



Универзитет уметности у Београду  
Факултет музичке уметности  
Клавирска катедра

Наташа Пенезић

**Тумачење нових изражајних средстава у изабраним клавирским делима  
Пјера Булеза, Лучана Берија и Фредерика Ржевског**

(Солистички концерт: *Дванаест нота* Пјера Булеза, *Соната* Лучана Берија и *Брак*  
Фредерика Ржевског)

Докторски уметнички пројекат

Писана теза

Ментор: др Дубравка Јовичић, редовни професор  
Коментор: др Тијана Поповић Млађеновић, редовни професор

2017.



Желим да се захвалим ментору, проф. др Дубравки Јовичић, на неизмерној подршци током докторских академских студија и рада на докторском уметничком пројекту.

Посебну захвалност дугујем проф. др Тијани Поповић Млађеновић, чији су савети били од непроцењивог значаја за уобличавање писане тезе.

Захваљујем се Марији Адамов на указаној помоћи у борби против словних грешака и неспретних формулација.

Такође, захваљујем се музиколошкињи Ивани Тришић и композиторки Бранки Поповић на позиву за учешће на Међународној трибини композитора на којој сам пред фестивалском публиком, у надасве инспиративном окружењу, премијерно у Србији представила дела Берија и Ржевског.

## Садржај

Увод .....	4
<b>Пјер Булез: Дванаест Нотаџија, за соло клавир</b> .....	9
1. 1. О Пјеру Булезу .....	9
1. 2. <i>Дванаест Нотаџија</i> .....	10
1. 3. Различити приступи тумачењу ознака за темпо .....	12
<i>Très vif</i> .....	13
<i>Modéré jusqu'à très vif</i> .....	16
<i>Fantastique – Modéré</i> (Двоструко значење ознака за карактер) .....	18
1. 4. Закључак .....	20
<b>Лучано Берио: Соната, за клавир соло</b> .....	22
2. 1. О <i>Сонати</i> и њеном композитору .....	22
2. 2. Експертско памћење .....	24
2. 3. Изражајна средства у улози тумача музичког тока .....	26
Педал .....	27
Темпо .....	28
Фактура .....	31
2. 4. Закључак .....	33
<b>Фредерик Ржевски: Брак (Из циклуса <i>Пут, роман за клавир соло</i>)</b> .....	35
3. 1. 1. О Фредерику Ржевском .....	35
3. 1. 2. <i>Speaking pianist</i> .....	36
3. 2. 1. <i>Пут, роман за клавир соло</i> .....	38
3. 2. 2. <i>Брак</i> .....	39
3. 3. Кратка анализа музичког тока и преглед наративног плана .....	39
3. 4. 1. Тумачење изражајних средстава .....	44
3. 4. 2. Одсек бр. 1 – тонско сликање сцене новозвучним средствима .....	46
3. 4. 3. Каденца/слободна импровизација .....	48
3. 5. 1. Извођачки приступ <i>Браку</i> (и његова мелодраматизација) .....	51
3. 5. 2. Глас, говор и сценски покрет .....	56
3. 6. Закључак .....	59
Закључак .....	61
Списак литературе .....	63

## Увод

Питање израза широко је колико и само поље уметности, јер ниједна област уметничког деловања није лишена неког вида „записивања, приповедања, приказивања или остављања трага којим уметник исказује свој унутрашњи доживљај (психолошко и духовно стање)”.<sup>1</sup> Како овај рад нема за циљ укључивање једне опште расправе о изразу у музици, нити каталогизацију изражајних средстава у заступљеним делима, трудићу се да не уђем у замку „пописивања” различитих, бројних дефиниција или приказа резултата до којих су други извођачи дошли у сличним истраживањима. У фокусу истраживачког рада овог докторског уметничког пројекта налази се анализа издвојених, дистинктивних изражајних средстава у изабраним делима, уочавање карактеристика и односа који настају у њиховом међусобном садејству, као и тумачење ових процеса из перспективе интерпретатора.

Изражајна средства у музици (или носиоце израза у ширем смислу) чине музичке компоненте и њихови елементи, композициона техника и композициони поступци. У раду је, пак, акценат стављен на она изражајна средства која се првенствено везују за, како се некада сматрало, секундарне параметре тона (интензитет и боју), а то су динамика, боја, артикулација, педал, потом, темпо, агогика..., а са циљем истицања њихове функционалне вредности у изабраним делима. Када говоримо о питањима израза у домену извођаштва, о феномену *изражајног* свирања, перспектива промишљања „конструктивности” изражајних средстава се мења, те бисмо за експресивност у свирању могли рећи да ослушкује, односно прати интенције, природу или значења изражајних средстава.

*Свирати изражајно* је концепт који традиционално доживљавамо као неодвојиви део интерпретације, широк колико и границе екстремног тумачења једног дела. О проблему дефинисања овог појма Ерик Кларк говори на следећи начин: „Делује сасвим уобичајено ако кажемо да свирати изражајно значи бити креативан, оригиналан у извођењу. Ипак, покушај прецизног дефинисања задаје нам озбиљне потешкоће, а најчешће наилазимо на описе као што су „удаљавање од егзактног” или „одступање од упутстава датих у партитури”. Иако

---

<sup>1</sup> Мишко Шуваковић, *Појмовник теорије уметности* (Orion Art, Београд, 2011), стр. 346

прихватљиве у ранијим периодима, ове дефиниције нису више актуелне, посебно ако узмемо у обзир најразличитије музичке праксе и традиције, као и различита тумачења природе саме партитуре. Ипак, идеја да под изразом подразумевамо неки вид трансформације или одступања и даље преовлађује.”<sup>2</sup> Тако се из целокупног корпуса музичке грађе издвајају оне компоненте у чијем обликовању извођач учествује, односно којима располаже приликом организације интерпретативних решења. „Музички текст дозвољава у интерпретацији извесно дозирање, распоређивање снага... Индивидуалне интервенције тумача-извођача, њихова појединачна оригинална интерпретативна истраживања, могу по ефектима бити необично снажне и битне уколико не изневеравају аутентичност и универзалност поруке самог дела.”<sup>3</sup> Дистинкција која се јавља када говоримо о захтевима (и могућностима) интерпретације композиција које припадају блиској музичкој прошлости<sup>4</sup> у односу на традиционални репертоар, приметна је најјасније кроз промене које се јављају у релативно ослобођеном простору у партитури. Ове разлике не подразумевају изостанак интерпретативне „намере” извођача, али потврђују идеју „дисциплиноване” слободе. У раду ћу ово поље контролисане слободе посматрати на примерима дела која на занимљив начин говоре о музичком језику и његовим променама након 1945. године, у светлу истраживања различитих аспеката изражајних средстава.

У погледу приступа музичком изразу, суочавамо се са идејом комплементарности наведена три композитора који деле подручје авангардизма. Свеобухватни конструктивизам којем Булез (Pierre Boulez) стреми и који ће развити само пар година након *Нотаџија*, подразумева готово у потпуности суспендован традиционални израз. Ипак, атомизација израза у *Нотаџијама* још увек није у потпуности спроведена, те је извођачку солободу (и простор за креативност) могуће тражити у намерно изостављеним метрономским (дакле, сасвим прецизним) ознакама за темпо. Ово изражајно средство биће приказано

---

<sup>2</sup> Eric Clarke, *Creativity in Performance* (University of Sheffield, UK), стр. 2 (<http://www.escom.org>, рад је преузет са наведеног сајта, приступљено 5. 11. 2016.)

<sup>3</sup> Тијана Поповић Млађеновић, *Музичко писмо* (Факултет музичке уметности, Београд, 2015), стр. 68

<sup>4</sup> Мисли се првенствено на музику засновану на идејама атоналности и атематизма, додекафоније, серијализма итд.

као основна покретачка сила изражајности наведених минијатура, али и индивидуалног, креативног читања партитуре. Истраживања Лучана Берија (Luciano Berio) на пољу акустичких трансформација, спроведена тако да остају у домену „идиоматског звука”<sup>5</sup>, Пол Грифитс назива еволутивним а не револуционарним<sup>6</sup>. У питању је нов третман традиционалних звучних могућности инструмента, кроз готово „реформистички” приступ употреби педала (густи наноси средњег педала или комбиновање сва три педала у сврху издвајања гласова, односно „полифоног” одвијања различитих слојева фактуре) и виртуозитет који се јавља као резултат дијалога, па чак и конфликта између музичке идеје и инструмента. Изражајна средства – педал и ознаке за темпо, посматрају из једне необичне перспективе, као мнемоничко средство. Учење дела напамет биће приказано на моделу извођачких путоказа Роџера Чафина, чије формирање омогућују управо изражајна средства, као један од начина анализе музичког тока. Ипак, своје истраживање ћу најопширније спровести кроз извођачку анализу композиције *Брак* Фредерика Ржевског (Frederic Rzewski), имајући у виду богату палету изражајних средстава заступљених у делу, као и технику компоновања за пијанисту који истовремено и говори (до сада недовољно проучавану из угла извођача).

Оно што је заједничко наведеним композицијама јесте изванредан елемент техничке „опасности” који се огледа у испитивању граница инструменталних, али и извођачких могућности. Ову појаву Џенет Хафјард дефинише као „рехабилитацију виртуозитета”, засновану на идеји виртуозитета као једног од основних, примарних елемената интерпретације. „Берију и другим композиторима његовог времена, посебно онима који су били повезани са Дармштатским курсевима као што су Булез или Мадерна, виртуозитет је морао деловати као мач са две оштрице. Са једне стране, постојала је очигледна жеља да се задржи готово потпуна контрола над композицијом, као што је очевидно у примени серијалног система на висину, трајање, динамику и артикулацију, али и великој бризи о истим компонентама у модерничким делима која нису писана серијалном техником (као што су *Секвенце*). Ова дела можемо тумачити

---

<sup>5</sup> Видети: Тијана Поповић Млађеновић, Бланка Богуновић и Ивана Перковић, *Interdisciplinary Approach to Music: Listening, Performing, Composing* (Факултет музичке уметности, Београд, 2014), стр. 74

<sup>6</sup> Игра речима: „evolution, not revolution”. Видети: Paul Griffiths, *Modern Music and After* (Oxford University Press, Inc. New York, 2010), стр. 334

као покушај компоновања анти-виртуозне музике, чији је материјал тако детаљно организован да извођачу не оставља простор за додатке или измене. Са друге стране, комплексност композиција захтевала је изузетно способне извођаче, другим речима – виртуозе, како би дело могло бити правилно изведено.”<sup>7</sup>

*Нови виртуозитет* је једна од кованица која је „пратила” савремено стваралаштво у другој половини XX века, а помиње је и Ерик Салцман, у приказу концерта одржаног у Њујорку 1961. године.<sup>8</sup> „Соло деонице третиране су на виртуозан начин, а ритмички и мелодијски елементи пажљиво организовани. Још је значајније то што ове карактеристике функционишу као основни аспекти музичке мисли, а не као декоративни елемент приказивања суштинских идеја композиције.”<sup>9</sup> „Виртуозно низање брзих, груписаних нота и артикулисано фразирање у различитим регистрима и променом боја, уграђени су у дело тако да ритам опажамо управо кроз ове промене. На сличан начин се понашају елементи фактуре, хармоније и мелодије – они елементи које на једном нивоу опажамо као контрастне – на другом доживљавамо као потпуно интегрисане.”<sup>10</sup>

Појам новог виртуозитета обухвата у извесној мери очекивање од уметника да првенствено „служи потребама дела”<sup>11</sup>, али ова идеја не подразумева укидање интерпретативне слободе у потпуности. „Извођачке границе чине два пола: верни приказ текста и потреба за креативношћу... Права интерпретација лежи негде између ова два екстрема.”<sup>12</sup> Наведени став сматрам универзалним, оним који се односи на готово целокупну извођачку делатност, без обзира на музички језик, стил или композициону технику. Дела која под извођачко-истраживачком лупом посматрам у наредним поглављима говоре о спектру интерпретативних могућности које музички текст пружа, а издвајањем

---

<sup>7</sup> *Berio's Sequenzas, Essays on Performance, Composition and Analysis* (Routledge, New York, 2016), стр. 115

<sup>8</sup> На програму је била концертантна музика Киришнера, Бабита и Картера.

<sup>9</sup> Eric Salzman, “Report from New York: The New Virtuosity” *Perspectives of New Music*, vol. 1, no. 2, 1963, pp. 174–188. *JSTOR*, [www.jstor.org/stable/832116](http://www.jstor.org/stable/832116), стр. 174

<sup>10</sup> *Ibid.*, стр. 181

<sup>11</sup> *Berio's Sequenzas, Essays on Performance, Composition and Analysis*, нав. дело, стр. 115. На овом месту је занимљиво поменути изјаву Берија о идеји *чистог* пијанисте приликом позива упућеног Андреи Лукезинију да изведе његов концерт *Echoing curves*. („He told me he was very interested in the idea of having a „pure” pianist – his own words). Коментар штампан у програмској књижици која прати компакт диск „Клавирска музика Лучана Берија”.)

<sup>12</sup> Paul Thom, *Toward a Broad Understanding of Musical Interpretation* (*Revue internationale de philosophie* 2006/4, No. 238, p. 437-452), стр. 440



и тумачењем само појединих изражајних средстава покушаћу да укажем на потенцијал ове области за даља истраживања.

## Пјер Булез: *Дванаест Нотација*, за соло клавир<sup>13</sup>

### 1. 1. О Пјеру Булезу

Иако често окарактерисан као производ „сувог” интелекта, *острашћеног* једино питањима технике, музички језик француског композитора Пјера Булеза (Pierre Boulez) последњих година наилази на другачији, топлији пријем код великог броја извођача. У једној од најопсежнијих биографија о овом композитору, у поглављу сликовито названом „Лирско доба”, Доминик Жаме, апологетски истиче „наглашени лирицизам и готово ултра-романтичарски интензитет осећања”<sup>14</sup> раног стваралачког периода. У занимљивом есеју о Булезовом раном стваралаштву, Џералд Бенет посматра развој његове композиционе технике као покушај примене искључиво логичних правила на материјал (коју успешно и са лакоћом реализује у младалачким остварењима, попут *Нотација* или *Сонатине* за флауту и клавир), али и каснијем „отимању” истог све снажнијој контроли.<sup>15</sup> Доследно спровођење правила апсолутног детерминизма карактеристично је за период између 1950. и 1952. године, у којем настају *Структуре Ia*, композиција која је општеприхваћена као парадигма интегралне серијалне технике. Ипак, строга правила серијализације врло брзо потом отварају пут слободнијој и инвентивнијој организацији материјала, чему посебно доприноси примена алеаторике или концепта отвореног дела.

Када се говори о Булезовом раном стилу, могуће је издвојити два засебна, али комплементарна плана. С једне стране, Булез је усвојио Месијанов однос према ритму (односно *ритмичком немиру*, како га је сам описао<sup>16</sup>). Други утицај тиче се Веберновог тумачења и примене дванаесттонске технике. За разлику од Шенберга, који је теме заменио низовима од дванаест тонова задржавајући значај излагања (а)тематског материјала у целини, у дугим фразама, Веберн је низове организовао у мање групе карактеристичних интервала ограђених паузама и на тај начин формирао мотивско језгро које генерише структуру дела. Развијајући идеал конструкције применом

---

<sup>13</sup> *Douze Notations, pour piano*

<sup>14</sup> Dominique Jameux, *Pierre Boulez* (Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1991), стр. 20

<sup>15</sup> Pierre Boulez, *A Symposium*, приредио William Glock (Eulenburg Books, London, 1986), стр. 41

<sup>16</sup> *Ibid.*, стр. 9

„привилегованих мотива” (уместо „поштовања интегритета низа у целини”<sup>17</sup>) и месијановског приступа метро-ритмичкој организацији, Булез је наставио реконструкцију односа музичког простора и времена који су започели композитори прве половине XX века.

## 1. 2. Дванаест Нотација

*Дванаест нотација* за соло клавир издвајају се међу раним делима јер се, иако штампане први пут 1985. године, воде као Булезова прва објављена композиција (према години у којој су настале – 1945). Кратка форма ових клавирских *скица* производ је контекста у којем су написане: Булез је у то време слушао предавања из хармоније и анализе код Оливијеа Месијана (Olivier Messiaen) на париском Конзерваторијуму, одлазио на приватне часове из контрапункта код Андрее Ворабур Хонегер (Andrée Vaurabourg Honegger) и истраживао рад Друге бечке школе са Ренеом Лајбовицем<sup>18</sup> (René Leibowitz), готово јединим музичарем у тадашњем Паризу који је учио композицију код Шенберга. Рукопис који се налази у архиви фондације „Паул Захер” у Базелу сведочи о временском оквиру рада на овом делу – који се поклапа са почетком сарадње са Лајбовицем. Поред рукописа *Дванаест нотација*, из истог периода (децембар 1945 – јануар 1946) датира *Једанаест нотација*<sup>19</sup>, прва (необјављена) оркестарска верзија.<sup>20</sup>

---

<sup>17</sup> Paul Griffiths, *Boulez*, Oxford Studies of Composers (Oxford University Press, London, 1978), стр. 8

<sup>18</sup> Један од ретких музичара чија је пракса/методологија остала без „помиловања” у Булезовим текстовима или интервјуима. Ипак, Лајбовиц је одиграо једну од најважнијих улога у формативним годинама младог Булеза. (Између осталог, у фебруару 1945. организовао је приватни концерт на којем је Булез први пут уживо чуо Шенбергову музику – *Дувачки квинтет* оп. 26, којим је Лајбовиц дириговао, а потом у децемберу исте године приредио концерт на којем је изведена Вебернова *Симфонија* оп. 21, и на којем је Булез свирао хармонијум као члан ансамбла који је извео Шенбергово дело *Herzgewächse*.)

<sup>19</sup> Peter O'Hagan, *Pierre Boulez: «Sonate, Que Me Veux-Tu?» An Investigation of the Manuscript Sources in Relation to the Third Sonata* (Doctoral thesis, University of Surrey, 1997), стр. 18

<sup>20</sup> *Нотације* за оркестар су још једно у низу дела којима се Булез увек изнова враћао (и које су, у извесном смислу, остале недокончане). Прва четири комада поручбина су Данијела Баренбојма по доласку на место шефа диригента Париског оркестра, и у издању едиције „Универзал” се воде као написане 1978/1984. *Седму нотацију* премијерно је извео такође Баренбојм, 1999. године са Чикашким симфонијским оркестром (у издању се као године настанка наводе 1997/2004, што се поклапа са изјавом Баренбојма да је Булез одмах након праизвођења кренуо поново да ради на овој композицији). Тобијас Блик наводи да је Булез 2012. године најавио почетак рада на *Осмој нотацији*. Повратак материјалу *Нотација* (1945/1978/1984/1997/2004/2012) показатељ је еволутивног својства његових композиционих

Критички осврт на додекафонију и идеализацију броја 12 налазимо у основним симболима утканим у музичку грађу *Нотација*: дело се састоји од 12 кратких комада изграђених на дванаесттонском низу, и сваки од њих је дужине 12 тактова. Без обзира на честе контрасте, како између, тако и унутар самих комада, јединство форме постигнуто је коришћењем истог дванаесттонског низа. Иако се односи на рад композитора Друге бечке школе, Розенов опис изражајног потенцијала минијатуре у потпуности је применљив на *Нотације*: „Кратка форма је због своје компресивне вредности била посебно погодна за истицање изражајне снаге тако битне у периоду експресионизма. Минијатуре Шенберга, Веберна и Берга не умањују приказана осећања, напротив, ствара се утисак да ситне фрагменте емоција посматрамо под оптичким стаклом моћног микроскопа. Осећај заокружености постигнут је захваљујући звучном и тембралном богатству које сугерише снажно, лаконско сузбијање које тера обимне покрете у крут, скучени простор.”<sup>21</sup>

Без обзира на већ видљиве стилске назнаке (које ће у наредним месецима развијати у *Првој клавирској сонати* и *Сонатини* за флауту и клавир) и саму чињеницу да су „пуштене” у штампу (што их у начелу одваја од студентских радова), *Нотације*, према речима самог Булеза, јесу својеврсна вежба, студија додекафонске технике која се, поред Шенбергових *Шест малих клавирских комада* оп. 19, ослања на музику Дебисија, Равела, Жоливеа, Стравинског и Бартока. У видео интервјуима из 2012. године<sup>22</sup> Булез нас упозорава на опасности непознавања претходне литературе, што често доводи до непрецизне интерпретације. И поред жеље да се „отргне” традицији, свестан је временске и културолошке условљености и чињенице да, како сам каже „нико не почиње од нуле; ми морамо разумети своје порекло”. Приступ тумачењу и интерпретацији изражајних средстава заснован је тако на разумевању традиције са којом композитор комуницира у овом делу, али и организацији нових, јединствених и понекад врло необичних упутстава за извођење.

---

поступака и потребе за сталним развојем и уобличавањем музичког језика, али говори и о континуираном промишљању материјала на којем је за време студија градио технику.

<sup>21</sup> Charles Rosen, *Arnold Schoenberg* (The University of Chicago Press, Chicago and London, 1996), стр. 53

<sup>22</sup> Реч је о интернет страници *Истражи партитуру* (<http://www.explorescore.org>) и низу кратких интервјуа које су са композитором водили пијанисткиња Тамара Стефановић и немачки музиколог Тобијас Блик. Сви цитати из интервјуа преузети су са овог сајта и тичу се искључиво разговора о (клавирским) *Нотацијама*. Приступљено 14. 10. 2017.

### 1. 3. Различити приступи тумачењу ознака за темпо

На почетку сваког комада налазе се ознаке за темпо и (или) карактер. Искусни пијанисти ће у овом детаљу препознати Дебисијев „рукопис”. Уместо уобичајеног упутства (на италијанском језику), Булез прибегава описном објашњењу, служећи се изразима који извођачу *причају* о атмосфери<sup>23</sup> дела:

1. Fantasque – Modéré / 2. Très vif / 3. Assez lent / 4. Rythmique / 5. Doux et improvisé / 6. Rapide / 7. Hiératique / 8. Modéré jusqu'à très vif / 9. Lointain – Calme / 10. Mécanique et très sec / 11. Scintillant; *Faire ressortir le chant en sauts disjoints* / 12. Lent – Puissant et Âpre

Оно што се одмах уочава јесте изостанак метрономских ознака. У једном од интервјуа Булез то објашњава на следећи начин: „И Дебиси и Шенберг су истицали чињеницу да метрономска ознака није од посебног значаја, и да важи само у првом такту, па да је чак и то упитно! Из тог разлога сам врло често избегавао да је уписујем, ослањајући се на *интелигенцију музике*, која у сваком тренутку треба да диктира одговарајући темпо.” Контрастни принцип организације ставова гарантује слушни доживљај брзих и спорих темпа, али извођач треба да обрати пажњу и на додатни опис, уколико он постоји (*врло брзо, доста* споро, умерено до *врло брзо*). У коментару Матијаса Пинчера (Matthias Pintscher), садашњег диригента и музичког директора ансамбла *Intercontemporain*, истиче се управо категорија темпа као једног од најзанимљивијих аспеката Булезове интерпретације оркестарских *Нотацција* (импресивни контрасти између брзих и спорих ставова, као и контрастних делова унутар ставова).<sup>24</sup>

---

<sup>23</sup> У нашем језику устаљен је термин „ознака за карактер”. С обзиром да се не ради о дефинисаним правилима, делује прихватљиво да у случају појединих Булезових *Нотацција* ову категорију посматрам као ознаку за *атмосферу дела*. На тај начин и Зиглинд Брун говори о Дебисијевим ознакама у *Прелидима* («The indications for tempo and mood», види: Siglind Bruhn, *Images and Ideas in Modern French Piano Music, The Extra-Musical Subtext in Piano Works by Ravel, Debussy and Messiaen*, стр. 8)

<sup>24</sup> На сајту бечке издавачке куће „Универзал” могуће је прочитати кратке напомене поводом *Нотацција* еминентних стручњака на подручју Булезове музике. Коментар Матијаса Пинчера преузет је са ове странице. (<https://www.universaledition.com>, приступљено 3. 11. 2017.)

## *Très vif*

Вероватно најзбудљивији аспект тумачења изражајних средстава у овом делу јесте осећај слободе везан управо за подручје темпа. Свеобухватни конструктивизам којем Булез стреми и који ће свој врхунац доживети само пар година касније у првој књизи *Структура*, назире се већ у *Нотацијама*. Готово да не постоји мотив или фигура чија изражајна вредност није „дефинисана”, било да се ради о ознакама за динамику, артикулацију, фразирање, агогику, педализацију или карактер (а најчешће и по неколико категорија у исто време). Темпо, с друге стране, није фиксиран, он припада релативно ослобођеном простору у партитури, и у том смислу измиче директном надзору композитора.

Узмимо за пример *Нотацију* бр. 2 (*Très vif*). Будући да није строго дефинисан (метрономском ознаком), темпо се одређује спрам акустичких услова, могућности инструмента, техничке спремности извођача, итд. Материјал, који кореспондира са музиком Бартока (примери бр. 1 и 2) и Стравинског, диктира равномерни пулс ритмичких фигура у десној руци, и не дозвољава ни најмању флексибилност.

### Пример бр. 1

(Булез, *Нотација* бр. 2, од 4. до 7. такта)

The musical score shows two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a dynamic marking of *ff*. It contains a continuous eighth-note pattern with accents (>) over each note. The lower staff is in bass clef and contains a more complex rhythmic pattern with slurs and dynamic markings. Pedal points are indicated by 'Péd.' at the beginning and end of the excerpt, and an 'x' is marked in the middle. The time signature is 3/4.

## Пример бр. 2

(Барток, *Остинато*, комад бр. 146 из циклуса Микрокосмос)

The musical score is written for piano in 3/2 time. It begins with a 'poco rit.' marking, followed by a 'poco rit.' - - - - - marking. The tempo then changes to 'a tempo'. The right hand part consists of a series of eighth notes with accents (^) above them. The left hand part consists of a series of eighth notes with a 'f (sub.)' marking above them. The piece ends with an asterisk (\*).

Ритмичка независност материјала постигнута је груписањем нота у целине од по две или три осмине у десној руци, и осмине, четвртине или четвртине са тачком у левој, што контрастна артикулација додатно истиче. Дванаесттонски низ спроведен је у левој руци (са педалом који траје колико и низ). Иако би се могло рећи да лева рука, као носилац низа, има важнију улогу, идентитет ове *Нотације* није потпун без остинатног покрета осмина у десној, груписаних уз помоћ акцента изнад сваке прве ноте. Булез за овај комад каже да је директно изведен из његове анализе неправилних ритмова *Посвећења пролећа*, и да би се могао окарактерисати као „врло брзо *Посвећење*”, што посебно усмерава нашу пажњу на акцентоване осмине у десној руци.

Анализом три референтна извођења – Пјер-Лорана Емара, Давида Фреја и Рана Данка, дошла сам до следећих закључака:

- знатне разлике између ова три снимка сведоче о слободи приликом избора темпа – темпо Рана Данка је око 165, Пјер-Лорана Емара око 180, а Давида Фреја око 195 (четвртина=165/180/195)
- освајање брзог темпа готово аутоматски утиче на губитак нагласака убележених над осминама у десној руци

Када сам први пут слушала Рана Данка, избор темпа деловао је убедљиво. Тек сам, поредећи га са Емаровим, а посебно снимком Фреја (пратећи у континуитету, и то само *Нотацију* бр. 2), помислила да звучи помало тромо. С друге стране, свирање Фреја делује исувише ужурбано. У његовом извођењу недостаје призвук Стравинског и Бартока, и то, по мом мишљењу, не само зато

што акцентовање осмина у десној руци нестаје са пребрзим темпом, него зато што се више не чују разлике између група од две или три осмине. Емаров избор се чини идеалним, групе осмина јасно су дефинисане, а чињеница да његови различити снимци показују готово неприметне разлике вредна је помена, посебно ако желимо да истакнемо претходно наведени став Булеза о ослањању на *интелигенцију музике, која у сваком тренутку треба да диктира одговарајући темпо*. Треба додати да нешто спорије извођење, попут Данковог, није монотono. Његово извођење *Нотације* бр. 2, враћене у контекст целине, звучи организовано, и упечатљивије од проблематично брзог, што ме доводи до следећег запажања.

Поменути тактови *Нотације* бр. 2, и два слоја фактуре који чине њен комплетан садржај, готово су презасићени ознакама за израз. У њима налазимо: ознаке за педал, ознаку за општи динамички план (*ff*), ознаке за артикулацију осмина у десној руци (*staccato*, прецизно забележен над сваком осмином) и акценте над сваком првом осмином наведених група у десној руци. Наравно, ту је још и ознака за темпо, са почетка дела (*Trés vif*). Додајмо анализи ових елемената и инхерентно својство материјала – употребу свих регистара клавира, као један од конститутивних елемената боје звука, и имаћемо јасан преглед заступљених изражајних средстава.

Свакако да није новина да композитор забележи велики број упутстава у партитури. Оно што се издваја у овом случају јесте „надглашавање” елемената и њихова међузависност: акценти, који звуче робусно, *фолклорно*, и за које се у почетку рада (и споријим темпима) извођач веже као за изузетно важне елементе интерпретативног решења, бледе освајањем све бржег темпа, док у пребрзом темпу, као што је темпо Фреја, потпуно нестају. Динамика и темпо излазе у први план, док се, првобитно можда и најбитнији елемент, акценти десне руке полако утапају у општи звучни план. Сигурно је да се ради о полемичном ставу, и да је упитно колико *изражајно* те акценте треба свирати. Они су убележени како би, пре свега, истакли дихотомију ритмичких образаца у левој и десној руци. Ипак, сваки извођач који прво „заволи” утисак *Посвећења* у десној руци, а потом схвати да је битније истаћи (*врло брз*) темпо него доследно истицати акценте, сложиће се са мојим запажањем да се ради о примеру у којем материјал „не трпи” све забележене ознаке за израз и природно распоређује њихов приоритет у оквиру музичког тока.



*Modéré jusqu'à très vif*

У једном од предавања одржаних у оквиру *Летњих курсева за нову музику у Дармитату* 1960, Булез је говорио о потребама композитора нове генерације за новим формама. Из предавања сазнајемо да су аутори тог периода често приступали организацији форме на основу правила која нису била општа – дала су се применити само на појединачна остварења. Другим речима, сам материјал је дефинисао форму, а алати потребни за анализу једног дела постали би неупотребљиви приликом анализе следећег.<sup>25</sup> У том смислу је прихватљиво да се приликом извођачке анализе такође служимо различитим средствима и начинима посматрања музичког тока, који варирају у зависности од композиције, али и њених делова који су предмет истраживања. Посебно занимљив приступ наредном примеру јесте анализа музичког тока из угла теорије о структурним тежиштима Берислава Поповића, с обзиром да их у *Нотаџама* можемо пронаћи на неочекиваним местима – међу изражајним средствима као што су темпо или динамика.

„Посебан задатак формалне анализе јесте да нађе праву врсту композиционог поступка који је примењен у датој ситуацији, односно оне елементе којима је композитор наменио улогу да носе препознатљива обележја структуре музичког тока – елементе на основу којих се успостављају односи између делова форме.”<sup>26</sup> Једно од занимљивих начела овог теоријског упоришта јесте да све компоненте подједнако утичу на изглед музичког тока, али да се приликом анализе структурних тежишта увек издваја координатор излагања, односно она музичка компонента или, пак (као у овом примеру), компоненте које регулишу музички ток. Основна граматичка правила тоналне музике условљавају да тежишта чине најчешће елементи из мелодијске, хармонске или ритмичке компоненте. На следећем примеру показаћу како изражајна средства попут темпа и динамике преузимају улогу структурних тежишта, што додатно говори о снази њиховог градивног потенцијала.<sup>27</sup>

---

<sup>25</sup> Pierre Boulez, *Orientations: Collected writings* (Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1986), стр. 91

<sup>26</sup> Берислав Поповић, *Музичка форма или смисао у музици* (Клио, Београд, 1998), стр. 113

<sup>27</sup> *Дванаест Нотаџа за соло клавир* одличан су пример музике прве половине XX века у којој нестају границе између примарних и секундарних параметара. Иако хијерархија музичких параметара у уметничкој музици западне цивилизације (до краја XIX века) подразумева поделу на централне, примарне параметре (висина и трајање тона) на основу којих разазнајемо

*Нотаџија* бр. 8 интересантан је пример уодношавања активности изражајних средстава услед доминантне улоге темпа. Мелодија је изграђена на репетитивном покрету чисте кварте (*бе-ес*), која алудира на неевропски фолклор. Сведени хармонски слој ове минијатуре чине два акорда (у која је уткан остатак дванаесттонског низа), који се увек јављају у истим регистрима. Булез наводи да је у време писања *Нотаџија* често био изложен музици истока, али и другим неевропским изворима, као што је музика *говорног бубња* (*talking drum*).<sup>28</sup> Мелодија је инспирисана специфичним звуком маримбе, коју је слушао када се свира положена у води, чиме јој се боја мења и постаје топлија. Тај аспект звучне боје остварен је сталном употребом десног педала, уз брзе и кратке промене са сваким новим наступом акорда. У првом такту је дата ознака за динамику, и додатно објашњење основне ознаке за темпо (*Modéré jusqu'à très vif*): *pp – augmenter et accélérer d'une manière progressive et continuer jusqu'à la dernière mesure*.<sup>29</sup> Последње упутство тиче се мелодије, али и атмосфере дела: *Donner à cette figure tout son caractère de percussion*.<sup>30</sup> У њему се назире дескриптивни наслов из 1945, који је уклоњен из штампане верзије: *Afrique*.<sup>31</sup>

Мелодија, односно кратке фразе оивичене одсечним наступима акорада, у првим тактовима представљају структурно тежиште музичког тока. Ипак, звучна реализација композиције у целини открива другачији профил партитуре. Постепеним убрзавањем темпа и појачавањем динамике, постаје јасно да ова два елемента преузимају улогу структурног тежишта, потискујући мелодију у други план. Ритмичка подела мелодијске фигуре на мале триоле чује се перфектно у умереном темпу, а јасна артикулација могућа је чак и у сасвим тихој динамици, захваљујући инструкцији о перкусивном карактеру. У *врло брзом* темпу то постаје немогуће (а готово сваки снимак способних извођача

---

идентитет музичког дела, и секундарне, односно периферне карактеристике тона (интензитет и боја) – материјал у музици XX века доживљава велике промене, а она својства која су сматрана секундарним, поред декоративне попримају и функционалну вредност. Њихову конструктивну функцију у *Нотаџији* бр. 8, па и надмоћ над примарним, можемо адекватно разумети ако прихватимо став који Чарлс Розен заступа када каже да кларинетски парт у Шенберговом *Пјероу* одсвиран за пола степена ниже или више не ремети музички смисао, али да музика постаје апсурдна уколико динамичке ознаке нису испоштоване.

<sup>28</sup> Основна функција ових афричких инструмената (бубњева у облику пешчаног сата) била је преношење важних порука, кодираних у систему ритмичких образаца и карактеристичних интервала, апстрактних свима који не познају језик о којем је реч.

<sup>29</sup> *Пијанисимо – постепено појачавати и убрзавати на начин континуиране прогресије до последњег такта.*

<sup>30</sup> *Овој фигури дајте перкусивни карактер.*

<sup>31</sup> Peter O'Hagan, *Pierre Boulez: «Sonate, Que Me Veux-Tu?» An Investigation of the Manuscript Sources in Relation to the Third Sonata*, нав. дело, стр. 18

показује достизање екстремно брзог темпа). Звучну слику тада формирају само обриси покрета кварте, потиснутих у вртлогу који кулминира у једанаестом такту, и то *très violent*.<sup>32</sup> Ову појаву у музичком току Берислав Поповић објашњава на следећи начин: „Она компонента која се налази у улози координатора јесте, у ствари, *структурно тежиште* музичког садржаја у том тренутку, те се, из тог разлога, компоненте распоређују и одмењују пажљиво и организовано. У моменту када неки елемент који представља структурно тежиште добије одлике аутоматске предвидљивости – заправо када је довољно дуго представљао тежиште у музичком току, па је, тиме, исцрпео снагу за „нове задатке” – он одлази у последњи план, док структурно тежиште прелази на други, још неаутоматизовани ниво, односно на елементе нове музичке компоненте.”<sup>33</sup>

### *Fantasque – Modéré*

(Двоструко значење ознака за карактер)

*Нотација* бр. 1 је по природи материјала увод у циклус. Богатство експресије најављено је већ првом информацијом изнад нотног текста – *Fantasque*, ознаком за коју Булез каже да треба да упути извођача на „импровизациони карактер” дела. „Овај комад је много слободнији од осталих и захтева другачију анализу – на основу сличности материјала и примене варијационог поступка.” За пример бисмо могли узети седми такт и кратку мелодију која се јавља у горњем гласу. Она је варијација почетног мотива („арабеске”, како је Булез назива), који ће се у основном облику јавити још једном, у последњем такту. За разлику од прве (која траје пет осмина), њена варијација из седмог такта је исписана у четвртинама (и трајању од десет осмина), и обезбеђује спорији проток времена, без обзира на то да ли ће је пијанисти извести у споријем или истом темпу као мотив са почетка. Овде бисмо се могли осврнути на двосмислено значење ознаке *Fantasque*, у контексту када стоји наспрам ознаке *Modéré*. *Fantasque* јесте ознака за карактер, она нам говори о импровизационом приступу делу, о

---

<sup>32</sup> Овде музички ток стаје, док се ехо ефекат постиже још једним, последњим, понављањем мелодијске фигуре, у споријем темпу (и короном, коју доживљавамо фигуративно, с обзиром да би пуштање педала „на време” нагло пресекло изграђену звучну панораму у којој комад, за крај, показује своју праву природу).

<sup>33</sup> Берислав Поповић, *Музичка форма или смисао у музици*, нав. дело, стр. 111

стално присутним „импулсима” енергије музичког тока, о контрастном приступу материјалу. Ипак, она много више говори о темпу, посебно ако слушалац нема ноте пред собом. Колико год различитих снимака да послушамо, нећемо пронаћи два иста по питању избора темпа, али оно што је заједничко свим (упечатљивим) извођењима – то је да се темпо мења готово од такта до такта (од једног до другог мотива). Тако посматрано, *Fantastique* је ознака за карактер, али и темпо, и то она која упућује не на један, контрастни темпо у односу на *Modéré*, него на сва могућа померања у темпу, а у односу на *умерен* темпо.

Ознаке за карактер/атмосферу које преузимају улогу ознаке за темпо налазимо и у следећим *Нотаацијама*:

- *Rythmique* (ритмично) – ознака која сваком пијанисти говори нешто другачије (што закључујем на основу различитих снимака). Мишљења сам да је, с обзиром на фиксирани облик фигуре у левој руци, скромне динамичке ознаке и обиље ознака за артикулацију брз темпо излишан, те да чак има изврстан рушилачки ефекат. *Ритмично* пре свега значи не журити, бити доследан у избору темпа до краја. У умереном темпу артикулација постаје доминантно изражајно средство ове *Нотаације* (па бисмо за њу чак могли рећи да је попут мале етиде за артикулацију).
- *Doux et improvisé* (нежно и импровизовано) – ознаке за карактер и агогику упућују на контемплативни карактер комада, и говоре о слободном темпу (мада је, с обзиром на изузетно споро излагање материјала и немогућност слушалаца да региструју тешке добе у такту, упитно да ли до њих уопште стиже идеја темпа на начин на који га извођач чује).
- *Hiératique* (свештенички) – сликовита ознака за карактер, ефектнија од било које ознаке за темпо; оставља дубок утисак на извођача, упућује на посвећено, интензивно слушање сва три слоја фактуре и, наравно, сталожен и спор темпо. (У питању је алузија на средњовековну духовну музику, инспирирана жалопојком за спасење душе човека који се удавио, а коју је Булез чуо у младости.)
- *Mécanique et très sec* (механички и врло суво), уз назнаку *martelé* у првом такту, могуће је посматрати као игру речима: ознака за карактер

(*Mécanique*) указује на темпо, ознака за артикулацију (*très sec*) говори о педализацији, а ознака која потиче из гудачког вокабулара (*martelé*, кратак, брз покрет гудала који ствара *secco* тон) – условљава пијанистичку артикулацију.

- *Scintillant* (блиставо, искричаво); *Faire ressortir le chant en sauts disjoints* – ознака за атмосферу дела, која уједно „гура” темпо; избор речи говори о немирном темпу, који увек иде напред, без успоравања.

#### 1. 4. Закључак

На „екстремизацији” различитих параметара у Булезовим делима радила сам са Уелијем Вигетом (Ueli Wiget), пијанистом из Ансамбла Модерн (Ensemble Modern)<sup>34</sup>. Да бисмо правилно, веродостојно интерпретирали његову музику, према речима Уелија, потребно је да поштујемо убележене ознаке, али и да будемо спремни да их често, без оклевања, пренагласимо, да „до екстрема” доведемо динамички план или прикажемо неке карактеристичне разлике у артикулацији. Ради се о приступу интерпретацији који се односи на велики део литературе у XX веку, што потврђују многобројни текстови извођача или композитора, међу којима ми је посебно драг коментар Петера Штадлена о раду са Веберном на његовим клавирским *Варијацијама*: „Док је певао и викао, махао рукама и ударао ногама о под покушавајући да истакне оно што је називао смислом музике, ја сам слушао у чуду, запањен како неколико ситних нота третира као каскаде звука... Вебернови пренаглашени захтеви звучне диференцијације, посебно у оквиру *пијанисима*, подстакли су тада пријатељска говоркања о томе како је у музику увео *pensato* – тако тих и нежан тон, који је било дозвољено само замислити.”<sup>35</sup>

Слични извођачки поступци у *Нотаџама* добијају своју праву вредност тек када извођач пронађе границе прихватљивог темпа.<sup>36</sup> Музика, заиста, диктира избор темпа, али треба такође узети у обзир да је ово једино Булезово

---

<sup>34</sup> Оркестар Ансамбла Модерн (основан 1998. године) један је од ретких оркестара на свету који изводи само модерну и савремену музику. У многобројне пројекте ове институције убраја се и снимање оркестарских *Нотаџа* за ексклузивно „Deutsche Grammophon” издање комплетног Булезовог стваралаштва из 2013. године.

<sup>35</sup> Peter Stadlen, *Serialism Reconsidered* (The Score, A Music Magazine, No. 22, 1958), стр. 12

<sup>36</sup> На Јутјубу (<https://www.youtube.com>) је могуће чути разна извођења, и разна проблематична тумачења управо услед лошег избора темпа.

дело за клавир (или са клавиром) у којем не постоје метрономске ознаке, и да је темпо најчешће само *описан* ознаком за карактер. У питању је, дакле, извесна слобода у избору темпа (ограничена садржајем), док су сва остала изражајна средства условљена, односно предодређена тим избором.

За разлику од тоналне музике, која има снагу да „поднесе” разне типове извођачког „експеримента” (сетимо се најпознатијих примера, интерпретација Глена Гулда или Иве Погорелића), за Булезове *Нотације*, као један од примера атоналне музике која стреми атомизацији израза, се то не може рећи. У претходним примерима желела сам да покажем колико је значајна улога темпа, тумачећи га као основну покретачку силу изражајности минијатура. Неоспорно је да сваки извођач „на свој начин” гради динамички план или карактеристично, другачије од осталих доживљава *горку* атмосферу или *перкусивни* карактер одређене фигуре, али наведена изражајна средства свој смисао стичу тек када их обликујемо спрам „правог” темпа. Прави темпо у овом Булезовом делу још увек није фиксирана категорија, па се показује као низ, или палета *правих темпа*, што сматрам уједно и најзанимљивијим пољем истраживања за једног извођача.

## Лучано Берио: *Соната*, за клавир соло<sup>37</sup>

### 2. 1. О *Сонати* и њеном композитору

Афинитет према клавиру Лучано Берио (Luciano Berio) је стекао и развијао у кругу своје породице.<sup>38</sup> Нажалост, повреда десне руке, узрокована експлозијом пиштоља у руци за време служења војног рока 1944. године, спречила га је у намери да музичко образовање усмери ка извођачкој професији. На Миланском конзерваторијуму композицију учи код Ђорџа Гединија (Giorgio Ghedini), а 1952, као добитник стипендије „Кусевицки фондације”, одлази на фестивал Тенглвуд где ради са Луиђијем Далапиколом.

Солистичка музика заузима посебно место у стваралаштву овог композитора. Низ дела под називом *Секвенце* добро су позната извођачима заинтересованим за солистичку литературу XX века, као канонска остварења модернистичке провенијенције. Према речима композитора *Секвенце* врло очигледно спаја један заједнички елемент – виртуозитет<sup>39</sup>. У том смислу, *Сонату* (писану са намером да изазове борбу на границама могућег<sup>40</sup>) можемо посматрати као продужетак, или, у извесном смислу, резултат истраживања инструменталних и извођачких могућности које је трајало преко 40 година. „Виртуозитет се врло често рађа из конфликта или тензије која настаје између музичке идеје и инструмента, између концепта и музичког материјала... Као што је добро познато, виртуозитет може да изађе у први план када брига о техници и стереотипизираним инструменталним гестовима постане примарна, као што је то случај у Паганинијевим делима – која су ми изузетно драга али која нису посебно уздрмала историју музике, иако јесу допринела развоју виолинске технике. Још један пример јављања тензије јесте када новитет и комплексност

---

<sup>37</sup> *Sonata per pianoforte solo*

<sup>38</sup> Његови отац и деда су били композитори и оргуљаша, а Дејвид Озмонд-Смит наводи информацију о Стефану Берију, правнику и „врло способном композитору аматеру” с краја XVIII века, који је породицу поделио на правнике (који су се запутили ка Риму) и музичаре (који су остали у Лигурији). Видети: David Osmond-Smith, *Berio*, Oxford Studies of Composers (Oxford University Press, New York, 1991), стр. 119

<sup>39</sup> Композитор наводи три елемента која повезују *Секвенце* – полифонију, виртуозитет и *идиоматски приступ звуку*, али је за нас у овом тренутку посебно занимљив виртуозитет, те је зато издвојен. Видети: Тијана Поповић Млађеновић, Бланка Богуновић и Ивана Перковић, *Interdisciplinary Approach to Music: Listening, Performing, Composing* (Факултет музичке уметности, Београд, 2014), стр. 73

<sup>40</sup> „I have been very busy and am trying to complete a huge, almost unplayable piano piece on time.” Коментар је преузет из програмске књижице која прати компакт диск „Клавирска музика Лучана Берија” (пијаниста Андреа Лукезини).

музичке мисли – са својим једнако комплексним и разноврсним изражајним димензијама – наметну промене у односу са инструментом, често изискујући нова техничка решења (као код Бахових виолинских *Партита*, Бетовенових касних клавирских дела, Дебисија, Булеза, Штокхаузена, итд.), када се од извођача захтева изузетно висок ниво интерпретације, како технички тако и интелектуални. Као што сам често наглашавао, појам виртуоза у данашње време везујемо за музичаре који се добро крећу у оквирима широке историјске перспективе, способни да *смире* тензију између стваралаштва данашњице и прошлости.”<sup>41</sup>

*Interlinea* (за соло клавир) је настала 2000. године, као поруџбина Краљевске фестивалске дворане у Лондону поводом 75. рођендана Пјера Булеза.<sup>42</sup> У присуству Булеза је премијерно изведена и снимљена, али је одмах повучена јер је Берио наставио да ради на материјалу припремајући га за *Сонату*. Андреа Лукезини (Andrea Lucchesini) је дело премијерно извео у јулу 2001. године на Циришском фестивалу, а у кратком коментару штампаном у програмској књижици Берио је написао: „Све сонате, без обзира на време и место настанка, иницирају и развијају, увек и у сваком појединачном случају, дијалог између различитих изражајних карактера, између структуралних идентитета и техника, континуитета и прекида, једноставног и комплексног, између присуства и одсуства... У мојој *Сонати* тај дијалог јесте присутан, али је његова дистрибуција у временском оквиру, то јест његова синтакса, равнодушна према природи његових сопствених изражајних карактера.”<sup>43</sup> Дијалог о којем Берио говори може се посматрати двоструко: као унутрашњи (између бројних, контрастних елемената музичког материјала – снажних акордских низова, виртуозне репетиције, лирских одсека, варијационих поступака и различитих карактера), и као спољашњи – *Соната* комуницира са појединачним делима, али и периодима музичке историје (Рајнхолд Бринкман говори о употреби три карактеристична акорда: Тристанов акорд, полиакорд

---

<sup>41</sup> *Luciano Berio Two Interviews with Rossana Dalmonte and Balint Andras Varga*, приредио Дејвид Озмонд-Смит (Marion Boyars Publishers, London, 2009), стр. 90

<sup>42</sup> <http://www.lucianoberio.org/en>, приступљено 1. 12. 2017.

<sup>43</sup> Коментар је преузет у целини из програмске књижице која прати компакт диск „Клавирска музика Лучана Берија”.



који Стравински користи у „Плесовима младих девојака” из *Посвећења пролећа* и Штокхаузенов акорд из *Клавирског комада IX*<sup>44</sup>).

## 2. 2. Експертско памћење

”Прави изазов за сваку теорију памћења јесу достигнућа експерата – укључујући и музичаре, који могу из сећања да извуку велике количине материјала. Да би објаснили те податке, Ериксон и Чејс развили су концепт вештог или *експертског* памћења.”<sup>45</sup> Роџер Чафин (Roger Chaffin), професор психологије на Универзитету у Конектикату (САД), истраживања у области експертског памћења започео је 1997. године, а до 2006. спровео низ повезаних студија случаја, бирајући за испитанике концертне солисте са великим искуством и запаженим каријерама. Концепт који су развили Ериксон и Чејс, а који се тиче специфичног начина складиштења информација и њихове касније брзе претраге и повратка, Чафин је преузео у оквиру својих истраживања, сматрајући га применљивим на процес памћења музичког дела.<sup>46</sup>

Предуслов за развијање „привилегованог приступа информацијама у ДРП-у (дугорочно памћење)”<sup>47</sup> јесу структуре за претрагу, које стварамо обрадом и памћењем информација у смисленим групама (*chunking*). Механизми за груписање функционишу тако што временом конструишемо обрасце уз помоћ којих градимо мање или веће целине (групе), уместо да обрађујемо појединачне, одвојене информације. Извођачи приликом учења дела, захваљујући различитим стратегијама меморисања, „складиште” групе информација које, на тај начин организоване у веће целине, касније лакше и брже налазе и извлаче из дугорочне меморије. Наведене структуре за претрагу Роџер Чафин у својим истраживањима назива „извођачким путоказима”

---

<sup>44</sup> Из анализе Рајнхолда Бринкмана (штампане у књижици која прати компакт диск „Клавирска музика Лучана Берија”), музиколога и Бериовог дугогодишњег пријатеља, којем је *Соната* посвећена.

<sup>45</sup> Андреас К. Леман, Џон Е. Слобода и Роберт Х. Вуди, *Психологија за музичаре*, прев. Горан Капетановић (Psihopolis Institut, Нови Сад и Факултет музичке уметности, Београд, 2012), стр. 135

<sup>46</sup> Текст подпоглавља ослања се на рад Роџера Чафина и Тофера Логана „*Practicing perfection: How concert soloists prepare for performance*” (University of Connecticut, *Advances in Cognitive Psychology*, Volume 2, 113-130, 2006)

<sup>47</sup> Андреас К. Леман, Џон Е. Слобода и Роберт Х. Вуди, *Психологија за музичаре*, нав. дело, стр. 135

(*performance cues*).<sup>48</sup> Њих најбоље можемо описати као менталну мапу музичког дела, коју чине низови знакова (оријентира), организованих тако да у сваком тренутку говоре извођачу где се налази и шта следи. Извођач током вежбања учи карактеристике појединачних делова композиције и памти та обележја, а она се у току јавног извођења аутоматски враћају и контролишу „одвијање” материјала. Чафин их дели у четири категорије:

- Структурални (скуп елемената које опажамо и дефинишемо приликом анализе дела)
- Интерпретативни (темпо, динамика, артикулација, фразирање...)
- Изражајни (промене расположења, обликовање фраза са намером истицања емоционалног доживљаја дела, наглашавање контраста...)
- Основни (прсторед, покрети прстију и руку, технички проблеми...)

Без обзира на то што су истраживања која је Роџер Чафин спровео везана за традиционални репертоар, процес меморисања музике (о ма којој музици било речи) увек се заснива, или барем ослања, на структуре за претрагу, па тако и на њихов проширени концепт у виду извођачких путоказа. Премда не користе сви исте или сличне методе, а неки чак одбијају да освесте начин на који памте, сматрајући довољним слушну, визуелну и (или) мишићну меморију, јасно је да они извођачи који систематизовано памте, велику пажњу поклањају аналитичком приступу. Модел меморисања примењен на учење *Сонате* Лучана Берија ослања се на идеју извођачких путоказа. Иако наведени концепт сматрам одличним, а предмет истраживања врло значајним, чини ми се сасвим логичним да категоризација, па самим тим и (пре)обликовање одређених путоказа, зависи од стила, епохе, музичког језика или специфичног садржаја који се памти. Могла бих рећи да је *Соната*, са свим својим комплексностима, сама наметнула начин на који сам је памтила, укорењен у снажним структуралним путоказима. То не значи да су у потпуности изостали елементи који чине интерпретативне или изражајне путоказе. Пре бих рекла да су ове информације *мигрирале* из својих група ка структуралној (што ћу показати на примерима који следе).

---

<sup>48</sup> Ibid. стр. 141

Груписање, као темељ меморијског механизма, јесте први корак у стварању структуралних путоказа. Њих можемо посматрати као резултат издвајања мањих или већих група елемената приликом анализе дела (дефинисање граница одсека, почетака и крајева фраза, јављање мотива и њихово понављање у току дела, у истом или измењеном, варираном облику...). Ова мрежа података функционише попут сигурносног система на који извођач може да се ослони и да, уколико искрсне проблем приликом извођења, скочи са једног места на следеће. Она је попут костура хијерархијске структуре у којој, убележени, чекају сви остали путокази.

### 2. 3. Изражајна средства у улози тумача музичког тока

Пре него што се упустимо у било какву анализу, важно је поставити питање шта је то *сонатно* у овом делу. Одговор би могао бити да целокупан музички ток видно израста из једне идеје. Како тематизам овде није заступљен у класичном смислу, делује правилније говорити о тематским трансформацијама (или појму градивног материјала). У питању је ритмизовано понављање једне тонске висине, и то на два начина:

- У првом одсеку (**A**) – континуираним звучним склопом
- У другом одсеку (**B**) – карактерним трансформацијама у складу са токатним принципом

Трајање звука, као главно обележје првог одсека, остварено је уз помоћ педала. Овај звучни континуум дешава се истовремено на два, паралелна нивоа – као трајно звучање акор(а)да, и као продужено *бе*. Педал је у овом случају моћно средство које на извештан начин објављује победу над природом клавирског звука, али такође говори о материјалу, посебно у оним ситуацијама у којима нисмо сигурни како да тумачимо одређене аспекте форме.<sup>49</sup> Како су промене темпа везане за све значајне промене у фактури, а промене на микроплану организоване уз помоћ педала, ова изражајна средства бисмо могли посматрати

---

<sup>49</sup> Чести су примери када управо педал указује на трајање једне фразе или целине, упркос томе што делује да се материјал мења, одваја од претходне целине или припада следећој.

у новом светлу – као тумаче музичког тока. На основу наведених елемената форму можемо дефинисати на следећи начин:

А | Б | развојни део | А вар. | Б вар.

Дело је исувише обимно да би се у оквирима овог рада приступило детаљном посматрању комплетног процеса памћења, те ће у наставку текста бити објашњен само начин на који настају извођачки путокази (на примеру А одсека). Иако модел Роцера Чафина не тумачим дословно, идеја формирања структуралних путоказа као примарних ослонаца у току извођења (и њиховог употпуњења додатним информацијама као „секундарним” путоказима) јесте спроведена.

### Педал

У есеју о употреби средњег педала у клавирским делима Лучана Берија<sup>50</sup> ауторка Зои Броудер Дол наводи једну врло занимљиву и значајну чињеницу, а то је да композитор у својим звучним истраживањима одлази за корак даље од „традиционалне” употребе овог изражајног средства, коришћеног углавном са намером да се продужи трајање пропратног, споредног материјала (као пример наводи клавирску музику Џорџа Крамба).<sup>51</sup> Ова информација важна је за наше аналитичко посматрање промена које материјал доживљава, јер потврђује идеју да педал у *Сонати* чини неодвојиви део основног, градивног материјала. Тако бисмо појаву педала могли груписати спрам различитих улога које можемо дефинисати као:

---

<sup>50</sup> Прво дело у којем Берио опсежно користи средњи педал јесте *Секвенца IV*. Дејвид Бурж наводи да је композитор, инспирисан Штокхаузенoвим *Клавирским комадом X* (који је 1962. године премијерно извео Фредерик Ржевски) и новим начином свирања клавира, замислио комад у којем ће средњи педал бити коришћен „готово све време”, шаливо додавши да „пијаниста неће више смети да прави грешке”. Видети: David Burge, *Twentieth-Century Piano Music* (The Scarecrow Press, Inc. Lanham, Maryland, 2004), стр. 164

<sup>51</sup> Више о разматрању улоге средњег педала у раду *Phantom Rhythms, Hidden Harmonies: The Use of the Sostenuuto Pedal in Berio's Sequenza IV for Piano, Leaf and Sonata*. Рад је део збирке есеја под називом *Berio's Sequenzas, Essays on Performance, Composition and Analysis*, нав. дело.

- средство ефекта (три основна начина на које Берио користи средњи педал са циљем стварања различитих ефеката<sup>52</sup>)
- конструкционо средство (дефинисање дужине одсека или мањих целина унутар једног одсека уз помоћ педала<sup>53</sup>)

Поред средњег педала, који нуди посебна решења (попут могућности да не изгубимо ништа од издвојеног садржаја, без обзира на нова наслојавања), у једнакој мери су заступљени леви и десни педал. Тек збир сва три педала и начина на који их Берио комбинује открива прави значај овог вишеслојног, вишенаменског изражајног средства у *Сонати*.

### Темпо

Две основне ознаке за темпо које се јављају у *Сонати* су: четвртина = 54 и 81<sup>54</sup>. Оне као да нуде поднасловe за први и други одсек – **А** (четвртина = 54) и **Б** (четвртина = 81). Иако се обе ознаке јављају наизменично, кроз целу композицију, посматрањем фактуре и ознака за педал ћемо видети да је понављање тона *бе* у четвртинама у одсеку **А** увек везано за брзину ММ54, а да су низови тридесетдвојки, као главни носиоци фактуре **Б** одсека, обележени ознаком ММ81. Занимљиво је то што се ознака за темпо ММ81 јавља на кратко

<sup>52</sup> Три основне технике које Зои Броудер Дол наводи јесу: (1) Пасажи који се свирају над акордом чије је трајање продужено употребом средњег педала, а у којима се јављају *sostenuto* тонови (тонови који припадају наведеном акорду), (2) Пасажи који се свирају над акордом чије је трајање продужено употребом средњег педала, а у којима се не јављају *sostenuto* тонови, (3) Комбинација средњег и десног педала – са намером да се „ухвати” одјек накнадног дејства, а не стварна висина акордских тонова. Видети: *Ibid.*, стр. 54

<sup>53</sup> Оно о чему Зои Броудер Дол не говори јесте функција педала у изградњи материјала. Поред улоге коју педал може имати приликом анализе музичког тока, сасвим је јасно да *Соната* не би имала свој коначни облик да Берио није прецизно забележио трајања сва три педала. Доказ за то је већ први такт, односно прва фраза. Почетни акорд од 9 тонова, као једно од главних обележја идентитета, не чује се у свом традиционалном звучању, већ га, захваљујући средњем педалу, свирамо „немо”, а потом постепено градимо. Његови тонови, фрагментарно расути по фрази, стрпљиво приступају и формирају акордски склоп, одсвирани у *pppp* динамици тако да слушалац у почетку није сигуран да ли је у питању случајно захваћена дирка. Фраза се завршава тек онда када се последњи тон акорда појави (*ес* у првој октави, у последњем такту фразе). Ово је, по мом мишљењу, један од разлога зашто је *Соната* тако атрактиван комад. Што је боље научимо, што више детаља откријемо, све је већа сатисфакција у њеном конзумирању (без обзира да ли је свирамо или слушамо). Али, чак и ако не познајемо композицију, и све њене специфичне квалитете, музика је толико узбудљива, садржајна и комуникативна, да разоружава и највеће непријатеље атоналности и позива на уживање.

<sup>54</sup> Ознаке за темпо 72, 104, 98 и 118 бисмо могли назвати додатним, јер се појављују на кратко, углавном на местима нових трансформација, или као постепени прелаз у један од два основна темпа.

неколико пута у А одсеку. Њено присуство (присуство фактуре чији је она „пратилац“) можемо протумачити као антиципацију материјала Б одсека (касније се на сличан начин ММ54 јавља и „ремети“ уједначени музички ток Б одсека). Тако се на самом почетку објављује борба контрастних карактера која ће трајати до краја, а да је у питању реметилачки фактор (а не равноправни наступ опозитног материјала) јасно је из количине концентрисаног „најавног“ материјала (углавном је у питању један такт или само део такта, који уз екстремне динамичке промене наилази након дугих целина).

Битно је нагласити да реално трајање најмање ритмичке вредности (тридесетдвојке) остаје увек исто, без обзира на промене темпа. Тридесетдвојке у темпу ММ54 увек су записане у облику триоле, дакле три групе по 4 тридесетдвојке у трајању једне четвртине ( $3 \times 54 = 162$ ), док их у темпу ММ81 Берио спаја у дводелне групе, по 4 на једну осмину ( $162 \div 2 = 81$ ). Тако посматрано, иако различита темпа, ММ54 и ММ81 не говоре о другачијем, бржем пулсу, она само пружају могућност лакше организације материјала. Без обзира на реалан проток времена, ове разлике у темпу визуелно (па тако и психолошки) прате промене које се дешавају у партитури (у материјалу), те на тај начин олакшавају анализу музичког тока и остају забележене као додатни чиниоци структуралних путоказа.<sup>55</sup>

---

<sup>55</sup> Ово је један од примера како основни путоказ, као што је темпо, у мом „моделу“ постаје део веће целине – структуралних путоказа, и губи своју аутономију у оној мери коју јој обезбеђује Чафинова категоризација. Ако *Сонату* упоредимо са Баховим *Италијанским концертом* (који је пијанисткиња Габриела Имрех припремала као део централног истраживања извођачких путоказа) постаје јасно колико су различити наши приступи овом питању. Њени коментари тичу се, генерално, избора темпа (нпр. колико брзо свирати *Presto* и да ли све чује јасно у тој брзини), док се у мом случају, иако сам и ја разматрала који темпо изабрати, и да ли ми баш ММ54 и ММ81 одговарају највише, они путокази који се тичу темпа углавном везују за промене у фактури, и тако говоре о просторном сналажењу.



## Фактура

Када говоримо о креирању структуралних путоказа, однос према фактури разликује се од односа према темпу и педалу, и свакако је везан за неупоредиво већи број детаља које треба запамтити. Ако се вратимо на идеју да тематске трансформације препознајемо кроз различито ритмизована понављања једне тонске висине, сасвим је јасно да бисмо анализу музичког тока могли спровести у целини посматрајући само фактуру, јер она „отворено“ говори о променама које се дешавају у материјалу. Ипак, оно што анализу олакшава, а формирање структуралних путоказа чини прецизнијим, јесу ознаке за педал и темпо, и зато сва три елемента посматрам као уједињена, равноправна средства.<sup>56</sup> Како је о анализи музичког тока већ било речи, памћење фактуре ћу представити кроз неке од елемената које Роџер Чафин смешта у *основне* извођачке путоказе (а ја доживљавам као везивање што већег броја информација, потребних за изградњу снажне конструкције структуралних путоказа).

Једна од специфичности фактуре коју Чафин помиње јесте место *свича*<sup>57</sup>, које бисмо могли превести као место промене. У питању су разлике које се јављају приликом понављања одређеног (већ излаганог) материјала, као што су у наведеном истраживању били наступи теме у ронду. Без обзира на епоху или облик дела, односно тип материјала који се понавља, оваква места у композицијама су изузетно честа, и умеју да направе проблеме приликом јавног извођења. Ипак, музичари који их памте на посебан начин имају могућност да од од њих направе поуздане путоказе. Ове прелазе одликују углавном другачији, нови интервалски скокови или покрети, као промене по којима их распознајемо у односу на претходни наступ. Начини на које их можемо памтити су прсторед, меморисање карактеристичног места у виду интервалског скока, неки вид везивања за материјал којем воде итд. Фактура **Б** одсека обилује оваквим променама, и врло је битно памтити разлике како нас погрешан *свич* не би одвео на погрешно место у композицији. Један од многобројних примера

---

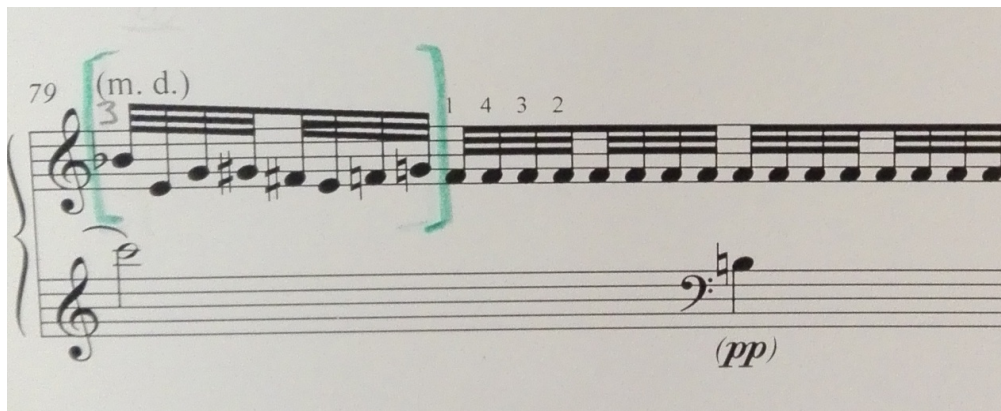
<sup>56</sup> У питању је једна необична ситуација - изражајно средство попут педала постаје неупоредиво значајније за анализу и памћење музичког тока него што би то био случај у некој композицији која припада традиционалном репертоару. Уобичајено средство формалне анализе – фактура, постаје само један од елемената који се спајају у целину и формирају низ структуралних путоказа.

<sup>57</sup> *Switch*, видети: Roger Chaffin, Gabriela Imreh and Mary Crawford, *Practicing Perfection: Memory and Piano Performance* (Psychology Press, New York, 2012), стр. 95

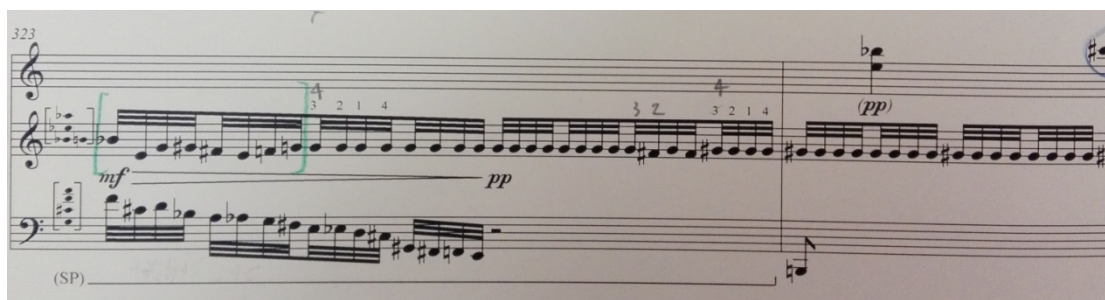


диференцијације свича је фигура која се јавља на почетку **Б** одсека. Иако је касније варирана на различите начине, она своју специфичност задржава тиме што се у основном облику јавља увек на почетку фразе (што сваки пут, доследно, прати педализација, односно скидање десног педала како би тридесетдвојке што јасније зазвучале), док ће се у варираном облику појавити након репетиције, односно карактеристичног понављања једне тонске висине. Примери 1 и 2 показују је у основном облику – први пут се јавља као почетак **Б** одсека (за њом следи репетиција тона *ef*, коју почињемо палцем), а други пут као почетак треће целине **Б** вар. одсека (свич се јавља одмах након ње, у виду репетиције тона *ge*, коју почињемо од 4. прста). Чињеница да о овим местима промене увек мислим првенствено тако што се сетим где се налазе, а не како су промене конструисане, говори о томе да их доживљавам као додатне слојеве већ постојећих структуралних путоказа, као границе одсека и мањих целина организованих унутар њих.

**Пример бр. 1** (Такт 79, свич је тон *ef*)



**Пример бр. 2** (Такт 323, свич је тон *ge*)



Пример бр. 2 је такође занимљив показатељ једног од начина на који груписање функционише. Уместо да меморишемо низове информација, памтимо само свич и прсторед којим започињемо репетицију. Поново је у питању слојевита конструкција једног структуралног путоказа, јер се у 323. такту уз наведену фигуру у десној руци јавља фигура паралелно у левој, на шта, у великој бази података о целокупном материјалу, наилазимо само једном – на почетку 3. целине **Б** вар. одсека. Овде 4. прст памтимо као почетак прве репетиције (тона *ge*), а 3. прст као начин да пређемо на другу репетицију (тон *guc*). Наведене информације везане су чврсто за место на којем се јављају и биће активиране тек када се приближимо овом делу композиције, као аутоматски позив релевантних података (уколико осетимо потребу за активним претраживањем информација).

#### 2. 4. Закључак

Изражајна средства су на примеру *Сонате* приказана као начин прецизног тумачења честих промена у материјалу, са циљем памћења једне комплексне целине њеним разлагањем на мање делове. Неконвенционалан приступ анализи често може изазвати сумњу у правилност поступка, али је у овом случају, колико год атипичан, олакшао процес меморисања дела. Апсолутну контролу над одвијањем музичког тока можемо постићи, по мом мишљењу, искључиво снажним структуралним путоказима чије стабилно функционисање обезбеђује богата ментална представа, мапа композиције. У прилог томе говори и један од занимљивих закључака до којих је Роџер Чафин дошао, а то је да се извођачи много лакше сећају оних делова композиције који се налазе у близини путоказа, па чак и неколико година након учења дела напамет.

Поред улоге у тумачењу музичког тока, педали су у овом контексту функционисали и као елементи мишићне (кинестетичке) меморије. Аналитички приступ јесте примењен са циљем систематизације података коришћених за учење дела напамет, али су и остали типови меморије били присутни, иако нису сви стварани интенционално. Оно што је неоспорно јесте да процес вежбања обухвата велики број сегмената, и да типови меморије као што су мишићна или визуелна могу настати „мимо” нашег знања. Сигурно је да одређене детаље или

карактеристичне елементе музичке грађе памтимо управо захваљујући мишићној меморији, али често велики број података остаје у пределу несвесног. Могу да потврдим да никада нисам „намерно” радила на визуелном памћењу *Сонате* (нити да сам икада раније покушала да развијам овај начин памћења), али такође и да не постоји страница коју не познајем на овај начин. То нам говори да је памћење, колико год откривали о њему, само делимично расветљен процес, и да се од непознаница можемо заштити тако што ћемо (атоналну) музику подједнако слушати и посматрати. Као што Леман, Слобода и Вуди кажу, „свирање напамет увек је реконструктивни процес, а сећање је могуће само ако се унети материјал може смислено кодирати у уму”.

## Фредерик Ржевски: *Брак* (Из циклуса *Пут, роман за клавир соло*)<sup>58</sup>

### 3. 1. 1. О Фредерику Ржевском

Фредерик Ржевски (Frederic Rzewski) рођен је 1938. године у Вестфилду (Масачусетс, Сједињене Америчке Државе). После завршених студија на музичком департману Харварда (контрапункт и композицију учио је код Рендала Томпсона и Валтера Пистона) и Принстону (где су му предавали Милтон Бабит и Роџер Сешнс), одлази у Рим на усавршавање код Луиђија Далапиколе (Luigi Dallapiccola), као добитник Фулбрајтове стипендије. Низ успешних концерата са италијанским флаутистом Северином Гацелонијем, као и изузетне интерпретације дела европских модерниста, Булеза, Кагела, Штокхаузена и Пусера, отварају врата овом америчком композитору/пијанисти за останак у Европи по истеку стипендије.

Средином 60-тих оснива ансамбл Музика Електроника Вива (MEV, Musica Elettronica Viva), колектив који и данас, после готово 50 година, повремено наступа. Ансамбл је био изузетно активан до краја 70-тих<sup>59</sup> и посвећен истраживању на пољу импровизације, експеримента и електронике. У писму Корнелијусу Кардјуу из 1967, Ржевски говори о идеји колективног стварања нове музичке форме: „Све више ме занима импровизација, она моју музику чини истинитом. Желим да напустим лавиринт виртуозитета, да истражујем ван наметнутих форми и аутоматског механизма који је уткан у моју душу годинама бављења музиком, и да откријем дубљи, органски ритам. Желим да музика постане физичка ствар... Уверен сам да ћемо врло брзо осмислити нову врсту музичке форме, засноване на интерпретацији животних ситуација у тренутку свирања, а не на сасвим извесној, унапред датој конструкцији.”<sup>60</sup>

Импровизација и компоновање су две области које, у случају овог уметника, имају заједничку улогу приликом писања новог дела. У разговору са композитором сазнала сам да пише тако што импровизује за клавиром, а потом

---

<sup>58</sup> *Marriage* (The Road, Mile 53)

<sup>59</sup> Чланови ансамбла су у једном периоду живели заједно и путовали по Европи свирајући на стотине концерата.

<sup>60</sup> Frederic Rzewski, *Nonsequiturs, Writings & Lectures on Improvisation, Composition and Interpretation*, MusikTexte, Köln, 2007, стр. 350

своје скице уређује, скраћује, обликује. „Како записати импровизацију? Она је правдање грешке, чаробни процес у којем оно што је учињено случајно постаје саставни, равноправни део звучне слике. Импровизатор правда прву погрешну ноту наредном. Две погрешне ноте, једна уз другу, формирају нови свет у којем су промашаји прошлости усклађени у новом поретку. Иста техника може се применити приликом компоновања... Процес преноса садржаја из краткорочне у дугорочну меморију је готово сасвим ван моје контроле, али зато могу да користим импровизационе технике како бих у тренутку записао оно што би иначе било заувек заборављено.”<sup>61</sup>

Означен као „политички композитор”, Ржевски истиче да дефинисање његовог стваралаштва на овај начин није прецизно. Револуционар и марксиста, он се, истина, у својим делима, предавањима, текстовима и бројним интервјуима, отворено залаже и говори о питањима и проблемима у којима се свет (уметности) налази од 60-тих година прошлог века. Међутим, ти исти текстови врло јасно и аргументовано говоре о неминовности позиционирања уметника у контексту времена и простора у којем ствара те, у том смислу, себе не сматра другачијим (*политичнијим*) од осталих композитора.

### 3. 1. 2. *Speaking pianist*

Фредерик Ржевски сматра се зачетником технике писања за пијанисту који говори.<sup>62</sup> Иако се трагови наведеног композиционог поступка могу пронаћи у

---

<sup>61</sup> Frederic Rzewski, *Nonsequiturs, Writings & Lectures on Improvisation, Composition and Interpretation*, нав. дело, стр. 78

<sup>62</sup> Ова изјава донекле је проблематична с обзиром да је готово немогуће утврдити њену истинитост. У одбрану се можемо позвати на појам *дискурс господара* који Мишко Шуваковић тумачи у *Појмовнику теорије уметности*, истичући да је реч о „дискурсу уметности који има институционални поредак, присутност и деловање. Дискурс господара је дискурс који ствара и структурира поље онога што се може мислити и онога што се може именовати, описати, објаснити и интерпретирати.” И даље: „Пре Кејца композитори су користили шум и тишину (паузу), али је он поставио сам феномен тишине као музички, поетички и метафизички феномен и учинио га слушљивим и отвореним интерпретацији (другом дискурсу).” Ржевски припада кругу уметника који су имали иста или слична интересовања на пољу истраживања нових изражајних средстава у другој половини XX века (између осталих и Винко Глобокар који је 1973. године написао *Toucher*, дело за перкусионисту који изговара текст), али се својим доследним истраживањем, дугогодишњим радом у овој области и великим бројем дела написаних за извођаче који изговарају текст истиче као композитор који је именовао и развио технику, инспирисао остале композиторе и остао у свести извођача (посебно пијаниста) као аутор на којег се прво помисли када је реч о репертоару за извођача који изговара текст.

историји како уметничке тако и популарне<sup>63</sup> музике XIX и прве половине XX века, Ржевски је први композитор који пијанисти додељује и улогу рецитатора/глумца, односно извођача који самостално приказује комплетни материјал (и нотни и текстуални), те уз наслов дела бележи ознаку *for speaking pianist*.

*Coming together* из 1972. године је прво дело у којем Ржевски користи ову технику компоновања.<sup>64</sup> Исте године Кристијан Волф (Christian Wolff) пише *Accompaniments* (за пијанисту који говори), посвећено Ржевском.<sup>65</sup> Обе композиције осмишљене су као платформа за приказивање актуелних тема у том тренутку – *Coming together* као текст користи писмо Сема Мелвила из затвора Атика написано пред смрт, док је за *Accompaniments* Кристијан Вулф изабрао оне реченице које описују искуства радничке класе из књиге „Кина: револуција која се наставља” шведског писца Јана Мирдала. Ова дела послужила су као инспирација генерацијама млађих композитора, иако су многи технику користили искључиво као метод изражавања у смислу уметничког поступка, а не за истицање одређених социо-политичких идеја.<sup>66</sup>

У опсежном опусу Ржевског (преко 200 дела за соло инструменте, камерне саставе, оркестар и ансамбле који се баве импровизацијом – прозна музика, упутства и идеје за извођење) значајно место заузимају дела за извођаче који изговарају текст: *A Machine* (за два клавира, 1984), *Lost and Found* и *To the Earth* (за перкусионисту, 1985), *Eggs* (за соло клавир, 1986), *To his coy mistress* (за соло клавир, 1988), *Night Crossing with Fisherman* (за два клавира, 1994), низ дела из циклуса *The Road* (за соло клавир, 2003), *Fortune* (за четири виоле,

---

<sup>63</sup> Према речима Ржевског, најоригиналнији допринос америчких уметника светској музици јесте цез. Утицај цеза и блуза очевидан је у његовом стваралаштву (што је разумљиво с обзиром да је дуги низ година сарађивао са музичарима попут Стива Лејсија и Гата Барбиерија), а истраживање технике писања за извођача који говори изграђено на темељима жанра *talking blues*, музичког приповедања Вудија Гатрија и елемената америчке фолк музике.

<sup>64</sup> Дело се убраја у категорију „за извођача који говори” јер је првобитно Ржевски сам свирао клавир и изговарао текст. „Остатак” овог поступка види се у начину на који је глас рецитатора забележен (*voice/speaker*) у паритури за групно извођење.

<sup>65</sup> Ова два композитора упознала су се током студија на Харварду. Заједно са Давидом Берманом организовали су концерте авангардне музике на музичком департману Харварда, на којима су, између осталих, наступали Давид Тудор и Џон Кејџ. На једном од поменутих концерата публика је имала прилику да по први пут чује *Gesang der Jünglinge* Карлхајнца Штокхаузена, али и дела других композитора који су у то време припадали струји Дармштатске школе.

<sup>66</sup> Техника о којој је реч наша је пут до великог броја композитора међу којима су: Julia Wolfe, Jerome Kitzke, Rodney Sharman, Danny Clay, Kurt Rohde, Vyintas Baltakas, George Aperghis, Lourdes Saraiva, Kyle Gann, па чак и Mauricio Kagel који у композицији *MM51* за клавир и метроном користи глас пијанисте као ефекат наглашавања страха.

2005), *The Fall of the Empire* (за перкусионисту, 2007), *Dear Diary* (за соло клавир, 2014) и многа друга. Композиција *De Profundis* (1992) једно је од најпопуларнијих дела међу пијанистима заинтересованих за савремену музику и композиције писане за извођача који изговара текст. Инспирацију за ово дело пронашао је у комаду позоришне трупе Лука Теодора у којем су коришћени изабрани текстови Оскара Вајлда. Дело траје око 30 минута и посвећено је пијанисти Антонију де Мару (Anthony de Mare) чије су глумачке способности утицале на превазилажење оквира традиционалног извођења.

### 3. 2. 1. *Пут, роман за клавир соло*

Композиција *Брак* (The Marriage) припада циклусу *Пут, роман за клавир соло* (The Road, a novel for solo piano), писаном у периоду између 1995. и 2003. године. Овај музички роман у целини траје око десет сати, сразмерно дугом путовању, на којем се сусрећемо са необичним местима, људима и дешавањима. Организован је у осам подциклуса, који садрже по осам композиција чија разноликост, према садржају и спроведеним композиционим техникама, представља прави омаж постмодернистичким настојањима са краја XX века. Одговор на питање „Зашто баш *роман*?” гласи:

„Не могу да кажем да музика дословно доноси причу – иако је наративни елемент присутан – или да јој претходи одређени књижевни модел – иако су литерарне технике руских писаца XIX века, као што су Гогољ, Достојевски, Толстој и Чехов, утицале на компоновање. Циклус доживљавам као роман јер је превасходно намењен за употребу код куће, за *читање* брзином и у трајању које одреди читалац, независно од конвенција концертног извођења (иако је изабране делове могуће представити пред публиком). Многа канонска дела традиционалне клавирске литературе (као примере можемо навести Бахов *Добро темперовани клавир* и Менделсонове *Песме без речи*) такође су намењена свирању код куће. *Пут* доживљавам као продужетак ове класичне традиције.”<sup>67</sup>

*Пут* је у целини први пут изведен 8. маја 2006. године на Тринити колеџу у Лондону. Маратонски концерт трајао је скоро једанаест сати, а поред

---

<sup>67</sup> Frederic Rzewski, *Nonsequiturs, Writings & Lectures on Improvisation, Composition and Interpretation*, нав. дело, стр. 538

Ржевског и познатог британског пијанисте Ијана Пејса (Ian Pace) наступили су студенти и професори овог факултета. У септембру 2016 Холандски јавни медијски сервис направио је снимак интегралног циклуса у интерпретацији неколико пијаниста, укључујући и композитора. Појединачне снимке и партитуре, могуће је пронаћи на различитим интернет страницама и користити бесплатно – идеја коју Ржевски већ годинама заступа са циљем да избегне издавачке куће које, према његовим речима, „најмање служе музици”.

### 3. 2. 2. Брак

Прва скица *Кројцерове сонате*, романа Лава Николајевича Толстоја, значајно је краћа од коначне, штампане верзије. Разлог тако краткој форми је првобитна намера писца да напише драмски монолог за руског глумца В. Н. Андрејева-Бурлака. Он му је, приликом једне посете 1887. године, испричао како је успут срео човека у возу, који му је у очајању говорио о неверству своје жене. Толстој је причу искористио као заплет за своје ново дело, али је тек годину дана касније, под снажним утиском које је извођење Бетовенове *Кројцерове сонате* оставило на њега, наставио са писањем, користећи музику као окосницу за застрашујуће стање у којем се протагониста приче нашао.

Иако је *Кројцорова соната* објављена у форми романа, Ржевски је инспирацију за *Брак* нашао у Толстојевој почетној идеји драмског монолога. Написано за пијанисту који говори, композиција је својеврсна адаптација романа. Преузимањем одређених реченица (или њихових фрагмената), Ржевски је на ефектан начин преобликовао форму романа, и у релативно суженом простору успео да истакне неке од основних идеја којима се текст у оригиналу бави. Брак је једно од питања које Толстој проблематизује, указујући на искривљења која се дешавају у модерном друштву крајем XIX века. Измештајући „нагласке” којима је сиже проткан, Ржевски својим редоследом излагања успоставља музичку драматизацију текста.

### 3. 3. Кратка анализа музичког тока и преглед наративног плана

Формалном анализом можемо издвојити три релативно независна слоја музичког тока. Композиција се заснива на идеји њиховог комбиновања кроз



осам одсека. Ржевски их у партитури обележава словима, али ћу их ја, у сврху прегледнијег мапирања, означити бројевима (од 1 до 8). Три слоја музичког материјала контрастна су и звучно и визуелно (према начину бележења, упутствима за извођење, употребној вредности тела инструмента и специфичном третману пијанисте – извођача који говори):

**А** – наступ соло клавира – перкусивна звучна грађа добијена техникама свирања (јагодицама, коскама, длановима, песницама) по телу инструмента (поклопац клавира, бочне ивице, окидање, мутирање, гребање, свирање ноктима по жицама...)

**В** – изговарање записаног текста уз клавирску пратњу

**С** – наступ соло клавира – традиционални пијанизам

С обзиром на карактеристичне одлике сваког од наведена три слоја, промену уочавамо са лакоћом, без обзира да ли је смењивање одсека спроведено директним надовезивањем или контрастно, у виду прекинутих односа. У оним случајевима када су одсеци директно надовезани једни на друге, композитор пажљиво осмишљеним паузама ствара код слушалаца утисак њиховог јасног разграничавања. Тако постиже јединство форме коју, с обзиром на сложен принцип изградње, можемо назвати *суперформом*.

### Пример бр. 1



Четири одсека (од укупно осам) садрже текст који се изговара. Анализом наративног плана груписала сам их на следећи начин: (1) Пролог, (2) Гнев и љубомора, (3) Чин убиства и (4) Епилог.<sup>68</sup>

## Пролог

Изјава „Брак је убиство” обележава одмах на почетку *тон* дела. Познишев, главни лик, говори о љубави, браку, деци и односима у браку, као наметнутим концептима, на које друштво присиљава појединца. Слушалац схвата да је он Жену убио много раније. „Не говорим о ономе што би требало бити, већ како јесте.” Текст гласи:

*I'm not talking about what's supposed to be. I'm talking about what is. Marriage is murder, and children a form of punishment. Love is slavery: the enslavement of half the human race by the other half. Sex is animal behavior, violence. All sex is rape. Let me tell you how I killed my wife. Do you want to hear the story? Do you really want to? They thought I killed her on October fifth, with a knife. It wasn't that day I killed her. It was much earlier. We were like two prisoners, chained together, hating each other, and trying not to know it. What time is it? You're not tired? Excuse me, I'm just going to drink some water.*

## Гнев и љубомора

Толстој је искуство слушања Бетовенове *Кројцерове сонате* пренео у сцену салонског концерта, на којем жена Познишева свира баш тај комад са младим виолинистом Трухачевским. Покретачка снага музике добија специфичну улогу у роману, јер јој Толстој приписује натприродну моћ када каже: „А ово изазивање енергије, осећања која се ничим не испољавају, што не одговара ни месту ни времену, не може да не делује убиствено. На мене бар та ствар је деловала страшно; мени као да се открише, чинило ми се, сасвим нова осећања, нове могућности, о којима дотле нисам знао.” Ипак, Толстојев Познишев креће у напад након што добије писмо од жене док је на пословном путу, у којем му

---

<sup>68</sup> Називе одсека сам дала сама, ради прегледније анализе наративног плана.

она говори о поновном доласку виолинисте у њихову кућу. Ржевски, пак, користи делове Познишевљевог монолога са тог места у роману и тера га у љубоморни напад преузимајући снагу саме музике, која као да покреће лудило. („Она делује, страшно делује, говори о себи, али никако не уздиже душу. Она не уздиже и не понижава душу, већ раздражује душу!”) Текст одсека је следећи:

*Because of love, the finest human energies are waisted on work not only unproductive, but harmful. It was all because of him and his music. But it wasn't jealousy, I wasn't jealous. It was the music! The music drowned their voices and their kisses. I had the feeling I was experiencing entirely new things, new possibilities I had never known. I seemed to hear a voice saying: «Yes! That's it! That's how it ought to be!» I couldn't sleep. I smoked. A voice inside me said: «Yes! It's all happened!» At eight o'clock I got into a carriage and started off. As soon as I got in the train, it started: «She's lying! She's always lying!» I was like a wild animal in a cage. I'd jump up and go to the window. I wanted to make the train go faster. I'll find her asleep. She'll wake up, and be glad to see me. Heh-heh! No, no! This time it's going to be different! She had to be punished. I had to act. (Gasp: Act!) Everything went out of my mind but action. «ACTION!» HA! ACTION!*

#### Чин убиства

Сам чин убиства доследно је спроведен у композицији према тексту романа. На овом месту највише долази до изражаја намера Ржевског да *имитира* Толстоја. „Један од разлога зашто је Толстој тако значајан јесте способност да прикаже и комичну и трагичну страну проблема о којем говори.”<sup>69</sup> Одсек који у целости описује сурови напад мужа на жену завршава се истицањем трагикомичне изјаве Познишева да не сме дозволити да изгледа блесаво и (након што је претходно изуо ципеле да га не би чули како им се приближава) изађе из куће „у чарапама”. Текст одсека је:

*The first thing I did was to take of my shoes. In my socks, I went to the wall, where I kept my guns and my knives. I took down a knife that had never been used and was*

---

<sup>69</sup> Из разговора са композитором (септембар 2016).

*very sharp. The sheath fell down behind the sofa, and I thought, I'd better find it afterwards. I went to the door and opened it. I remember the look of terror on their faces. I remember it was what I wanted. I was happy. If all she had done was to look terrified, maybe I wouldn't have done it. But she looked irritated. He smiled and started to say, «Oh, we were just playing a little music together...» I ran towards her, hiding my knife. He grabbed my arm and said, «Think what you're doing!» I went for him, but he was under the piano and out of the room. I started to run after him, but then I thought: I'll look foolish in my socks! I want to look – terrifying! If she'd kept still, I might not have done it. But she grabbed my hand, and started to yell: «Think what you're doing! What's wrong with you? There's nothing, nothing...» I remembered everything afterwards, and I've never stopped remembering. I didn't know what I was going to do, but I knew what I was doing. And I might not have done it, but I had to answer her question. For a long time afterwards I thought about that moment before I did what I did. It came and went like a lightning flash, when I knew I was killing a woman, my wife. For a moment I stood there, waiting to see what would happen. I went to my room and thought about nothing. There was a noise. It's the police! Or maybe it's her, and nothing has happened. More knocking. Yes, it has happened. And now, me! But I knew I wasn't going to kill myself. My wife' sister was crying, as usual: «What have you done? She's dying! Go in and see her!» Go in and see her? When a husband has murdered his wife? Wait! I'll look foolish without my shoes. Let me put on some slippers!*

## ЕПИЛОГ

*Shall I forgive her? She's dying, and so can be forgiven. She looked at me. «You got what you wanted. You killed me! Why did all this happen? Why?» «Forgive me!» I said. «Forgive? What nonsense! You got what you wanted. I hate you! Go ahead, kill me! Kill all of us! Him too! He's gone!» She died that day. I went to prison for eleven months. During that time, I thought about my life, and I understood. I started to understand on the third day. I only started to understand when I saw her dead. I killed her. Oh! It was only afterwards that I came to understand the way things should be, and thus perceived the horror of things as they are. Look at the factories! Most of them make useless junk. Millions of humans, generations of slaves, laboring like convicts, punishing themselves for love! I was rich, she was poor. I was a pig. I*

*thought I was an angel. Equality. A woman is a slave in a market or bait in a trap. Horror! Lies! Excuse me!*

Епилог јесте закључак приче о Познишеву, али Ржевски сам крај одсека (и композиције) користи као платформу у оквиру које сабира неколико питања покренутих у роману. Ове теме „познате” су Ржевском, присутне су у његовом стваралаштву деценијама (питања класе, људских права и равноправности). Занимљива, искрена изјава из једног од интервјуа, чини ми се, најбоље објашњава зашто бира ове теме: „Музика можда може, а можда и не може да промени свет. Вероватно не може, али би било лепо када би могла. Зато ја мислим да ми музичари треба да се понашамо као да може, иако знамо да се то вероватно неће десити. Не бисмо се требали понашати као да нам није стало. Јер нам је, заправо, јако стало.”<sup>70</sup>

#### 3. 4. 1. Тумачење изражајних средстава

Израз у музици у ширем смислу, или изражајна средства која у овом случају можемо назвати и конструктивним или конструкционим средствима музичког израза, могуће је категоризовати на следећи начин:

- тонално-традиционална: заснована на средствима тоналитета
- атонално-новомузичка<sup>71</sup>: заснована на идеји еманципације дисонанце, као и на суспензији тематизма и (или) пулса
- новозвучна: заснована на проширеним техникама свирања, она која излазе из света тонова у свет звука, као и средство импровизације

Улога традиционалних елемената у овом делу читава се више као начин или приступ организовању музичке грађе него у изградњи тоналних музичких решења. На њима се заснива конструкција инструменталних одсека који говоре о музици виртуозитета: етидни перпетуум мобиле, постојање тактова, успостављање метра (стабилна метро-ритмичка организација), наступ соло

---

<sup>70</sup> Преузето са сајта: <http://alycasantoro.blogspot.rs/2016/03/interview-with-frederic-rzewski-for.html>, приступљено 3. 8. 2016.

<sup>71</sup> Новомузичка – изведено из појма *Нове музике* Теодора Адорна.

клавира у таквим оквирима, па чак и смена одсека на контрастном принципу. Уколико говоримо о самом музичком језику, могуће је идентификовати извештај прелазни облик између традиционалних и новомузичких средстава. У њих спадају терцна и квинтна акордика (испод које не можемо да потпишемо функције) и брзе промене два или више тоналних центара (присутних више у функцији боје). Међу новомузичким средствима издвајају се отворени хроматизам, односно линеарно пројектована хроматика, суспендован пулс (уводног одсека) или статични остинато који је *сам себи довољан*, без хармонског „правдања” (у шестом одсеку). Такође, у питању је музички ток у којем не постоји тематски материјал у строгом смислу те речи. Уместо њега се јавља карактеристичан хроматски покрет који преузима улогу теме. У новозвучна средства убрајају се елементи оних одсека у којима соло клавир наступа са затвореним поклопцем (први и седми), као и каденца у којој се од пијанисте очекује слободна импровизација.

Музички израз у ужем смислу, с друге стране, углавном везујемо за миметички принцип. На релацији музике и ванмузичког (без обзира да ли је у питању текст, програм или унутрашњи доживљај, духовно стање) израз је „оно нешто” што се јавља између. *Брак*, односно техника којом је написан, нуди један редефинисан однос музике и ванмузичког. Овде бих се за тренутак осврнула на разговор са композитором и информације на основу којих сам градила интерпретативна решења.

Ржевски је, у разговору везаном за *speaking pianist* технику компоновања и настанак *Брака*, споменуо Шуманове мелодраме *op. 106* и *op. 122*<sup>72</sup> за глас и клавир. Говорио је о томе како је често сам рецитовао и свирао ове баладе, што га је инспирисало на даља истраживања у области писања за пијанисту који изговара текст. Трагом Шуманових мелодрама, у којима се од певача тражи рецитовање текста уместо певања, Ржевски спроводи реконструкцију соло

---

<sup>72</sup> У питању је заједнички назив за *op. 106 Schön Hedwig* и *op. 122 Две баладе за декламацију*. Занимљиво је како је Шуман после првог, неуспелог покушаја да објави *op. 106*, ипак наишао на заинтересованог издавача, Бартолда Зенфа, који је изјавио да је „комад врло интересантан, нешто сасвим ново” и да се нада да ће „пријатно изненадити музички свет”. На сличан начин реговаро је и Хебел, књижевник на чије је стихове Шуман компоновао мелодраму („Музички облик какав свет још увек није видео”). Преузето са сајта: [https://www.hyperion-records.co.uk/dw.asp?dc=W10640\\_GBAJY0711013](https://www.hyperion-records.co.uk/dw.asp?dc=W10640_GBAJY0711013), приступљено 24. 12. 2016. Иако су слични композициони поступци забележени и пре Шумановог опуса 106, занимљиво је, за потребе овог рада, приметити оригинална решења приликом откривања нове, релативно неистражене области музике, како у случају Шумана (половином XIX века), тако и Ржевског (крајем XX).

песме и обе улоге поверава једном извођачу – пијанисти/пијанисткињи<sup>73</sup>. И не само то, Ржевски у креирању клавирске деонице *Брака* одлази за корак даље. На оним местима где традиционални звук нема довољну снагу да изрази одређени ванмузички материјал, композитор се окреће новим (новозвучним) изражајним средствима, односно прелази у поље музике која напушта режим тона. Овде уочавамо једну нову ситуацију у односу на поверење у музику да својим традиционалним средствима изрази један ванмузички естетски предмет – идеја у којој се крије можда и најзначајнији *новоизражајни* квалитет композиције.

### 3. 4. 2. Одсек бр. 1 – тонско сликање сцене новозвучним средствима

Први, уводни одсек изводи се у целини са затвореним поклопцем клавира. Према се овакав начин свирања више не сматра радикалним, те се може рећи да је у данашње време саставни део тзв. метарепертоара готово свих пијаниста-импровизатора, у њему је садржан елемент онеобичавања који слушаоца преноси у музички свет Ржевског, односно тонски слика сцену из Толстојевог романа. Другим речима, композитор поступак не користи како би открио или приказао нове изражајне могућности инструмента, него у сврху истицања другачијег, јединственог третмана ванмузичког материјала већ освојеним извођачким техникама.

Могуће је констатовати да је одсек написан, на известан начин, *in C*. Иако дирке не додирујемо (поклопац остаје затворен до самог краја) лева рука све време *свира* на жици *це контра*. Прва четвртина је увек изведена ноктом, а природа звука добијеног на тај начин, у поређењу са остатком фразе<sup>74</sup> која се изводи јагодицом, ствара привид акцентоване, *прве* добе у такту. У питању је константно понављање ситних ритмичких фигура, увек продужених или скраћених за осмину. Контрастна ритмичка подела у десној руци релативизује остинато покрет у левој, те се за пулс може рећи да је уједно и уведен и оспорен. Петнаест фраза разграничено је тактним цртама без ритмичко-

---

<sup>73</sup> Прва верзија дела имала је само један одсек (садашњи шести). Написана је као поручбина Томоко Мукајама (Томоко Мукајама) која је, у оквиру свог пројекта под називом „Страст”, извела композицију са соло певачицом. Неколико месеци касније Ржевски је дело прерадио у данашњу верзију, на позив Антонија де Марца (Anthony de Mare). Чињеница да је дело првобитно написано за глас и клавир говори у прилог тумачењу *Брака* као реконструисаног облика соло песме.

<sup>74</sup> У недостатку бољег термина користићу појам *фраза*, под којим подразумевам целине у трајању од једног такта, идентично организованих једнаким бројем четвртина по такту.

метричких ознака, али се њихово идентично трајање постиже истим бројем четвртина по такту. У питању је музичка проза у којој композитор привидно минималистичким, репетитивним потезом имитира звук воза, односно атмосфере путовања у купеу воза (алузија на прву сцену у роману).

Звучна грађа састоји се од удараца ноктима, прстима и длановима по жици (а касније у кластерима по жицама) у левој руци, и ноктима, прстима, коскама и длановима у десној. Десни педал који држимо од почетка до краја одсека има улогу микрофона и обезбеђује опажање динамичког нијансирања, чак и када тело клавира додирујемо сасвим тихо. Тихо понављање ритмичких модела у трајању од 16 четвртина (по такту) у левој руци са суперпонираним, постепено развијаним ритмичким моделима у десној, воде разиграно до седме фразе у којој први пут наступа „чудни звук” Познишева: АХ!<sup>75</sup> Како би овај звук дошао до израза, ударце по жици и поклопцу клавира још увек изводимо тихо. Од девете фразе почиње поступни крешендо: лева рука наставља са истим покретима у наредне две фразе али их спроводи све гласније, док десна рука прелази са јагодица прстију на ударце ноктима. Једанаеста и дванаеста фраза значајно појачавају динамику коришћењем дланова у десној руци и гребањем жице у левој. Тринаеста доноси нагло утихнуће – мутиране кластере на жицама у левој руци, који се до краја фразе и почетком следеће трансформишу у отворене снажне ударце опуштеним длановима обе руке (леве по жицама, десне по поклопцу клавира), како би се постигло што природније вибрирање жица и дрвета. Крешендо води до кулминације и каденце у петнаестом такту. Одсек се по завршетку каденце (звучно) завршава петнастом фразом. У њој динамику враћамо у *pp*, а потом пуштамо педал и прекидамо звук у потпуности. Пауза од два такта (уједно и прелаз на следећи одсек) пружа довољно времена да отворимо поклопац без наглих потеза, али и да се ментално припремимо за изговарање текста.

Занимљиво је да су *Брак* до сада изводили само мушкарци. Један од проблема пред којим сам се нашао било је питање звука који се ствара „свирањем” јагодицама на поклопцу клавира, што сам у извођењима мушких пијаниста чула врло јасно и разговетно. Јагодице мојих прстију не стварају довољно гласан звук, па сам испробавањем различитих додира и удараца дошла

---

<sup>75</sup> О чудном звуку и интерпретативним аспектима истог биће речи у наставку рада.



до решења да њих користим само када свирам тридесетдвојке, а да све четвртине, осмине и шеснаестине свирам коском палца са спољашне стране, оним делом прста који омогућава најснажнији звук. Тридесетдвојке се јављају само повремено, као украси који опонашају звук добоша, те их је јагодицама могуће неупоредиво брже одсвирати, и тако постићи лакоћу. Окружене бојом коју сам добила користећи коску палца, зазвучале су управо као неусиљени украс, што је Ржевски одобрио, не мерејући помало „мекшу” интерпретацију. Проблематичним су се такође показале четири фразе које граде звучну кулминацију променом додира у обе руке. Промена у левој руци лако се примећује – са додира жице јагодицом прелази се на ударање, а потом и гласно гребање жице ноктом. Десна рука такође производи крешендо, тако што се прве две фразе свирају ноктима по поклопцу клавира, а наредне две шаком. Другу фразу сам наставила да свирам ноктима (како не бих мењала боју), али овај пут савијених прстију, користећи и снагу коске изнад нокта. На тај начин постигла сам јачи импулс и карактеристичан звук којим сам постепено дошла до употребе шаке. Петнаеста фраза доноси ознаку *sempre crescendo* и снажне ударце по поклопцу и жицама – резултат је соноран звук жица и дрвета, изузетна подлога за изградњу каденце која следи.

### 3. 4. 3. Каденца/слободна импровизација

У литератури XX века није реткост наићи на композиције у којима је прецизно нотирани текст комбинован са импровизационим деловима или одсецима. *Брак* јесте једно од таквих дела, али и много више од типичног примера. Један од најзанимљивијих аспеката композиционог плана чине врло гипки прелази и комбиновање елемената различитих категорија, односно синкретички поступак спајања различито конципираних делова музичког тока. Комбиновање елемената традиционалног звука са новозвучним средствима има свој одраз у спајању прецизно забележеног текста са елементима слободне импровизације. Занимљиво је управо то да, уколико се импровизација вешто изведе, слушалац не чује границу између компоноване и импровизоване музике.

Извођач треба (или може) да импровизује два пута у току дела – пред крај првог и шестог одсека. Прва импровизација је обележена ознаком *каденца*, термином на који ретко наилазимо у области солистичке клавирске литературе

након периода класицизма<sup>76</sup>, док је друга обележена речима – *импровизовати по избору*. Заустављање дотадашњег музичког тока овом ознаком (optional improvisation) једно је од упутстава које Ржевски оставља пијанистима у великом броју својих композиција, рачунајући да многи нису спремни да импровизују, да не желе, не умеју или неретко слободну импровизацију сматрају активношћу која се коси са њиховим професионалним образовањем. „Са успоном буржоаске културе наилазимо на снажан отпор према индивидуалном генију који је допринео њеном тријумфу. Школе преузимају контролу над културом и диктирају строга правила. Уметност импровизације, слободно препуштање машти као једно од кључних елемената ране класичне музике, нестало је, искорењено крутом покорношћу штампаном нотном запису и диригентској палици.”<sup>77</sup>

С друге стране, импровизација у првом одсеку је обавезна, с обзиром да нам композитор не оставља записану каденцу. Он на овом месту комуницира са појмовима музичке прошлости, стављајући пред инструменталисту захтев да импровизује на начин на који су то радили стари мајстори XVII и XVIII века – на лицу места и на основу материјала од којег је сачињен дотадашњи музички ток. Истина је да су многи композитори писали (компоновали) каденце у страху од неукусно организованих импровизација, од *искривљења* оригиналне музичке идеје. Музика Ржевског спада у ону групу у којој не само да таква опасност не постоји, већ се може рећи да је једина *опасност* страх од импровизовања. „Постоји нешто у мом рукопису што је попут уграђеног механизма против медиокритета. Конвенционални или уздржани извођачи неће ни прићи овим делима јер она траже велику храброст како би била изведена пред публиком. Свако ко свира ову музику има јединствен и креативан приступ.”<sup>78</sup>

Иако је могуће унапред осмислити концепт (структуру, динамички опсег или општи план), импровизација по својој природи „измиче” вербалном опису. Процес припреме ова два, у мојој интерпретацији, важна поступка могу да опишем једино бележењем основних идеја којима сам се водила. С обзиром да

---

<sup>76</sup> Овде се преваходно мисли на каденцу која није записана (а не на сличне поступке као што су нпр. *quasi una cadenza*)

<sup>77</sup> Frederic Rzewski, *Nonsequiturs, Writings & Lectures on Improvisation, Composition and Interpretation*, нав. дело, стр. 242

<sup>78</sup> *Frederic Rzewski Visits America*, A conversation with Frank J. Oteri @ Nonesuch Records, NYC, <https://nmbx.newmusicusa.org/frederic-rzewski-visits-america/> (Приступљено интернет страници 18. 10. 2016.)

се цео први одсек (материјал пре и после каденце) свира са затвореним поклопцем клавира, логичан закључак је да каденцу изводимо у *истом маниру*. О томе нам говори не само „наслов” импровизације, дакле правила креирања каденце (у овом случају импровизовање у оквирима звучног простора који је освојен до тог тренутка), него и чињеница да јединство музичког тока можемо сачувати само избегавањем „реметилачких” елемената, као што би, очигледно, било превремено отварање поклопца инструмента. Што се тиче импровизације у шестом одсеку, до коначног избора и плана извођења дошла сам у договору са глумицом Лидијом Стевановић.

Овај одсек се издваја од осталих, што доказује и освојена самосталност у извођењу Томоко Мукаијаме. Наиме, одсек задржава, у односу на остале делове композиције, извесну аутономију која се огледа у организацији музичког материјала – хомогени ритмички ток фактуре коју можемо описати као умерено модернистичку (удаљени регистри, остинато покрет, мелодијски хроматизам...), али и у објекту нарације, сцени романа у којој је детаљно описан чин убиства. Након што је испричао причу, уметник на самом крају одсека има могућност да импровизује. Импровизација се јавља након што пијаниста први пут узвикне *Чекајте!*<sup>79</sup>. Спремно дочекавши сугестију Ржевског да дело доживим и интерпретирам са великом слободом, ову импровизацију сам пренела у област глуме. Иако сам током рада са Лидијом Стевановић испробала различите (музичке, звучне) варијанте, у последњем периоду припреме смо се определиле за глуму. Један од главних разлога за такву одлуку била је информација да ће концерт бити одржан у београдском СКЦ-у, што је усмерило контекст извођења, с обзиром да ова сала, за разлику од других концертних дворана, има сцену која подржава позоришне аспекте. Такође, осетиле смо потребу да публици оставимо довољно времена да се у току извођења замисли и запита о значењу текста. Тишина коју смо пожелеле на том месту (у којој бих само повремено тихо понављала реч/повик *Чекајте!*) је постала проблематична, јер је из чисто музичке прешла у категорију глумљеног материјала (с обзиром на раније уведен елемент глуме). Тако је дошло од замисли да устанем од клавира, и да тишину, као централну идеју (музичке) импровизације, изградим уз помоћ глумачких елемената.

---

<sup>79</sup> Пун опис ознаке за импровизацију је: *optional improvisation, then repeat «Wait!» several times.*

### 3. 5. 1. Извођачки приступ *Браку* (и његова мелодраматизација)

Узмимо ли у обзир да је Ржевски цео циклус замислио као роман који се чита код куће, и да га пијанисти *износе* на сцену готово „упркос” намери композитора, постаје јасно колико су полазна очекивања подложна субјективном тумачењу. *Брак* је једно од ретких солистичких клавирских дела које има невероватну моћ трансформације, у зависности од услова у којима се представља (приватни, кућни концерти, јавна извођења у малим, средњим или великим концертним дворанама) и самог начина интерпретације (чисто *speaking pianist* извођење, перформанс, мелодрама и сл.). Мој приступ се издваја међу досадашњим као прва, у целини глумљена мелодрама, и производ је заједничког рада и размене идеја између композитора, глумице Лидије Стевановић и мене лично. Жанровско позиционирање дела није једно од типичних „извођачких” питања, али се овај случај разликује у томе што жанровску одредницу дефинише управо начин извођења, а он зависи у потпуности од извођача.

Основна разлика између читања за себе и јавног читања (пред публиком, за публику) у мом случају била је примена театарских елемената. До идеје да у *Брак* уведем елемент глуме дошло је сасвим случајно. У питању је био збир сугестија, подстакнутих свирањем без нота. Помало збуњен јер је то био први пут да слуша (и гледа) извођење *Брака* напамет, Ржевски је прокоментарисао јављање нових, интересантних интерпретативних могућности, али и нових проблема. Потреба да комуницирам са публиком се сама наметнула, с обзиром да ми поглед није био прикован за нотни пулт. Ја сам и тада помало гледала у (замишљену) публику, али сам то радила недовољно и неуверљиво (пратећи погледом углавном покрете руку). Још један проблем био је мој покушај имитације мушког гласа, али и дисбаланс који се јављао приликом истовременог свирања и изговарања текста. Укратко, услед свирања дела напамет дошло је до промена које су условиле извођење, али које су „концертној” интерпретацији обезбедиле аутентичност.

За потребе рада на боји гласа, интонацији и начина на који изговарам текст, Ржевски је предложио да пронађем професионалну глумицу која би ми у томе помогла. Лидију Стевановић сам упознала неколико недеља касније, а заједнички рад је уследио врло брзо потом. План проба је био следећи:

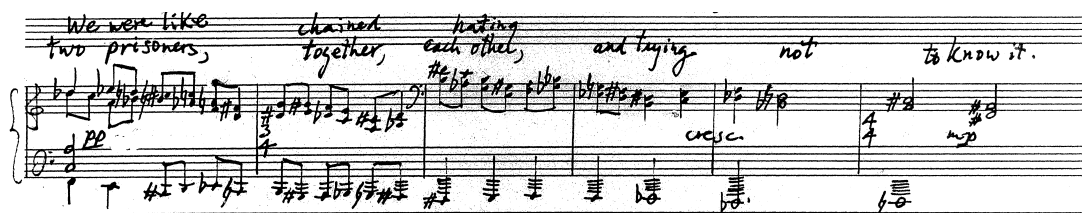
- прва проба – упознавање Лидије са делом
- читалачка проба (на којој смо радиле само на тексту)
- неколико проба са клавиром, током којих смо радиле на гласу (кашљању и свим осталим артикулисаним и неартикулисаним звуцима које је било потребно произвести), звучном балансу приликом изговарања текста уз клавирску пратњу и сценском покрету
- последње извођење пред концерт, којем је присуствовао Милан Јанчурић, дизајнер звука (проба на којој је било речи о томе како, и да ли, озвучити глас и клавир)

Проба током које смо читале текст показала је да, према Лидијиним речима, размишљам „из музике”. Процес меморисања учинио је да текст памтим као део музичког материјала, што је стварало проблем када бих покушала да га изговорим без клавирске деонице. Разлог због којег сам ова два засебна слоја учила заједно лежи у томе што их је Ржевски везивао или ритмизовањем (слогова) речи на начин приказан у примеру бр. 2, или тако што је музичким средствима пратио ритам речи (пример бр. 3).<sup>80</sup>

### Пример бр. 2

### Пример бр. 3

<sup>80</sup> Ово је један од разлога зашто дело нисам извела на српском језику, иако је композитор сам предложио да покушам (и на тај начин олакшам публици да прати причу). Сваки пут када сам то чинила, реакција слушалаца (пред којима сам правила пробе) је била та да истакну како се нешто губи у преводу. Оно што је тим извођењима недостајало јесте, по мојој процени, читав један план дела, односно звучно јединство које композитор постиже музичким обликовањем изабраних речи (сетимо се на овом месту да је у питању адаптација романа, и да Ржевски врло често мења облик реченица у односу на оригинални превод на енглески језик, како би остварио ритмичку организацију дела).



Ја сам текст памтила уз помоћ музике, и не покушавајући да га научим посебно (сматрајући да је то непотребно). Ритам речи постао је неодвојив од компоненте клавирске пратње, што ми је пружало меморијску стабилност, али се испоставило проблематичним у тренутку када сам почела да радим на глумачким елементима, јер се тада у фокусу по први пут нашао текст. Оно што је Лидија приметила било је да у одсецима у којима глумим, музика треба да буде у служби текста. Осврнимо се за тренутак на разлике у одсецима са и без говорног текста.

Однос између одсека у којима постоји текст за изговарање и оних у којима клавир наступа соло (а пијаниста солистички) можемо посматрати попут односа између речитатива (места развијене драме) и арије (накупљеног афекта). Виртуозитет – пренаглашено *ја*, спремно дочекује сву ту „кондензовану” афектуацију у одсецима без текста. У овом елементу открива се *друга* природа *Брака*, односно крије оно *солистичко* – дело ће сачувати своју „пијанистичност” ма како текст био изговорен (или глумљен), јер категорично тражи пијанисту (а не глумца или певача).<sup>81</sup> За разлику од солистичких, у оним одсецима у којима прати текст, музика на изванредан начин постаје индиферентна. Тонска висина губи своју пуну изражајну снагу, а њено место преузимају елементи као што су ритам и динамика, или регистарски разуђена фактура. Музика улази у један нови модел постојања, и свој пун потенцијал остварује тако што допуњава и продубљује смисао речи или објављује оно неизрециво. Један од доказа је

<sup>81</sup> *Брак* су пре мене извели Мајкл Киркендол (Michael Kirkendoll), Ешли Хрибар (Ashley Hribar), Боби Мичел (Bobby Mitchell), као и сам Ржевски. Све снимке, осим Бобија Мичела, је могуће пронаћи на Јутјубу. Њега сам слушала живо на концерту у Антверпену, у септембру 2016. године. Ова извођења се веома разликују: Боби Мичел чита текст, равно, *наглашено* безизражајно, као да за циљ има имитацију читања (романа) код куће, без публике; Ешли Хрибар врло разговетно изговара текст (на јасном, артикулисаном аустралијском енглеском језику) без гледања у публику; Мајкл Киркендол се односи врло глумачки према тексту, има специфичну, изузетну боју гласа, али такође не гледа у публику док свира (његову интерпретацију готово да можемо тумачити као радијску мелодраму). У поређењу са њиховим извођењима, мој приступ упућује на извесну „кабаретизацију” дела.

изостанак тематског материјала, односно материјала који, у овом случају, преузима улогу теме – на местима где би било логично очекивати га (нпр. на почетку другог одсека, када отворимо поклопац клавира и почнемо да свирамо на традиционалан начин), а на којима музика препушта доминантну улогу говорном тексту и прелази у други план. Иако „у позадини”, она остаје активна и тонски *оживљава* детаље из текста музичком *иронијом* (пример бр. 4) или *ономатопејом* (примери бр. 5, 6 и 7). Драмски ефекат постиже се тако на два, неодвојива и међусобно условљена нивоа, захтевајући гипку реакцију гласа на музичка средства, и обрнуто.

#### Пример бр. 4

(На оном месту у тексту где говори о томе како је пожелео да воз иде брже, музика се успорава.)

The image shows a handwritten musical score for Example 4. It consists of three staves. The top staff is a vocal line with the lyrics "I wanted to make the train go faster." and a "rit." marking above it. The middle staff is a piano accompaniment in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some triplets and a crescendo leading to a "pp" (pianissimo) dynamic marking.

#### Пример бр. 5

(Звучна имитација дивље животиње затворене у кавез: уситњавање нотних вредности у секстоле, „импулсивни“ крешендо и осећај дефинисаног простора понављањем истих нотних висина на почетку фразе и наглим заустављањем музичког тока на крају.)

*I was like a wild animal in a cage. I'd jump up and go to the window.*

**Пример бр. 6**

(Звук гнушања опонашају терце у десној руци.)

*(Grunt:)-*

*Eh Eh Eh Eh Eh Eh I only started to understand*

**Пример бр. 7**

(Ударац у поклопац клавира; након што дуго времена нисмо чули новозвучна средства, звук дрвета јасно подражава појам смрти из текста.)

*when I saw her dead. Ah! Ah! Ah!*

*(Knock on lid)*



### 3. 5. 2. Глас, говор и сценски покрет

Основни план који смо пратиле током рада био је договорен одмах на првој проби: да оно што говорим буде битније од тога како говорим. С тим у вези, сложиле смо се да одустанем од покушаја имитирања мушког гласа, да заборавим на чињеницу да глумим мушкарца и апстрахујем питање пола које постаје мање битно од саме поруке. Тако је акценат пребачен на дикцију. Текст сам врло брзо почела да учим (поново) напамет, „за столом”, без музике, што је променило начин интонирања појединачних речи, али и њихово заједничко фразирање. У претходној фази, пре почетка рада са глумицом, речи сам несвесно помало певно изговарала спрам музичког обликовања фразе која је пратила текст. Лидија је зато сугерисала да на тексту радим одвојено, како бих освестила његов *ритам*, а потом изабрала тачно шта желим да нагласим или истакнем (нпр. изјаву о проведених 11 месеци затвора за почињени злочин сам изговорила другачијом бојом од текста који јој је претходио, прву реченицу о браку и деци – „изјавно, без превише енергије”, *Let me tell you how I killed my wife* – „са лакоћом”, или када сам желела да се „распуцам од глуме” на повику *I had to act, ACT!* – што сам учинила тако да покажем Познишева који то изговара „са великим задовољством”<sup>82</sup>). Оно што је такође занимљиво јесте да сам тек одвојеним учењем текста приметила разлику између унутрашњег и спољашњег гласа, као и наводнике којима Ржевски одваја текст који доноси унутрашњи (на исти начин бележећи и појављивање жене, њене сестре и Трухачевског). Било је потребно направити разлику у боји вокала када Познишев имитира друге ликове, али је зато начин на који сам пришла издвајању оног унутрашњег гласа (пример бр. 8), када Познишев прича сам са собом (или себи, или чује глас који му говори), био истакнут не само променом боје („режањем”, напињањем, викањем или спуштањем интонације), него и померањем погледа са публике, окретањем главе и тела у другом правцу и мимиком која је требала да (д)опише очај.

---

<sup>82</sup> Описи под наводницима су речи Лидије Стевановић, забележене на заједничким пробама.

## Пример бр. 8

I seemed to hear a voice saying: "Yes! That's it! That's how it ought to be!"

I couldn't sleep. I smoked. A voice inside me said: "Yes! It's all happened!"

Лидијине сугестије помогле су ми око припреме и других глумачких елемената:

- кашљања (које је требало припремити тако да не напрежем гласнице, природно, како бих иначе кашљала или прочишћавала грло, уместо да симулирам кашаљ који сам чула код мушких извођача)
- мимике (коју сам морала посебно нагласити како бих успела да је пројектујем са сцене у публику – помогло је то што смо клавир окренули тако да публика може да прати изразе на мом лицу док свирам, чак и када гледам у руке)
- држања тела (приликом изласка на сцену и организације покрета када се обраћам публици или, другачије, када причам сама са собом, као и приликом импровизације<sup>83</sup>)

<sup>83</sup> На овом месту цитирам Лидијине речи са последње пробе, како бих сликовито објаснила један од примера о којима говорим – покрет. „Када публици дајеш времена да размисли о ономе о чему си до тог момента говорила понављајући „Чекај чекај!“ – то мора да буде чисто! Постоји више могућности. Ти си сада нешто масирала врат, руке, испробавала си. Ако масираш врат – то се тумачи као да имаш болове у врату. Ако немаш болове у врату, ако не масираш врат, а дошла си овде, онда то значи да имаш проблем, не знаш шта да радиш, па ходаш, тражиш одговоре. Можеш да кренеш брже као да ћеш нешто да донесеш, да публика сачека, па да се окренеш, па поново кажеш „Чекај!“. Брзо кренеш па се окренеш, предомислиш... Или варијанта да је све врло споро... Споро, споро... Па одлуташ тамо, али ћеш ипак да се вратиш. Где држиш руке – и то нешто значи. Ми твој процес и твој (његов) проблем пратимо кроз твоје тело и мимику. Не заборави: све се чита! И када не знаш шта радиш – то се види, чита. Оно што си замислила, ми ћемо видети, осетити, само мора да буде чисто, као када свираш. Поређај шта којим редом радиш и одлучи се за једну варијанту.”

Чудни звук, кашаљ и испијање воде су врло прецизно забележени у партитури, те је ове елементе/покрете било потребно дефинисати, како би се видело да се ради о артифицијелним, осмишљеним радњама, а не о самоиницијативним одлукама. Бокал и чаша су детаљи којима су пијанисти до сада доста нехајно прилазили (постављајући их углавном на слободну клавирску столицу близу инструмента, тако да не морају да устају када пију воду). Ми смо ове реквизите поставиле на сто, а излазак на сцену је био добар тренутак за то да их погледом „укључим”, односно да им доделим статус (врло сведеног) мизансцена. („На сцену излазиш као Познишев, са проблемом, а када станеш – обузми цео простор, опусти се, сконцентриши, погледај у публику, погледај у сто са чашом и бокалом. Узми време да прихватиш и разумеш простор око себе, и тек онда крени.”<sup>84</sup>)

Један од врло специфичних елемената текста био је *чудни звук*, уведен одмах на почетку композиције, као део тонског сликања прве сцене. У дну странице Ржевски пише: „Прочитати *Кројцерову сонату* и пронаћи свој, оригиналан начин да се дочара *чудни звук* Познишева.” Смештајући прву сцену у купе воза који путује у непознатом правцу, Толстој нам говори о путницима и следећим речима описује протагонисту: „И још један омален господин особењачког држања, жустрих покрета, још не стар, али очевидно с прерано оседелом коврцавом косом и с необично сјајним очима које су брзо прелетале с предмета на предмет. На себи је имао стари горњи капут скупого кроја с крагном од јагњеће коже и велику јагњећу шубару. Испод капута, када се раскопчавао, видио се кафтан без рукава и руска везена кошуља. Особеност тога господина била је још у томе што је он овда-онда пуштао неке *чудне звуке налик на искашљавање или на започети те прекинути смех.*”<sup>85</sup> Лидија га је протумачила као идентификационо средство и инсистирала је на томе да се он „фиксира”, да увек буде исти, како би слушалац знао да се ради о глумљеном елементу који је написао композитор. Толстој више пута у тексту спомиње овај

---

<sup>84</sup> Сугестије Лидије Стевановић, са последње пробе пред концерт.

<sup>85</sup> Превод преузет из издања библиотеке „Реч и мисао”: Л. Толстој, *Кројцорова соната* (Издавачко предузеће „Рад”, Београд, 1964), стр. 3

чудни звук Познишева<sup>86</sup>, што Ржевски у наредним одсецима имитира развијањем и варирањем звука у кашаљ, јецање, гнушање, напињање гласа итд.<sup>87</sup>

### 3. 6. Закључак

Једно од питања које сам поставила Ржевском било је везано за верност нотном запису. Извођења осталих пијаниста постављена на Јутјубу чинила су ми се исувише слободним у тренутку када сам дело научила и могла помно да пратим интерпретативна решења. Одговор Ржевског је гласио: „По мени, партитура је фундаментално амбивалентна. Она има бар три различите функције: (1) улогу *мане* – дескрипције онога што треба да чујемо, (2) опис неопходних физичких покрета (нпр. материјал у левој и десној руци) и (3) предлог онога како *може* да се свира али не нужно и *мора*. Сматрам да је ово суштина писања: прецизно нотирање које може да се тумачи на различите начине.”<sup>88</sup> Разлог зашто ме је његов одговор изненадио било је моје дотадашње искуство рада са композиторима, који врло често желе (а понекад и отворено захтевају) да чују што прецизнију реализацију нотног текста и забележених ознака везаних за изражајна средства. *Брак* Фредерика Ржевског има посебан квалитет који позива уметника да активно учествује у изградњи/трансформацији дела, не само кроз импровизацију као поступку који увек изнова мења појавност музике, него и у приступу фиксираним нотном (и говорном) тексту. Ја сам тај *позив на плес* прихватила, али не слободним тумачењем нотног дела партитуре, него истицањем њеног наличја – текста за изговарање.

Посматрајући процес који је иза мене, јасно ми је да сам, када је у питању *Брак* (као део мог уметничког докторског пројекта), најмање енергије

---

<sup>86</sup> Као нпр. „Он застаде, пусти свој звук, као што је чинио увек кад му се, очевидно, јављала нова мисао.”/„Он пусти свој звук, мало поћута и гуцну још мало чаја.”/„Он заћута и једном-двапут пусти своје чудне звуке који су сад већ сасвим личили на уздржано јецање.”/„Гуши ме. Допустите, ја ћу мало прошетати, да пијем воде.”/„Он устаде и неколико пута једно за другим произведе оне своје звуке. Хтеде почети да говори, али хркну на нос и опет застаде.”/„У! у! у! – узвикну неколико пута, и ућута.” (Реченице су преузете из различитих делова романа наведеног издања.)

<sup>87</sup> АН! (чудни глас)/Inhale, as if from a cigarette/Caugh twice/Cough/Deep sigh: inhale/exhale/Gasp/Grunt/Drag on cigarette/Shout НА!/Groan of disgust, loathing: Eeeeggh, Egh, Eegh, Eh!, Eeeegh!, Eeh, Eeeergh/Grunt Eehh 5 times/Slurp; Exhale with satisfaction/Caugh 3 times/Animal groans/Whisper: WHWHWH...(imagine the flapping of vampire wings)/Grunt: Eh, Eh, Eh, Eh, Eh.../Grunt: Uh, УН!...Ah!, Ah!, Ah!...Oh!

<sup>88</sup> Из разговора са композитором (септембар 2016).

потрошила на онај сегмент који, посматрано из ове перспективе, називамо *традиционалним* пијанизмом. Пред овогодишњу „Трибину композитора” селекторка Бранка Поповић је истакла да је „значајан део програма посвећен композицијама за соло инструменте који захтевају посебан ангажман извођача као и посебан афинитет према интерпретацији савремене музике”, те да „оваква посвећеност омогућава да се музика сваким даном мења, обликује и доноси новине које одражавају тренутак у којем је настала.”<sup>89</sup> Окретање новозвучним елементима у потрази за „правим” звуком који помаже приликом формирања музичке драматизације текста јесте оно *ново* у вези са овом композицијом. Захтеви пред којима сам се нашла како бих ове елементе, као и елементе глуме, успела да савладам подразумевали су одступања од класичног образовања и уобичајеног коришћења извођачаког апарата. Свакако да је у питању афинитет према интерпретацији савремене музике, али и жеља да се један општи интерес – интерес музике заступа кроз истраживање дела као што је *Брак*, посебно ако узмемо у обзир да се ради о промишљању времена у којем живимо, и које Ржевски коментарише на следећи начин:

„Не знам да ли је Познишев болестан, луд човек. Мислим да се може тако доживети, али Толстој то нигде не каже. Може бити и да је попут нас осталих. У једном тренутку жена га пита: „Шта није у реду са тобом?” Заиста, шта није у реду са њим, са нама? Да ли знамо? Да ли је све у реду са нама? Исто се односи на *Зашто?* са краја композиције. Његова жена поставља то питање, али, поново, то може бити било ко. Мислим да Толстој ово ради намерно. Он не пише о ономе како би требало да буде, већ о томе како јесте. Одговори су једноставни, питања су много тежа.”<sup>90</sup>

---

<sup>89</sup> Преузето са сајта: <http://composers.rs>, приступљено 11. 11. 2017.

<sup>90</sup> Из разговора са композитором (септембар 2016).

## Закључак

Када сам у септембру 2016. године отишла да посетим Фредерика Ржевског у Бриселу, отпутовала сам с намером да „проверим” да ли ћу *Брак* успети да изведем у оквирима очекиване интерпретације (будући да немам нимало глумачког искуства), и да ли уопште постоје неки специфични захтеви (који се „не виде” у партитури). Чињеница да је Ржевски деценијама био (и остао) привржен импровизацији, па тако и неконвенционалном, маштовитом приступу извођаштву, објашњава слободу коју оставља извођачима. Захваљујући заједничком раду и квалитету композиторових сугестија, наставила сам да откривам различите начине тумачења дела, *безбрижно* сарађујући са Лидијом Стевановић на припреми аргументоване интерпретације, уједно испитујући границе *контролисане* слободе.

Током посете дефинисан је предмет, односно оквир мог докторског уметничког истраживања, као поступак тумачења изражајних средстава, а самим тим, и проучавања процеса креативног читања партитуре. Није било једноставно издвојити одређена изражајна средства (што сам морала учинити како бих рад компактно конципирала), с обзиром на то да су изабране композиције веома иновативне (али и недовољно истражене), и да обилују упечатљивим, аутентичним сегментима музичког тока. Коначан избор везан је за оне области које су утицале на развој пијанизма у XX веку, као и на почетку XXI века: истраживање нових звучних простора, нове изражајности, нових форми, новог виртуозитета итд.

Допринос развоју музичког језика у XX веку композитора којима сам се бавила у раду укључује различита, па и опозитна решења на пољу испитивања извођачких могућности и њихових граница, као и могућности самих инструмената. Ова студија писана је с циљем да покаже неке од елемената овог проширеног звучног дијапазона и начина на који их реализујемо (као и одређене делове процеса њиховог настајања и организације). Нови виртуозитет појављује се, у том смислу, као елемент *нове изражајности* (нових изражајних средстава), али и обрнуто, за нову изражајност можемо рећи да настаје кроз нови виртуозитет. Овај феномен је у раду приказан можда најупечатљивије на примеру архетипски *немог* пијанисте који проговара, односно „пушта глас”. Можда се у овом поступку могу видети пукотине аутономије коју је пијанизам

дуго освајао, а коју ипак мора изгубити како би закорачио у један нов, савремен модел постојања.

## Списак литературе

Адорно, Теодор. *Филозофија нове музике*. Превео Иван Фохт. Нолит, Београд, 1968.

*Berio's Sequenzas, Essays on Performance, Composition and Analysis*. Edited by Janet K. Halfyard. Routledge, New York, 2016.

Berio, Luciano. *Remembering the Future*. Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 2006.

Boulez, Pierre. *Orientations: Collected writings*. Edited by Jean-Jacques Nattiez. Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1986.

*Boulez-Cage Correspondence*. Edited by Jean-Jacques Nattiez. Cambridge University Press, New York, 1993.

Bowen, José A. *The History of Remembered Innovation: Tradition and Its Role in the Relationship between Musical Works and Their Performances*. The Journal of Musicology, Vol. 11, No. 2 (Spring, 1993), pp. 139-173

Брехт, Бертолд. *Дијалектика у театру*. Нолит, Београд, 1979.

Bruhn, Siglind. *Images and Ideas in Modern French Piano Music, The Extra-Musical Subtext in Piano Works by Ravel, Debussy and Messian*. Pendragon Press, Stuyvesant, NY, 1997.

Burge, David. *Twentieth-Century Piano Music*. The Scarecrow Press, Inc. Lanham, Maryland, 2004.

Cervino, Alessandro. *Mapping the Performer's Creative Space. An exploration in and through piano playing*. Faculteit Architectuur en Kunsten, Leuven 2012.

Chaffin, Roger, Gabriela Imreh and Mary Crawford. *Practicing Perfection: Memory and Piano Performance*. Psychology Press, New York, 2012.

Chaffin, Roger и Topher Logan. *Practicing perfection: How concert soloists prepare for performance*. University of Connecticut, Advances in Cognitive Psychology, Volume 2, 113-130, 2006.

Clarke, Erik. *Creativity in Performance*. University of Sheffield, UK.

Цвејић, Бојана. *Отворено дело у музици. Булез/Штокхаузен/Кејџ*. СКЦ, Београд, 2004.

Данузер, Херман. *Глазба 20. стољећа*. Загреб, Хрватско музиколошко друштво, 2007.

Giesecking, Walter and Karl Leimer. *Piano Technique*. Dover Publications, New York, 1972.



Gloag, Kenneth. *Postmodernism in Music*. Cambridge University Press, New York, 2012.

Griffiths, Paul. *Boulez*, Oxford Studies of Composers. Oxford University Press, London, 1978.

Griffiths, Paul. *Modern Music and After*. Oxford University Press, Inc. New York, 2010.

Heaton, Roger. *Contemporary Performance Practice and Tradition*. Bath Spa University, 2012 Royal Northern College of Music Vol. 5

Hofmann, Josef. *Piano Playing. With Piano Questions Answered*. Dover Publications, New York. 1976.

Jameux, Dominique. *Pierre Boulez*. Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1991.

Леман, К. Андреас, Џон Е. Слобода и Роберт Х. Вуди. *Психологија за музичаре*, прев. Горан Капетановић. Psihopolis Institut, Нови Сад и Факултет музичке уметности, Београд, 2012.

Lhevinne, Josef. *Basic Principles in Pianoforte Playing*. Dover Publications, New York, 1972.

*Luciano Berio, Two Interviews*. Translated and edited by David Osmond-Smith. Marion Boyars Publishers, London, 2009.

Lussy, M. Mathis. *Musical Expression, Accents, Nuances, and Tempo, in Vocal and Instrumental music*. (Novello, Ewer and Co, London, 189-?)

Мејер, Леонард Б. *Емоција и значење у музици*. Превео Симо Вулиновић-Златан Нолит, Београд, 1986.

Нојхаус, Хенрих. *О уметности свирања на клавиру*. Студио Лирика, Београд, 2005.

O'Dea, Jane. *Virtue or Virtuosity? Explorations in the Ethics of Musical Performance*. Greenwood Publishing Group. Westport, Connecticut, 2000.

O'Hagan, Peter. *Pierre Boulez: «Sonate, Que Me Veux-Tu?» An Investigation of the Manuscript Sources in Relation to the Third Sonata*. Doctoral thesis, University of Surrey, 1997.

Osmond-Smith, David. *Berio*, Oxford Studies of Composers. Oxford University Press, New York, 1991.

Payzant, Geoffrey. *Glenn Gould, Music and Mind*. Prospero Books, Toronto, Canada, 2008.

*Pierre Boulez, A Symposium.* Edited by William Glock. Eulenburg Books, London, 1986.

Поповић, Берислав. *Музичка форма или смисао у музици.* Клио, Београд, 1998.

Поповић Млађеновић, Тијана. *Музичко писмо.* Факултет музичке уметности, Београд, 2015.

Поповић Млађеновић, Тијана, Бланка Богуновић и Ивана Перковић. *Interdisciplinary Approach to Music: Listening, Performing, Composing.* Факултет музичке уметности, Београд, 2014.

Rink, John. *Musical Performance, A Guide to Understanding.* Cambridge University Press, New York, 2002.

Rosen, Charles. *Arnold Schoenberg.* The University of Chicago Press, Chicago and London, 1996.

Rzewski, Frederic. *Nonsequiturs. Writings & Lectures on Improvisation, Composition and Interpretation.* MusikTexte, Köln, 2007.

Salzman, Eric. "Report from New York: The New Virtuosity" *Perspectives of New Music*, vol. 1, no. 2, 1963, pp. 174–188.

Смит, Тери. *Савремена уметност и савреметност.* Orion Art, Београд, 2014.

Социолошки преглед, vol. XLII (2008), no. 3, стр. 365-384

Stadlen, Peter. *Serialism Reconsidered.* The Score, A Music Magazine, No. 22, 1958.

Стефановић, Павле. *Ум за тоном.* Нолит, Београд, 1986.

Шуваковић, Мишко. *Појмовник теорије уметности.* Orion Art, Београд, 2011.

Taruskin, Richard. *Music in the Late Twentieth Century.* Oxford University Press, New York, 2010.

Thom, Paul. *Toward a Broad Understanding of Musical Interpretation.* *Revue internationale de philosophie*, Vol. 238, 2006, p. 437-452.

Толстој, Лав. *Кројцорова соната.* Издавачко предузеће „Рад”, Београд, 1964.

Woodart, Kathryn. *The Pianist's Body at Work: Mediating Sound and Meaning in Frederic Rzewski's Winnsboro Cotton Mill Blues.* Kindle edition

Интернет странице:

<http://www.escom.org>

[www.jstor.org/stable/832116](http://www.jstor.org/stable/832116)

<http://www.explorescore.org>

<http://www.universaledition.com>

<https://www.youtube.com>

<http://www.lucianoberio.org/en>

<http://alycesantoro.blogspot.rs/2016/03/interview-with-frederic-rzewski-for.html>

[https://www.hyperion-records.co.uk/dw.asp?dc=W10640\\_GBAJY0711013](https://www.hyperion-records.co.uk/dw.asp?dc=W10640_GBAJY0711013)

<https://nmbx.newmusicusa.org/frederic-rzewski-visits-america/>

<http://composers.rs>