фактура је промењена јер харфе овде имају солистичку функцију, у којој се развија мотив реке, проширен силазним разлагањима и мотивом таласа. Такође, у овом делу се основна скала, у којој је цео став започео, мења у скалу ***h-c-d-es-f-ges-as-h***, односно поново се враћа у други Месијанов модус. Након мало веће разрада мотива реке, од т. 66 се поново укључују хармонике. У њиховим деоницама се уочава карактеристичан скок умањене квинте, услед ког се тонални центар помера са тона ***H*** на тон ***F***. Цео став завршава у унисону, тј. октави ***F-F₁***, чиме се најављује крај овог, али и почетак и атмосфера следећег става.

4.3.5 Пејзаж са планином, дрветом и реком (Широка даљина)

Видети планину у даљини са обале широке површине воде се зове "широка даљина".

Хан Чо (Barnhart, 1983: 80)

Овај став се идејно ослања на концепт „широке даљине“ Хана Чоа. Он заокружује цео циклус и представља свеукупни приказ замишљене слике чији су сегменти били представљени у претходним ставовима. Стога се у њему јављају и развијају сви мотиви који су до тад били заступљени.

Имајући то у виду, није никакво чудо да је он најдужи и најсадржајнији став целог циклуса. У њему се налазе многоструке појаве свих мотива, али овог пута у једном новом светлу, што се дешава услед промењеног погледа на њих проузрокованог широм перспективом посматрања. Док су до сада мотиви били сагледавани само у оквиру датог сегмента и контекста сваког става посебно, овде добијају другачије визуелне, а самим тим и звучне атрибуте настале кроз садејство свих елемената и мотива унутар замишљене слике. То је значајно превасходно због њиховог новог уређења по просторним плановима, али и због колорита самих мотива, који се свеукупно мења.

Иако је овај став инспирисан „широком даљином“ Хана Чоа, којој је циљ да прикаже једну широку и свеобухватну слику, сâм став подлеже и принципима „даљина“ Куа Хсија. У њему се ипак можда највише огледа принцип „дубоке даљине“, јер је диференцијација елемената по просторним плановима у оквиру целе слике изражена више него у њеним издвојеним сегментима. Услед тога, овај став је реализован у оквирима прокомпонованости и витражности као главним принципима изградње форме и музичког ткива. Прокомпонованост се огледа у константној развојности музичког тока, док се витражност манифестује кроз диспозицију мотивских материјала унутар њега.

Цео став је замишљен као својеврсна пасакаља, што се примарно огледа кроз употребу остинаног баса и наслојавања као главног елемента изградње музичког тока. Модел који се поставља на почетку се најпре излаже самостално, док је свака следећа његова појава праћена његовим варирањем и употребом једног или више главних мотива. Насупрот пасакаљи, остинатни бас након одређеног броја понављања почиње да се у мањој или већој мери мења, пре свега ритмички, али се и поред тога увек лако

уочава и препознаје. Такође, може уочити да у оквиру става постоји својеврсна формална дводелност на глобланом плану, која се огледа пре свега кроз израз и атмосферу који су присутни у музичком току. У том погледу, он се може поделити на две целине: т. 1-88 и т. 89-128. Будући да су те целине изразито несразмерне у својој дужини, анализа ће бити изложена кроз посматрање већих делова, којих укупно има седам:

1. део: т. 1-17
2. део: т. 18-31
3. део: т. 32-42
4. део: т. 42-57
5. део: т. 58-72
6. део: т. 72-88
7. део: т. 89-128

Као што већ речено, музички ток започиње самосталним излагањем остинатног баса (т. 1-17). С обзиром на то да он представља основу на којој се у овом ставу све изграђује, као и на то да се све време понавља, он је стављен у позадину тиме што га изводе 2. харфа и 1. хармоника. Ритмички га одликује јако спора пулсација, док је мелодијски изграђен од мотива магле, који овде такође карактеришу скок мале ноне наниже и покрет мале секунде. Док је у својим претходним појавама мотив магле тежио светлијој боји, она је овде знатно тамнија, услед коришћења најдубљег регистра оба инструмента.

Тоналну основу целог става чини скала *e-f-g-as-b-ces-des-e*, тј. други Месијанов модус од тона *e*. Остинато је циљано изграђен од мотива магле, будући да она у овој замишљеној слици, као и у готово свим пејзажима кинсеких сликара, прожима и обједињује целу слику.

Пример бр. 28, *Пејзаж са планином, дрветом и реком*, т. 1-16, остинато

У наставку (т. 18-31) се на остинато суперпонира мотив дрвета, који се налази у алт-флаути. Он је у новој транспозицији, од тона *g*, и поново је у великој мери развучен и успорен. Колорит остаје јако таман, јер је алт-флаута, попут хармонике и харфе које доносе остинато, такође у свом најдубљем регистру. Динамички дијапазон је јако узак и креће се од *pp-mp*, чиме се задржава оригинални карактер мотива дрвета, као и атмосфера која је постављена на почетку овог става.

У следећем делу, т. 32-42, појављује се мотив планине. Он се налази у деоници друге хармонике и транспонован је тако да звучи *in E*, док прва харфа ствара благу промену фактуре са тремолима, по чему је ова појава мотива планине доста слична оном у првом ставу циклуса. Друга харфа наставља да свира ритмички остинато који је сада сведен на сазвучје мале секунде у контра октави. Ова појава мотива планине је значајна јер се мотив сада појављује у новом колориту, који ће се задржати до краја композиције. У тактовима 36-38 прва хармоника му даје додатну боју удвајањем карактеристичног мелодијског покрета у октави и светлом регистру. Боја се након тога, у т. 38, додатно мења пребацивањем поменутог мелодијског покрета у деоницу алт-флауте.

Пример бр. 29, *Пејзаж са планином, дрветом и реком*, т. 32-34, мотив планине

Наредни део (т. 42-57) доноси варијане ритмички остинато, који се поново враћа у деонице друге харфе и прве хармонике, док прва харфа сада има мотив облака. Његова тонална оријентација је иста као и при његовој првој појави, али му је текстура у већој мери глатка и прозирна, тиме што интензитет звука у акордима које харфа изводи опада услед употребе арпеђа (наспрот дугим, издржаним тоновима хармонике које су га први пут свирале), али и употребом мање густих акорада.

Пример бр. 30, *Пејзаж са планином, дрветом и реком*, т. 42-50

Део који следи након тога (т. 58-72) наставља да развија мотив облака. Додатно варирани ритмички остинато сада остаје само у другој харфи, док сâм мотив облака добија тамнију боју употребом нове лествице. Његов развој се може пратити у оквиру четири паралелна слоја: флаута свира његову скривену мелодију, прва харфа ту мелодију удваја комбинацијом обичних и флажолетних тонова исте звучне висине, прва хармоника има издржане кластере чији је основни тонски низ *e-f-g-as-b-h-cis-d*, док друга хармоника свира тремола у истима сазвучјима са првом, што текстуру и боју доста приближава оној која се појављивала у трећем ставу (*Мртво дрво са далеком планином*, пример бр. 19).

Пример бр. 31, Пејзаж са планином, дрветом и реком, т. 58-65

Музички ток у наставку (т. 72-88) доноси део у којем се по први пут појављује мотив реке и он се у даљем току става константно развија. Фактурно, овај део је уређен тако да је ритмички остинатно подељен између две харфе, у којима се такође појављује и мотив реке. Остинато је поново ритмички вариран, али је и звучно обогаћен јер се сада уместо појединачних тонова *E* и *F* у њему јављају кластери од три тона *E-F-G*. Они представљају спајање мотива магле и сажетог мотива планине, који хармонике

удвајају дугим лежећим тоновима и у оквиру чега доносе више различитих динамичких успона и падова.

Пример бр. 32, Пејзаж са планином, дрветом и реком, т. 72-77

Последњи део који се може уочити је знатно већи од претходних, а састављен из више фраза и фаза развоја. Он започиње у 89. такту и траје до краја става, т. 128. Њега карактерише нешто другачији израз, подцртан пре свега успоравањем темпа и приметним разуђивањем текстуре. Формално, он се састоји од 5 фраза и уређен је на следећи начин:

1. фраза – т. 89-93
2. фраза – т. 94-100
3. фраза – т. 101-106
4. фраза – т. 107-110
5. фраза – т. 111-128

Фразе у себи носе постепено усложњавање фактуре и текстуре, као и развој на плану динамике. Свака од њих представља својеврсни „талас“ у оквиру свеукупне звучне слике целог става. Неподударношћу у трајањима и динамичком дијапазону који

се у оквиру њих остварује, оне доприносе израженијем стварању напетости који нас води ка његовој кулминацији.

У првој фрази хармонике између себе имају мотив планине, који је додатно обојен флажолетима у флаути, док харфе имају варијацију треперења које се појављује у т. 32-42, са повременом појавом мотива реке.

У другој, фактура и текстура се усложњавају, јер хармонике сада, поред сажетог мотива планине, имају и мотив магле, који је приказан кроз силазне скокове нона у левој руци. Харфе имају арпеђа (чији се дијапазон константно шири и чиме се све више приближавају глисандима), ударце (који представљају варирани ритмички остинато) и мотив реке, који постаје још уочљивији.

Трећа и четврта фраза доносе даљи развој и усложњавање фактуре и текстуре, док диспозиција мотивских материјала по инструментима остаје иста. Харфе сада имају потпуна глисанда, док се мотив магле појављује у контра-октави (и даље у левој руци хармоника), чиме се колорит целе звучне слике додатно затамњује.

Последња фраза почиње од т. 111 и траје до краја става. Док су остале фразе биле уочљиво компактне и блоковите, ова фраза је изразито фрагментарна. У оквиру ње се уочава структура 2+2+2+2+2+8. Стварање напетости је овде постигнуто дословним понављањем двотаката, али у којима се, са сваком новом појавом, мења пре свега динамика, а донекле и текстура. Последњих осам тактова представља кулминациони плато како самог става, тако и целог циклуса и он у себи доноси изразито јаку динамику (*ff*) која није била много заступљена у свеукупном музичком току до тад и која истрајва до самог краја.

Док музички ток који је трајао до т. 88 одише смиреношћу и медитативношћу, овај део (т. 89-128) је осмишљен као један велики крешендо ка крају, како динамички, тако и фактурни, али и метафизички. Драматрушки гледано, целина од 1. до 88. такта је осмишљена тако да представља наше поновно упознавање са елементима (мотивима) слике у њиховом новом „руху“, док је део од 89. до 128. такта замишљен као представа новог метафизичког доживљаја који они, а и цела слика изазивају. Услед тога, он је знатно динамичнији и немирнији.

Посматрано са стране динамичког развоја, свака од фраза последњег дела (т. 89-128) доноси различити дијапазон динамика у оквиру којих се реализује. У оквиру прве четири фразе се може приметити обрнута прогресија трајања и динамичког распона: што је фраза дужа, динамички дијапазон је мањи и обрнуто:

1. фраза: *pp-mf-pp* (у оквиру 4 такта)

2. фраза: *pp-mp-pp* (у оквиру 6 такта)
3. фраза: *pp-p-pp* (у оквиру 5 такта)
4. фраза: *p-mf-pp* (у оквиру 3 такта)
5. фраза: *pp-ff* (у оквиру 18 тактова)

Оваква драматургија завршетка овог става, а уједно и целог циклуса, је осмишљена тако да што се сâм крај више приближава, тесктура музичког тока постаје све разуђенија и нејаснија, што консеквентно води ка томе да се све претвори у својеврсни „метафизички вртлог“ слике и доживљаја који она изазива, а који нас води ка коначној катарзи. Завршетак је реализован тако да након што сви инструменти заврше са свирањем, иза њих остане брујање жица на харфи, што у овом случају представља одзвук метафизичког доживљаја слике и катарзе коју је она донела унутар бића посматрача, односно слушаоца.

5 Закључак

Композиција *Позна јесен, пејзаж за алт-флауту, две харфе и две хармонике* представља резултат реализације специфичне визије повезаности између сликарства и музике, како са становишта инспирације, тако и са становишта коришћења техника сликања. У оквиру тог поља, истраживање је било усмерено на проналажење различитих могућности транспозиције визуелних елемената у звучне, али и на преношење њихове симболичке и емотивне димензије. Са становишта музике, највише сам се ослањао на музичке идеје које су биле заступљене у импресионизму, али и на оне у неким савременијим музичким тенденцијама, док сам упориште у сликарству нашао у кинеском пејзажном сликарству 11. и 12. века.

Реализована као циклус од пет ставова, ова композиција приказује један имагинарни пејзаж, „насликан“ музиком. Користећи се композиционим уређењем слика поменутих периода у кинеском сликарству, превасходно концептом „даљина“ Куа Хсија и Хана Чоа, у њој се могу уочити неке од одлика тадашњег кинеског сликарства, сагледане пре свега кроз примену поменутих принципа, али и кроз активну употребу звучне боје и текстуре као елемената изградње музичког тока, као што је то случај са колоритом у сликарству.

Основу за изградњу ове композиције чине пре свега мотиви који се користе, а то су мотиви магле, планине, облака, дрвета и реке. Својим специфичним садржајем, склопом и колоритом, они чине срж ове композиције и из њих произлази материјал за изградњу њеног свеобухватног музичког ткива. У својим многоструким појавама и варијацијама, они се трансформишу, мењају боје и звучне планове, стварајући тиме утисак различитих перспектива посматрања слике и њених издвојених сегмената, али такође формирајући тако и обједињавајућу нит која се протеже од почетка до краја композиције.

Са становишта тоналне уређености у овој композицији се могу уочити различите врсте лествица, од којих свака носи одређену боју која доминира ставом у којем је заступљена. Међу њима доминира други Месијанов модус, у својим различитим транспозицијама. Поред њега користе се и друге лествице специфичног звучног склопа, а то су пре свега еолски модус, пентатонска лествица, као и неке њихове варијације. Одабир лествица које су коришћене је начињен тако да буде у складу са

општим колоритом ставова и мотива који у њима доминирају, али и тако да саме мотиве и њихов, као и свеукупни колорит композиције, подцртавају специфичностима тонских низова и сазвучјима која из њих произлазе.

Са друге стране, форме у којима су ставови реализовани су резултат примене поменутих принципа Куа Хсија и Хана Чоа, али и њихових техника сликања. Услед тога се у самим ставовима у великој мери могу приметити прокомпонованост и витражност као принципи изградње самих форми, са израженом развојношћу и варирањем. Принцип прокомпонованости је присутан као доминантан у прва три става, док последња два у већој мери носе одлике витражног принципа изградње форме.

Боја, као елемент изградње музичког тока, уз фактуру и текстуру, такође је веома значајна. Она се у највећој мери манифестује кроз употребу инструмената са специфичним бојама, као и кроз коришћење посебних начина свирања на њима. Други аспект њене употребе у изградњи музичког тока се види кроз употребу акорада посебних склопова и густина, што као резултат даје то да се постиже тамнији или светлији колорит. И фактура и текстура, чије варијације такође утичу на нијансе боја које се користе, имају битну улогу која се највише изражава преко слојевитости музичког ткива, које рефлектује слојевитост и подсликавање као техника које се користе у сликарству. Друга директа веза са сликарством се огледа у употреби глатких и разуђених текстура, које су користили тадашњи кинески сликари, а које су у музици представљене дугим равним тоновима (глатке текстуре), односно треперењем слојева музичког тока приказаних кроз употребу тремола, трилера и *flutterzunge* технике свирања (разуђене текстуре), као и њиховом динамизацијом током целе композиције.

Још једно становиште које је од велике важности за реализацију ове композиције је простор у ком извођачи седе и њихов специфичан распоред унутар њега. Ово је значајно услед тога што се просторна димензија овде, као и у сликарству, користи као елемент изградње композиције слике односно у овом случају звучне слике. То се највише огледа у томе што су хармонике и харфе постављене тако да се по једна од њих налазе у првом и другом плану простора, док је флаута у средини међупростора између њих. На тај начин се стварају две осе кретања које се користе у раду са звуком: дубина и ширина. Тај аспект манипулације звуком у простору је у овој композицији употребљен тако да се у развоју музичког тока мотивски материјали појављују у првом или другом плану, у зависности од тога да ли се у датом тренутку налазе у фокусу посматрања или су део позадине. Принцип који је такође значајан, а који је овде коришћен, је и принцип „преливања“ мотива и музичког ткива уопште из једног плана

у други. Овим поступком, тј. померањем звука паралелно по обе поменуте осе, ствара се утисак кретања у иначе статичном приказу који слика носи у себи, али се остварује и ефекат вишеслојности, који слушаоцу ствара доживљај да се налази унутар самог пејзажа. Уз све поменуте, то је био један од циљева којем је сликање монументалних пејзажа у средњовековној Кини тежило да постугне.

Кроз компоновање композиције *Позна јесен, пејзаж за алт-флауту, две харфе и две хармонике* покушао сам да створим јединство уметничких начела и погледа на свет и човека као индивиду која у њему живи, кинеских средњовековних сликара, импресионистичких, савремених композитора и човека 21. века. Идеју о природи као нечему што је неискварено, што може да представља одраз космичке истине и баланса (посматрано са становишта микро и макро-космоса), те да се кроз њено приказивање могу исказати дубља стања људског духа, налазим веома блиском. Услед тога ова композиција представља својеврстан интроспективни поглед и одраз унутрашњег пејзажа људског духа и бића, као једног засебног и јединственог универзума који се прожима са свим што постоји у природи.

6 ЛІТЕРАТУРА

Barnhart, Richard M. *Along the Border of Heaven - Sung and Yuan Paintings from the C. C. Wang Collection*, New York: The Metropolitan Museum of Art, 1983, 192

Berio, Luciano, *Sequenza XIII (chanson) for accordion*, Wien: Universal Edition, 1996, 7

Bowie, Andrew. *Music, Philosophy and Modernity*, Cambridge: Cambridge University Press, 2007, 444

Debussy, Claude. *Images, pour piano, 2^{ème} Série*, Leipzig: Edition Peters, 1970, 65

Erickson, Robert. *Sound structure in music*, Berkley and Los Angeles: University of California Press, 1975, 227

Fong, Wen C. *Beyond Representation - Chinese Painting and Calligraphy 8th-14th Century*, New York: The Metropolitan Museum of Art, 1992, XX + 549

Fong, Wen. *Summer Mountains - The Timeless Landscape*, New York: The Metropolitan Museum of Art, 1975, 79

Foong, Ping. Guo Xi's Intimate Landscapes and the Case of Old Trees, Level Distance, *Metropolitan Museum Journal*, v. 35, New York: The Metropolitan Museum of Art, 2000, 87-115

Hearn, Maxwell K. (Ed.). *Landscapes Clear and Radiant - The Art of Wang Hui 1632-1717*, New York: The Metropolitan Museum of Art & Princeton University Press, 2008, XII + 236

Hearn, Maxwell K. & Wen C. Fong (Ed.). *Along the Riverbank - Chinese Paintings from the C. C. Wang Family Collection*, New York: The Metropolitan Museum of Art & Princeton University Press, 1991, XXII + 591

Hsieh, Kevin. Contextual Perspectives and the Aesthetics of Guo Xi, *Journal of National Pingtung University of Education, Liberal Arts & Social Sciences Vol. 33*, Pingtung City: National Pingtung University of Education, Liberal Arts & Social Sciences, 2009, 49-66

[https://en.wikipedia.org/wiki/Early_Spring_\(painting\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Early_Spring_(painting)), 25.07.2016, 12:21

<http://www.chinaonlinemuseum.com/painting-guo-xi-old-trees.php>, 25.07.2016, 12:24

<http://www.chinaonlinemuseum.com/painting-guo-xi.php>, 26.07.2016, 11:24

https://sh.wikipedia.org/wiki/Gu_Kaizhi, 26.07.2016, 11:36

https://sh.wikipedia.org/wiki/Fan_Kuan, 26.07.2016, 11:36

[https://en.wikipedia.org/wiki/Li_Cheng_\(painter\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Li_Cheng_(painter)), 26.07.2016, 11:36

https://en.wikipedia.org/wiki/Li_Gonglin, 26.07.2016, 11:42

https://sh.wikipedia.org/wiki/Mi_Fu, 26.07.2016, 11:42

http://www.newworldencyclopedia.org/entry/Mi_Fu, 26.07.2016, 11:42

https://en.wikipedia.org/wiki/Toru_Takemitsu, 25.07.2016, 12:31

<http://www.chinaonlinemuseum.com/painting-jing-hao.php>, 26.07.2016, 12:01

Messiaen, Olivier. *Catalogue d'oiseaux, pour piano*, Livres 1-7 [partition], Paris: ALPHONSE LEDUC & Cie, 1964

Messiaen, Olivier. *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie*, Tome VII, Paris: ALPHONSE LEDUC & Cie, 2002, XIII+176

Messiaen, Olivier. *Turangalila-Symphonie, pour piano solo, onde Martenot solo & grand orchestre (la version révisé)*, Paris: Éditions DURAND, 1992, 447

Murashige, Stanley. Rhythm, Order, Change and Nature in Guo Xi's Early Spring, *Monumenta Serica Vol. 43*, Sankt Augustin: Monumenta Serica Institute, 1995, 337-364

Murck, Alfreda & Wen C. Fong (Ed.). *Words and Images - Chinese Poetry Calligraphy and Painting*, New York: The Metropolitan Museum of Art, 1999, X + 174

Ligeti, György. *Zehn Stücke für Bläserquintett*, Mainz: B. Schott's Söhne, London: Schott & Co, New York: Schott Music Corp, 1969, 33

Липс, Фридрих & Анатолий Сурков (ed.), *Антология литературы для баяна, Часть I*, Москва: Издательство «Музыка», 1984, 128

- Липс, Фридрих (ed.).** *Антология литературы для баяна, Часть IV*, Москва: Издательство «Музыка», 1987, 160
- Липс, Фридрих (ed.).** *Антология литературы для баяна, Часть V*, Москва: Издательство «Музыка», 1988, 160
- Липс, Фридрих (ed.).** *Антология литературы для баяна, Часть VI*, Москва: Издательство «Музыка», 1989, 160
- Липс, Фридрих (ed.).** *Антология литературы для баяна, Часть VII*, Москва: Издательство «Музыка», 1990, 160
- Липс, Фридрих.** *Искусство игры на баяне*, Москва: Издательство „Музыка“, 1985, 159
- Popović, Berislav.** *Muzička forma ili smisao u muzici*, Beograd: CLIO, Kuturni centar Beograda, 1998, 384
- Robinson, Jenefer.** *Deeper than Reason - Emotion and Its Role in Literature, Music, and Art*, New York: Oxford University Press, 2005, 517
- Takemitsu, Toru.** *Air, for flute*, Tokyo: Schott Japan Company Ltd, 1996, 6
- Takemitsu, Toru.** *Itinerant, for flute*, Tokyo: Schott Japan Company Ltd, 1989, 6
- Takemitsu, Toru.** *Toward the Sea, for alto flute and guitar*, Tokyo: Schott Japan Company Ltd, 1982, 13
- Takemitsu, Toru.** *Voice, pour flûte solo*, Paris: Editions Salabert, 1971, 5
- Трмчић, Владимир.** *Јесењи пејзаж у магли, sumi-é за две харфе*, рукопис код аутора, 2013, 15
- Трмчић, Владимир.** *Тринаестозвездани цвет Касиопеје, слика за три хармонике*, рукопис код аутора, 2010, 13
- Xenakis, Iannis.** *Formalized Music – Thought and Mathematics in Composition*, New York: Pendragon Press, 1992, 387

Владимир Трмчић

ПОЗНА ЈЕСЕН

пејзаж за алт-флауту, две харфе и две хармонике

ПАРТИТУРА

Vladimir Trmčić



LATE AUTUMN

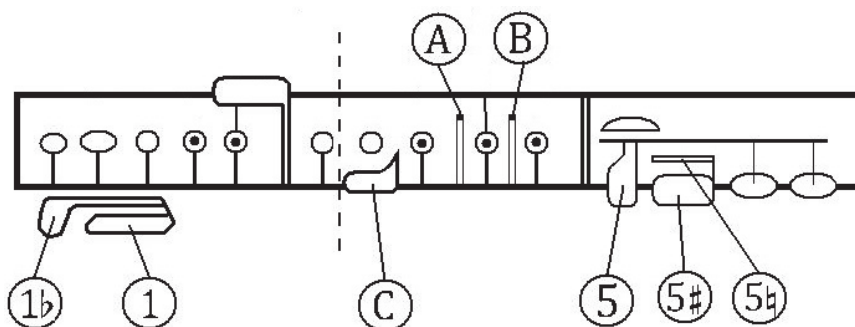
a landscape for alto flute, two harps and two accordions

SCORE

Gornji Milanovac, November 2015.

Напомене извођачима / Performance notes

- 1) \sharp $\frac{1}{4}$ степена повишен тон / *raised by $\frac{1}{4}$ of a tone*
- 2) $\sharp\sharp$ $\frac{3}{4}$ степена повишен тон / *raised by $\frac{3}{4}$ of a tone*
- 3) \flat $\frac{1}{4}$ степена снижен тон / *lowered by $\frac{1}{4}$ of a tone*
- 4) $\flat\flat$ $\frac{3}{4}$ степена снижен тон / *lowered by $\frac{3}{4}$ of a tone*
- 5) Сва глисанда почињу одмах. У ситуацијама где је написано више изастопних глисанда, изводити их без задржавања на било ком од пролазних тонова. / *All glissandos start immediately. In situations when two or more successive glissandos are written, they should be performed evenly, without any stopping on the passing notes between the first and the last in a row.*
- 6)  Кластер састављен од најдубљих тонова. / *Cluster composed of lowest possible tones.*
- 7)  Ноте у деоници харфе означене на овај начин треба изводити ударањем жица шаком. / *Notes in harp parts marked this way should be played by hitting the strings with the palm of the hand.*
- 8) Цела партитура је писана *in C*. У деоници хармоника сви тонови звуче у оним октавама у којим су записани, без обзира на то да ли регистри који се користе транспонују тонове или не. / *Whole score is written "in C". In accordion parts all tones sound in octaves in which they are written apart from that weather or not the stops that are used transpose tones.*
- 9) Распоред додатних ознака које се користе у обележавању прсторедра флауте. / *Layout of additional signs used in marking of flute fingering.*



Позна јесен

пејзаж за алт-флауту, две харфе и две хармонике

Late Autumn

landscape for alto-flute, two harps and two accordions

I

Далека планина у магли / Distant Mountain in the Mist

Владимир Трмчић
Vladimir Trmčić
2015.

Misterioso $\text{♩} = 55$

Flauto alto

Arpa I

Arpa II

Armonica I

Armonica II

8 **1**

Fl. alto

Ap. I

Ap. II

Arm. I

Arm. II

17

Fl. alto

Ap. I

Ap. II

Arm. I

Arm. II

2

p *morendo* *pp* *mf* *p*

p *mp*

mp *mf* *p*

morendo

pp *morendo*



23

Fl. alto

Ap. I

Ap. II

Arm. I

Arm. II

3

flz. *nat.*

pp *p* *pp* *morendo*

p *mp* *p*

pp *morendo*

pp *p* *pp* *morendo*

pp *p*

45 **5** accel. // A tempo (♩=55)

Fl. alto *flz.* *pp* *mp* *pp* *nat.*

Ap. I *mp* *mf* *pp* *mp*

Ap. II *pp* *mp* *mf* *p* *pp*

Arm. I *pp* *mp*

Arm. II *morendo* *mp* *pp*

49 *flz.* *mp* *nat.* *rall.* *p* *bamboo* //

Fl. alto *mp* *p*

Ap. I *mp* *pp*

Ap. II *mf* *p*

Arm. I *p* *mf* *pp*

Arm. II *mp* *morendo* *pp*

52 **A tempo** (♩=55)

Fl. alto

morendo *p* morendo *pp* *p* *pp*

Ap. I

Ap. II

pp

Arm. I

pp morendo *pp* *p* *pp* morendo *p*

Arm. II

morendo *pp* morendo *pp*

60

Fl. alto

mp *p* *pp* morendo

Ap. I

Ap. II

Arm. I

pp morendo *pp* morendo *pp* morendo *vibrato*

Arm. II

p morendo *pp* morendo *pp* morendo *pp*

7

68 **Maestoso**

Fl. alto

Ap. I *p*

Ap. II *p*

Arm. I *pp* *p* *pp* *mp* *p*

Arm. II *morendo* *p* *pp* *morendo* *mp* *pp*

non vibrato



8

74

Fl. alto *p*

Ap. I *mp*

Ap. II *mp*

Arm. I *pp* *morendo* *pp* *p*

Arm. II *p* *pp* *morendo*

9

78

Fl. alto *mp*

Ap. I *mf*

Ap. II *mf*

Arm. I *mp* *p* *mf*

Arm. II *mp* *p* *pp*

10

81

Fl. alto *pp* *morendo* *p*

Ap. I *mp* *p*

Ap. II *mp* *p*

Arm. I *p* *morendo* *mp* *p*

Arm. II *mp* *p*

85

Fl. alto

Ap. I

Ap. II

Arm. I

Arm. II

pp *morendo*

p

pp *p*

morendo ppp p ppp pp non cresc.

p sub. pp morendo pp non cresc.



11

poco rall.

92

Fl. alto

Ap. I

Ap. II

Arm. I

Arm. II

pp *morendo pp* *morendo pp sub.* *morendo*

p

mp p

ppp

morendo

II Облаци над планинским врхом / Clouds over the Mountain Peak

♩=60

Fl. alto

Ap. I

Ap. II

Arm. I

Arm. II

10

1

2

Fl. alto

Ap. I

Ap. II

Arm. I

Arm. II

vibrato

non vibrato

morendo

18

Fl. alto

Ap. I

Ap. II

Arm. I

Arm. II

mp

mf sub.

p

mp

p

p

mp

pp

morendo

p

mp

pp



27

Fl. alto

Ap. I

Ap. II

Arm. I

Arm. II

mp

p

mp

p

mp

p

pp

p

mp

mp

pp

p

mp

36

Fl. alto

Ap. I

Ap. II

Arm. I

Arm. II

43

5

Fl. alto

Ap. I

Ap. II

Arm. I

Arm. II

8

64

Fl. alto

Ap. I

Ap. II

Arm. I

Arm. II

8^{va}

mp

mf

mp

mf

7

8^{va}

8^{vb}

8^{va}

mp

mf sub.

8^{vb}

mp

mf

mf

mf



9

71

Fl. alto

Ap. I

Ap. II

Arm. I

Arm. II

8^{va}

mf

mp

mf

f sub.

8^{va}

8^{vb}

8^{vb}

8^{vb}

8^{vb}

mp

p

f

mf

p

f

6

8

78 **10**

Fl. alto

Ap. I

Ap. II

Arm. I

Arm. II

gliss.

ff

f

mf

gliss.

ff

f

mf

ff

f

p

ff

f

mf

mp

p

11

85

Fl. alto

Ap. I

Ap. II

Arm. I

Arm. II

pp

p

mp

tr

mp

f

f

mp

p

morendo

p

89

Fl. alto

Ap. I

Ap. II

Arm. I

Arm. II

f *mf* *p*

più f *mf sub.* *p*

f *più f* *p sub.* *f* *p* *mf* *mp*

vibrato *vibrato*

f *mf* *f* *mf* *mp*

mf *f* *mf*

93

Fl. alto

Ap. I

Ap. II

Arm. I

Arm. II

pp *mp* *mf* *p*

p *mp*

p *p*

non vibrato *p*

12

97 13

Fl. alto

Ap. I

Ap. II

Arm. I

Arm. II

pp

p

mp sub.

morendo

p

mp

p



103

Fl. alto

Ap. I

Ap. II

Arm. I

Arm. II

mp

p

p

pp

morendo

pp

morendo

III
Мртво дрво са далеком планином / *Dead Tree with a Distant Mountain*

Fl. alto $\text{♩} = 60$

Ap. I

Ap. II

Arm. I

Arm. II

pp mp pp morendo pp mp

mp

mp

pp mp pp morendo

p pp morendo pp mp

Fl. alto

Ap. I

Ap. II

Arm. I

Arm. II

pp mp pp morendo pp

mf p

pp mp p pp

pp mp pp p mp pp

pp morendo p pp morendo

vibrato

15

Fl. alto

tr tr tr 3 tr tr tr

mp *p* *pp* *morendo* *pp* *mp*

3

Ap. I

mp *p*

Ap. II

pp *mp* *p* *pp*

Arm. I

vibrato

p *pp* *morendo*

Arm. II

non vibrato

pp *mp* *p* *morendo* *pp* *morendo*



22

Fl. alto

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

3

Ap. I

mp

6

près de la table

Ap. II

mp

6

près de la table

mf sub.

Arm. I

pp *p* *morendo*

Arm. II

28

Fl. alto

Ap. I

Ap. II

Arm. I

Arm. II

pp *morendo*

mf sub. *mp*

mp

pp *p* *pp* *morendo*

pp

32

Fl. alto

Ap. I

Ap. II

Arm. I

Arm. II

p *pp* *morendo*

nat. *p* *pp*

mp nat. *p*

p

morendo *p*

4

38

Fl. alto

Ap. I

Ap. II

Arm. I

Arm. II

pp *p* *morendo*

p

pp *p* *pp*



42

Fl. alto

Ap. I

Ap. II

Arm. I

Arm. II

pp *mp* *pp*

mp *p*

p *mp*

mp *mf*

mp *mf*

47

Fl. alto

Ap. I

Ap. II

Arm. I

Arm. II

mf *p*

mf *mp*

mf *mp sub.* *p*

p

51

Fl. alto

Ap. I

Ap. II

Arm. I

Arm. II

pp

p

p

6 **Meno mosso** ♩=50

53

Fl. alto

Ap. I

Ap. II

Arm. I

Arm. II

morendo

p

pp sub.

p sub.

morendo

pp

p

Meno mosso ♩=50

56

Fl. alto

Ap. I

Ap. II

Arm. I

Arm. II

pp

mp sub.

mf sub.

mp sub.

p

gliss.

gliss.

gliss.

gliss.

mp

mf

mp

p

pp

mp

mf

mp

p

7

63 **Più mosso** ♩=60

Fl. alto: *p*, *mp*, *mf*, *p*

Ap. I: *p*, *mf*, *mp*, *p sub.*

Ap. II: *pp*, *p*, *pp*, *p*, *pp*, *mf sub.*

Arm. I: *p*, *mp*, *mf*, *p*

Arm. II: *pp*, *morendo*

67

Fl. alto: *pp*, *mp*, *pp sub.*, *mp*, *p sub.*, *mf*

Ap. I: *mp*, *mf*, *p sub.*, *mf*

Ap. II: *pp*, *p*, *mf*

Arm. I: *mp*, *mf*

Arm. II: *mf*

71 8

Fl. alto *p* *pp* *p* *mf* *f*

Ap. I *mp* *p* *mp* *mf sub.* *f*

Ap. II *mp* *p* *pp* *mp sub.* *mf* *f*

Arm. I *mp* *p* *pp* *mp*

Arm. II *p* *mp*

poco accel. // Più mosso ♩=67

76 9

Fl. alto *mp* *ff*

Ap. I *p* *f*

Ap. II *mp sub.* *p* *mf sub.* *f sub.*

Arm. I *mf* *mp* *f*

Arm. II *mf* *mp* *f*

poco rit. Meno mosso ♩=55

79

Fl. alto

mf sub. *ff* *p* *pp*

Ap. I

Ap. II

Arm. I

Arm. II

10

mp sub. *p sub.*

p *pp* *morendo*

p *pp* *morendo*

84

Fl. alto

mp *pp* *morendo*

Ap. I

Ap. II

Arm. I

Arm. II

11

mp sub. *p sub.* *pp* *mf* *pp* *p* *pp*

p *morendo* *pp* *p* *pp* *morendo*

p *morendo* *pp*

molto vibrato *non vibrato*

rall.

90 **12** Menno mosso ♩=55

Fl. alto

Ap. I

Ap. II

Arm. I

Arm. II

mp *mf* *f* *ff sub.* *f sub.*

gliss. *gliss.*

mf *f*

p *mp* *mf* *f*

p *mp* *mf* *f*



rall.

Fl. alto

Ap. I

Ap. II

Arm. I

Arm. II

mf *mp* *p*

mf *mp* *p*

mf *mp* *p* *pp*

pp *morendo*

Meno mosso ♩=50

13

99

Fl. alto

Ap. I

Ap. II

Arm. I

Arm. II

pp *p* *mp* *p* *mp*

vibrato

vibrato

p. a p. non vibrato

morendo

105

Fl. alto

Ap. I

Ap. II

Arm. I

Arm. II

pp *mp* *p* *pp* *mp* *pp* *pp* *pp*

morendo

non vibrato

morendo

morendo

morendo

IV
Обала реке са мртвим дрветом / Riverbank with a Dead Tree

♩=55

Fl. alto

Ap. I
gliss.
f
p sub.
f sub.

Ap. II
gliss.
f
mp

Arm. I
pp *morendo*

Arm. II
pp *morendo*

5

Fl. alto

Ap. I
mf sub.
f sub.

Ap. II
p
mf sub.
p sub.

Arm. I
vibrato
pp *mp*

Arm. II
vibrato
p *pp*

1

10

Fl. alto

Ap. I

Ap. II

Arm. I

Arm. II

pp

mp *mf* *mp sub.*

f sub. *p sub.* *mp sub.* *mf sub.*

pp *non vibrato* *morendo*

vibrato *pp*

8^{ub}.....1

15

Fl. alto

Ap. I

Ap. II

Arm. I

Arm. II

p *mp* *p sub.* *mfp* *p sub.* *f* *mp sub.* *mf*

p *mp*

p sub. *mp* *mf sub.*

mp *mf*

non vibrato

mp *mf*

2

bamboo flz. nat.

3

3

3

21 *flz.* *bamboo* *nat.* **4**

Fl. alto *f* *mf* *p* *mf* *ff*

Ap. I *mf* *f sub.*

Ap. II *f* *mp* *mf* *f sub.*

Arm. I *mp* *f* *mp* *p* *pp*

Arm. II *f* *mf* *p* *f*

vibrato *non vibrato*

26 **5** *bamboo*

Fl. alto *mp* *p* *pp* *morendo*

Ap. I *mf sub.* *mp sub.* *p*

Ap. II *p*

Arm. I *mp* *pp* *p*

Arm. II *mf* *mp*

vibrato *non vibrato*

6

33

Fl. alto

Ap. I

Ap. II

Arm. I

Arm. II

mp

mf sub.

f sub.

mf sub.

p

pp

p

mf

p

mp

8^{vb}



7

38

Fl. alto

Ap. I

Ap. II

Arm. I

Arm. II

mp

f sub.

mp sub.

mf sub.

p

mf sub.

mp

p sub.

p

pp

morendo

pp

pp

morendo

vibrato

non vibrato

8^{vb}

44 8

Fl. alto

Ap. I

Ap. II

Arm. I

Arm. II

Measures 44-47. Fl. alto part includes trills, dynamics (mf, p sub., f, mf, p), and triplet markings. Ap. I and II parts feature piano accompaniment with various dynamics and textures. Arm. I and II parts are mostly rests with some bass line activity.



48

Fl. alto

Ap. I

Ap. II

Arm. I

Arm. II

Measures 48-51. Fl. alto part includes trills, dynamics (mp, mf, f), and a trill marking. Ap. I and II parts feature piano accompaniment with various dynamics and textures. Arm. I and II parts are mostly rests with some bass line activity.

52 (tr) flz. **9**

Fl. alto

Ap. I

Ap. II

Arm. I

Arm. II

p *pp* *morendo*

f *mp sub.* *f*

f *pp*

p *morendo*

57 **10**

Fl. alto

Ap. I

Ap. II

Arm. I

Arm. II

p sub. *mp*

mf *mp*

60

Fl. alto

Ap. I

Ap. II

Arm. I

Arm. II

p

mf

p

mf



63

Fl. alto

Ap. I

Ap. II

Arm. I

Arm. II

mp sub.

mf sub.

p

mp

65

Fl. alto

Ap. I

Ap. II

Arm. I

Arm. II

mf sub.

mp

p sub.

mf sub.

mp sub.

p

p

8^{vb}

67

12

Fl. alto

Ap. I

Ap. II

Arm. I

Arm. II

mp

mp sub.

p

8^{vb}

V

Пејзаж са планином, дрветом и реком / Landscape with a Mountain, a Tree and a River

♩=50

rit. 1 // A tempo (♩=50)

Fl. alto

Ap. I

Ap. II

Arm. I

Arm. II



10

rit. 2 // A tempo (♩=50)

A. Fl.

Ap. I

Ap. II

Arm. I

Arm. II

19

A. Fl.

Ap. I

Ap. II

Arm. I

Arm. II

p *pp* *p* *pp* *mp*

pp

mp *p*



24

A. Fl.

Ap. I

Ap. II

Arm. I

Arm. II

pp *morendo*

p sub. *pp*

pp *p* *pp*

3

32

A. Fl.

Ap. I

Ap. II

Arm. I

Arm. II

pp

mp

morendo

ppp

p



35

A. Fl.

Ap. I

Ap. II

Arm. I

Arm. II

pp

p

p

ppp

p

37

A. Fl.

Ap. I

Ap. II

Arm. I

Arm. II

pp *p*

p sub.

pp

pp *morendo*

pp *morendo*

17 *gliss.*



42

A. Fl.

Ap. I

Ap. II

Arm. I

Arm. II

pp

mp *p sub.*

pp *pp sub.*

pp *p* *pp* *pp* *mp*

rit. //

51

A. Fl.

Ap. I

Ap. II

Arm. I

Arm. II



5

58 **A tempo** (♩=50)

A. Fl.

Ap. I

Ap. II

Arm. I

Arm. II

66 6

A. Fl.

mp mf mp p pp

Ap. I

p sub. mp sub. mf sub. mp sub. p sub. pp sub.

Ap. II

pp p

Arm. I

pp morendo

Arm. II

pp mp p pp



74 rit. . . .

A. Fl.

Ap. I

mp pp

Ap. II

mp

Arm. I

pp morendo pp mp p

Arm. II

pp morendo

*) Предудар изводити као глисандо. / Grace notes should be played as a glissando.

80 **7** A tempo ♩=50

A. Fl.

Ap. I *mp sub.*

Ap. II *mp*

Arm. I *pp* *morendo* *p* *mp*

Arm. II *p* *p*



84

poco rit.

A. Fl.

Ap. I *p* *pp* *p sub.*

Ap. II *p*

Arm. I *p* *pp* *morendo*

Arm. II *pp* *morendo*

poco accel.

8 **Meno mosso** ♩=90

89

A. Fl. *pp* *p*

Ap. I *pp* *p sub.* *mp sub.*

Ap. II *pp* *mp* *p*

Arm. I *ppp* *vibrato*

Arm. II *p* *vibrato*



Più mosso ♩=90

91

A. Fl. *pp* *mp*

Ap. I *pp* *mp sub.* *mf sub.*

Ap. II *pp* *mf*

Arm. I *p* *vibrato*

Arm. II *pp* *mf* *vibrato*

rit. // Più mosso (♩=50)

93

A. Fl.

Ap. I

Ap. II

Arm. I

Arm. II

p *pp*

p sub. *pp sub.* *mp*

p *mp* *pp*

pp *morendo*

p *pp* *morendo*

9



96

A. Fl.

Ap. I

Ap. II

Arm. I

Arm. II

p *mp*

mp *9*

p *morendo*

pp *p*

9

9

9

*) Ову фигуру изводи као два краћа глисанда. Узлазно: л. р. *e-ces*, д. р. *e-as*. Силазно: д. р. *as-e*, л. р. *ces-e*.
This figure should be performed as two short glissandos. Upwards: l. h. *e-c flat*, r. h. *e-a flat*. Downwards: r. h. *a flat-e*, l. h. *c flat-e*.

99 *poco rit.* 10 *A tempo* ♩=50

A. Fl.

Ap. I

Ap. II

Arm. I

Arm. II

103

A. Fl.

Ap. I

Ap. II

Arm. I

Arm. II

106 *poco rit.* 11 *A tempo* ♩=50

A. Fl.

Ap. I

Ap. II

Arm. I

Arm. II



108

A. Fl.

Ap. I

Ap. II

Arm. I

Arm. II

poco rit.

Meno mosso (♩=85)

110

A. Fl.

Ap. I

Ap. II

Arm. I

Arm. II

mf

p sub.

pp

gliss.

mf

p

pp

p sub.

p

pp

mf

pp

Meno mosso (♩=85)



112

A. Fl.

Ap. I

Ap. II

Arm. I

Arm. II

p

p

gliss.

p

gliss.

p

p

118

A. Fl.

Ap. I

Ap. II

Arm. I

Arm. II

f *mp sub.* *f*

gliss. *gliss.* *gliss.* *gliss.* *gliss.*

f

f *gliss.* *gliss.* *gliss.* *gliss.*

120

A. Fl.

Ap. I

Ap. II

Arm. I

Arm. II

14

tr *tr* *tr*

ff al fine

ff al fine

ff al fine

ff al fine

ff al fine

122

A. Fl.

Ap. I

Ap. II

Arm. I

Arm. II



125

A. Fl.

Ap. I

Ap. II

Arm. I

Arm. II