

Универзитет уметности у Београду
Факултет музичке уметности у Београду
Катедра за композицију

Милан Алексић

Повраћак

за оркестар и наратора
на текст осмог певања Одисеје

теоријска студија

Ментор: Зоран Ерић, редовни професор

Београд, 2015

Садржај:

1. Увод	1
1.1. О композицији <i>Поврајак</i> , њеном наслову и теоријској студији.....	1
1.2. Инструментални састав, структура и трајање композиције.....	4
1.3. Коментар уз снимак који се прилаже	5
1.4. Текст/либрето	5
2. О разлозима за избор теме	10
2.1. Хомер као темељ Европске културе	10
2.2. О перцепцији Одисеје и Одисеја кроз историју	17
2.3. О тексту коришћеном у композицији.....	22
3. О разлозима за избор жанра.....	24
3.1. Музика и приповедање/певање као пра-синтеза	24
3.2. О епском певању (Теорија о усменој поезији).....	24
3.3. Блиске везе између античке и српске епске песме	29
3.4. Претпоставка о музичкој блискости.....	31
3.5. Претходна истраживања у жанру	32
4. Анализа композиције.....	35
4.1. Мелодијска, ритмичка и хармонска компонента.....	35
4.1.1. Утицај народне музике на композицију <i>Поврајак</i>	35
4.1.2. Темперовани систем, микротоналност/микронтервалност.....	40
4.1.3. Утицај стваралаштва позног Лутославског на мелодијско-хармонски језик композиције <i>Поврајак</i>	44
4.2. Формална организација композиције	49
4.2.1. Формални преглед појединачних ставова	49
4.2.2. Обједињујући преглед форме композиције	51
4.3. Композиционе технике и поступци	53
4.3.1. Хетерофонија и микрополифонија	53
4.3.2. Спектрализам.....	55
4.3.3. Десинхронизовани музички слојеви	59
4.4. Употреба и третман текста	62
4.4.1. Музика и придодато значење.....	62
4.4.2. Имплементација литерарног значења у музику	64
4.4.3. Музичка алегорија	64
4.4.4. Утицај текста на избор инструмената.....	65
4.4.5. Обликовање мелодије и ритма према тексту.....	67
5. Уместо закључка.....	74
Литература:	77

1. Увод

1.1. О композицији *Поврашаак*, њеном наслову и теоријској студији

Композиција *Поврашаак* је написана између марта 2013. и јуна 2015. године, а период рада је подељен на моје боравке у Бечу, Новом Саду и Берлину. Она је наставак мог трагања и истраживања у жанру музике уз приповедање, причање приче.

Три су разлога за именовање композиције насловом *Поврашаак*. На првом, основном нивоу, њиме се реферира на саму Одисеју, тј. на Одисејев повратак кући. Текст који у композицији говори наратор завршава се Одисејевим речима: „Ја сам Одисеј, син Лаертов. Долазим са Итаке и тамо ћу се, једном, вратити“. Одисеја јесте прича о повратку. У другом слоју, наслов *Поврашаак* позајмљен је из старогрчке традиције, из круга цикличних (или, како Милош Н. Ђурић преводи кикличких) песама-епопеја, које претходе, заокружују или се односе на круг тема и на јунаке из Илијаде и Одисеје. Дуго је богата традиција цикличних епова приписивана Хомеру. Сматрало се да је управо он створио те песме као допуну за своја два главна дела. Херодот је први који то виђење доводи у сумњу, са правом. Цикличним песмама припадала је и песма *Поврашаак*, која се тематски бавила повратком осталих великих грчких јунака из Тројанског рата. Иако је песма изгубљена, њен коментар сачуван је у библиотеци¹ патријарха Фотија Првог (9. век н.е.) који је и за нас био веома значајан јер је иницирао рад Ђирила и Методија. Трећи слој лежи у личним разлозима, јер ова композиција јесте мој уметнички, поетички повратак кругу идеја и тема које су ме у ранијем периоду снажно заокупљале, она јесте нов повратак ранијим интересовањима у вези са српском народном музичком баштином и унутар ње утемељено обogaћивање сопственог музичког израза.

¹Та библиотека, позната и под именом Мириовивлон, била је најважнија и најбоља библиотека Византијског царства, а сачувала је нека од најважнијих дела старе Грчке и раног хришћанства. Коментар о епу Повратак написао Еутихије Прокло (не треба га помешати са Проклом, познатим неоплатоничарем и математичаром из 5. века).

Текст који следи је теоријска студија композиције *Поврајшак*. Поред анализе техничког аспекта и објективних музичких параметара композиције, у овом тексту ћу представити и субјективне мотиве, ван музичке разлоге и идеје водиле заслужне за настанак композиције и ђављење овом темом. У том делу, овај текст има за циљ да разоткрије, оголи стваралачки процес, који по природи ствари јесте, и по мом мишљењу треба и да остане, заклоњен, незаскривен.

Иако музичко дело ретко када настаје само, већ је његово стварање често праћено и ван музичким елементима или мотивима, сматрам да музика има апсолутни приоритет и немам поверења у музику која има потребу за теоретским објашњењем, литерарном опсервацијом или музику чије су идеје или техничка изведба надишли њен музички, звучни садржај или њен медиј. Већ и запис музике јесте технички апарат који није музика. Музички запис је тек пут до музике, кодификована збирка техничких упутстава која воде (или би бар требало да воде) у правцу који је композитор назначио, док је објашњавање музике и мотива за настанак музике речима, пропратним текстом или указивањем на технички аспект партитуре, пут који води негде другде, убеђен сам, на странпутицу.

На наредним странама ћу приказати мотиве, главне идеје и техничке аспекте настанка композиције *Поврајшак*. Ипак, желим да истакнем да сматрам да је музика коју сам написао суверена, потпуно аутономна и неприкосновена од било каквог „тумачења“, поготово мог, ауторског. Све што сам хтео рећи је у самој музици, а постмодернистичка „тумачења“, контекст или дискурс, су потпуно страни мом схватању музике и стваралаштва, и сматрам их пролазном, фалш модом.

Ова студија је једна врста аутомузикологије, или аутоанализе, што аутора ставља пред незахвалан задатак да својевољно и нужно „истрчава пред руду“, да говори о стварима које су слушаоцу, без обзира колико он био стручан, искусан и припремљен, можда важне, а можда баш и не. Музика и музичке идеје се потврђују једино слушањем, а идеје које композитор сматра важнима често остану непримећене кроз искуство слушања. Мноштво идеја, било да се ради о музичким идејама, литерарним екскурзијама, или техничком аспекту стварања, остају несазнатљиве кроз искуство слушања, а понекад идеје из другог плана

постану водеће. Традиција нас учи да тако треба и да остане иако је симптом савремености управо „објашњавање“ музике и превага техничког над суштинским.

Након првог импулса и идеје о компоновању на Хомеров текст, закупио ме је низ тема и питања који су подстакли истраживање које је, у крајњој консеквенци, и довело до композиције. Истраживање о месту и значају Хомера и Одисеје за европску цивилизацију и мој лични културни идентитет, као и везе Хомерове и старогрчке епике са српском епском поезијом, одредили су правац у коме су рад и компоновање текли, па ћу у поглављима која следе најпре дати контуре предузетог истраживања, а затим понудити могућу анализу композиције.

1.2. Инструментални састав, структура и трајање композиције

Композиција *Повраїшак* је написана за наратора и инструментални састав који чине две флауте (прва флаута такође свира и алт флауту), обоа (такође енглески рог), кларинет, алт саксофон, фагот, труба (такође пиколо труба), хорна, тромбон, ударалке (четири чинеле /*чајна, рајд, креш* и *сїлеш*/, два том-тома причвршћена за постоље /*hangingtoms*/ са пречником 12-13 и 14-15 инча, један том-том који стоји на земљи /*флор шом*/ са пречником 15-16 инча, 1 добош), маримба, гитара и гудачки оркестар у малој формацији (4,4,3,2,1).

Потребно је да гитара буде озвучена, а ако могућности дозвољавају најбоље је да инструмент има фабрички уграђен *pick-up* са кога се аудио сигнал може водити директно у гитарско појачало или разглас. За гитару је потребан и ефект-процесор који, на месту где се то у партитури захтева, може придодати ефекте дилеј и дисторзију у мери у којој то пише у партитури на назначеном месту (стр. бр. 19 у партитури). Гитару је потребно веома дискретно појачати, до мере у којој може звучно равноправно да парира јачини маримбе у трећем ставу композиције.

Наратор у композицији је мушкарац. Најбоље је да то буде професионални глумац. У односу на акустичке перформансе простора у којем се композиција изводи и ансамбла који је изводи, могуће је наратора дискретно озвучити.

Композиција се састоји од десет ставова. У првом и последњем ставу - који имају функцију увода, односно закључка - не учествује наратор. Музички ток се одвија континуирано и ставови се један након другог настављају без паузе, сем између шестог и седмог и између осмог и деветога става где долази до кратких прекида. Неколико ставова је уланчано тако што се крај претходног става поклапа са почетком следећег. То је случај са другим и трећим ставом (линија чинела се наставља и преко краја претходног става), четвртим и петим (тон *e* у фаготу је одговор на *e* контрабаса, и припада том *a* не наредном звучном току), петим и шестим (глисандо маримбе се завршава у следећем ставу), деветим и десетим (гудачи „улазе“ у наредни став).

Композиција траје око 33 минута.

1.3. Коментар уз снимак који се прилаже

Композиција је изведена и снимљена у Новом Саду, у Српском народном позоришту, 26. јуна 2015. године. Оркестром је дириговала Тамара Петијевић.

Недовољан број проба условљен веома ограниченим финансијским средствима добијеним за реализацију овог пројекта и чињеница да је ансамбл састављен *ad hoc*, од инструменталиста који раније нису заједно свирали, онемогућили су израду детаља у интерпретацији и подешавање финих механизма унутар музичког тока, који би композицију приказали у пуном светлу.

Недостатак времена за припрему извођења условио је, на неким местима у снимку, и одступања од нотног текста, па треба имати у виду да снимак који прилажем није репрезентативан, већ само прва информација о звучности композиције. Надам се да ће у скорој будућности композиција доживети извођење којем ће претходити дуготрајнија, минуциознија припрема, те самим тим омогућити и репрезентативнији снимак.

Снимак композиције приложен је уз партитуру, а такође је доступан и на интернет адреси: www.aleksicmilan.net

1.4. Текст/либрето

Текст/либрето на који је композиција написана и који говори наратор део је осмог певања Хомерове Одисеје. Постоји велики број препричаних или прилагођених варијанти Хомерових епова. У неким историјским периодима такав, препричани Хомер, био је једино и доступан на језицима у широкој употреби (нпр. у позној Византији су широко биле раширене две верзије препричане Одисеје, док је било веома мало примерака доступног изворника или превода са старогрчког, а слично је било и у Француској почетком барока).

У композицији *Повраћак* коришћено је једно такво, препричано, новије издање, које је приредио италијански писац и музиколог Алесандро Барико 2004.

године, када је дошао на идеју да у позоришту, у неколико вечери чита Хомера. За ту сврху Барико је прерадио, прилагодио и савременом слушаоцу/читаоцу приближио Илијаду (више информација о тој Бариковој интервенцији дато је у поглављу 2.4. ове студије).

Хомерова Илијада остаје без одговора како се Тројански рат завршио, а Барико „своју“ Илијаду завршава осмим певањем Одисеје, које даје опис завршетка десетогодишњег рата. Управо тај, закључни део Барикове књиге, користио сам у композицији Повратак.

Барикова Илијада је код нас издата 2005. године у преводу Ане Србиновић, под насловом *Хомер, Илијада* (Паидеиа, Београд, 2005).

Текст који говори наратор:

(2. *с̄шав*)

Ја се зовем Демодок. Ја сам Аед, на двору краља Алкиноја, у земљи Феачкој. Мој посао је да певам о подвизима јунака.

(3. *с̄шав*)

Једнога дана, пре много година, са мора стиже, као бродоломник, неки тајанствени човек без имена.

Био је дочекан као краљ, са свим почастима како гостољубивост налаже. Током раскошне гозбе приређене у његову част, тај човек је слушао како певам. Слушао је ћутљив и тужан. Када сам завршио рекао ми је: “Мора да ти је Муза, Зевсова кћи, била учитељица, кад тако предивно певаш о подвизима Ахејских јунака. Волео бих да ми отпеваш згуду са дрвеним коњем, клопку коју је смислио дивни Одисеј како би уништио Троју. Отпевај ми то и свима ћу причати да те је неки бог учио да певаш”. То ме је замолио човек без имена.

(4. *с̄шав*)

Већ је минула десета година, а рат између Ахајаца и Тројанаца никако да се оконча. Копља већ беху отупела, уморна од убијања, ремење штитова се излизало, пуцало је, а тетиве на луковима су биле истрошене, немоћне да одапну

хитре стреле. Коњи, остарели, жалосно су пасли, оборене главе, склопљених очију, оплакујући ратнике са којима су јурили и борили се.

Мртви су били и Ахил и Хектор, и Ајант и Сурпедон; и Парис - узрок свих невоља беше мртав, и многи, многи, многи други. Десет година рата, толико смрти, а Троја је још увек стајала нетакнута, заштићена својим непробојним зидинама.

(5. *сћав*)

Одисеј је био тај који је смислио како окончати бесконачни рат.

Наредио је да се направи циновски дрвени коњ. Са планине довукоше мноштво дрвених стабала. Беше то исто оно дрво од кога су, пре много година, Тројанци саградили Парисове бродове, узрок свих недаћа. Најпре истесаше стомак, широк и шупаљ. Потом причврстише врат, а пурпурну гриву посули су златом. Наместо очију ставили су драго камење: један до другог светлугали су зелени смарагд и аметист боје крви. На доку коња, стојала су једна мала врата, невидљива. Радили су данима. Али, на крају, тај коњ, чудесан и страхотан, Ахејцима се учини циновски попут планине.

Тада Одисеј позва Ахејце на збор. Рече им: „Пријатељи, ви и даље имате поверења у ваше оружје и вашу храброст. Али време пролази, остарићемо овде, неовенчани славом, изгарајући у овом бесконачном рату. Верујте ми, Троју можемо освојити само памећу, не снагом“. Тако им рече. Они га саслушаше, и повероваше му.

(6. *сћав*)

Међу сенкама дана који се рађао, Тројанци видеше, у даљини, дим ломача и некаквог чудовишно великог коња. Са радошћу се прошири глас да су Ахејци побегли. На пустој обали, где је протеклих десет година боравила непрегледна војска, могле су се видети само догореле ватре и циновски дрвени коњ. Сви се сјатише око тог чудеса. Неки су, из мержње према Ахејцима, желели да га одмах баце у море. Ипак, очарани лепотом коња, одлучили су да га унесу у Троју, где би стајао као величанствени споменик извојеваној победи. Чак су и капију на Троји морали да прошире да би унели ту животињу отровне утробе. Али чак и то су

урадили, све уз песму и игру, посипајући цвећем стазу којом је животиња пролазила.

У сред славља дојури Касандра, кћер краља Пријама, којој су богови подарили моћ да види будућност, и уједно патњу да јој нико не верује. Дојури као фурија, чупајући косе и дерући хаљине. Дојури урлајући: „Несрећници, тај коњ донеће вам пропаст! Ви хитате најмуклијој од свих ноћи. Океан крви разлиће се овим улицама, све повукавши у вртлог смрти. Ах, вољени граде мојих предака, ускоро ћеш бити пепео који ће развејати ветар. Уништите тог коња, запалите ту пропаст!“.

Викала је Касандра али је нико није слушао... У њеним очима Троја је већ горела, у страшној дуктињи смрти.

(7. сџав)

Након великог славља, читав град утону у сан. Ништа није нарушавало тишину, ту танушну дружденицу спокоја.

(8. сџав)

Бљесну бакља у ноћи, са зидова Тројанских, високо, да их је Ахејска флота добро видела чак од острва Тонедо, иза кога је била сакривена. Лаки бродови се зачас створише на обали, и док се војска сливала ка Троји, као плима, Одисеј и другови, убише стражаре покрај врата, проливши прву крв те паклене ноћи. Тројанци су спавали, сањајући сопствену смрт. Ахејска војска непримећена уђе у град. Покољ отпоче.

(9. сџав)

Док сам описивао страшни покољ приметих да том човеку, безименом, теку сузе низ лице. Плакао је тешко, неутешно. То је приметио и Алкиној, краљ, који је седео поред њега, и одмах ми даде знак да престанем да певам. Краљ га упита: „Зашто плачеш пријатељу, док слушаш причу о Троји? Богови су хтели ту крваву ноћ, а сви ти људи су сада мртви како би били заувек опевани. Због чега ти је толико болна њихова прича? Зашто си се закључао у својој ћутњи, у својој тузи?“

Зашто ми не кажеш ко си, одакле долазиш, и ко је твој отац? Нико не долази на свет без имена. Реци ми, како се зовеш незнамче?”.

„Ја сам Одисеј, син Лаертов. Долазим са Итаке и тамо ћу се, једном, вратити“.

2. О разлозима за избор теме

Историјски период започет Француском револуцијом, просветитељством и стварањем снажног грађанског слоја у Европи, је на измаку. Био је то свет у коме су култура, знање, уметност, били опште прихваћени предуслови за напредак и бољитак друштва, за добро свих, и тај свет је, на жалост, већ иза нас. Друштво у коме је знање било најважнија, најснажнија монета, банкротирало је. Нови свет још није чврсто формиран, али се виде његови обриси, расту на рушевинама старог света и биће његова супротност.

Идеја беспримерног стицања и трошења као *spiritus movens* света у који смо бачени и у такав свет одлично уклопљена индустрија забаве и култура доколице, угрожавају не само високу него и базичну културу и релативизују оно што бисмо могли назвати класичним образовањем, или знањем. У периоду рушења, дезинтеграције, релативизовања основних вредности, покушавам да пронађем за себе чврсто тло. Не знам да ли је и један камен у темељу европске цивилизације толико важан за идентитет света коме желим да припадам као што је то Хомер, Илијада и Одисеја. Одабир базичне форме и класичног текста, има своје разлоге управо у том сазнању и у потреби да се и на овај начин оживи велико, можда и кључно дело европске културе, да се на њега подсети.

2.1. Хомер као темељ Европске културе

На одлуку о избору теме и жанра докторског рада одлучујући утицај имало је моје истраживање и боље упознавање са значајем утицаја Хомера и Одисеје на европску културу и идентитет. У фокусу истраживања посебно је била сродност између старогрчке и српске народне епике. Степен те блискости и у науци широко прихваћено и потврђено блиско јединство те две, више хиљада година удаљене традиције, учврстило је моју одлуку да се том темом и тим жанром бавим. Део тог истраживања, које је било исходна и одређујућа тачка у стварању композиције *Поврашак*, даћу у форми кратког крокија на наредним страницама.

Популарност и поштовање према Хомеровим еповима је у Антици било огромно. Платон каже да је Хомер учитељ Хеленског народа. Милош Ђурић (а слично пише и Здеслав Дукат²) каже да је сав духовни живот старих Грка био нагопљен његовом поезијом и да је оно што је у хришћанском свету учинила Библија, за Хелене учинило Хомерово песништво³. О раширености Хомерових епова говори и податак да је до нашег доба дошло 188 рукописа Илијаде и 76 рукописа Одисеје. Од 3026 текстова у збирци египатских папируса са садржајем из области књижевности, математике, природних наука, права, медицине итд, чак 680 се односи на Хомера⁴.

Бертранд Расел каже да је први значајан плод грчке цивилизације био Хомер⁵, али и да је он њено врхунско достигнуће⁶.

Образовни и васпитни систем се у старој Грчкој, све до краја антике, базирао на Хомеру, а чак и у Византији трагови Хомера су остали значајни, дубоки и далекосежни. Постојало је опште уверење да су његови епови ризница практичног знања и искуства за свакодневни живот.

Многи градови старе Грчке су се отимали око првенства и части да су Хомерова домовина, иако се она и до данас са сигурношћу не зна. Први траг у књижевности о Хомеру налази се у једној песми Калина Ефешанина, који је живео у првој половини 7. века.

Именица *хомер*, према тврдњама појединих научника, је у старој Грчкој била назив за слепца, док други сматрају да је она по значењу сродна именицама *рапсод*, *поета*. Лик Хомеров је често представљан, сем на скулптурама, и на кованом новцу старе Грчке и много тих трагова је сачувано до данашњег времена. На већини њих он је представљен као слепац, али је слепоћа Хомерова упитна и никада доказана. Најпре ће бити да је и она само део најприближније слике митског певача, односно епског певача - архетипа, и по томе је Хомер сличан многим српским гусларима који су Вуку певали и тако остали

²Дукат, Здеслав: Хомерско питање, Глобус, Загреб, 1988, стр. 7

³Ђурић, Милош: Хеленска књижевност и компаратистика, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 1997, стр. 25

⁴Дукат, стр. 7

⁵Расел, Бертранд: Историја западне филозофије, Народна књига, Београд, 1998, стр. 30

⁶Исто, стр. 33

забележени, нпр. Старцу Милији, Буру Милутиновићу, или Филипу Вишњићу. По Хаузеровом мишљењу, слепоћа није само физички недостатак, већ у себи носи корене из пуно старијих историјских слојева када је песник био *vates* – свештено лице и богом надахнути пророк, а његово слепило је било само спољни знак унутрашње светлости која испуњава његово биће и омогућава му да види ствари које други не могу да виде⁷.

„Сав митски материјал, који је столећима стваран и развијан, а опеван и прерађиван у каснијем песништву, Хомер је хуманизовао и спојио га са стварношћу свога времена“,⁸ тврди Милош Ђурић и говорећи о значају Хомерових епова каже: „Прошло је двадесет и пет векова откако се зна да постоје Хомерове песме, али за све то време није се појавило ни једно песничко дело које би се по својој вредности могло са њима да упореди. Илијада и Одисеја су једине епопеје своје врсте, и оне представљају не само нешто ново чега још никад није било него и савршен узор епске поезије уопште“.⁹

Кроз историју, све од старе Грчке па до данас, мало је великих личности које нису оставиле бар неки коментар о Хомеру. Већ и сам почетак и развој филозофије старих Грка је под његовим снажним утицајем. Иако је поштовање за Хомера било свеприсутно и свеопште, филозофија свој пут почиње и развија као критику његовог песништва, она жели да развија свет и предлаже етичка и морална начела која стоје у опозицији према јуначком Хомеровом добу. Филозофи предлажу и образлажу једну слику новог света, док Илијада и Одисеја осликавају једно раније друштво и другачије друштвене односе, и баш у тој дистинкцији, у том одмаку од Хомера се формира нова мисао, рађа се филозофија.

Хомера спомиње Хесиод у својој „Теогонији“, и као непосредни Хомеров наследник (у старини су неки аутори чак тврдили и да су били савременици), излаже критици свет Илијаде и Одисеје и заступа један други идеал света који више није превасходно заинтересован за јунаке, борбе, ратове и славу, већ за миран, свакодневни живот.

⁷Хаузер, Арнолд: Социјална историја уметности и књижевности, Нови Сад, 2005, стр. 47

⁸Ђурић, Милош: Историја хеленске књижевности, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 2003, стр. 37

⁹Исто, стр. 103

Хераклит, у оно мало фрагмената што је од његовог дела остало, спомиње Хомера на неколико места, и, помало контрадикторно, каже да Хомера треба добро ишибати и избацити из песничких надметања, али да је он, ипак, најмудрији од свих Хелена (фрагменти 42. и 56.)¹⁰. На једном другом месту само загонетно каже: „Хомер је био астролог“ (фрагмент 105.).

Платон такође исказује веома контрадикторно мишљење о Хомеру, а реплике или цитати Хомера у његовом делу се налазе веома често, иако дефинитивно мишљење о вредности његове поезије даје свега на три места, у три дијалога: Хипија Млађи, Ион и Држава. Платон спомиње Хомера у Држави на готово 50 места и слаже се да је Хомер васпитач Хеладе, али ипак веома оштрим критичким тоном указује на његове сувише слободне описе богова и каже да „не треба повлађивати Хомеру ни другом песнику док о боговима говори тако безумно и криво“ и „ако, дакле, о Глауконе, сретнеш људе који хвале Хомера и говоре да је тај песник васпитао Хеладу, да је за вођење и култивисање људског живота вредно поново га узети и изучавати, и сав свој живот према томе песнику уредити и живети, онда такве хвалитеље Хомера треба благонаклоно примити и поздравити их као људе који чине најбоље што могу, и треба се сагласити с њима да је Хомер највећи међу песницима и први међу трагичарима, а ипак мораш знати да у нашу државу смемо примити само оне песме које су химне боговима и похвални говори намењени добрима“¹¹. Дакле, у идеалној држави коју предлаже, Платон не оставља места за Хомера. Такво његово мишљење је покренуло вишевековну полемику између „Хомероваца“ и „Платониста“.

Аристотел је о Хомеру имао високо мишљење и на многим местима у Реторици, Поетици и Политици га похвално спомиње. Нпр. у Поетици каже: „А као што је Хомер био прави песник племенитих и озбиљних дела — јер он је једини не само одличан песник био, него је и драмска подражавања донео, — тако је и први показао основне облике комедије, тиме што није дао песму ругалицу, него је драмски облик дао смешном“¹². Сматра се да је Аристотел за

¹⁰Хераклит: Фрагменти, Графос, Београд, 1979. Такође: Heraclitus: The Complete Fragments: <http://community.middlebury.edu/~harris/Philosophy/heraclitus.pdf> (приступ 5.9.2015)

¹¹Платон, Држава, БИГЗ, Београд, 2002, стр. 309

¹²Аристотел: Поетика (О песничкој уметности), Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 1966, стр. 10

свог ученика, Александра Македонског (или како га Гундулић преводи Лесандра Србљанина), чак прерадио и припремио један препис Илијаде, који је овај на својим путовањима носио са собом и редовно читао.

Плутарх је рекао: „Хомер је однео победу над променљивошћу људског укуса; он је свагда свеж и пун младалачке лепоте која увек даје уживање и задовољство.“¹³

Главни библиотекар Александријске библиотеке Аристарх са Самотраке (2. веку пре н. е.), дао је својим тумачењима, коментарима и редакцијама Хомера одлучујући и сумирајући тон, и достигао врхунац у изучавању Хомера у старом веку. Он је понајвише утицао на потоње разумевање Хомера и „након Аристарха није се сматрало потребним давати се текстолошким питањима, него се пажња обраћала естетском просуђивању“.¹⁴

Стари Рим је, такође, био обдузет изучавањем Хомера и у мање или више опсежним текстовима помињу га и Цицерон, Хорације, Вергилије, Страбон, Квинтилијан, Плиније, Сервије, Плутарх, Сенека... и готово без изузетка у позитивном светлу.

У Византији се традиција проучавања Хомера није прекидала све до нестанка царства 1453. године. Посебно је била важна већ споменута библиотека патријарха Фотија из друге половине деветог века која је сабрала сва постојећа знања и коментаре о Хомеру, који је један од стубова образовања и етичке подуке, како млађих тако и старијих.

О каснијем проучавању Хомера Здеслав Дукат наводи: „Заједно са другим аспектима грчке књижевности и културе опћенито, рецепција Хомера на западу започела је с италијанском ренесансом. Крајем 18. стољећа пријећи ће тежиште занимања за Хомера у Њемачку. Појавом школе усмене поезије средиште хомеролошких проучавања бит ће пренесено у анлосаксонске земље“.¹⁵

На западу се за изворног Хомера први заинтересовао Петрарка, и управо зато је покушао да научи старогрчки, али није успео у тој намери јер у Италији тог времена није било никога ко би га могао научити. Тек Бокачо, Петраркин

¹³Бурић, Хеленска књижевност и компаратистика, стр. 30

¹⁴Дукат, стр. 29

¹⁵Исто, стр. 45

ученик и следбеник, успева да научи старогрчки и један је од првих - након, можда, и десет векова - који на западу чита Хомера у оригиналу. Током ренесансе занимање за Хомера постаје свеопште. У Медичијевској Фиренци се 1488. године први пут штампа Хомер. Почетком 16. века западна Европа открива Аристотела, па до тада владајућа, распрострањена критика Платонова према Хомеру налази своју противтежу у другом великом ауторитету.

Хомером се бавио и Ђордано Бруно у свом делу *Eroici Furori*¹⁶, објављеном 1585. у Лондону, у коме даје веома модеран и данас занимљив поглед на тада актуелну препирку о првенству поетских правила датих у Аристотеловој поетици над Хомеровим еповима, тј. о неподударности између „правила“ и „песме“. Бруно одбацује крута Аристотелова правила о песништву и каже да је Хомер прави и највиши узор, те ако се не уклапа у аристотеловска правила проблем може бити само у тим правилима, никако у Хомеровом делу. Хомер, тј. уметник, је узор правилима. Наравно, Бруново становиште је у оном времену било изузетак и сви су се чврсто држали великог ауторитета Аристотеловог.

Бројни лоши преводи Хомера на латински, као и још увек снажна присутност црквене догме која је на хомеровски свет богова гледала са подозрењем, условили су изразито неповољне критике његових епова. Често је упоређиван са Вергилијем или, касније, са Тасом или Ариостом, и у тој успоредби Хомер је увек приказиван као мање вешт, или мање велики песник. Међу многим ауторима који тако о Хомеру пишу је и Алесандро Тасони (Alessandro Tassoni) који у својој књизи из 1601. каже да је Хомер певао насумице, без плана, и да је тек случајно урадио понешто добро.¹⁷

Свеж и модеран приступ хомеролошким студијама, даје у првој половини 18. века Ђанбатиста Вико. Он пише да су митови изворни и најаутентичнији израз првих религијских виђења, а да су Хомерови епови управо израз тих митова старогрчког света. За њега, Хомер је обновитељ основне функције поезије. У Хомеровим ликовима Вико види идеалне обрасце у којима је народ сјединио црте, особине и стварна дела људи херојског доба, а еп је слика стварнога живота. Тако је Хомер престао бити једна конкретна историјска личност, већ је

¹⁶Преузето са: <http://esotericarchives.com/bruno/furori.htm>

¹⁷Према: Дукат, стр. 53

народ – Хомер¹⁸, или, како Ђурић преноси Вика: „Хомер је израз многих песника који су се појављивали један за другим; они су певали песме које су писистратовци сложили у Илијаду и Одисеју“.¹⁹

У Француској, Рабле је био један од ретких који је могао читати Хомера у оригиналу и високо га је ценио, а слично мишљење о њему има и Монтењ²⁰. Током француског бариока мишљење о Хомеру постепено постаје све негативније, док није прешло готово у бизарност. Највећи је проблем био у непоузданим изворницима, јер је крајем 16. века у Француској потпуно превладао латински над класичним грчким, и готово да није било никога ко би могао Хомера и старе Грке читати из изворника, већ су сви били остављени на милост лошим латинским преводима. Међу ретким поштоваоцима и познаваоцима Хомера је и Расин, али се његови огледи о Хомеру, написани 1662, штампају тек 1825. год. Типичан став у Француској тог времена изнео је Шарл Перо, код нас познат пре свега као утемељивач савремене европске дајке, који за античку књижевност каже да носи обележја дечије доби човечанства, а да Хомер никада није постојао. Такође показује многе грешке у заплету и композицији Илијаде и Одисеје.

Оснивач модерне Хомерологије је Ф. А. Волф (Friedrich August Wolf, 1759-1824). Он је поново отворио неколико питања од виталне важности за проучавање Хомера, па иако је на већину тих питања дао непотпуне или погрешне одговоре или хипотезе, њима је покренуо велики интерес за ново проучавање, које није базирано једино на површној естетској процени како је то чињено вековима пре њега. Волф предлаже четири тезе: 1) Хомерове песме спеване су и ширене усменом рецитацијом, те су биле подложне сталним променама; 2) биле су записане око 550 г. пре н. е. и уређене Писистратовом редакцијом, али су и након тога биле мењане; 3) уметничко јединство Илијаде и Одисеје тек је накнадно постигнуто када су песме уметнички обрађиване; 4) песме од којих су састављене Илијада и Одисеја није певао један песник.²¹

Волфове теорије су пронашле своје следбенике у самом срцу новог романтичарског покрета, те Лесинг, Винкелман, Хердер, Гете и други, стављају

¹⁸Исто, стр. 54

¹⁹Ђурић, Историја..., стр. 96

²⁰Дукат, стр. 56

²¹Видети у: Ђурић, Историја... стр. 97

Хомера на пиједестал на коме није био још од античких времена. Такође, Волф је изазвао праву лавину разних теорија о настанку Хомерових спева, и од тог времена чак се утврдио комплекс питања и теорија везаних за Хомера и његово дело, без јасног одговора и доказа, који су постојали све до друге половине двадесетог века, када их Милман Пери (Milman Parry), Алберт Б. Лорд (Albert B. Lord) и следбеници теорије о усменој структури епике, резрешавају. О томе ће бити више речи у поглављу О епском певању, у глави 3.2. ове студије.

2.2. О перцепцији Одисеје и Одисеја кроз историју²²

Одисеја се састоји из 12103 стиха у хексаметру, и опева повратак из Тројанског рата јунака Одисеја и његову освету над насртљивим просцима његове жене Пенелопе. Као и Илијада, и Одисеја је подељена на 24 књиге (по словима грчког алфабета). Бројна паралелна догађања у 40 дана које обухвата радња Одисеје, као и честе ретроспекције дају веома комплексну наративну, те Аристотел форму Одисеје назива преплетеном.

Сама личност Одисеја и то што он симболизује има веома важно место у заснивању европског идентитета. Водећа фигура чијим посредством је могуће приказати лице духовне Европе, није ни Платон, ни Христ, нити неки од апостола, већ Одисеј, и сви духови надахнути Европом заправо су његова деца²³. Фамилијарност са Одисејем је прави израз континуитета европске цивилизације.²⁴

Промишљањем улоге Одисеја у развоју европског духа, бавили су се многи велики европски умови. Подсетићу само на неколико значајних сагледавања Одисејевог симбола и његовог значења.

У првој глави књиге *Дијалектика просветиољства*²⁵, која носи назив *Одисеј или Миџ и просветиољство*, Адорно и Хоркхајмер су у први план

²²У овом поглављу коришћени су бројни цитати мозаички уклопљени у текст из: Проле, Драган: Хуманост страног човека, Нови Сад, 2011, од 206-285.

²³Emmanuel Levinas, *Humanism of the Other* (2005), према: Проле, Драган: Хуманост страног човека, Нови Сад, 2011, од 206-285.

²⁴Проле: Хуманост...

²⁵Horkheimer, Max; Adorno, Theodor: *Dialectic of Enlightenment: Philosophical Fragments*, Stanford University Press, USA, 2002. Из предговора.

конституисања европске субјективности ставили управо Одисејев лик. За њих, Одисеј је отелотворење принципа владавине, у коме се непрекидно огледа самопотврђивање сопства, идентитета, а Одисеја је први документ о ставу типичном за буржоаску западну цивилизацију: упркос томе што је непрестано изложен кретању и нужди промене, Одисеј упорно настоји да сачува првобитно стање, да се одржи непромењен, недирнут, да успешно одоли свим изазовима трансформације. Како Адорно и Хоркхајмер кажу, Одисеј то успева захваљујући лукавству, и тако конституише прву „вештачку“ слику света, у смислу његове властите пројекције, тј. он свет не сагледава објективно, него кроз призму ега и лукавства, који воде до корумпираног и „поствареног сопства“, јер је, по њиховом мишљењу, Одисејево лукавство заправо потреба за прилагођавањем света властитој пројекцији. Они у лукавству виде крајњи егоизам и слику негативног карактера европске историје: уместо да буде отворен за сусрет са богатством света, лукави субјект се затвара, свет своди на себе и своје потребе; лукавство је способно за све, па и на одрицање од себе, ради самоочувања и самопотврђивања ега²⁶.

Супротно томе је Хегелово виђење. Он лукавство спомиње када жели да илустрије интерсубјективни карактер историјске умности, захваљујући коме индивидуе на сцени историје играју улоге чији је учинак знатно општијег карактера. За Хегела, лукавство је кључ промене.

Многи аутори управо у лукавости виде разлог за крајње афирмативно сагледавање Одисејеве личности, јер он умно објективира будућност, он се супротставља детерминисаности, предестинираности, и управо на том пољу он је прафигура хуманости, симбол субјективне воље и симбол делања према вољи и жељи. Аристотел каже да је душа умност која је загледана у будућност, насупротив чулима која су увек усмерена ка сада и овде. Управо за то сагледавање и „вајање“ будућности, Одисеј је први симбол и тип, и може се слободно рећи да је он био претеча будућег теоријског и укупног научног односа према свету²⁷.

²⁶ Исто. 35-64. Такође, Проле, Хуманост страног човека, стр. 210

²⁷ Joel Whitebook: *Studies in Psychoanalysis and Critical Theory*, Cambridge, 1996, према: Проле, 2011:213

Мишел Фуко сматра да Одисеј има само илузију знања и илузију избора²⁸, те да његова разборитост почива на свесном избегавању да постане трагички јунак. Човек који се дрзне да искорачи изван оквира људских мерила и датости, заузврат бива кажњен, и казне су ту управо због жеље за свезналаштвом. Ту Фуко успоставља јасну везу са заплетом античке трагедије.

Бруно Шнел (Bruno Schnell) је оштро критиковао виђење које већ код Хомера запажа елементе грчке трагедије, те наглашава да је у Одисеји „вишак“ у човековом мишљењу и делању увек божија заслуга, чиме се омеђују границе Хомерове представе о човеку. Он сматра да директна умешаност богова у сваку Одисејеву одлуку пориче виђење Одисеја као субјекта коме полази за руком да сам себе усмерава и обликује своју стварност.

Платон у десетој књизи Државе оживљава његов лик. Он говори о Одисеју као примеру интелигентног, исправног односа спрема људског живота. Ослањајући се на легенду по којој највећи јунаци бивају позивани да након смрти изаберу облик у којем желе да буду поново отелотворени, Платон даје похвалу Одисеју јер док други древни јунаци бирају да буду лабуд (Орфеј), лав (Ајант), орао (Агамемнон), једино је Одисеј „са радошћу изабрао људске одоре“. Платон је посредством мита о Еру хтео да опише својеврсни континуум који се одвија на вертикалном плану хијерархије међу људским бићима и сеже од богова на највишој тачки, до биљака на најнижој. Међутим, за разлику од биљака и богова, који не могу мењати свој статус, људи и животиње су специфични управо по могућности да промене своју онтолошку датост. За Платона је то један од главних квалитета људскости, могућност за онтолошку мобилност, за усавршавање, и то управо захваљујући избору који даје интелектуална премоћ. За Платона нема дилеме – од свих јунака једино је Одисеј избегао онтолошки пад. За Платоновог Одисеја, патити није неподношљив терет људског постојања, него је искуство патње саставни део живота, и он свесно бира такав живот.

У овом сажетом прегледу рецепције Одисејевог лика у европској култури, тешко би могао да се заобиђе Данте. Он на Одисеја гледа кроз стриктно хришћанску визуру и у њему види модел нехришћанског јунака. Наравно, из

²⁸ Према: Mišel Fuko: Mišljenje spoljašnjosti, Vojvođanska sociološka asocijacija, Novi Sad, 2005. Такође и на: <http://hiperboreja.blogspot.rs/2012/12/misljenje-spoljasnjosti-misel-fuko.html>

такве тачке гледишта, место Одисеја је у Паклу, а не у неком од друга два дела „Божанствене комедије”. За Дантеа, Одисеј је грешник који се не покорава Божијој вољи, он је дрзник који слуша само властити позив, увек окренут себи а не Божијим заповестима. Занимљиво је да Лотман уверљиво показује да између Одисеја и Дантеа постоји огромна сличност у животним и социјалним аспектима, чак да је то један однос духовног двојништва! У 14. и 25. певању Пакла, Данте прави инверзију Одисејевог путовања, па каже да његов повратак кући то у ствари није, те да је, у бити, жељена пустоловина у сталној потреби за новим и непознатим. Његов Одисеј изговара следеће речи:

*Ни блајосӣ њрема сину, ни завей̄ши,
Дай̄ши с̄шаром оцу, ни љубав веља
Ш̄шо Пенелой̄и бејаше дар свей̄ши,
Не беху јачи не̄о моја жеља
Да свей̄ш ӯиознам нови, различий̄ши...*
(Данте, Пакао²⁹)

За Дантеа Одисејев пут нема затворену или кружну структуру – отићи да би се вратио, него је он пре једна лоша, погрешна бесконачност. Таква врста реакције на личност Одисеја, базирана на кривотвореним чињеницама, кренула је у западној култури управо од Дантеа. Након њега постоји све више крајње субјективних интерпретација, аутора који занемарују оно што је Хомер написао и доносе закључке независно од тога шта се интерпретира. Тешко да је и једна европска књига доживела сличну судбину, што доста говори и о значају Одисеје, и њеној актуелности током хиљада година.

Алеида Асман (Aleida Assman), крајем 20. века, опонирајући Дантеу, каже да је управо Одисеј образац модерног човека - дом и повратак дому су надмашени продором кретања. У свету без трансценденталних вредности, једина трансцендентална вредност постаје енергија субјекта.

²⁹ Алегијери, Данте: Пакао, Просвета Београд 2005, стр. 395

За разумевање Одисеје веома је важно представити тадашњу перцепцију мора и путовања, која је владала у Хомеровском времену, све до модерног доба. Одисејева судбина везана је за море. На мору га сустиже божији гнев и из мора се неколико пута једва спашава (последње и најдраматичније од њих управо доводи до приче коју ћу ја у свом раду користити). Данашња и ондашња перцепција мора и пловидбе драстично су различите. За Вергилија, један од знакова Златног доба је да човек више не мора да плови.

На мору несћаић ће бродар, у замјену неће већ лађе

Носићи робу, свуда ће све производићи земља.

(Вергилије, *Еклоје*³⁰)

Докле год се мора ослонити на море, човек је фрагилан и слаб. Онај који живи на мору, и сукобљава се на мору са боговима, и на мору трпи казну, тај је најслабији и најрањивији од свих. У Откровењу, св. Јован чак радикализује Вергилијево виђење, па не само да прижељкује укидање пловидбе, већ и укидање мора! Једна од најмаркантнијих разлика Златног доба и доба греха је у визији земље као компактне целине, лишене мора:

И видјех небо ново и земљу нову: јер прво небо

и прва земља прођоше, и мора више нема.

(*Откривење Светиој Јована Божијег, 21.1. Нови Завјет*)

Море и пловидба су део казне. Ту перцепцију имамо у Одисеји и она је веома важна.

Жид каже да Одисеја убедљиво доминира књижевношћу. Управо и то говори о важности и опширности теме, али и о немогућности да се овом приликом направи потпунији преглед мишљења о Хомеру, Одисеји и Одисеју, али је јасно да је Одисеј један од стубова - симбола западноевропске културе и цивилизације.

³⁰ Публије Вергилије Марон: Еклоге, Либер, Београд, 2004.

Део Одисеје којим сам се бавио, као да су превидели они који су о Одисеју и Одисеји писали. Сви говоре о Одисеју као о промишљеном лукавцу. О судбини коју надвладава мишљењем, лукавством. О егу који све превазилази, надвладава, чак надмудрује и богове. Међутим, део који сам користио у свом докторском раду говори о великој кризи Одисејевог идентитета. Мислим да разлог због кога Одисеј не говори своје име на феачком двору није никаква његова мудрост, већ да се ради о губитку сопства, о муци пред сопственим изборима, о одбијању таквих избора. После свих напора и лутања, после више пута умало избегнуте смрти, он се предаје, он не жели да буде Одисеј, он не жели своје одлуке, своје лукавство. Добро зна да му је краљ Алкиној пријатељ и да би добио многе погодности ако само каже своје име, али он не говори ко је. Мислим да је то зато што он више не зна куда би, ни ко је, ни шта да ради, и кроз ово певање он се поново „рађа“, поново постаје Одисеј. У овом одломку Одисеј о себи слуша као о другом, за њега је Одисеј „други“, и он поново конституише своје Ја кроз то певање! Овај део говори о кризи идентитета, о трагању за сопством, и утолико је универзалан и примењив посебно данас, при оштрој кризи индивидуалности и традиционалног модела људског и људскости.

2.3. О тексту коришћеном у композицији

Као што је раније речено, у композицији се користи део из Осмог певања Одисеје. Алесандро Барико, италијански писац, дошао је 2004. године на идеју да у позоришту чита Хомера. За ту сврху прерадио је Илијаду, не суштински, али у доброј мери. Та књига је код нас издата 2005. у преводу Ане Срдиновић, под насловом *Хомер, Илијада* (Паидеиа, Београд, 2005.). Како Барико у предговору каже, једна од интервенција у његовој преради Илијаде била је и намера да причу заврши. Илијада се прекида Хекторовом смрћу и враћањем његовог тела краљу Пријаму, а да се не сазнаје како се славни рат завршио. Барико Илијаду завршава делом из Одисеје који Илијаду заокружује, довршава. Тај део Одисеје јесте последња Одисејева станица пре повратка кући, део који је драматуршки антиклимакс. Одисеј се већ 10 година враћа кући. Олуја га је избацила на острво

Феачана (данашњи Крф). Сви су му другови погинули а он се након бродолома једва спашава, бура га избацује на пешчани спруд, голог и једва живог, и у неку руку, симболички, ту се Одисеј поново рађа. Среће га Наусикаја, кћи краља Алкиноја, док је са својом свитом прала одећу на потоку и одводи бродоломника кући. Одисеј никоме не говори своје име. На гозди приређеној у његову част он тражи од аеда Демодока, приповедача/хисторикуса, песника и певача на Феачком двору, да му пева о Одисеју. Управо се кроз то певање даје кључ за завршетак Тројанског рата, јер Демодок пева о дрвеном коњу и о паду Троје. Након певања Одисеј открива краљу Алкиноју своје име.

Очигледна, иако не кључна, интервенција у односу на оригинал је у томе што су све сцене, сва певања Барикове Илијаде кадрирана из угла онога који приповеда, тј. стављена су у прво лице. Ову, последњу сцену Барикове књиге (а део Осмог певања Одисеје) прича Демодок.

Од свега неколико превода на српско - хрватски језик и пет - шест превода препричане Одисеје (нпр. Швабова или Гревсова верзија), мислим да Барикова верзија највише одговара данашњем сензибилитету, данашњем осећају за наративност и наративни ток. Управо се Барико, при преради Одисеје, и водио намером да је приближи данашњем времену и да је прилагоди јавном читању.

3. О разлозима за избор жанра

3.1. Музика и приповедање/певање као пра-синтеза

У свом докторском раду бавио сам се односом приповедачког, наративног тока и музике. Причање приче праћено музиком постоји одувек, у свим културама света. То је древни начин, најстарија синтетичка уметност, а може се чак рећи да је приповедање праћено музиком примарно стање и приповедања и музике. Блискост приповедања и музике и њихов спој у једном жанру, видљив је и етимолошки, јер у већини језика реч *ѝесма* означава како књижевну, литерарну, тако и музичку творевину. Тај спој постоји у сваком историјском периоду и у многим, различитим формама изражавања, од уметности примитивних друштава, преко античке драме, хришћанске литургије, литургијске драме, ораторијума, опере, све до музике Стравинског, Шенберга, Шјарина. Можда због њене свеprisутности и није испрва лако видљиво, али и данас, путем популарне музике којом смо окружени, а која се готово увек пева и обликује према тексту, сведочимо о поновном блиском односу речи и музике. То је још видљивије у жанровима реп и хип-хоп музике, која је приповедачка у веома старом, може се чак рећи и епском смислу.

Примери за уметничку праксу говорења/приповедања/певања уз неки инструмент толико су бројни, да би њихово разврставање, анализирање, па чак и само набрајање морало бити предмет неког другог рада и сасвим другачијег научног приступа. Међутим, оно што је мене подстакло за бављење темом јесу бројне паралеле између античке и наше, српске, или шире, балканске традиционалне епске усмене традиције.

3.2. О епском певању (Теорија о усменој поезији)

Епска усмена поезија претходи књижевној традицији. Она је настала у времену док људи још нису овладали писменошћу, преносила се усмено кроз генерације до времена када је записана. Славни примери епике или епопеје, што

је назив за развијенију и комплекснију епску песму, стоје на самом почетку историје цивилизације и међу најстаријим су писаним траговима култура којима припадају: Гилгамеш, Махабхарата, Енума Елиш, Рамајана, Песма о Роланду, Дигенис Акрита, Песма о Нибелунзима итд.

За европску историју и културу посебно је важна хеленска, старогрчка епика, а на њеном почетку, као прва два сачувана епа са европског тла, стоје Илијада и Одисеја.

Епика је, без сумње, код старих Хелена постојала и пре Хомера. Неке од напуштених теорија о настанку Илијаде и Одисеје трудиле су се да објасне да је Хомер био само сакупљач или коначни компилатор већ готових епова који су се стотинама година преносили са колена на колена. Па и сам Хомер у Илијади спомиње славне певаче који опевају славу јунака и јуначке подвиге. У свету Хомерових јунака, у свету епопеје, живот и јунаштво вредни су тек када бивају опевани и тако прослављено пренети наредним нараштајима. Ево једног од Хомерових бројних примера:

*Али без борбе зацело и без славе ѿо̄инӯӣ нећу
велико свршићу дело, и унуци за ѿ̄о̄ ће зна̄ӣи*

(Хомер: Илијада³¹)

Сва добра епска поезија има низ заједничких карактеристика: употреба сталних епитета и формула, присутност развијених епских поредби, примена устаљених стилских обрта и устаљених метричких шема у изградњи песме итд. Сва епска традиција дели, такође, веома слична општа места и типичне врсте понављања и успоравања тока радње (ретардација) које служе певачу као чврсто упориште и омогућују и њему и слушаоцима да се, кроз нешто већ познато, припреме за оно ново и специфично управо за ту песму.

Вишевековно проучавање је довело до бројних теорија и претпоставки, али не и до одговора на оно основно питање – како епска песма настаје?

³¹Хомер: Илијада, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 2002. Превод: Милош Н. Ђурић, XXII 304-305

Између два светска рата предузет је читав низ истраживања и оформљена је нова школа која епску традицију сагледава на један нови начин. Први представник тог новог тока у изучавању класичних студија је Милман Пери. Он је био професор на Харварду где се између два светска рата ствара школа која на другачији начин приступа епској поезији. Његов ученик и настављач, Алберт Лорд дао је коначно уобличење нове теорије, па се њихова Теорија о вербално-формулној структури епике (Oral-Formulaic Theory) често назива Пери-Лордова теорија.

Да би потврдили своје теорије, Пери и Лорд долазе у Југославију где проучавају народне епске песме. Пери је у Југославији боравио у периоду 1933 – 1935, и тада је настала веома значајна колекција од преко 12.500 тонских записа и текстуалних транскрипција народних песама која се налази у библиотеци Харвардског универзитета, а доступна је и на интернет адреси <http://chsuo.chs.harvard.edu/mpc/>. Иако је умро веома млад, Милман Пери је дао одлучујући допринос развоју Класичних и Хеленских студија, као и проучавању балканске епске традиције. Његов рад је наставио и довршио Алберт Лорд.

У предговору своје књиге, која је веома значајна, можда и прекретна за читаву Хомерологију и проучавање усмене књижевности, Лорд каже: „Ово је књига о Хомеру. Он је наш Певач прича. Мада, у ширем смислу он представља све певаче прича од прастарог времена, о коме нема записа, до данас. Наша књига говори и о тим другим певачима. Сваки од њих, чак и најосредњији, исто је толико део традиције усменог епског певања колико и Хомер, њен најталентованији представник. Међу певачима модерних времена ниједан није раван Хомеру, али онај који је, колико ми познајемо епску песму, најближи великом мајстору јесте Авдо Међедовић из Бијелог Поља у Југославији. Он је наш савремени балкански Певач прича.“³²

Пери и Лорд су током више деценија направили веома опсежно компаративно истраживање где су на основу Балканске епике, или како Лорд каже „лабораторије живе епске традиције“, доказали своје теорије о пореклу епске песме и начину на који она настаје и преноси се. Они показују да нема

³²Лорд, Б. Алберт: Певач прича, Библиотека 20 век, Београд, 1990, стр. 5

јасно утврђене Песме и Песника, већ да има само различитих извођења песме, а да ауторства у правом смислу нема, јер постоји безброј варијација и варијанти исте песме, међу различитим певачима. И сам певач никада неће исту песму исто отпевати, већ у зависности од околности и публике, и он варира причу.

У предговору лајпцишког издања Српских народних пјесама из 1823. године Вук Карацић слично пише: „Једни пјесама различно пјевање по народу показује очевидно, да све пјесме нијесу одма (у првом почетку своје) постале онаке, какве су, него један почне и састави што, како он зна, па последије идући од уста до уста расте и кити се, а кашто се и умањује и квари; јер когођ што један човек љепше и јасније говори од другога, тако и пјесме пјева и казује“.

Епску усмену књижевност, како су Пери и Лорд доказали, састављају и преносе управо неписмени певачи и предуслов њене аутентичности је стварање на лицу места. Да би било могуће тако стварати, народни певач има на располагању бројне алате. Ти алати и начин њихове употребе управо дефинишу усмену поезију и дају одговор како је састављена и како је могуће да је Илијада, коју чини 15.696 хексаметра, ипак усмено састављена. Ти механизми епског певања доказани и показани на Балканској епској традицији исти су и код Хомера и код сваког другог епског песника, тј. у свакој другој епској традицији. Лорд каже: „Поетска граматика усмене епике заснована је и мора бити заснована на формули. То је граматика паратаксе и често употребљаваних и корисних фраза. Начин на који народни певач саставља песму условљен је захтевом да се извођење одвија великом брзином и он се ослања на усађену навику и повезивање гласова, речи, фраза и стихова.“³³ Он, даље, констатује да „...усмена традиција није пренесена или преображена у књижевну традицију, већ је само била потискивана све даље у позадину, дословце изгурана, док није ишчезла“.³⁴ Тврди, такође, и да је писменост уништила усмену традицију.

Балканска, југословенска усмена епска традиција је била жива до пре 60-70 година и представљала је последњи одсјај сјајног Хомеровог света на европском континенту и његово непосредно наслеђе. Данас, та традиција више не постоји, ни на Балкану, нити игде друго.

³³ Лорд, Певач прича, стр. 121

³⁴ Исто, стр. 253

Овде треба споменути још једну важну чињеницу: епска поезија се – пева! Она је увек праћена инструментом и увек се пева уз тај инструмент. Хомер је певао уз формингу. И Демодок, кога Хомер у Одисеји спомиње, а који је приповедач у мојој композицији, певао је уз формингу. Ево како Ахилеј у Илијади дочекује госте:

*они Ахилеја нађу иде формингом срце весели,
Звонком, умјешном, красном, на њојзи бјеше сребрни коњиц.
Нју је из илијена уз'о кадно разори праг Епионов.
Њоме срце веселише своје оијевајућ' славу јунака³⁵;*
(Хомер: Илијада, IX, 186-190)

Лира је била стандардни инструмент који је у античко време пратио епско певање, а њу су стари Грци наследили од Сумера, о чему сведочи и приказ на једном цртежу датираном чак око 3100 године пре Христа, у чувеном археолошком налазишту Мегидо, у данашњем Израелу (грчко име за тај град је Армагедон). Вероватно је лира пратила и певање Гилгамеша, али то може бити тек претпоставка. Када је Аристоксен, највећи музички писац старог света и први музички теоретичар, писао о хармонији, лира је увек била подразумевани инструмент. Лира се увек окидала, јер тек током средњег века у употребу улази гудало. Форминга је била врста лире кружног облика.

Српска епска поезија кратког, десетерачког стиха пева се уз гусле. Вук је записао да многи певачи, као што је то нпр. Старац Милија, „никако без гусала нису шћели певати“. Дакле, поезија је за певаче била нераздвојива од гуслања тј. свирања и певања. Један од ретких певача који је Вуку рецитовао без гусала, био је Тешан Подруговић и Вук га је и због те његове способности, која му је знатно олакшавала записивање песама, ценио можда и највише од свих казивача. Пери и Лорд су такође приметили да већина певача не може рецитовати песму без певања и без гусала. Стварање и мишљење песме и певања за народног певача је

³⁵Хомер: Илијада, превод Т. Маретић

нераздвојиво од инструменталне пратње и певања. За њега то је једно. Чак је упитно инструменталну пратњу назвати – пратњом, јер она чини органско јединство са певањем/приповедањем.

Инструментална пратња, или боље речено „гуслање“, у српској народној епизи, а сигурно је исту функцију имала и у Хомеровом певању, даје увод и интонацију певању, помаже интонирању, инструменталним соло партијама пружа одмор у дужим песмама, каденцама даје закључке и подвлачи акценте посебно важним деловима текста, итд.

О импликацијама ових чињеница на избор инструмената у композицији Повратак, биће више речи у глави 4.4.4.

3.3. Блиске везе између античке и српске епске песме

Неке од сличности између античке и српске епске песме споменуте су у претходном поглављу. Многе од њих су опште и исте за сваку епску усмену традицију. Између Хомера и наше народне епске песме постоје, међутим, бројне, врло специфичне сличности и подударности

Милош Ђурић је у неколико својих књига писао о тим сличностима, а Милман Пери и Алберт Лорд су, показујући сличности, анализирали паралелно Хомера и нашу епику, стих по стих, и доказивали бројна подударана, чак и идентичности.

Пери каже: „When one hears the Southern Slavs sing their tales he has the overwhelming feeling that, in some way, he is hearing Homer. This is no mere sentimental feeling that comes from his seeing a way of life and a cast of thought which are strange to him, nor from the fact that the man who is singing to the four notes of a horsehair string calls himself a singer-pjesnik, as the blind poet of the Hymn to Apollo called himself an *aïdos*, and that he calls his songs heroic songs-junacke pjesme. When the hearer looks closely to see why he should seem to be hearing Homer he finds precise reasons: he is ever hearing the same ideas that Homer

expresses, and is hearing them expressed in phrases which are rhythmically the same, and which are grouped in the same order“.³⁶

У даљем тексту Пери, стих по стих, упоређује структуру Хомеровог и српског епског стиха и даје закључак да су они, иако је Хомеров стих дужи и богатији, невероватно слични. Пери даје пример:

1. Son of Atreus, most glorious king of men Agamemnon!
2. Son of Tydeus, Diomedes most pleasing to my heart !
3. o our sire, Cronus' son, loftiest of monarchs !

The Southslavic singers follow the same practice:

1. Car Lazare, srpska kruno zlatna !
2. Pobratime, Kraljeviću Marko!
3. o naš babo, stari Jug Bogdane !³⁷

Пери даје и много веће одломке песама и упоређује их, увек дајући сличан закључак, о великој сличности две традиције.

Милошу Ђурићу није био познат рад Перија и Лорда, али и он - независно од њих, а готово истовремено - у неколико својих књига и текстова пише о сличности између Хомерове и наше епике. Он сличности разврстава према категоријама: украсни епитети, формуле за исте догађаје који се стално понављају, карактеристични типични бројеви, управни говор, поредбе (итд) и наводи конкретне стихове којима показује високу блискост и сличност две традиције. Бројни други аутори, страни и домаћи, који су се бавили овом тематиком, долазе до веома сличног закључка и констатују запањујућу сличност Хомерове епике и српске/балканске епске поезије.

³⁶ Parry, Milman: The making of Homeric verse, The collected papers of Milman Parry. Text: Whole Formulaic Verses in Greek and Southslavic Heroic Song, Oxford at the Clarendon press, 1971. стр. 378

³⁷ Исто, стр. 382

3.4. Претпоставка о музичкој блискости

Ми не можемо засигурно ништа знати о вези музичке традиције Хомеровог доба и балканске народне музичке традиције, јер не постоје трагови музичких записа из Хомеровог доба. Познате су нам музичке врсте и жанрови, инструментаријум, шта се и када певало, али о самој музици не знамо готово ништа.

Музика је за старе Грке била изузетно важна, а израз *aner mousicos* није означавао само човека који се бави музиком већ свестрано одгојеног и образованог човека. Музика је, по мишљењу Питагоре, творац космоса, а три главне вештине хомеровског и предхомеровског света су ратовање, лечништво и музика³⁸. Хирон, митски кентаур из Пелиона, син Крона и Филуре, био је најпознатији митски учитељ старих Хелена, који је Ахилеја, али и бројне друге велике јунаке учио тим најважнијим вештинама.

При раду на композицији *Повраћак* пошао сам од мени веома узбудљиве али једноставне тезе: ако постоји тако велика блискост поетског текста између Хомера и српске епске песме, није ли могуће претпоставити да су и њихове „музике“, тај слој који увек блиско прати и живи са стихом/песмом/причом, исте, или макар у подједнакој мери сличне?

Трансмисија музичког идиома је лакша из културе у културу, управо јер нема језичке баријере, јер је музика на сваком језику - иста. Примера је безброј да више суседних народа присваја исту песму, игру/плес или стил, тврдећи да је баш њихов. Такође, слажем се са мишљењем многих аутора, а о томе је веома убедљиво писао и Драгутин Гостушки, да се од свих уметности управо музика, услед њене невербалне природе и неегзактности, најспорије мења, најспорије развија.

Вештина записивање музике је веома касно пронађена, а и тада је коришћена у изузетно малобројним културама, у уском кругу познавалаца. До пре свега две - три генерације музика се на Балкану преносила са колена на колена, хиљадама година.

³⁸Вишић, Марко: Однос музике и поезије у древној хеллади, Сфаирос, Београд, 1997

Музика пребива у најинтимнијем слоју људском, и за промену и брзоплети развој је најмање прилежна. Ако је нешто на Балкану могло две или три хиљаде година преживети, опстати, није ли то управо, а можда и једино, музика?

Ако постоји макар и трачак наде да та теза, претпоставка или можда маштарија, носи неки део истине, није ли онда логично помешати балканску епску музичку традицију са древним епом старе Грчке? Не носи ли директан наследник, далеко праунуче пуно генерација удаљено, али са великим процентом истог генетског материјала, и понеку сличност са својим претком?

По мом уверењу то се чинило сасвим логичним и природним и то је био један од главних мотива да напишем композицију *Повраћак* као мешавину старогрчког текста и балканског музичког идиома, стављену, наравно, у савремени контекст и личну стваралачку визуру.

3.5. Претходна истраживања у жанру

Идејом спајања речи/приповедања и музике у један жанр бавим се више година. Прва јавна реализација тих стваралачких интенција била је 2007. године. У сарадњи са Нандан Кирко (Nhandan Chirco), која има богато искуство у перформативном театру на међународној сцени (између осталог учествовала је у пројектима и курсевима Јиржија Гротовског у САД), Бранком Поповићем, режисером и перформером који, такође, има велико интернационално искуство, а већ годинама живи и ради у Италији, и дуом за електронску музику Бланк Диск (Blanc Disk), који чине Роберт Рожа и Срђан Муц, радио сам на стварању синтетичког, експерименталног музичко-сценског израза. Радећи на основу текста *Немушћо* Самјуела Бекета, након дугог периода проба током 2007. године, одржали смо концерт-представу-читање у Великој сали Културног центра Зрењанина, 1. априла 2007. године. Изабрани делови Бекетовог текста читани су уз музику. Бекетов текст читан је на српском, италијанском, француском, енглеском и немачком језику. Каткада је већ и једна реченица читана мешавином три или четири језика.

Бекет се у овом свом тексту поигравао наративним током, „извлачењем“ смислености-двосмислености-тросмислености... из писаног исказа, и у неким деловима његове књиге читави низови речи и реченица остављају се необликовани у смисленост, не успевају да се извуку на разину разумевања, већ остају затворени у загонетности, смисаоној амбивалентности. Ми смо ту Бекетову интенцију продубили и неизвесности разумевања дали још један отежавајући слој изводећи исказ изван појаса свима разумљивих језика, или чинећи текст доступан тек делимично. Тако је мешавина 5 језика претварала на моменте вербални, појмовни, наративни слој у ванпојмовни. Остаци логичког смисла су се појављивали и нестајали, текст је у тим моментима бивао прожет логиком а-логичног, невербалног, а говор би се сводио на ритам и мелодију, тј. на музику или апстрактну поезију. Музички слојеви су једним делом били слободно импровизовани и под директним утицајем текста који се говори.

Потом сам се овим жанром бавио у априлу и мају 2008. године. Министарство за културу Републике Аустрије је у оквиру Фестивала подунавских земаља у Новом Саду, наручило плесни перформанс базиран на савременим прозним текстовима о Дунаву. Текстови који су послужили као драмска потка су изабрани делови из опуса Мирослава Мандића и Хорста Видмера (Аустрија). У овом случају, том односу приповедање-музика придодат је и савремени плесни перформанс, уз учешће интернационалног ансамбла, а та представа-концерт-перформанс изведена је у Атријуму Музеја Војводине 29. маја 2008. године³⁹.

Од првог момента тај жанр сам видео као позоришни а не као концертни, и извођење тих композиција смештао сам у један простор који није концертни, већ специфичан, театарски простор, али који је био веома аскетски, „огољени“ театар, без мизансцена, декора, са једноставним осветљењем.

Бављење везом између наративног и музичког медија, у оквиру „базичног“, „сиромашног“ театра, нашло је свој даљи подстицај и потврду у једном тексту који сам прочитао у Политици у априлу 2008. године. У том броју је објављен

³⁹О пројекту: <http://www.erstestiftung.org/project/flow-festival-of-conversation-in-culture-and-science/> и <http://www.art-idea.com/flow-festival-of-conversation-for-culture-and-science/>. Део тог рада могуће је видети на <http://youtu.be/kmilqU6kFok> Такође погледати на: <http://www.old.tkh-generator.net/en/uprocessu/mislim-reku-i-think-river-nhandan-chirco-mala-kline-29-05-novi-sad>

кратак извештај из Солуна, са доделе Европске награде за театар. Те године ову значајну награду за театар добио је Патрис Шеро (Patrice Chéreau), познати француски режисер који се, након двадесетак година бављења искључиво филмом и опером, овом представом вратио театру. У тој „представи“ Патрис Шеро је једини „глумац“, у ствари приповедач, на бини без декора, са дискретним светлом на средини бине. О том позоришном чину наводим одломак из објављеног текста у том броју Политике: „Огроман број званица је у Народном позоришту у Солуну, са правом очекивао да види представе у којима игра Патрис Шеро, или бар оне које је режирао. Но, од тога није било ничега. Шеро је одлучио да нам свој театар – чита! Две вечери узастопно, присуствовали смо читању са огромне позоришне сцене Василико театра, најпре текста Туја, Маргерит Дирас, а онда, после свечане доделе Европске награде за позориште, Патрис Шеро нам је у целости прочитао интимистички текст Пјера Гијотаа, Кома. Бос на сцени, са само једном столицом, Шеро је у валерима, различитим регистрима, преживљавајући, саопштио пишчево искуство с оне стране живота. На симпозијуму о делу Патриса Шероа објаснио је то речима: Читање је обећање позоришта, позоришнији чин од самог позоришта. Без посредника, гледалац има част да учествује у настанку илузије, пре ње саме“ (Политика, 19.4.2008.).

„Настанак илузије пре ње саме“ – управо у овом Шероовом објашњењу као да се налази позив за учешће музике. Јанкелевич говори да је музика чаролија, неизрецива истина, слатка илузија, смисао који увек измиче и оставља блажени осећај слатке недоумице, питање без одговора, мисао без појмовности, и мени се чини да је управо музика прави пратилац у театарском збивању без збивања, у глуми без глуме, у концепту који је ослоњен на чисту реч која трансцендира дешавање. Поетизовано, може се рећи да је у изговореној речи садржан театар и театарско збивање, а у музици су игра, покрет, светло и декор за такав театар.

4. Анализа композиције

Ова анализа је само једна од могућих и не сматрам је одређујућом за перцепцију и рецепцију композиције *Повраїшак*. У сваком поглављу анализе дато је теоријско полазиште и након тога његова практична примена у композији.

4.1. Мелодијска, ритмичка и хармонска компонента

4.1.1. Утицај народне музике на композицију *Повраїшак*

Теоријско полазиште

Апарат који омогућава поуздани запис народне музике, било у техничком или музичком смислу, откривен је прекасно, а проблем непрецизне или чак лоше мелографије је свеприсутан. Чак и највећи ауторитети у историји записивали су музику упадљиво погрешно. На пример, Бела Барток (Béla Bartók) у својим записима *аксак* ритам уопште не бележи и његов запис таквих ритмова се елементарно разликује од онога што је својим фонографом снимео. У сарадњи са Албертом Лордом, Барток је током 1941. и 1942. године транскрибовао 75 песама које је Милман Пери снимео у Југославији тридесетих година двадесетог века⁴⁹. Сам Барток у предговору те књиге каже: „The transcription of recordings of folk music should be as true as possible. It should be realized, however, that an absolutely true notation of music is impossible because of the lack of adequate signs in our current systems of notation. This applies even more to the notation of folk music“. О мелографској делатности Бартока, његовим увидима и коментарима о балканској, посебно српској народној музици, развила се полемика педесетих година двадесетог века, а Миодраг Васиљевић, Јосип Славенски и Станислав Винавер дали су веома оштру, негативну оцену Бартокових ставова.

Корнелије Станковић и Стеван Ст. Мокрањац, који су код нас међу првима записивали народну музику, такође чине велика одступања од оригинала. Не само да је ритам проблематично и непрецизно записан, него је још већи проблем

⁴⁹ Béla Bartók, Albert Bates Lord: *Serbo-Croatian Folk Songs*, New York, Columbia University Press, 1951. Стр. 3 (ово књига је издање бр. 7 Музиколошког института Колумбија Универзитета)

у лошем записивању тоналне, лествичне основе. И Мокрањац и Станковић нетемперовану музику и модалне лествичне основе записују у дурском или молском тоналитету. И сам Мокрањац примећује да мелодије које записује одступају од дур или мол тоналитета и темперованог система. У свом предговору за шести глас Осмогласника Мокрањац пише: „Има много певача који терцу у овим мелодијама не доносе довољно високо као дурску, већ певају ниже, скоро као молску. Корнелије Станковић је ове мелодије записао и хармонизовао у молу. Можда су се оне у оно време, пре педесет и више година, тако и певале или су се, што је пре за веровање, певале неартикулисано... Па нешто Корнелијева хармонизација, а још више тадања жудња наших певача да се наше црквене песме не певају једним гласом – унисоно, већ да се прате другим гласом са терцним интервалима, учинише, те се завршна мала терца постепено заостравала, док није постала велика... Па зато, што нашим и сувише природним и немузикалним певачима мала терца није ишла тако лако и поуздано из грла, а још више, зато што велика терца на свршетку каквог мелодијског става у двогласном слогу звучи пуније и пријатније од молске терце... зато су певачи, који су водили мелодију, вукли терцу све више. И тако је ова терца постала дурска“.⁴¹

На тај проблем се осврнуо и Коста Манојловић у свом напису о Корнелију Станковићу из 1942. године, где примећује да Станковић неке напеве ставља у дур или мол иако нису ни у дур, ни у молу, и да напеве записује у 3/4 и 4/4 такту, иако се не уклапају у такве мере.

Велики квалитет народне музике је њен локализам, посебност, оно по чему је различита од другог, по чему је јединствена. Алат за записивање који имамо настао је хиљадугодишњом унификацијом и строгом кодификацијом, па се ти локализми и изузеци у запису губе. Уметничка музичка пракса није развила алат подесан за „хватање“ крајности, локалних или појединачних специфичности. Највећа је мана класичног нотног записа што углавном тек непрецизно, оквирно, може да запише израз и финесе које носи конкретно извођење, а поготово је та мањкавост видљива када је степен специфичности једног извођења већи, када између појединог извођења и његове креације можемо ставити знак једнакости,

⁴¹Мокрањац, Стеван Стојановић: Сабрана дела, књига VII, Духовна музика IV, Осмогласник, Гип Култура, Београд 1996.

као што је то случај у народном, поготово епском певању, или са импровизованом музиком. У таквим примерима традиционални музички запис бива тек делимично исправан и данас, након стотину година развоја вештине записивања управо финеса.

Записи наше народне музике пре Другог светског рата су веома упитни јер није постојао алат, нотографска апаратура за записивање те музике, али ни свест о потреби да се једна традиција различита од главног културног тока сачува (пре ће бити да је жеља ишла у супротном смеру, да се традиција укалупи и прилагоди новом западноевропском културном моделу којем су држава и култура тежиле). Записи након Другог светског рата су, међутим, упитни из других разлога: да ли је народна традиција после другог св. рата и касније, остала она иста која је била пре Првог св. рата?

После Првог светског рата (а још знатније после Другог) догађа се велика урбанизација и културна глобализација целе Европе, па и тадашње Југославије. У то време (па и између два светска рата, иако у мањој мери) су се десила огромна демографска кретања и преплитања, до тада незабележена. Појава медија масовне комуникације у врло кратком року, за неколико деценија, мења звучну слику народне музике. Западна музичка традиција, дур-мол систем, правилне и симетричне метричке поделе, присвајање западњачких музичких инструмената, врше огроман утицај на народну музичку традицију и неповратно је мењају.

И технологија снимања музике је дошла прекасно. Постоји нешто мало снимака који су настали пре 1930. и, да би се данас разумела наша народна музичка традиција, морамо се окренути управо тим снимцима. То су снимци поражавајуће лошег квалитета и са веома упитном логиком избора извођача који су снимани. Али, данас је то све што имамо.

Алберт Лорд пише да је традиција епског певања масовним описмењавањем заувек изгубљена (погледати цитат на страни 26 ове студије). Управо тако је и оригинална народна музика професионализацијом, унификацијом и модернизацијом збрисана. Оно што је данас остало једва да има неке везе са својим коренима. Тако, на пример, имамо апсурд да гусларска музика у поледњих пола века егзистира у западноевропској темперованој лествици и дур-мол систему, што оштро противречи самој бити те музике.

Отуда, по мом личном уверењу, потрага за народном музиком данас јесте посао готово археолошки. То што се данас може чути и мелографисати тек је олупина која није преживела цунами свеопште модернизације. Трагање за народном музиком јесте потрага по рушевинама које су дубоко под земљом, и та традиција је изгубљена за нас колико и епска народна усмена традиција, и тек је неколико степеника боље познајемо од музике старе Грчке.

Примена у композицији Поврашац

Мој однос спрема традиције народне музике је искључиво субјективан. Користио сам народно певање, склапао крхотине у смисао који сам сматрао да је исправан, проналазио механизме функционисања које сам преузимао и имплементирао у композицију, без жеље да будем доследан или „научно исправан“.

Степен улива народне музике у композицији *Поврашац* никада није директан кроз цитат неког музичког предлошка. У свим случајевима утицај је на нивоу дубљем од појавног, на нивоу принципа и унутрашње логике.

Примери:

-Први и десети став су настали под снажним утицајем динарског ојкања, или гангања. Већина типичних карактеристика за ту врсту певања је примењена: 1) хетерофонија, певање „на глас“ у малим секундама и четврт тоновима, 2) појава запева који изводи солиста или мања група певача (у овом случају то је група инструмената) и напев, који доноси већа група певача (тј. цео оркестар), 3) снажна динамика са елементима борбеног поклича, 4) завршавање „строфа“ снажним акцентом са завршним глисандом наниже, 5) ритмика која произилази из текста који се пева (о томе сам више написао у поглављу 4.4.5.)

Постоје записи о декламовању у појединим врстама музике старе Грчке. Неки описи хорске декламације веома личе на динарску ојкачу.

-Други став: музички слој у дувачима као идеју водиљу има српско народно певање источне Србије, и то лирску традицију. Карактеристике лирског групног певања источне Србије су да је: 1) благо хетерофоно, 2) углавном мешовитог и промењивог метра, 3) ритмично, 4) антифоно (строфе наизменично певају две групе певача). Постоје, такође, чести примери у којима се при певању строфе

тоналним скоком премештају, па се свака нова строфа пева за велику секунду више. Ова карактеристика се јавља скоро једино у источној Србији и њена је готово аутохтона појава.

Иако не постоји дословни цитат, чак ни асоцијација на неку конкретну песму из источне Србије, у овом ставу је примењена структурална логика на којој та врста народног певања почива. Већина ових механизма примењена је у овом ставу, у слоју дрвених дувача: 1) блага хетерофоност, 2) мешовити метар, са честим променама, 3) прегнантан ритам, 4) антифоност остварена између група инструмената, 5) степенасто тонално померање по секундама навише, од строфе до строфе, тј. од фразе до фразе, али не увек по великим секундама.

Преузети су модели, или како би Милман Пери рекао формуле, и створено је нешто ново на основу тих модела-формула.

Врло битно у примењеном поступку је стављање тог музичког тока, створеног применом механизма лирске народне песме источне Србије, у коегзистенцију са другим слојем који на сличан начин, принципом његове израде и мелодијско-ритмичким специфичностима, асоцира на епску гусларску традицију. Тај епски слој је дат у линији виолончела, у виду монолога који је независан од слоја дувача, а који користи логику „гусларске свирке“. Њене типичне одлике су да гуслари: 1) лагано почињу „свирку“, 2) полако се „загревају“, тј. убрзавањем уводе и припремају певање, 3) након завршетка одређеног дела певања врло често, поновним успоравањем и накнадно поновним убрзавањем припремају наставак певања. Гуслање одликује и: 1) честа употреба интервала ужих од мале секунде, 2) мали амбитус мелодије, 3) бројни украси и трилери. Деоница соло виолончела доследно прати ту логику изградње и развоја, а та два света (лирски и епски) теку паралелно уз међусобну лабаву синхронизацију.

-Шести став: деоница гудача има као модел тип „глувог кола“ типичног за северне делове динарских крајева на Балкану. Претпоставља се да оваква кола без музике, само са ритмичким трупкањем, пореклом сежу и до првобитне људске заједнице, као и да носе високу магијску компоненту и значење.

4.1.2. Темперовани систем, микротоналност/микроинтервалност

Теоријско полазиште

Аликутни низ лежи у основи сваког звука и све музике. Логика распореда тонова у аликутном низу даје одговоре на многа основна структурална, теоријска и практична питања музике, питања о сродности тонова и акорада, структури мелодије, квалитету и боји звука, итд. Аликутни низ почива на чистим интервалима. Израз *чисти* се овде користи у основном значењу и односи на чистоту која постоји наспрам темперованог или неког другог система штимовања првенствено инструмената са диркама, где се чистота у мањој или већој мери жртвује зарад практичности.

Унификација, коју сам већ на неколико места спомињао, је владајућа тенденција у западноевропској музичкој традицији вековима. Потреба да се музичка пракса уједначи, да се створи јединствени, општеважећи систем, пореметила је природну чистоту лествичне структуре, па је природни Питагорејски лествични низ, који се изводи из акустичких датости чистих интервала, постепено замењен темперованим системом. Коначан вид развоја темперације досегнут је 1917. године и изражен је у виду математичке формуле по којој се октава дели на једнаке делове изразом:

$$\sqrt[12]{2} = 2^{\frac{1}{12}} \approx 1.059463.$$

Природна музичка датост замењена је математичком формулом која се већ стотину година примењује као некакав апсурдни музички надзакон.

Један природан звучни екосистем, природно боравиште музике током хиљада година, замењен је ригидним, у својој бити немузичким системом, који једину предност има у томе да је једноставнији. Сматрам да је развој темперације на клавијатурним инструментима нанео можда и највећу штету музици у њеној историји. Опште примењена уједначена темперација лишила је музику звучних и тоналних финеса, звучне, лествичне и акордске боје, те смо добили један систем сив, монохроматски, импотентан. Свеж, нов, можда спасоносан пут за музику видим у напуштању тог накалемљеног звучног система, јер природно музичко стање је у нетемперованом систему.

Стотинама година постојало је мноштво различитих система у паралелној употреби. Сви се при спомену појма темперовано тј. добротемперовано (што је другачији систем штимовања од темперованог) присете Ј. С. Баха. Међутим, сам Бах је током живота у Лајпцигу свакодневно користио оргуље које нису биле у добротемперованом штиму (биле су у *meantone* темперацији), и користио је бар још два - три различита штимовања паралелно. Све до пред крај 19. века у оптицају је било мноштво паралелних система за штимовање инструмената, у зависности од врсте инструмента, музике која се изводила, а посебно се штимовање веома разликовало од земље до земље. У Енглеској се, на пример, све до средине 19. века уобичајено користила унапређена варијанта Царлиновог (Giuseppe Zarlino) система штимовања из 1558. године. Малер је пред крај живота писао како музика, нажалост, убрзано прелази на један крајње упитан систем уједначене темперације.

Многи други композитори, теоретичари музике, физичари, писали су о разлозима за и против темперације. Основна проблематика, како сместити цео хроматски низ у оквиру октаве на клавијатурним инструментима, некада је доводила до крајње занимљивих решења⁴² и бројних трактата, али чини ми се да данас коначно постоји технологија којом се може, без тектонских поремећаја, истовремено омогућити акустичка чистоћа тонова, интервала и лествица са једне и практичност употребе и једноставност самог система са друге стране.

Сва народна музика, хиљадама година је нетемперована и микротонална. Илустративан је пример Бартокових фонографских снимака народне музике из 1910. године, материјала који је био полазишна основа од које је Барток касније створио чувене Румунске игре за виолину и клавир. Тај снимак је широко доступан и већ на прво слушање изненађује његово богатство и свежина, које долази из микротоналне лествичне основе⁴³.

У техничком смислу, записивање микротонава још није пронашло свој стандардизован начин записа и неколико система је у паралелној употреби. Генерално, постоје четири основна начина за бележење микротонске музике:

⁴²Постојали су током историје типови чембала са 15, 17 или 22 дирке у оквиру октаве.

⁴³Потражити на интернету под упитником: Bartók field recordings of Romanian Folk Dances. Један од могућих линкова: <https://www.youtube.com/watch?v=MhCoDliWtzw>

1) изнад или испод нотних глава додају се мали дијакритички знаци, најчешће стрелице на горе или на доле, који ноту мењају (Барток је користио овакве ознаке), 2) нотне главе које се пишу другачије и тако указују на микротонску промену, 3) бележење тачног нумеричког центра промене (нпр. ако број 100 означава полустепен, 50 је четвртстепен, 25 је осмина степена итд.⁴⁴), 4) предзнаци слични традиционалним којима је промењен графички знак тако да сада указују на промену другачију од уобичајене.

Данас је најчешће у употреби четврти тип микротонских предзнака, или се он комбинује, додатно разјашњава и прецизира трећим типом. Међутим, и четврти тип предзнака користи неколико различитих врста знакова.

Најстарији познати начин записивања микротонова предложио је још 1756. године Ђузепе Тартини (Giuseppe Tartini). Он је предложио овакав систем четврттонских повисилица, који је касније допуњен и снизилицама:

♭̣ b d e † # ##

У двадесетом веку постојало је неколико покушаја да се установи стандард, општеприхваћен начин за записивање микротонских предзнака. У табели су дата графичка решења које су предложили и у својој музици користили Исли Блеквуд (Easley Blackwood), Алојз Хаба (Alois Hába) и Иван Вишњеградски (Ivan Wyschnegradsky):

	Blackwood	Hába	Wyschnegradsky
3/4 sharp	♯̣	‡	♯̣
1/4 sharp	♯̣̣	↳	‡̣
1/4 flat	♭̣	◁	♭̣
3/4 flat	none	◁̣	♭̣̣

⁴⁴ Овај се систем због своје прецизности најчешће примењује у електронској музици.

Из мог личног искуства у раду са нашим музичарима, приметио сам да се најлакше читају и прихватају уобичајени предзнаци који имају на себи додатну стрелицу која их повишава или снижава за четврттон. Овакав запис је такође веома распрострањен (можда је данас чак и најраширенији) и моје искуство говори да је то најбољи начин. Предзнаци дати од микро-хроматског најнижег до највишег тона:



Примена у композицији Поврашац

Микротонална и микроинтервалска основа је коришћена у већини ставова композиције *Поврашац* у већој или мањој мери. Главне „теме“ и музичке структуре у композицији су најчешће микротоналне.

-Први и десети став почивају на микротоналној основи, на микроинтервалским односима веома „уских“ секунди, септима и нона.

-Други став је у потпуности нетемперован и микротонално грађен. Дувачи свирају у микротоналним, микрохроматским модусима, а исти је случај и са деоницом соло виолончела.

-У трећем ставу соло флаута доноси тему/лајтмотив који је микротонално конципиран.

-У четвртом ставу користим хармонску и акордску структуру засновану на природном, Питагорином аликвотном низу. Дат је сам аликвотни низ, тј. један његов део, који је, по својој бити, у микроинтервалским односима.

-У петом ставу акорди у деоници кларинета имају микроинтервалску структуру.

-Седми став такође доноси микротоналне елементе.

-Девети став поново доноси микротоналну тему из трећег става, коју свира алт флаута.

4.1.3. Утицај стваралаштва позног Лутославског на мелодијско-хармонски језик композиције *Повраша*

Теоријско полазиште

Последња, трећа етапа стваралаштва Витолда Лутославског започиње композицијом *Epitaph* (1979) за обоу и клавир.⁴⁵ У тој стваралачкој етапи као важнија дела издвајају се *Симфонија бр. 3* (1983), *Chain 1* (1983) за камерни оркестар, *Chain 2* (1985) за виолину и оркестар, *Chain 3* (1985) за оркестар, *Клавирски концерти* (1987), *Chantefleurs et Chantefables* (1990) за сопран и оркестар, *Симфонија бр.4* (1992), а одликују је сведенија фактура, хармонска редукција и нека врста стваралачког заокружења, „погледа у назад“, који је видљив у бројним музичким одликама.

На нивоу форме Лутославски се враћа традиционалним решењима присутним и у првој фази стваралаштва (до 1957. године), али их редефинише и прилагођава новим потребама. Честа су формална решења базирана на сонатном или прото-сонатном циклусу. У *Трећој* и *Четвртој симфонији*, као и у *Клавирском концерту*, јасно се могу препознати контуре сонатног циклуса, који није карактеристичан за претходну, средњу етапу његовог стваралаштва у којој су доминирала формална решења базирана на бинарној форми, односно на атипичном формалном обрасцу који је „откриће“ Лутославског: двоставачна композиција, најчешће без паузе између ставова, у којој је акценат и главно тематско тежиште на другом ставу, док је први став само једна врста интродукције.

Оркестрација је „прозирнија“, „лакша“, са упадљиво бројним одсецима који су камерно третирани и са евидентно мање *tutti* ситуација у оркестру. Деликатност и рафинираност овакве оркестрације дозвољава да је назовемо постимпресионистичком. То је посебно уочљиво у *Четвртој симфонији*, која уз *Клавирски концерти* најбоље репрезентује одлике ове етапе у стваралаштву Лутославског. У њој се прва *tutti* оркестарска ситуација појављује тек пред сам

⁴⁵Занимљиво је, и симптоматично, да је композитор који је претежно писао за симфонијски оркестар, нове етапе у стваралаштву увек започињао дуом, из преласка из прве у другу стваралачку етапу дуом за глас и клавир, овога пута за обоу и клавир.

крај композиције, на 62. од укупно 80 страница партитуре. Чак и тада је упадљиво одсуство ударалки, а фактура је прозачна и разуђена. Потпуна, права *tutti* ситуација појављује се тек на самом крају дела: *tutti* акценти у акцелерацији као да сумирају сав његов симфонизам, па се на крају *Четврте симфоније* асоцијативно спајају музичке идеје из *Друге* и *Треће симфоније* и ствара се један амалгам који звучи као нека врста каденце његовог укупног симфонијског стваралаштва.

Потребу за камернијим оркестрационим ситуацијама, за камернијим звуком, Лутославски је осетио још током средње фазе свога стваралаштва, али његов тадашњи хармонски језик у којем је преовладавао густ хармонски тотал, није то дозвољавао. О томе најбоље говори он сам: „For a long time, when I worked on the twelve-note chords, my problem was that it's good for big masses of sound like in the Second Symphony, or Jeux venitiens, or let's say the Three Poems of Henri Michaux, but for thinner textures-two or three parts, or one part with some continuo accompaniment-it doesn't fit at all. I knew that I had to find the acceptable way to compose thinner textures. For a long time I worked, for a long time I thought about that, and one day I found it. In a fraction of a second! It gave me the possibility of writing without thinking about each single note, but just writing music. When I applied the rule that I had just found, the result was always just what I wanted”.⁴⁶

Нова хармонска средства о којима је Лутославски говорио су заправо редукција његовог претходног хармонског језика, свођење на једноставнија средства, базирана у основи на супротстављању тенденција два интервала – мале и велике секунде, посебно често примењенима у њиховом проширеном виду, као интеракција мале ноне и велике септине. Њихову комбинацију, односно комбинацију праваца њихове гравитационе енергије, Лутославски је надоградио и уобличио у специфичан и самосвојан хармонски језик који доминира последњом етапом његовог стваралаштва. Хармонски језик који је користио у средњој етапи стваралаштва, као да га је мимо његове жеље „натерао“ на употребу већег ансамбла, у којем је могао да реализује нужну хармонску густину и хармонску динамику. Тек позни Лутославски „проналази“ један сведенији

⁴⁶Douglas Rust, Conversation with Witold Lutoslawski. Oxford University Press, The Musical Quarterly, Vol. 79, No. 1 (Spring, 1995), Str. 207-223

хармонски језик који може боље да кореспондира и да функционише у мањем ансамблу, у камернијем звуку. Та промена, међутим, није повећала број његових композиција писаних за камерне ансамбле или солисте, већ је условила другачије, камерно третирање фактуре великог ансамбла – симфонијског оркестра.

Мала и велика секунда, мале и велике септимае и ноне, уз кварте, основни су градивни интервали у мелодијском и хармонском језику позног Лутославског. За хармонски музички слој тих композиција од одлучујуће важности је чињеница да је изведен из логике мелодијског слоја, и обратно, мелодијски слој се генерише из хармонског контекста. На тај начин ствара се јединствено поље узајамног деловања та два слоја и настаје гравитациона хармонско-мелодијска основа прожета снажном тоналношћу. Управо у томе видим велику магију и привлачност стваралаштва позног Лутославског.

Примена у композицији Повратак

Мелодијски и хармонски језик позног Лутославског ми је веома близак и деценију уназад истражујем у том звучном идиому, и увек изнова успевам да пронађем „звучне новотарије“ које ме држе блиско том музичком језику.

Налазим да је таква мелодијско-хармонска структура веома налик нашој народној музичкој традицији: низови малих и великих секунди које се воде паралелно дају структуру наше старе хетерофоне традиције певања „на глас“, а велике и мале септимае и кварте, које се тим секундама придодају у сазвучју, јесу у ствари регистарске варијанте разнородних типова гласова у заједничкој, мешовитој хетерофонији. На пример, ганге или ојкаче из источне Херцеговине су по хармонској структури веома налик хармонским вертикалама позног Лутославског (наравно уз подсећање да је хармонија само један музички слој који се не може тако грубо раздвојити од других музичких параметара у којима постоји суштинска и недвосмислена разлика).

У композицији Повратак, готово је сваки став изграђен по том хармонском принципу:

-Први став започиње „запевом“ дувача који су у сазвучјима малих и великих секунди и четвртстепена:

Woodwind section score for the first phrase. The instruments are Oboe, Clarinet in Bb, Saxophone alto, and Piccolo trumpet in A. The music is in 4/4 time and features a melodic line with dynamic markings of *f* (forte).

Оркестар преузима и одговара на запев у трећем такту става. Акорд у оркестру је базиран на малим нонама и квартама, уз хетерофону допуну у виду хроматских и четврттонских варијанти сваког од тонова у акорду:

String and brass section score for the third measure of the phrase. The instruments are Euphonium (Euph.), Cor (Trumpet), Trombone (Tbn.), Violin I (Vn. I), Violin II (Vn. II), Viola (Vi.), Violoncello (Vcl.), and Contrabass (Cb.). The music is in 4/4 time and features a complex harmonic texture with dynamic markings of *f* (forte) and *ff* (fortissimo). A note in the Cor part is marked with a square symbol and the text "(damp 1/4 tone)".

Цео први став се одвија по овој мелодијско-хармонској поставци.

-Други став: у дувачима хармонски слој је базиран на интервалима мале и велике секунде, велике септима и мале ноне.

-Трећи став: хармонска потка става, дата у слоју гудачког оркестра, базирана је на интервалима чисте и прекомерне кварте/умањене квинте, малој и великој септими, малој и великој нони. Мелодијска компонента овог става веома је налик логици мелодијских склопова у стваралаштву позног Лутославског. На пример, линија соло флауте изграђена је од типичних градивних елемената, као и линије гитаре и маримбе. Готово једини интервали су мала секунда, чиста и прекомерна кварта, велика септима и мала нона. Хармонска „пратња“ у гудачима и линије флауте, гитаре и маримбе, стварају брижљиво планирана тонална гравитациона поља хармонских напетости и разрешења.

-Пети став: у основи акорада деонице маримбе употребљени су „типични“ интервали - септима, нона, кварта.

-Шести став: током целог става *форше* акорди, које свира цео дувачки ансамбл, изграђени су од интервала кварте, септима и ноне. Линија гудача даје сазвучја малих и великих секунди.

-Девети став је по акордском фундусу и интервалској грађи налик трећем, а десети првом ставу.

4.2. Формална организација композиције

4.2.1. Формални преглед појединачних ставова

Композиција *Поврашаак* има 10 ставова (број десет има своју важну симболику у старој Грчкој, поготово код Питагоре, али и у српској народној епизи).

Преглед формалних типова по ставовима:

Први став

Састоји се из четири реченице које чине облик песме. Први део сваке реченице, који има функцију запева, доноси мања група инструмената, док други део реченице доноси цео оркестар. Ако се реченице обележе малим словима, графички приказана форма првог става изгледа овако:

a (1-7 такта), b (7-15 т.), c (15-25 т.), a1 (26-28т.)

Други став

У овом ставу постоје два паралелна музичка тока – ток дувача и соло виолончело. Почети и крајеви њихових фраза се не поклапају у потпуности већ са благим асинхронитетом. Формални одсеци реченичне структуре приказани су тако да је у горњем реду деоница виолончела, а у доњем је дат формални облик који доноси ансамбл дувача (наступи реченица дати су приближно хронолошки исправно):

a, b, c, d

a (1-11 т.), b (11-19), c (20-25 i 26-29), 3 т. паузе, d (3 такта), e (5 т.), последњи т.

У овом ставу су „сакривене“ две паралелне форме песме: четвороделне коју доноси виолончело и петоделне песме коју доносе дувачи.

Трећи став

Подељен је на два већа одсека, од почетка до партитурне ознаке **C**, и од ознаке **C** до краја композиције.

Четврти став

Даје форму која се развија као наслојавање од почетка става до такта др. 41, и од такта 41 до краја композиције.

Пети став

У свом току има рефрен који се понавља три пута, а који доноси наратор када изговара: „Одисеј је био тај који је смислио како окончати бесконачни рат“. Први рефрен је на почетку става, други после партитурне ознаке **B**, трећи у слову **E**. Могуће је овакву форму дефинисати и као фрагментарну са прокомпонованим епизодама и рефреном, графички приказано као:

R e R e i e z R e z

Шести став

Чини га фрагментарно грађена структура састављена од два супротстављена музичка тока који се развијају кроз дијалог два динамички супротстављена слоја, *форше* у дувачима и *пиано* у гудачима. Они, упадајући једни другима „у реч“ и прекидајући реченице, теку у сталном нарастајућем *крешенду* током кога се број упадица стално повећава све док се слојеви не почну потпуно преклапати и „говорити“ истовремено. Тиме се (у такту 73) завршава први велики формални лук. Следи нови, знатно краћи дијалошко нарастајући корак (9 тактова) који закључује став.

Седми став

Фрагментарне је структуре која је заснована на прва два такта који се понављају и варирају.

Осми став

Састоји се из 5 реченица - таласа, које се из *ипанисима* појачавају и убрзавају до врхунца у *форџисиму* и враћају назад у *ипанисимо* динамику.

Прва реченица: од почетка до врхунца у броју 5 и 6 и повратак назад у др. 7.

Друга реченица: од броја 8, преко бројева 9 и 10, до броја 11.

Трећа реченица: од броја 12, преко бројева 13 и 14, до броја 15.

Четврта реченица: од броја 16, преко бројева 17 и 18, до броја 19.

Пета реченица: од броја 20, преко броја 21, до броја 22.

Број 23 почиње *судџшо форџисимо*, и представља коду која траје до краја става.

Девети став

Има два већа одсека, од почетка до такта др. 34, и други одсек од 35. такта до краја става.

Десети став

Има сличну формалну организацију као први став. Разлика је у томе што су у овом ставу реченице краће и има их мање:

a (1-5. т.), b (5-10. т.), c (11-16. т.)

4.2.2. Обједињујући преглед форме композиције

У форми композиције *Повраџак* покушао сам да имплементирам сегменте и формалну организацију која постоји у класичној античкој трагедији. Сматрам да је немогуће то дословно применити (тј. у случају дословне примене морале би се направити превелике жртве у музичком ткању и музичкој логици) али у бити форме композиције *Повраџак* лежи аристотелијански узор о формалној организацији трагедије.

Аристотел и каснији писци су у формалној организацији Старогрчке трагедије видели три главна, обавезна, основна одсека или дела: *protasis*, *epitasis*,

и catastrophe. Густав Фрајтаг (Gustav Freytag) је проучавајући старогрчку трагедију проширио троделни узор и дошао до петоделног типа форме који је широко познат као основна драмска структура, драмски лук или Фрајтагова пирамида, а састоји се од: експозиције, развијања радње, климакса, антиклимакса и разрешења/катастрофе.

Прва четири става композиције *Поврашаак* граде формални крешендо (могуће их је посматрати као експозицију - први став, и развијање радње од другог до четвртог става):

-Први став је у упркос комплексној хетерофоној нотној слици - једноглас, има једну водећу линију.

-Други став има две водеће линије (линије дувача и виолончела)

-Трећи став има три водеће линије (гудачи, гитара/маримба, флаута)

-Четврти став има четири водеће линије (гудачи и три самосталне линије дувача).

На тај начин прави се та формална и фактурална градација коју називам формалним крешендом.

-Пети став је, поново, једногласан (са повременим акордима у кларинету), а у музичком и фактуралном смислу представља одмориште пред шестим ставом који је прва кулминација композиције.

-Шести став је климакс композиције. Заплет и драмски сукоб долазе до врхунца.

-Седми став је у драмском смислу антиклимакс. Потенцира изнуреност, недостатак сваке драмске активности и збивања.

-Осми став је у драмском смислу „катастрофа“, други врхунац у форми композиције којим се драма разрешава, са трагичним исходом.

-Девети став доноси реминисцентно смиривања тензије засновано на материјалу трећег става.

-Десети став је кратак закључак који, позивајући се на први став, заокружује форму.

Форма композиције *Поврашаак* у основним цртама одговара формалном плану старогрчке трагедије.

4.3. Композиционе технике и поступци

4.3.1. Хетерофонија и микрополифонија

Теоријско полазиште

Свако групно певање у свом најрудиментарнијем смислу и појавности, долази у хетерофоној музичкој фактури. За народно певање је и типично намерно неуједначавање боје и мелодијских линија, пожељна је хетерогеност која никога не истиче нити ставља у други план. Принцип где су сви солисти у певању једне мелодије доноси хетерофону грађу, са свесним иступањима и отклоном од једнообразности, истости.

Сасвим супротна тенденција се може пратити у хришћанској, црквеној традицији, где је тенденција уједначавања присутна од самих почетака цркве. Тај принцип уједначавања, унифицирања, није само јасно видљив у музици, већ и у свим осталим сферама живота цркве, све до данас, а управо је унификација текстова, литургије, архитектуре, ликовности, музике и довела до успостављања хришћанства као универзалне религије. Западноевропска уметничка традиција је проистекла из црквене, хришћанске традиције и наследила је логику унифицирања, кодификације и једнообразности уз важну идеју о универзалности. Уз такву тенденцију нема места за неодређену и слободну хетерофоновост, већ једино за стриктно кодификовану и уређену полифоновост, и њен још строжији тип - контрапункт. Полифонија у себи носи логику хетерофоније, ту најпре мислим на одсуство принципа водећег гласа, али је полифонија развијенији, усавршен и стриктно кодификован музички систем.

Докле год је црква била главни агенс за развој музике, полифонија је била водеће, или претежно фактурално ткање. То је и логично, јер у певању, посебно при молитви, сваки глас треба да искаже свој текст и пуну поруку, сваки глас мора бити „главни“. Када се музика почела измештати из цркве и проналазити своје упориште, публику и покровитеље међу световним владарима и

добростојећим грађанством, музика постепено постаје све више инструментална и хомофона⁴⁷.

У другој половини 20. века долази до појаве микрополифоније. Она не почива на логици западноевропске полифоније, већ пре на логици традиционалне вокалне хетерофоније. Сматрам да је разлика између хетерофоније и микрополифоније у степену уређености система, а да су им порекло и логика исти.

Најтипичнији пример микрополифоније имамо у опусу Берђа Лигетија (György Ligeti), у његовим композицијама између 1960. и 1975. године. Најпознатији примери су композиције *Лукс етерна* (Lux Aeterna) за мешовити хор и *Лонђано* (Lontano) за симфонијски оркестар. Лигети се веома занимао за народну музичку традицију и не изненађује што је баш он препознао могућности и звучни квалитет микрополифоне музичке фактуре.

Примена у композицији Поврајшак

У неколико ставова композиције *Поврајшак* „зазива“ се једна врста рудиментарне хетерофоније, и њеног софистициранијег облика - микрополифоније. На пример:

-Први став је написан у хетерофоној фактури. Група дувача, у којој су обоа, кларинет, саксофон и труба, доносе хетерофони „запев“ на који цео оркестар одговара, такође хетерофоно.

-Други став: слој дувача у другом ставу такође има одлике хетерофоније.

-Трећи став: линија гудачког оркестра у овом ставу је грађена по принципима микрополифоније лигетијевског типа. Ово је музички слој који треба да остане у другом плану и због тога му није дата већа изразитост, покретљивост и густина, па је микрополифона фактура дата у свом неразвијеном виду.

-Шести став у линији гудача доноси хетерофону фактуру.

-Оми став доноси веома развијену микрополифону фактуру коју спроводе сви инструменти. Веома слични музички модели дати су, уз мало варирање,

⁴⁷Сматрам да је вишегласна вокална музика по својој логици полифона или хетерофона, док је инструментална музика по својој бити хомофона, али овај текст није право место за даље излагање и доказивање те идеје.

целом ансамблу, уз временско померање наступа модела. То образује веома густу микрополифону звучну мрежу.

-Девети став: линија гудача написана је налик оној из трећег става, и ту важи исти коментар.

-Десети став је заокружење форме и повратак логици изградње првог става, па овде важи коментар дат о првом ставу.

4.3.2. Спектрализам

Теоријско полазиште

Спектрална музика или спектрализам је композициона техника настала у Француској почетком седме деценије 20. века, која као основну идеју водиљу при компоновању користи принципе фундаменталних тембралних квалитета звука. Сам назив спектрално односи се на тембрални садржај звука, прецизну микстуру аликвотних сазвучја и њихових односа (у распореду, јачини, формантима, фазном односу) који дају боју звука.

Развој технологије након Другог св. рата и истраживања спроведена на ИРКАМ-у, у Паризу (*Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique*), омогућили су приступ у до тада скривени свет звучне структуре, свет који је постојао у теоријама Фуријеа (Charles Fourier) и Хелмхолца (Hermann Helmholtz), али сада је постао очит и употребљив као полазни материјал за стваралачку изградњу. Тембрална анализа је омогућила како анализу звука и рашчлањавање на његове парцијале, тако и алгоритме за дигиталну синтезу звука адитивном звучном синтезом (грађење нпр. „природног“ звука флауте дигиталним низањем тонова добијених осцилатором, у аликвотном распореду који је звучном анализом утврђен). На тај начин омогућен је технички аспект спектралне музике и дати су предуслови за њен настанак.

У компоновању спектралне музике први корак почиње спектралном анализом звука, која звук разлаже на његове конституенте. Најчешће се то ради уз помоћ Фуријеове трансформације чији се алгоритам налази у неком од компјутерских програма. Након обављене анализе композитор логику спектра једног тона (звуча) користи за изградњу већих формалних одсека, хармонских

блокова, мелодијских или оркестрационих слојева. Другим речима, под звучном лупом, један анализирани звук тј. микрокосмос или микросвет, даје логику и механизме за изградњу целе композиције тј. макрокосмоса или макросвета. Тако структура звучне доје постаје примарни композициони и организациони принцип.

Спектрализам је створен око групе композитора који су деловали у оквиру ИРКАМ-а, и ансамбла *l'itinéraire*, а то су: Иг Дифур (Hugues Dufourt), Жерар Гризе (Gérard Grisey), Тристан Мирај (Tristan Murail), и Микаел Левинас (Michael Levinas). Врло брзо након Француске, спектрализам се развија и у Немачкој, у групи композитора која је названа *Feedback group*, а први међу њима су: Јоханес Фрич (Johannes Fritsch), Месија Маигуаска (Messias Maiguashca), Петер Етвеш (Peter Eötvös), Клод Вивије (Claude Vivier) и Кларенс Барлоу (Clarence Barlow).

Посебно је важан утицај на заснивање спектрализма имао чланак Карлхајнца Штокхаузена (Karlheinz Stockhausen) "...wie die Zeit vergeht ..." из 1957. године у коме разматра идеју да тембр треба да буде водећи принцип у организацији ритма и форме⁴⁸. И многи други композитори су антиципирани спектралну логику изградње и у први план свог стваралаштва стављали тембрални квалитет звука. То су пре свих: Клод Дебиси (Claude Debussy), Едгар Варез (Edgard Varèse), Ђаћинто Шелзи (Giacinto Scelsi), Оливије Месијан (Olivier Messiaen), Ђерђ Лигети, Јанис Ксенакис (Iannis Xenakis), Карлхајнц Штокхаузен. У многим теоријским радовима припремљен је или најављен спектрализам.

На пример, Хајнрих Шенкер (Heinrich Schenker) недвосмислено каже да се звучни живот самог тона пројектује на целу форму дела, а мотив је посредник у томе, те да музичко дело егзистира већ у самој структури, законитости тона. И за Веберна (Anton Webern) основни музички материјал је тон и он је главна градивна честица која израста до целине. Концентрат музичке идеје постоји већ у почетном тону, а законитост аликвотног низа представља скривени план дела, и он је потенцијал све музике, и прошле и будуће. Хиндемит (Paul Hindemith) има веома сличан став и даје идеју о звучном универзуму базираном на аликвотној структури, која даје основ за успостављање два главна теоретска

⁴⁸ Stockhausen, Karlheinz: How time passes, in English published in: Die Reihe musical journal, Vol. 3, 1959, стр. 9-39.

комплекса у музици: првог, у линеарном, једногласном виду, према критеријуму опадања акустичких сродности у односу на основни тон, и другог, који се тиче интервалских структура и њихових хијерархијских односа, из којих Хиндемит изводи класификацију интервала и акорада према начелу хармонске сродности (или како он каже - снаге). Шенберг (Arnold Schoenberg) каже да свако музичко дело почива на односима које владају у аликвотном низу⁴⁹.

Када се ови ставови доследно примене, долази се на праг спектралне музике.

Сажето, могло би се рећи да је спектрализам базиран на звуку самом, и да је реализовао жеље неколико ранијих генерација композитора.

Данас многи композитори граде своје композиције техником спектрализма, а међу њима су: Џулиан Андерсон (Julian Anderson), Ана-Марија Аврам (Ana-Maria Avram), Џошуа Финеберг (Joshua Fineberg), Џонатан Харви (Jonathan Harvey), Фабијен Леви (Fabien Lévy), Магнус Линдберг (Magnus Lindberg), Каија Сариахо (Kaija Saariaho). Спектрализам је такође присутан у цез музици, а међу првима га је користио саксофониста и композитор Стив Леман (Steve Lehman).

Занимљиво је и запажено присуство румунских композитора у спектралистичком покрету, као што је индикативно и порекло њиховог занимања за спектрализам. Бела Барток је између 1904. и 1918. боравио у Румунији сакупљајући народну музику. Каснијом анализом установљено је да су музичке скале у инструменталној музици коју је снимиио и записао, изведене из аликвотног низа дувачких инструмената као што су "buciume", "tulnice", и "cimpoi", и ту логику даље надограђују композитори: Стефан Никулеску (Stefan Niculescu), Аурел Строе (Aurel Stroe), Јанку Думитреску (Iancu Dumitrescu), Калин Јоакимеску (Călin Ioachimescu), Костин Миереану (Costin Miereanu), Хорациу Радулеску (Horatiu Radulescu). О интересу за давање спектрализмом највећи румунски спектралиста Јанку Думитреску каже: „I studied folk music. It's maybe interesting to say that Béla Bartok was the first, I think, very important genius who discovered this richness of the ancient Romanian traditional music and its connections with Eastern music - rîga, makham, etc, and also its connection to

⁴⁹ Погледати у: Веселиновић-Хофман, Мирјана: *Пред музичким делом*, Завод за уџбенике, Београд, 2007

natural harmonics. There is a large scale use of concrete harmonic sounds in Romanian folk music, very primitive instruments that are producing specifically harmonic sounds, multiphonics, micro-intervals, etc... To Bartok we owe the idea of acoustic scales, when it comes to Romanian folk music. This particular scale is completely deduced from the natural resonance of the first eleven harmonics, with of course its specific non tempered intonations... And for me it was like a natural contact to this kind of roots, very essential roots I mean... An essential contact with this world of natural harmonics sounds⁵⁰.

Примена спектралног спектрализма у композицији Поврашака

Спектралном композиционом техником написан је четврти став композиције *Поврашака*. Техника није спроведена дословно и догматски, већ је прилагођена идеји и музичким замислима у овој композицији.

У њему се свесно наслањам на једног од пионира овог „покрета“ Жерара Гризеа, тј. на његову композицију *Transitories*, насталу 1980-1981 године. Та композиција је изграђена на реперкусијама акустичке анализе тона *E* контрабаса, и његових неколико артикулационих варијанти: *arco*, *pizzicato*, *sul ponticello*, *sul tasto*.

У четвртом ставу композиције *Поврашака* наратор говори: „Већ је минула десета година, а рат између Ахејаца и Тројанаца никако да се оконча. Коља већ беху отупела, уморна од убијања, ремење штитова се излизало, пуцало је, а тетиве на луковима су биле истрошене, немоћне да одапну хитре стреле. Коњи, остарели, жалосно су пасли, оборене главе, склопљених очију, оплакујући ратнике са којима су јурили и борили се. Мртви су били и Ахил и Хектор, и Ајант и Сурпедон; и Парис - узрок свих невоља беше мртав, и многи, многи, многи други. Десет година рата, толико смрти, а Троја је стајала нетакнута, заштићена својим непробојним зидинама.“

Овај део текста говори о „међувремену“, о лимбу у којем су се учесници рата заглавили. Рат је прогутао многе јунаке и немогуће га је окончати. Чак су и

⁵⁰ Avram, Ana-Maria; Dumitrescu, Iancu; Fales, Cornelia; Tristan, Murail; Fineberg, Joshua: Analysis, Phenomenology, and Ethnomusicology in Spectral Music, 'Spectral World Musics' – Istanbul Spectral Music Conference, Istanbul, 2003.

копља постала уморна од убијања, и коњима је доста ратовања а камоли људима. Заустављено време у коме је свака акција и делање немогуће, неделотворно, има код старих Грка магијску, онострану функцију. То је свет изврнутих потенција, покварених механизма, изврнуте логике.

У музичком смислу, овај став прати смисаону водиљу текста. Музички слој гудача написан је спектралном композиционом техником, али је све „изврнуто“, механизам је покварен. Хармонско-мелодијски основ 4. става изграђен је око одзвука тонова *конџра е* и *конџра еф* које доноси контрабас, и њихових аликвотних низова.

Међутим, слој гудача, процесом налик на адитивну синтезу придодаје „погрешан“ акустички одјек-отисак: на *sul tasto* контрабаса одговара његов *sul ponticello* одзвук, а на одзвук тона *конџра еф pizzicato* артикулацијом (од 41. такта овога става) даје се одзвук *arco* артикулације.

Дакле, поступком налик адитивној звучној синтези, дају се акустички погрешне информације, и у музичком смислу не само у литерарном влада изврнута логика, магловитост, где је на делу збрка и покварени основни механизми функционисања, слика изврнутог, исцрпљеног света.

Тој звучној метафори придодати су и слојеви дувача, који такође асоцирају на покварене механизме, налик на покварене дечије играчке. Дувачи долазе у музички ток ненајављено и неочекивано, самосвојном музичком логиком која стоји изван постављеног музичког система, на кратко се појављују, исцрпљују се и одлазе, налик на дечије играчке на навијање, немоћне да се дуже одрже.

4.3.3. Десинхронизовани музички слојеви

Теоријско полазиште

Постојање неколико паралелних музичких слојева, неколико истовремених аутономних музичких токова који нису синхронизовани већ имају изразиту међусобну самосталност, дају звучну слику комплексног контрапунктског тока. Можда је могуће такву звучну слику назвати и контрапунктом у вишем смислу или степену.

Више од десет година заинтересован сам за такав музички свет и истражујем то широко поље могућности. Свакодневно слушно (условно речено музичко) искуство ме уверава да можемо перципирати и свешћу пратити много више звучних слојева и информација него што то уобичајена музичка фактура нуди. Често сам фасциниран преплетом свакодневних, успутних и паралелних извора звука који формирају звучно ткање високог квалитета, спонтано. Шетња градском гужвом каткада може приредити величанствен спонтани концерт, микс неколико различитих музика из кафеа, звуке саобраћаја, разговора, уличног музицирања, корака... Шетња шумом и спонтани звуци који у природи настају, стотинама година су инспирација генерацијама композитора.

Моје сопствено свакодневно слушно искуство ме учи и подстиче да сличне фактуре стварам, не као спонтани, већ као планирани и осмишљени музички ток. У раду на композицијама које имају већи број независних музичких слојева суочавам се са два основна проблема: први проблем је чисто техничке природе и тиче се компоновања таквих слојева. Традиционалним начином, компоновањем за клавиром, немогуће је одсвирати и представити себи већи број паралелних слојева и предвидети и фиксирати њихове хармонске, мелодијске, ритмичке и друге су-односе. У компоновању оваквих музичких фактура помоћ ми пружа рачунар и секвенцер, у којем, линију по линију, наслојавам паралелне аутономне музичке догађаје, међусобно их усаглашавам и дотерујем док не добијем жељену звучну слику.

Други проблем настаје при извођењу композиције јер је, каткада, извођачима навиклим да свирају *заједно* тешко да се *не слушају* међусобно и да не свирају синхронизовано. Током вишегодишњег рада и бројних припрема за извођење композиција које имају и овакве музичке фактуре, схватио сам да главну тешкоћу за извођаче представљају почеци и крајеви фразе које свирају, па, следствено томе и у композицији *Повраћак* примењена је таква пракса, где се почеци и крајеви фразе јасно маркирају (или се крајеви фразе завршавају слободно).

Примена у композицији Поврашака

-У другом ставу композиције постоје два самостална музичка слоја: линија дата у дувачким инструментима и линија соло виолончела. Њихове фразе почињу и завршавају се асинхронизовано, а моменти „сачекивања“, дати на коронама, служе да би два музичка тока, који теку сваки у свом паралелном темпу и ритму, били у заједничком временском оквиру, онако како је композитор то замислио. Може се рећи да су то две различите музичке линије са својим појединачним карактеристикама, које се истовремено слушају и којима су брижљиво испланиране тачке сусрета, те њихово заједничко мелодијско, хармонско, контрапунктско, ритмичко и свако друго музичко деловање на слушаоца.

-Трећи став такође доноси десинхронизоване музичке слојеве, али овога пута у мање слободном облику. Деонице гитаре и маримбе синхронизовано започињу своје фразе, али су саме фразе врло слободно, *improvisando* дате и завршавају се немензурално и слободно од главног временског тока и пулса.

Линија флауте, у односу на музички ток дат у гудачима, налази се у полиметријском односу. Пулс флауте је у троделном, $3/4$ такту, док је врста такта у гудачима променљива и дата у другим, дужим метричким моделима.

-Четврти став у себи садржи један основни музички ток дат у гудачком ансамблу и три одвојена, аутономна музичка тока, која у темпу, ритму и пулсу доносе потпуно различите слојеве, самосталне од главног тока. Ове додатне, независне слојеве доносе парови дувачких инструмената: две флауте, обоа - саксофон, кларинет - фагот. Сваки од њих има посебан и профилисан музички ток који тече независно, самостално.

-Осми став доноси потпуну фрагментираност у темпу и пулсу. Свака од 24 инструменталне линије има независан ток, а синхронизација постоји само у параметрима динамике и генералне агогике.

4.4. Употреба и третман текста

4.4.1. Музика и придодато значење

Стари Грци су први који су систематично размишљали о музици тј. први о чијим ставовима имамо писане, историјске трагове, и од самог почетка за њих музика није само музика, већ у себи садржи и читав систем ванмузичких значења и деловања. Сам термин музика смо преузели од старих Грка, али је тај термин у нововековној употреби лишен бројних значења, поједностављен. За њих је музика била највиша међу уметностима – уметност муза, један од најважнијих васпитних и животних пратилаца човека, она је лечила, васпитавала, образовала.

Старогрчкој музици се увек придодавао и цео корпус значења и асоцијација, и она никада није била апстрактна, невербална и непојмовна уметност звука. Слична том старогрчком узору данас, јесте област примењене музике. Годинама уназад се давим примењеном музиком, како у практичном смислу, стварајући музику за позориште, филм, телевизију и радио, тако и теоретски, у оквиру рада на предмету Примењена музика на Академији уметности у Новом Саду.

Примењена музика је специфични жанр, који није лако дефинисати. Грубо, могуће је рећи да је то употребна музика, она која не стоји самостално већ допуњује један други медиј, музика којој се придодају значења и асоцијације које нису чисто музичке. Међутим, када се тој области приступи пажљивије, може се видети да је таква врста музике у ствари старија и историјски далеко присутнија него што је то уметничка, апсолутна музика.

Музика која служи одређеној немужичкој сврси и у коју се имплицирају значења и форме које нису првобитно музичке, односи историјски примат. Најлакше је то показати у духовној (углавном богослужбеној) музици, чији развој можемо пратити још од старогрчког пеана, сатирске драме и старогрчке трагедије, преко јеврејске старозаветно синагогалне и ранохришћанске црквене праксе, па све до данас. Музика је ту у служби ритуала, прати одређени ванмузички ток, у његовој је служби.

Најстарија световна западноевропска музика коју имамо сачувану је такође примењена музика - то је музика за протопозоришну представу уз играње и

певање, Робин и Меријен, трувера Адама де ла Ала (Adam de la Halle), која је настала 1283. године.

У свим овим случајевима, било да је реч о духовној или световној музици, реч и одређено театарско дешавање (или богослужбени поредак) представљају примарни слој који музика прати и надопуњује. Музика је ту да помогне да се пренесе порука која није музичка.

Занимљив и онтолошки амбивалентан је статус музичког дела које постоји у оквиру богослужења а такође може постојати и као чист уметнички артефакт, на концерту. Тако, на пример, једна Мокрањчева литургијска песма или причесни стих, у оквиру православног обреда јесте чисто примењена музика која се, према прилици, у цркви у оквиру литургије успорава или убрзава према брзини одигравања свештеничког чинодејствовања. Некада се таква композиција и грубо скрати или продужава певањем *da capo* да би се трајањем прилагодила варијабилној дужини појединих литургијских делова или врсти службе. Са друге стране, оваква композиција, када се изводи концертно, има потпуно други смисао, „карактер“, и другачије се према њој односимо. Тада је она „чиста“ уметност, и за њено разумевање нису пресудни религиозна порука коју она преноси или њено место и функција у литургији.

Онтолошки супротан пример имамо када неку апсолутну музику подредимо одређеној не музичкој асоцијацији или употреби. Честа употреба композиција класичних аутора уметничке музике у филмској индустрији довела је до значењског преинтонирања многих дела. На пример, композиција *Тако је говорио Заратустра*, Рихарда Штрауса, код већине слушалаца је заувек пресловљена асоцирањем на сцену из Кјудбриковог филма, која се уопште не тиче програмности Штраусове музике ослоњене на Ничеово дело.

4.4.2. Имплементација литерарног значења у музику

Композиција *Поврашаак* написана је на основу последњег поглавља из књиге Алесандра Барика, *Хомер, Илијада*, а при компоновању је примењен веома висок степен имплементације литерарног текста и значења.

Литерарне целине у тексту су обликовале и музичке формалне целине, па ставови композиције одговарају смисаоним блоковима Бариковог текста. Покушао сам, при том, да значења, атмосфере и расположења генерисана у тексту буду потврђена, појачана музиком.

Већ је споменуто у глави 4.3.2. ове студије да су значењски слој текста и атмосфера генерисана у њему, одлучујуће допринели креирању музичке структуре четвртог става. Музика у својој структури и атмосфери осликава магловити свет приказан у Бариковом тексту.

До појаве рефрена у петом ставу такође је дошло смисаоном логиком текста. Њим се подвлачи драмско тежиште, прекретни моменат читавог драмског тока.

Сваки од ставова носи у себи висок степен значењског уплива ванмузичке сфере. У неким ставовима, међутим, степен те имплементације је одлучујући, и такав поступак бих означио као музичку алегорију.

4.4.3. Музичка алегорија

Поред музичких дојења одређених речи, реченица и смисаоних значења, те заустављања или успоравања музичког тока ради истицања текста, неки ставови су пренели литерарно значење у једном вишем смислу. У тим ставовима примењен је поступак који је постојао још у старој Грчкој, а широко је коришћен у ренесанси, бароку, али и касније. Реч је о тонском сликању, које се у случају композиције *Поврашаак* користи у једном вишем ступњу, па га због тога називам алегоријом.

Три става за редом, седми, осми и девети, доносе алегоријско приказивање одређених литерарних појмова:

-Седми став је алегорија ноћи. У овом ставу наратор изговара текст: „Након великог славља, читав град утону у сан. Ништа није нарушавало тишину, ту

танушну дружбеницу спокоја“. Оркестарска фактура је сведена на веома тихи штимунг „ноћних“ звукова, са шумовима и шушкањима, дисањем и уздасима. Приказујући интимни звучни свет уснулог града, инструменти доносе звуке на ивици чујности, преносе, сликају звучни свет ноћи након великог славља када су сви житељи Троје спокојно заспали.

-Осми став је алегорија олујног мора, алегорија дуре. Снажни музички таласи најављују да катаклизма долази. Велики агогички и динамички покрети, свеопшти у свом смеру али међусобно несинхронизовани, дају слику силине таласа који се разбијају о обалу. На крају става, олуја се строваљује у свом најснажнијем виду и доноси пропаст Троји. Слика великих таласа и морске олује одговара слици Ахејске војске која се у таласима искрцава и надире ка граду, како то текст и говори.

-Девети став је алегорија мирног мора. Тај слој дат је у гудачком оркестру музичком фактуром која осликава лагано таласање и спокојно мрешкање мора. Одисеј је нашао свој пут кући.

Већ је споменуто у глави 2.3. да је Одисеја и прича о мору. За старе Грке, море је истовремено било и највећи непријатељ и најближи сарадник. Иако су бродови крчки, а справе за навигацију још непостојеће, становништво острвске земље принуђено је на пловидбу и суочавање са морем. Срећа и наклоност богова је главна помоћ и узданица такве пловидбе.

4.4.4. Утицај текста на избор инструмената

Иако их у композицији *Повраћак* има више, указаћу само на неколико примера ванмузичког утемељења одлуке о избору инструмената.

-У другом ставу певач/аед/приповедач се представља, и након тога прича почиње. Желео сам да тај став, који прати његово представљање и говори о њему, буде обележен уз инструмент који му на Балкану и пристаје, уз гусле. Он се представља онако како су то стотинама годинама гуслари радили пре свог певања. Инструмент који најбоље пристаје и највише личи гуслама је виолончело, па је соло виолончело инструмент који уводи у нарацију и

представља наратора, а и музичка грађа тог сола (видети у одељку 4.1.1.) прати логику „гусларске свирке“.

-У трећем ставу приповедање прати гитара. Она је изабрана као инструмент који је далеки наследник Хомерове форминге. Приповедач Демодок започиње приповедање уз пратњу гитаре/форминге, онако како је то у Хомерово време и било. Гитара, а у том музичком слоју је и маримба, има структуру сличну импровизаторском, слободном прелудирању, „пребирању“ по жицама.

У истом ставу главну тему свира флаута, та далека наследница грчког сиринкса. Она доноси елегичну мелодију, лагану и сентименталну, онако како су се елџије изводиле и у старој Грчкој, уз сиринкс. Неки филолози чак и претпостављају да реч елџија потиче од фригијске речи *елейн* са значењем – трска, то јест свирала која је направљена од трске⁵¹. Зато ову елџију, која обележава Одисеја, свира флаута (зашто је ова мелодија белег Одисејев, погледати у наредном поглављу ове студије).

-У петом ставу кларинет интонира дугачке, потмуле мултифоне акорде. Текст говори да је Одисеј смислио, пронашао начин како победити у рату, како га окончати. Тематика је ратничка, инструмент је кларинет, наследник аулоса, инструмента који је редовно пратио спартанску војску (најчешће цивилну, хоплитску) и у старој Грчкој имао, поред предзнака сатирског и дионизијског, и веома снажан војнички карактер. И Херодот, отац историје, у првој књизи своје Историје, која је и прва историјска књига уопште, спомиње како је лиђанска војска у рат против Милеђана кренула прађена аулосом⁵². Отуда се током целог петог става, из другог плана, чује кларинет јер се и решење којим ће рат бити завршен приближава из другог плана, неочекивано, скривено и ненадано.

⁵¹Вишић, стр. 72.

⁵²Херодот: Историја, Матица српска, Ново Сад, 1988, 1: 17. стр. 8

4.4.5. Обликовање мелодије и ритма према тексту

Поред алегоријског приказивања, те тонског сликања одређених ситуација, ликова или радње, у композицији је примењен и један поступак још веће интеграције текста у звучно ткање.

Одређени делови текста били су, наиме, основ за мелодијско-ритмичку организацију музичких тема и слојева. Мелодијско-ритмичке контуре одређених речи и текстуалних целина дале су оквир за музичку контуру.

Први став: Одисеја почиње зазивањем Музе, молбом божанству да пева песму о Одисеју и његовим догодовштинама. Ти, уводни стихови Одисеје гласе: *Певај ми музо јунака довишљивца оној шишоно шројански свеши разори ірад*⁵³. Први став композиције *Повраїаак* отвара циклус, и овај став је у истој функцији пролога, као и обраћање Музи на почетку Одисеје. За изградњу мелодијско-ритмичке компоненте става употребио сам ритмички пулс наведеног почетног текста Одисеје. Дувачи, при том, доносе запев а оркестар одговара, на начин на који се то ради у херцеговачким гангама где солиста или мања група певача доноси запев, а већа група певача преузима. У наредним примерима изнад партитуре је дат текст који разјашњава мелодијско-ритмичку грађу првог става:

Заїев у деоницама дувача 1-4. такта:

Пе - вај ми Му - зо Пе - вај

⁵³Хомер: Одисеја, превод, М. Ђурић, Завод за уџбенике и наставна средства Београд, 2002.

Одговор гудачког ансамбла, 3-7. такта:

Пе - вај ми Му - зо, Пе - вај ми Му - зо, Пе вај, пе - вај ми Му - зо

Vn I
Vn II
Vi
Vc
Cb

Зајев у деоницама дувача, 7-11. такта:

Ју - на - ка до - ви - тљив - ца о - ног

Ob.
Cl.
Sax.
T. picc.

Одговор у гудачком оркестру, 10-15. такта:

Пе-вај ми Му - зо, ју - на - ка до - врт-љив - ца о - но - га

Vn I

Vn II

vi

Vc.

Cb.

Зајев у деоницама дувача 15-19. такта:

Што но Тро јан ски све ти ра зо ри град

Ob.

Cl.

Sax.

Tr. picc.

Одговор у гудачком оркестру, 19-25. такта:

Пе - вај ми Му - зо. Што - но Тро-јан-ски све-ти ра-зо-ри град

Violin I (Vn. I)
Violin II (Vn. II)
Viola (VI)
Cello (Vc)
Double Bass (Cb)

Последње излагање је делимично поновљена прва реченица, заједном у деоницама дувача 26-28. такта:

Пе - вај ми Му зо

Oboe (Ob)
Clarinet (Cl)
Saxophone (Sax)
Trumpet (Tr. psc)

Трећи и девети став: У овим ставовима постоји лајт-мотивски третман теме у флаути. То је „тема“ Одисеја, она прати његово појављивање у причи и закључак

приче, када се он обраћа. Та тема је у мелодијско-ритмичкој структури изведена из завршне реченице коју Одисеј изговара: „Ја сам Одисеј, син Лаертов. Долазим са Итаке и тамо ћу се једном вратити“. Ритмичка и мелодијска структура су изведене из мелодије и ритма изговорене реплике. Дакле, веза музике и говорног је овде реализована у највишем ступњу, јер се музичка тема креира према параметарима ритма и мелодиозности говорног слоја. У наредном примеру дата је линија флауте из трећег става, са потписаним текстом који разјашњава њено мелодијско и ритмичко порекло:

[A] *solo*
 Ja sam O - di - sej.
 sin La - er - tov, Ja sam O -
 di - sej. [B] Do - la - zim sa I - ta - ke i
 ta - ma cu se je - dnom vra - ti - ti.

У деветом ставу овај поступак се „разоткрива“ јер се дијалогски смењују тема у флаути и линија говорног текста из кога је мелодија флауте проистекла.

35 Narrator Ja sam O - di - sej. sin La er - tov.
 I am Ody - sse - us, son of La - er - tes
 Alt fl. solo

Шести став доноси висок степен повезаности са литерарним текстом. Дувачки ансамбл сапулсира са већ навођеним текстом, прологом Одисеје, који се даје у целости и даје основ ритмичко - мелодијске изградње током целог става. У

primeru je dat ceo stav u klavirskom izvodu duvackog orkestra, sa potpisanim tekstom koji je izvor melodijsko-ritmичke izgradnje:

8 Pe-vaj mi Mu - zo ju - na-ka do-vit-ljiv-ca o-no - ga Sto-no Tro-jan-ski

17 sve-ti ra-za-ri grad pa se na-lu-ta mno-go gra-do-ve mno-gi-jeh

26 lju-di on vi-de i po-zna im ču-di i mno-ga na mo-ru mu-ke

34 u svo-je-mu pre-mu-či se-cu

41 bo-řeč se zri du-su svo-ju i po-vr-tak dnu-go-va svo-jih a-li ne spa-se o-vih ni

49 ta-ko i - a-ko hte de ži-vo-tiz-gu-bi-še sa-mi zbog

56 dr-sko-gu svo-gu zlo-čin-siva je-li su, ne-sreč-ni, go-ve-da

64 He-li-ja Hi-pe-ri - o - na za-to im o-vaj o-du-ze dan za po-vr-tak do-mu

72 o - to-me sve-mu re-či i na-ma Di-vo-va cer-ko o - to-me sve-mu re-či i na-ma

80 Di-vo-va cer-ko Pe-vaj mi Mu - zo Pe-vaj mi Mu - zo

Десети став је грађен је на исти начин као и први став, са битном функционалном разликом: први став је у функцији пролога а последњи у функцији закључка. Тај закључак је дат једном кратком реченицом која је један од првих сачуваних филозофских фрагмената који постоје, а приписује се Анаксимандру (живео је од 611. до 545. године пре н. е.), филозофу Милетске школе. Тај фрагмент сам мало скратио и прилагодио, и он гласи: *Све је исто и једно, увек и заувек.*

Тај мали фрагмент је девиза и осликава суштину мог размишљања и рада на композицији *Поврашац*. Идеја да су Хомерова и српска епска песма једно и исто, и да су све ствари испод појавних разлика исте, да је тако одувек и заувек ће тако и бити, била је и мотив и стална водила за настанак композиције *Поврашац*.

5. Уместо закључка

Музика је софистицирана слика света у коме настаје. Поједини аутори кажу да музика антиципира и припрема друштвене односе и идеје водиле друштва у којем настаје (Платон, Шопенхауер, Жак Атали и др.), док други говоре да је музика одјек таквих односа (Хегел, Адорно, Гостушки и др.). Готово сви који су промишљали место музике у друштву, писали су о њеној смештености у свет, о њеној условљености друштвеним кретањима, или, пак, о интеракцији између друштва и музике, и да је музика израз, сведок времена у коме настаје.

Високе културне вредности и развој духа по тим узусима били су врхунски идеали и обликотворни чиниоци друштва вековима иза нас, а музика је "певала" о сјајној авантури духа, столећима, и била звучна слика тог огромног и готово линеарног напретка и развоја европске културе од периода просветитељства до данас.

Сматрам да се данас налазимо на великој друштвеној, социјалној, па и уметничкој прекретници. Водећа идеја нашег света данас, и оно што дух нашег времена најбоље осликава и карактерише, јесте идеја или принцип тржишта, бескрајне куповине, продаје и поседовања. У оваквом свету музика је управо верна слика потреба и хетерогености тржишта, и пре је слика тржишних ниша савременог света него слика водећих идеја и интелектуалних или емоционалних садржаја друштва у којем настаје. Савремена уметничка музика покушава да живи (и преживи) у таквом систему или да се у њега уклопи, али је она, као и свака друга врста музике данас, као и сваки плод људске делатности, сведена у тржишне оквире и постала је роба која уз сваку другу робу постоји на несигурном тржишту задовољавања површних, краткотрајних и несигурних потреба. Управо зато је данас музика и размишљање о музици у дубокој кризи. То је и разумљиво јер је она само верна слика кризе идеја од које пати савремени свет.

Дуг период започет европским просветитељством је завршен, а чини ми се да су услови у којима музика данас егзистира налик оним пре те велике револуције духа, у времену понајвише налик пред-барокном. Данас савремена музика живи у

веома малим групама познаваоца - љубитеља, а тај круг љубитеља није већи него што је то био нпр. у 17. веку, упркос невероватној доступности информација и медија. Тада је уметничка музика била резервисана само за богате или повлашћене а данас за заинтересоване којих је веома мало, што у крајњем збиру даје исто. Као и онда, и данас постоји висока фрагментираност стилова и непостојање водеће школе, идеје, правца. Савремена музика се убрзано одмиче од стандардизованог извођачког апарата и ансамбли савремене музике често веома личе на ансамбле 17. века. Такође, не постоји стандардизовани простор за извођење савремене музике. Велике концертне и оперске сале данас су пре музеји, симболи прошлих времена и старих потреба, а савремена музика живи на маргини, у сенци, ван велике сцене. Уз све ово, савремена уметничка музика је изгубила поуздан и јасан извор финансирања који је имала вековима уназад.

У том светлу размишљам о својој музици, а импликације које извлачим су одређујуће по много основа, иако их не примењујем дословно и буквално. Понајпре, сматрам да вишевековна унификованост, стандардизованост и општост музичке праксе више није на снази. Нагла и брза промена света одузела је музици њен вишевековни језик, систем софистициране кодификације у преношењу њених идеја. Диван ћуп западноевропске традиције треснут је о земљу и разбијен на ситне комаде. Све је још увек ту, али не постоји у облику који је давао смисленост и целовитост. Специфична кодификација музичког материјала коју је линеарни напредак вековима усавршавао, постала је неразумљива. Кодирани материјал постоји али више нико нема шифарник (или не жели више да га користи).

У својој музици правим отклон од темперованог система и стандардних лествичних структура, традиционалних ритмичких, мелодијских, хармонских и формалних решења, и од значењских слојева и самоподразумевајућих кодификација. Верујем да је један од могућих путева за излазак из дубоке кризе музичког стваралаштва у специфичностима народне, импровизоване или сасвим личне и локалне музичке праксе, неослоњене на традицију или "школу". Такође, сматрам да музика данас не може говорити из високог ракурса општости већ треба да буде укоренења у индивидуално, лично и локално.

Друштвени, интегративни и образовни значај музике слаби, али музика остаје најбољи од свих медија у којем је могуће саопштити нешто лично, оставити траг о свом месту у свету (какав год он био), те јој будућност сигурно није угрожена. Међутим, сматрам да је музика принуђена да пронађе другачији пут од онога по којем се кретала последњих 300 година. Свет је другачији и музика неминовно мора да се мења, прилагођава новим околностима.

Композиција *Поврашац* је моје интимно и лично трагање за једним од могућих путева за музичко стваралаштво данас.

Литература:

1. Avram, Ana-Maria; Dumitrescu, Iancu; Fales, Cornelia; Tristan, Murail; Fineberg, Joshua: *Analysis, Phenomenology, and Ethnomusicology in Spectral Music*, 'Spectral World Musics' - Istanbul Spectral Music Conference, Istanbul, 2003.
2. Adler, Samuel: *The study of orchestration*, W. W. Norton & Company, Inc., New York, 2002.
3. Antokoletz, Elliott: *The Music of Béla Bartók*, University of California Press, Berkeley, 1990.
4. Barbour, Murray J.: *Tuning and Temperament as a Historical Survey*, Michigan State College Press, Michigan, 1951.
5. Barker, Andrew: *Greek Musical Writings*, Cambridge University Press, Cambridge, 1989.
6. Bartók, Béla; Lord, Albert B.: *Serbo-Croatian Folk Songs*, Columbia University Press, New York, 1951.
7. Benson, Dave: *Music: A Mathematical Offering*, University of Aberdeen, Aberdeen, 2006.
8. Bernard, Jonathan W.: *Inaudible Structures, Audible Music: Ligeti's Problem, and His Solution*, Music Analysis, Vol. 6, No. 3 (Oct., 1987), pp. 207-236, Wiley, Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/854203>, 30.3.2013.
9. Bodman Rae, Charles: *Lutosławski's Golden Year*, The Musical Times, Vol. 127, No. 1723 (Oct., 1986), pp. 547-551, Musical Times Publications Ltd., Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/964385>, 09.01.2010.
10. Boshnakova, Anna K.: *Reading Ancient Greek Music in Documents, Images and Artifacts and the Practical Application of Musical Archeology*, E. Hickmann/R. Eichmann/L. Koch/A. Both (Hrsg.), Studien zur Musikarcheologie VII, 337 - 345, 2008. URL: <http://docslide.de/documents/reading-ancient-greek-music.html>
11. Botsaris, George; Vandikas, Konstantinos; Lazaropoulos, Spyridon; Margounakis, Dimitrios; Papaleontiou, Leontios; Politis, Dionysios: *Emulation of Ancient Greek Music Using Sound Synthesis and Historical Notation*, Computer Music Journal, Vol. 32, No. 4, Parametric Piano Synthesis (Winter, 2008), pp. 48-63, The MIT Press, Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/40072680>, 23.4.2014.
12. Будимир, Милан: *О Илијади и њеном ђеснику*, Коларчев народни универзитет, Београд, 1940.
13. Burgess, Jonathan S.: *Performance and the Epic Cycle*, The Classical Journal, Vol. 100, No. 1 (Oct. - Nov., 2004), pp. 1-23, The Classical Association of the Middle West and South, Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/4133003>, 23.4.2014.

14. Veroli, Claudio: *Unequal Temperaments: Theory, History and Practice*, 2013, URL: https://www.google.rs/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=3&cad=rja&uact=8&ved=oCCgQFjACahUKBwiX5aGy5pTIAhUh31KHeRhCjC&url=http%3A%2F%2Fmy.ptg.org%2FHigherLogic%2FSystem%2FDownloadDocumentFile.ashx%3FDocumentFileKey%3Df808b32e-36fb-4a7a-b092-bb4d7b0956d6&usg=AFOjCNE-ZBZti7xn8cMur8cCrtMqh7GYVw&sig2=t-dQ4kiT_1TbMaFBtaedYg, 27.3.2014.
15. Веселиновић-Хофман, Мирјана: *Пред музичким делом*, Завод за уџбенике, Београд, 2007.
16. Гаталица, Александар: *Хеленска лирика*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 2003.
17. Gieraczyński, Bogdan; Lutoslawski, Witold: *Witold Lutoslawski in Interview*, Tempo, New Series, No. 170, 50th Anniversary 1939-1989 (Sep., 1989), pp. 4-10, Cambridge University Press, Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/945735>, 09.01.2010.
18. Godwin, Joscelyn: *The Harmony of the Spheres*, Inner Traditions International, Rochester, Vermont, 1993.
19. Gostuški, Dragutin: *Vreme umetnosti*, Prosveta, Beograd, 1968.
20. Grobman, Neil R.: *Thomas Blackwell's Commentary on The Oral Nature of Epic*, Western Folklore, Vol. 38, No. 3 (Jul., 1979), pp. 186-198, Western States Folklore Society, Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/1499241>, 23.4.2014.
21. Deretić, Jovan: *Narodna književnost*, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, Beograd, 1998.
22. Despić, Dejan: *Muzički instrumenti*, Univerzitet umetnosti u Beogradu, Beograd, 1979.
23. Despić, Dejan: *Harmonska analiza*, Univerzitet umetnosti u Beogradu, Beograd, 1987.
24. Deutsch, Diana: *The Tritone Paradox: A Link between Music and Speech*, Current Directions in Psychological Science, Vol. 6, No. 6 (Dec., 1997), pp. 174-180, Sage Publications, Inc. on behalf of Association for Psychological Science, Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/20182482>, 14.4.2014.
25. Dukat, Zdeslav: *Homersko pitanje*, Globus, Zagreb, 1987.
26. Ђурић, Милош Н.: *Историја хеленске еџике*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 1997.
27. Ђурић, Милош Н.: *Историја хеленске књижевности*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 2003.
28. Ђурић, Милош Н.: *Хеленска књижевност и компаративистика*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 1997.

29. Erlich, Paul: *Tuning, Tonality, and Twenty-Two-Tone Temperament*, Xenharmonikôn 17, 1998, URL: <http://home.broadpark.no/~rbrekne/22all.pdf>, 15.6.2013.
30. Kirk, G. S.: *Homer and Modern Oral Poetry: Some Confusions*, The Classical Quarterly, New Series, Vol. 10, No. 2 (Nov., 1960), pp. 271-281, Cambridge University Press on behalf of The Classical Association, Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/638059>, 23.4.2014.
31. Kleut, Marija: *Српска народна књижевност*, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci, 2001.
32. Kostka, Stefan: *Materials and Techniques of Twentieth-Century Music*, University of Texas at Austin, Pearson Education, New Jersey, 2006.
33. Kohoutek, Ctirad: *Tehnika komponovanja u muzici xx veka*, Univerzitet umetnosti u Beogradu, Beograd, 1984.
34. Kroesbergen, Willem; Cruickshank, Andrew: *18th Century Quotes on J.S. Bach's Temperament*, German-English translations of the Bach Documents by Rebekka Sandmeier, Cape Town, 2013. URL: http://www.huygens-fokker.org/docs/Kroesbergen_Bach_Temperament.pdf
35. Latković, Vido: *Narodna Književnost*, Naučna knjiga, Beograd, 1967.
36. Leeuw, Ton: *Music of the Twentieth Century, A Study of Its Elements and Structure*, Amsterdam University Press, Amsterdam, 2005.
37. Levman, Bryan G.: *The Genesis of Music and Language*, Ethnomusicology, Vol. 36, No. 2 (Spring - Summer, 1992), pp. 147-170, University of Illinois Press on behalf of Society for Ethnomusicology, Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/851912>, 14.4.2014.
38. Lord, Albert B.: *Pevač priča 1 i 2*, Idea, Beograd, 1990.
39. Lord, Albert B.: *Homer, Parry, and Huse*, American Journal of Archaeology, Vol. 52, No. 1 (Jan. - Mar., 1948), pp. 34-44, Archaeological Institute of America, Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/500550>, 26.4.2014.
40. Mathiesen, Thomas J.: *Rhythm and Meter in Ancient Greek Music*, Music Theory Spectrum, Vol. 7, Time and Rhythm in Music (Spring, 1985), pp. 159-180, on behalf of the Society for Music Theory, Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/745886>, 23.4.2014.
41. Meelberg, Vincent: *New Sounds, New Stories. Narrativity in Contemporary Music*, Leiden University Press, Leiden, 2006.
42. Moscovich, Viviana: *French Spectral Music: An Introduction*, Tempo, New Series, No. 200 (Apr., 1997), pp. 21-27, Cambridge University Press, Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/945265>, 06.11.2013.
43. McHard, James L.: *The Future of Modern Music*, Iconic Press, Livonia, 2008.

44. Nedić, Vladan: *O usmenom pesništvu*, Srpska književna zadruga, Beograd, 1976.
45. O'Nolan, K.: *Homer and Irish Heroic Narrative*, The Classical Quarterly, New Series, Vol. 19, No. 1 (May, 1969), pp. 1-19, Cambridge University Press on behalf of The Classical Association, Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/637482>, 26.4.2014.
46. Paja, Jadwiga: *The Polyphonic Aspect of Lutosławski's Music*, Acta Musicologica, Vol. 62, Fasc. 2/3 (May - Dec., 1990), pp. 183-191, International Musicological Society, Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/932632>, 09.01.2010.
47. Parry, Milman: *The making of Homeric verse*, Oxford at the Clarendon press, 1971.
48. Parry, Milman: *The Historical Method in Literary Criticism*, Oxford at the Clarendon press, 1971.
49. Peričić, Vlastimir; Skovran, Dušan: *Nauka o muzičkim oblicima*, Univerzitet umetnosti u Beogradu, Beograd, 1986.
50. Platon: *Država*, Beogradski izdavačko-grafički zavod, Beograd, 2002.
51. Plutarh: *O muzici*, Prevod i uvodna studija, Višić, Marko: *Odnos muzike i poezije u drevnoj Heladi*, Сфаирос, Beograd, 1997.
52. Poné, Gundaris: *Webern and Luigi Nono: The Genesis of a New Compositional Morphology and Syntax*, Perspectives of New Music, Vol. 10, No. 2 (Spring - Summer, 1972), pp. 111-119, Perspectives of New Music, Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/832336>, 05.4.2013.
53. Pope, M. W. M.: *The Parry - Lord theory of Homeric Composition*, Acta Classica 6, 1963, URL: <http://www.casa-kvsa.org.za/1963/AC06-01-Pope.pdf>, 13.5.2013.
54. Проле, Драган: *Хуманосиї сїраної човека*, Издавачка књижарница Зорана Стојановића Сремски Карловци, Нови Сад, 2011.
55. Radinović, Sanja; Szücs, Aranka; Helajzen, Esther: *Béla Bartók and the Development of the Formal Analysis of Serbian Vocal Folk Melodies*, Studia Musicologica, Vol. 48, No. 1/2 (Mar., 2007), pp. 183-200, Akadémiai Kiadó, Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/25598290>, 23.4.2014.
56. Расел, Берtrand: *Историја заједне филозофије*, Народна књига Алфа, Београд, 1998.
57. Read, Gardner: *20th-century microtonal notation*, Greenwood Press, New York, 1990.
58. Reitman, Boris: *History of Mathematical Approaches to Western Music*, 2003, URL: http://boris.hypervolume.com/math_music_hist.pdf.
59. Roig-Francolí, Miguel A.: *Harmonic and Formal Processes in Ligeti's Net-Structure Compositions*, Music Theory Spectrum, Vol. 17, No. 2 (Autumn, 1995), pp. 242-267, University of California Press on behalf of the Society for Music Theory, Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/745873>, 30.3.2013.

60. Rose, François: *Introduction to the Pitch Organization of French Spectral Music*, Perspectives of New Music, Vol. 34, No. 2 (Summer, 1996), pp. 6-39, Perspectives of New Music, Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/833469>, 06.11.2013.
61. Rust, Douglas: *Conversation with Witold Lutosławski*, The Musical Quarterly, Vol. 79, No. 1 (Spring, 1995), pp. 207-223, Oxford University Press, Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/742522>, 09.01.2010.
62. Savić-Rebac, Anica: *Antička estetika i nauka o književnosti*, Književna zajednica Novog Sada, Novi Sad, 1985.
63. Skinner, Miles Leigh: *Toward a Quarter-Tone Syntax: Selected Analyses of Works by Blackwood, Hába, Ives, and Wyschnegradsky*; Phd dissertation. Kao Pdf документ дисертација преузета 8. јуна 2015. са личног сајта аутора: <http://www.tierceron.com/>
64. Skowron, Zbigniew: *Lutoslawski on Music*, The scarecrow press, inc., Lanham, 2007.
65. Slings, S. R.: *Poet's call and poet's status in archaic Greece and other oral cultures (For Zsigmond Ritoók)*, Listy filologické/Folia philologica, Roč. 112, Čís. 2 (1989), pp. 72-80, Institute for Classical Studies, part of the Institute for Philosophy, Czech Academy of Sciences in Prague, Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/23465577>, 23.4.2014.
66. Smith, John D.: *The Singer or the Song? A Reassessment of Lord's 'Oral Theory'*, Man, New Series, Vol. 12, No. 1 (Apr., 1977), pp. 141-153, Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland, Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/2800999>, 23.4.2014.
67. Smith, Ronald; Bruce, Smith; Murail, Tristan: *An Interview with Tristan Murail*, Computer Music Journal, Vol. 24, No. 1 (Spring, 2000), pp. 11-19, The MIT Press, Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/3681847>, 14.01.2010.
68. Solar, Milivoj: *Teorija književnosti*, Školska knjiga, Zagreb, 2005.
69. Stanford, W. B.: *Sound, Sense, and Music in Greek Poetry*, Greece & Rome, Second Series, Vol. 28, No. 2, Jubilee Year (Oct., 1981), pp. 127-140, Cambridge University Press on behalf of The Classical Association, Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/642860>, 23.4.2014.
70. Stein, Leonard, Strang, Gerald: *Fundamentals of musical composition, Arnold Schoenberg*, Faber and Faber, London, 1967.
71. Stolz, Benjamin A.: *On Two Serbo-Croatian Oral Epic Verses: The "Bugarštica" and the "Deseterac"*, The Bulletin of the Midwest Modern Language Association, Vol. 2, Papers of the Midwest Modern Language Association, Number 1. Poetic Theory/Poetic Practice (1969), pp.153-164, Midwest Modern Language Association, Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/1314746>, 23.4.2014.

72. Stone, Kurt: *Music Notation in the Twentieth Century*, W. W. Norton & Company, New York, 1980.
73. Stockhausen, Karlheinz: *How time passes by*, Die Reihe, Vol. 3, 1959, URL: <http://www.artesonoro.net/artesonoroglobal/HOW%20TIME%20PASSES%20BY.PDF>, 09.6.2013. Published in Vol.3 in the English edition of Die Reihe musical journal 1959
74. Straus, Joseph N.: *Introduction to Post-Tonal Theory*, City University of New York, Pearson Education, New Jersey, 2005.
75. Thomas, Adrian: *Polish Music since Szymanowski*, Cambridge University Press, New York, 2005.
76. Uzelac, Milan: *Filozofija muzike*, Stylos, Novi Sad, 2007.
77. Fauvel, John; Flood, Raymond; Wilson, Robin: *Music and Mathematics from Pythagoras to Fractals*, Oxford University Press, New York, 2003.
78. Fineberg, Joshua: *Guide to the basic concepts and techniques of spectral music*, Contemporary Music Review, Vol. 19, Part 2, p. 81-113, OPA, 2000, URL: <http://www.ic.ucsc.edu/~dej/Ewha%20Materials/TIMBRE/GRADUATE%20STUDENTS/Fineberg.Basic.Concepts.Spectralism.pdf>, 25.4.2014.
79. Fitton, J. W.: *Greek Dance*, The Classical Quarterly, New Series, Vol. 23, No. 2 (Nov., 1973), pp. 254-274, Cambridge University Press on behalf of The Classical Association, Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/638179>, 23.4.2014.
80. Foley, John Miles: *Guslar and Aoidos: Traditional Register in South Slavic and Homeric Epic*, Transactions of the American Philological Association (1974-), Vol. 126 (1996), pp. 11-41, The Johns Hopkins University Press, Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/370170>, 23.4.2014.
81. Фрациле, Нице: *Трајом античких мејричких слиова*, Академија уметности, Универзитет у Новом Саду, Нови Сад, 2014.
82. Friedlander, Paul: *The Greek behind Latin*, The Classical Journal, Vol. 39, No. 5 (Feb., 1944), pp. 270-277, The Classical Association of the Middle West and South, Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/3292418>, 23.4.2014.
83. Haselböck, Lukas: *French spectral music in the context of contemporary philosophy*, 2007, URL: <http://www.lukahaselboeck.com/fileadmin/dl/forschung/Spectral%20Music.pdf>
84. Hauzer, Arnold: *Socijalna istorija umetnosti i književnosti*, Издавачка књижарница Зорана Стојановића Сремски Карловци, Нови Сад, 2005.
85. Херодот: *Историја*, Матица Српска, Нови Сад, 1988.

86. Hoerburger, Felix: *Correspondence between Eastern and Western Folk Epics*, Journal of the International Folk Music Council, Vol. 4 (1952), pp. 23-26, International Council for Traditional Music, Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/835837>, 23.4.2014.
87. Хомер: *Илијада*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 2002.
88. Homer: *Ilijada*, (Prevod T. Maretić), Matica Hrvatska, Zagreb, 1961.
89. Хомер: *Одисеја*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 2002.
90. Homer: *Odiseja*, (Prevod T. Maretić), Matica Hrvatska, Zagreb, 1961.
91. Horkheimer, Max; Adorno, Theodor W.: *Dialectic of enlightenment*, Stanford University Press, Stanford, 2002.
92. Hunt, Edgar: *Tuning and Temperament*, The English Harpsichord Magazine, Vol. 1, No. 7, 1976.
93. Castelões, Luiz E.: *A Catalogue of Music Onomatopoeia*, International Review of the Aesthetics and Sociology of Music, Vol. 40, No. 2 (DECEMBER 2009), pp. 299-347, Croatian Musicological Society, Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/20696544>, 30.3.2013.
94. Cornicello, Anthony: *Timbral Organization in Tristan Murail's „Désintégrations“ and „Rituals“*, Ph.D. Dissertation, Brandeis University, Waltham, 2000.
95. Curtis, J.: *Greek Music*, The Journal of Hellenic Studies, Vol. 33 (1913), pp. 35-47, The Society for the Promotion of Hellenic Studies, Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/624083>, 23.4.2014.
96. Wallace, Berry: *Structural functions in music*, Dover Publications, Inc., New York, 1987.
97. Warnaby, John: *Lutoslawski's Third Symphony*, Tempo, New Series, No. 148 (Mar., 1984), pp. 21-23, Cambridge University Press, Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/945057>, 14.01.2010.
98. West, M. L.: *Ancient Greek Music*, Oxford University Press, New York, 1992.
99. Wilson, Katharine M.: *Music and Speech*, Music & Letters, Vol. 8, No. 3 (Jul., 1927), pp. 350-365, Oxford University Press, Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/725930>, 14.4.2014.

Milan Aleksić

Povratak

za orkestar i naratora
na tekst osmog pevanja Odiseje

Return

for orchestra and narrator
based upon the 8th book of Odyssey

partitura-score

Instrumentation

2 Flutes (1st also Flute alto)
Oboe (also English horn)
Clarinet in B flat
Saxophone alto
Bassoon

Trumpet in C (also Trumpet piccolo in A)
Horn in F
Trombone

Percussion: 4 suspended cymbals (china, ride, crash, splash),
3 Tom-toms (10-12", 13-14", floor tom), snare drum, marimba



Guitar (with amplification and effect pedal)

Narrator (masculine)

Strings (4,4,3,2,1)

Duration approx. 33 min.

Score in C

Kompozicija *Povratak* je deo Završnog rada na Doktorskim studijama na Fakultetu muzičke umetnosti u Beogradu, urađena pod mentorstvom prof. Zorana Erića.

Kompozicija je napisana na deo iz knjige Alesandra Barika: *Homer, Ilijada*, izdanje Paideia, 2005. godine, str. 127-133.

Tekst/libreto na srpskom:

(II stav, str. 8)

Ja se zovem Demodok. Ja sam Aed, na dvoru kralja Alkinoja, u zemlji Feačkoj. Moj posao je da pevam o podvizima junaka.

(III stav, str. 13)

Jednoga dana, pre mnogo godina, sa mora stiže, sa mora, kao brodolomnik, neki tajanstveni čovek bez imena.

Bio je dočekan kao kralj, sa svim počastima kako gostoljubivost nalaže. Tokom raskošne gozbe priređene u njegovu čast, taj čovek je slušao kako pevam. Slušao je čuđen i tužan. Kada sam završio rekao mi je: "Mora da ti je Muza, Zevsova kći, bila učiteljica, kad tako predivno pevaš o podvizima Ahejskih junaka. Voleo bih da mi otpevaš zgodu sa drvenim konjem, klopku koju je smislio divni Odisej kako bi uništio Troju. Otpevaj mi to i svima ću pričati da te je neki bog učio da pevaš". To me je zamolio čovek bez imena.

(IV stav, str. 25)

Već je minula deseta godina, a rat između Ahejaca i Trojanaca nikako da se okonča. Koplja već behu otupela, umorna od ubijanja, remenje štitova se izlizalo, pucalo je, a tetive na lukovima su bile istrošene, nemoćne da odapnu hitre strele. Konji, ostareli, žalosno su pasli, oborene glave, sklopljenih očiju, oplakujući ratnike s kojima su jurili i borili se. Mrtvi su bili i Ahil i Hektor, i Ajant i Surpedon; i Paris - uzrok svih nevolja beše mrtav, i mnogi, mnogi, mnogi drugi. Deset godina rata, toliko smrti, a Troja je još uvek stajala netaknuta, zaštićena svojim neprobojnim zidinama.

(V stav, str. 37)

Odisej je bio taj koji je smislio kako okončati beskonačni rat. Naredio je da se napravi džinovski drveni konj. Sa planine dovukoše mnoštvo drvenih stabala. Beše to isto ono drvo od koga su, pre mnogo godina, Trojanaci sagradili Parisove brodove, uzrok svih nedaća.

Najpre istesaše stomak, širok i šupalj. Potom pričvrstiše vrat, a purpurnu grivu posuli su zlatom. Namesto očiju stavili su drago kamenje: jedan do drugog svetlucali su zeleni smaragd i ametist boje krvi. Na boku konja, stajala su jedna mala vrata, nevidljiva. Radili su danima. Ali, na kraju, taj konj, čudesan i strahotan, Ahejcima se učini džinovski poput planine.

Tada Odisej pozva Ahejce na zbor. Reče im: „Prijatelji, vi i dalje imate poverenja u vaše oružje i vašu hrabrost. Ali vreme prolazi, ostarićemo ovde, neovenčani slavom, izgarajući u ovom beskonačnom ratu. Verujte mi, Troju možemo osvojiti samo pameću, ne snagom“. Tako im reče. Oni ga saslušashe, i poverovashe mu.

The composition *Return* is a part of the Final exam at the Doctoral studies at the Faculty of Music, Belgrad, finished under mentoring of professor Zoran Erić.

The composition is based on the part of the book of Alessandro Barrico: *An Illiad, A Story of War*, Publisher: Canongate Books Ltd, 2007, p. 143-147

Text/libretto on English:

(II movement, p. 8)

My name is Demodocus. I am a bard, an Aoidos, at the court of King Alcinous, in the land of the Phaeacians. My job is to sing about the adventures of heroes.

(III movement, p. 13)

One day, many years ago, I was at the court of the Phaeacians when a mysterious man arrived from the sea, who had been shipwrecked and had no name. He was welcomed like a king, and honoured with all the rites of hospitality. During the sumptuous banquet prepared for him, I sang and the man listened, in silence, filled with emotion. And when I finished he cut a piece of meat and offered it to me, and said, 'Demodocus, a Muse, a daughter of Zeus, was your master, for you sing the stories of the Achaean heroes with wonderful art. I would like to hear in your voice the story of the wooden horse, the trap that godlike Odysseus devised for the destruction of Ilium. Sing it, and I will tell everyone that a god taught you to sing.' The man without a name asked me this.

(IV movement, p. 25)

Already the tenth year had passed and the war was still going on between the Achaeans and Trojans. The spears were tired of killing, the straps of the shields worn out, were breaking, and the weakened bowstrings let the swift arrows fall. The horses, grown old, grazed sadly, heads lowered, eyes closed, mourning the companions with whom they had run and fought. Achilles and Hector were dead, and Ajax and Sarpedon, and Paris, the cause of the evil, was dead, and many, many, many others. Ten years of war, so much death, and Troy still rose intact in the shelter of its invincible walls.

(V movement, p. 37)

It was Odysseus who thought of how to finish that endless war. He ordered the construction of a giant wooden horse. They had tree trunks brought down from the mountains. That was the same wood with which many years before the Trojans had built the ships of Paris, the origin of the evil. They began with the belly, broad and hollow. Then they attached the neck, and on the purple mane they poured pure gold. In place of the eyes they put precious stones: the green emerald and the blood-coloured amethyst sparkled side by side. In the side of the animal there was a small door, invisible. They worked for days. But finally the marvellous horse appeared: gigantic, to the eyes of the Achaeans, and terrifying. Then Odysseus called the Achaeans and spoke to them: 'Friends, you continue to have faith in your weapons, and in your courage. But meanwhile we're growing old here, without glory, exhausting ourselves in a war without end. Believe me, only by intelligence, not by force, will we take Troy'. Thus he spoke. And they listened. And they had faith in him.

(VI stav, str. 41)

Među senkama dana koji se rađao, Trojanci videše, u daljini, dim lomača i nekakvog čudovišno velikog konja. Sa radošću se proširi glas da su Ahejci pobegli. Na pustoj obali, gde je proteklih deset godina boravila nepregledna vojska, mogle su se videti samo dogorele vatre i džinovski drveni konj. Svi se sjatiše oko tog čudesa. Neki su, iz mržnje prema Ahejcima, želeli da ga odmah bace u more. Ipak, očarani lepotom konja, odlučili su da ga unesu u Troju, gde bi stajao kao veličanstveni spomenik izvojevanoj pobeđi.

Čak su i kapiju na Troji morali da prošire da bi mogli uneti tu životinju otrovne utrobe. Ali čak i to su uradili, sve uz pesmu i igru, posipajući cvećem stazu kojom je životinja prolazila.

U sred slavlja dojuri Kasandra, kćer kralja Prijama, kojoj su bogovi podarili moć da vidi budućnost, i ujedno patnju da joj niko ne veruje. Dojuri kao furija, čupajući kose i derući haljine, urlajući: „Nesrećnici, taj konj doneće vam propast! Vi hitate ka najmuklijoj od svih noći. Okean krvi razliće se ovim ulicama, sve povukavši u vrtlog smrti. Ah, voljeni grade mojih predaka, uskoro ćeš biti pepeo koji će razvejati vetar. Uništite tog konja, zapalite tu propast, uništite tog konja!“. Vikala je Kasandra ali je niko nije slušao... U njenim očima Troja je već gorela, u strašnoj buktinji smrti.

(VII stav, str. 66)

Nakon velikog slavlja, čitav grad utonu u san. Ništa nije narušavalo tišinu, tu tanušnu družbenicu spokoja.

(VIII stav, str. 69)

Bljesnu baklja u noći, sa zidova Trojanskih, visoko, da ih je Ahejska flota dobro videla čak od ostrva Tenedos, iza koga je bila sakrivena.

Laki brodovi se začas stvoriše na obali, i dok se vojska slivala ka Troji, kao plima, Odisej i drugovi, ubiše stražare pokraj vrata, proliviše prvu krv te paklene noći.

Trojanci su spavali, sanjajući sopstvenu smrt. Ahejska vojska neprimećena uđe u grad. Pokolj otpoče.

(IX stav, str. 81)

Dok sam opisivao strašni pokolj primetih da tom čoveku, bezimenom, teku suze niz lice. Plakao je teško, neutešno. To je primetio i Alkinoj, kralj, koji je sedeo pored njega, i odmah mi dađe znak da prestanem da pevam.

Kralj ga upita: „Zašto plačeš prijatelju, dok slušaš priču o Troji? Bogovi su hteli tu krvavu noć, a svi ti ljudi su sada mrtvi kako bi bili zauvek opevani. Zbog čega ti je toliko bolna njihova priča? Zašto si se zaključao u svojoj ćutnji, u svojoj tuzi? Zašto mi ne kažeš ko si, odakle dolaziš, i ko je tvoj otac? Niko ne dolazi na svet bez imena. Reci mi, kako se zoveš neznaniče?“

„Ja sam Odisej, sin Laertov. Dolazim sa Itake i tamo ću se, jednom, vratiti“.

(VI movement, p. 41)

Amid the first shadows of breaking day, the Trojans saw, far off, the smoke of the fires and a gigantic wooden horse. The news that the Achaeans had fled spread quickly. On the empty beach where an immense army had lived, only burned fires and a giant wooden horse could be seen. Everybody gathered around that marvel. Some, because of their hatred for the Achaeans, wanted to throw it into the sea. But others, seduced by the beauty of the horse, decided to bring it into the city as a magnificent monument to the war that had been won. They had to widen the gates to get that animal with poisonous entrails into the city. But they did it amid singing and dancing, while they scattered a carpet of flowers where the animal was passing. Then Cassandra, the daughter of Priam, appeared, who had received from the gods the gift of being able to read the future and the punishment of never being believed. She appeared like a fury, tearing her hair and her clothes and crying: 'Wretched people, that horse will bring ruination! You are rushing towards your darkest night. An ocean of blood will run in these streets, overwhelming us all in a great wave of death. Ah, beloved city of my ancestors, you will soon be ashes in the wind. Destroy that horse, burn it.' Cassandra cried out, but no one would listen to her... In her eyes Troy was already burning in the leaping flames of ruin.

(VII movement, p. 66)

After a great celebration, the whole city sank into slumber. Nothing disturbed the silence, the companion of peace.

(VIII movement, p. 69)

In the still night, a torch shone to give a sign to the Achaean fleet who were hidden behind the island of Tenedos. And while the Achaean ships returned to the beach, and in silence the army flooded the plain, from the belly of the horse came Odysseus and his friends, and killed the sentries at the gates, shedding the first blood of that terrible night. The Trojans were sleeping, dreaming of their own death. The Achaean army came through the gates unnoticed. The massacre began.

(IX movement, p. 81)

While I spoke about the terrible carnage, I realised that that man, the man without a name, was weeping. He wept inconsolably. Alcinous, the king, realised it, sitting next to him, and nodded to me to stop singing.

The King asked him: 'Why do you weep, friend, hearing the story of Ilium? It was the gods who willed that night of blood, and those men died so that afterwards they would be sung of forever. Why does their story make you suffer? Do not be obstinate in your silence, and tell me who you are and where you are from, and who your father is. No one comes into the world without a name. Tell me your name, stranger.'

'I am Odysseus, son of Laertes. I come from Ithaca and there, one day, I will return.'

Score in C

Povratak

-na tekst osmog pevanja Odiseje-

Return

-based upon the 8th book of Odyssey-

Andante feroce, molto marcato (♩=70)

I

Milan Aleksić, 2015

The musical score is arranged in two systems. The first system includes the woodwind and percussion sections: Flute 1, Flute 2, Oboe, Clarinet in B♭, Saxofono alto, Fagotto, Piccolo trumpet in A, Corno in F, Trombone, and Percussion (snare). The second system includes the string section: Violini I (1, 2 and 3, 4), Violini II (1, 2 and 3, 4), Viole (1, 2 and 3), Violoncelli, and Contrabasso. The score is in 7/4 time and features a variety of dynamics including *f*, *mf*, *rfz*, and *non div*. Performance instructions such as *Andante feroce, molto marcato* and *(damp 1/4 tone)* are present. The score is written in C major and includes a rehearsal mark 'I'.

7

Fl. 1

Fl. 2

Ob.

Cl.

Sax.

Fg.

Tr. picc.

Cor.

Tbn.

Perc.

Vn. I

Vn. II

Vl.

Vc.

Cb.

f

mf

rfz

V

3

12

Fl. 1

Fl. 2

Ob.

Cl.

Sax.

Fg.

Tr. picc.

Cor.

Tbn.

Perc.

Vn. I

Vn. II

Vl.

Vc.

Cb.

f

rfz

16

Fl. 1

Fl. 2

Ob.

Cl.

Sax.

Fg.

Tr. picc.

Cor.

Tbn.

Perc.

Vn. I

Vn. II

VI.

Ve.

Cb.

f

mf

rfz

5

This page of a musical score, numbered 21, contains the following parts and staves from top to bottom:

- Fl. 1 (Flute 1)
- Fl. 2 (Flute 2)
- Ob (Oboe)
- Cl (Clarinet)
- Sax (Saxophone)
- Fg (Fagott/Bassoon)
- Tr. picc. (Trumpet piccolo)
- Cor (Cornet)
- Tbn. (Tuba)
- Perc (Percussion)
- Vn I (Violin I)
- Vn II (Violin II)
- Vl (Viola)
- Vc (Violoncello/Cello)
- Cb (Contrabasso/Double Bass)

The score is written in a 3/4 time signature. It features complex melodic lines for the woodwinds and strings, with various articulations and dynamics such as *mf* (mezzo-forte) and *fz* (forzando). The brass parts provide harmonic support with sustained notes and rhythmic patterns. The percussion part includes a variety of rhythmic figures.

Fl. 1

Musical staff for Fl. 1 with notes and rests.

Fl. 2

Musical staff for Fl. 2 with notes and rests.

Ob.

Musical staff for Ob. with notes and rests.

Cl.

Musical staff for Cl. with notes and rests.

Sax.

Musical staff for Sax. with notes and rests.

Fg.

Musical staff for Fg. with notes and rests.

Tr. picc.

Musical staff for Tr. picc. with notes and rests.

Cor.

Musical staff for Cor. with notes and rests.

Tbn.

Musical staff for Tbn. with notes and rests.

Perc.

Musical staff for Perc. with notes and rests.

Vn. I

Musical staff for Vn. I with notes and rests.

Vn. II

Musical staff for Vn. II with notes and rests.

Vl.

Musical staff for Vl. with notes and rests.

Vc.

Musical staff for Vc. with notes and rests.

Cb.

Musical staff for Cb. with notes and rests.

f Attacca

II

Allegro marcato (♩=108)

Clarinetto in B♭
Saxofono alto
Fagotto

Cl.
Sax.
Fg.

A
Vc. solo

sempre sul D [♩=55] =più vibrato [acc. e cresc. molto]

mf molto espressivo, quasi improvvisando

Fl. A.
Cor. ing.
Cl.
Sax.
Fg.
Cor.
Tbn.

p bucket mute

(damp 1/4 tone) (1/2 tone)

[♩]=146 [rit. e dim. molto] simile molto vib. [♩]=80

Vc.

Cor. ing.

Cl.

Cor.

Tbn.



B [acc. e cresc.] [♩]=132 [rit. e dim.]

Vc.

Cl.

Sax.

Fg.

Tr. cup mute

Vc. *sul A* [$\text{♩}=116$] [*acc. e cresc.*] [*rit. e dim.*] [*acc. e cresc.*]

Cl.
 Sax.
 Fg.
 Tr.



↓
Narator: Ja se zovem Demodok.
Narrator: My name is Demodocus.

C [*rit. e dim.*] [$\text{♩}=90$] *calando (rit. e dim. continuare)*

Vc.

Cor. ing.
 Cl.
 Fg.
 Tr.
 Perc. *China or ride cymb.* *Scratch* *mf*

Ja sam Aed na dvoru kralja
Alkinoja u zemlji Feačkoj.

*I am a bard, an Aoidos, at the court
of King Alcinous, in the land of the
Phaeacians.*

[*acc. e cresc. molto*]

[♩=60]

Vc. *p*

Fl. A. *mf* *p*

Fl. *mf* *p*

Cor. ing. *mf* *p*

Cl. *mf* *p*

Sax. *mf* *p*

Fg. *mf* *p*

Tr. *mf* *p*

Cor. *mf* *p*

Tbn. *mf* *p*

D [♩=100] [*acc. e cresc.*] [♩=132] [*rit. e dim.*] [*acc. e cresc.*] [*rit. e dim.*]

Vc. *mf*

Fl. A. *mp*

Fl. *p*

Cor. ing. *mp*

Cor. *mp*

Tbn. *mp*

Moj posao je da pevam
o podvizima junaka.

*My job is to sing about the
adventures of heroes.*

[rit. e dim. sempre]

Vc. *mf* *mp*



[♩=60] ♩=120 rit.

Vc. *p* *mf* *sfz*

Fl. A. *mf*

Fl. *mf*

Cor. ing. *mf*

Cl. *mf*

Sax. *mf*

Fg. *mf*

Tr. take off mute *mf*

Cor. take off mute *mf*

Tbn. take off mute *mf*

Perc. cymb. with marimba's mallets *pp* *f*

Attacca

III

Adagio liberamente (♩=48)

(splash cymb.)

muta in Marimba

Percussione

sfz

Chitarra
(Open strings
E, A, D, F, B, G)

molto liberamente (quasi improvando)

[acc. e cresc. molto]

arp. sempre

[rit. e dim. molto]

~ (senza misura)

[calando, rit. e dim.]

mp

5

3

3

6

2-3x

sul tasto
~ (molto vib.)

p

sul pont.

ord.

sul pont.

l.v.

Violini I

sul pont.

sul tasto, molto vib.

p

sul tasto

sul pont.

sul tasto

sul pont.

Violini II

p

sul tasto
~ (molto vib.)

p

sul tasto

l.v.

p

sul tasto
~ (molto vib.)

Viola

p

half pressured,
only noise

ord.

simile

p

sul pont.

p

sul pont.

sul tasto

sul pont.

Violoncelli

p

sul tasto
~ (molto vib.)

p

sul tasto

l.v.

Contrabasso

p

Jednoga dana, pre mnogo godina, sa mora stiže,
kao brodolomnik neki tajanstveni čovek bez imena.

*One day, many years ago, a mysterious man arrived from
the sea, who had been shipwrecked, who had no name.*

molto liberamente (quasi improvvisando)
[acc. e cresc. molto] [rit. e dim. molto] (senza misura) 2-3x nel margine

Mba *mp* [ripet senza acc. e rit.]

Chit. sul pont. *p* 2-3x sul tasto *pp* ord.

Vn. I sul pont. ord. simile

Vn. II simile

Vi simile

Vc simile

Cb. simile

Bio je dočekan kao kralj, sa svim počastima kako gostoljubivost nalaže.

He was welcomed like a king, and honoured with all the rites of hospitality.

A

Fl. solo *mf* *espress. liberamente*

Mba *[calando, rit. e dim.]* ord. *p* 3-5x *pp*

Chit *[acc. e cresc. molto]* *[rit. e dim. molto]* *[calando]* *mp* 8 3 8 2-3x

Vn I

Vn II

Vi

Vc

Cb

Tokom raskošne gozbe
priredene u njegovu čast,

*During the sumptuous
banquet prepared for him,*

The musical score is arranged in systems for various instruments. The top system includes Flute (Fl.), Mandolin (Mba.), and Chitarra (Chit.). The lower systems are for the string section, including Violin I (Vn. I), Violin II (Vn. II), Viola (Vi.), Violoncello (Vc.), and Contrabasso (Cb.).

Key performance instructions and markings include:

- Fl.:** *mf*
- Mba.:** *mp*, *[acc. e cresc. molto]*, *[rit. e dim. molto]*, *3-5x simile cambio nel margine e ord.*, *[ripet. senza acc. e rit.]*
- Chit.:** *p*, *pp*, *mp*, *simile cambio sul pon. sul tasto e ord.*, *2-3x*, *[acc. e cresc.]*, *[rit. e dim. molto]*
- Violins:** *mf*
- Viola:** *mf*
- Violoncello:** *mf*
- Contrabasso:** *mf*

The score features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs, and dynamic markings ranging from *p* to *mf*. The tempo and mood are indicated by terms like *calando* and *cresc.*

taj čovek je slušao
kako pevam.

*Isang and the man
listened.*

Slušao je čutljiv i tužan.

He listened in silence, sad.

B

Fl.

Mba

Chit.

Vn I

Vn II

Vl

Vc

Cb.

2-3x

mf [acc. e cresc. molto]

2-4x [calando]

2-3x

Fl

Mba

Chit.

Vn. I

Vn. II

VI

Vc

Cb.

[ripet. senza acc. e rit.]

[rit. e dim. molto]

3-5x

[calando]

[acc. e cresc. molto]

3-4

mp

cresc.

Detailed description: This is a page of a musical score for page 18. It features seven staves of instruments: Flute (Fl), Mba (Mandolin/Banjo), Chitarrone (Chitarra), Violin I (Vn. I), Violin II (Vn. II), Viola (VI), Violoncello (Vc), and Contrabasso (Cb.). The Flute part has a melodic line with slurs. The Mba part has a rhythmic accompaniment with a '3-5x' marking. The Chitarrone part has a melodic line with a '3-4' marking and dynamic markings 'mp' and 'cresc.'. The string parts (Vn. I, Vn. II, VI, Vc, Cb.) are mostly sustained notes with slurs and accents. Performance instructions include '[ripet. senza acc. e rit.]', '[rit. e dim. molto]', '3-5x', '[calando]', '[acc. e cresc. molto]', '3-4', 'mp', and 'cresc.'.

↓ 3-5" Kada sam završio rekao mi je:
When I finished he said:

Mba

A. Gtr

[rit. e dim. molto]

3-5x

Red (aprox. effect values: -distortion: dist. 40%, gain 60%
-delay: time 70%, repeats 60%, level 60%)

Vn. I

Vn. II

VI

Vc

Cb.

pp

"Mora dati je muza, Zevsova kći, bila učiteljica kad tako predivno pevaš o podvizima Ahejskih junaka.

'A Muse, a daughter of Zeus, was your master, for you sing the stories of Achaean heroes with wonderful art.'

C

A. Gtr. (Guitar solo, marked with a circled 'C')

Vn. I (Violin I): *pp* (sul tasto), *con sord. sul tasto*, *p*, *sul pont.*

Vn. II (Violin II): *pp*, *sul tasto*, *p*, *simile*, *sul pont.*

Vl. (Viola): *p*

Vc. (Violoncello): *p*, *sul pont.*

Cb. (Kontrabas): *pp*, *sul pont.*

Flute

mf espress.

A. Gtr

mp *cresc.* *[acc. e cresc. molto]* *[rit. e dim. molto]*

Vn. I

Vn. II

VI

Vc

Cb.

pp *simile* *simile*

sul tasto

Voleo bih da mi otpevaš zgodu sa drvenim konjem, klopku koju je smislio divni Odisej, kako bi uništio Troju".

I would like to hear in your voice the story of the wooden horse, the trap that godlike Odysseus devised for the destruction of Ilium.

The musical score is arranged in a standard orchestral format. The instruments and their parts are as follows:

- Flute (Fl):** A single staff with a melodic line.
- Maracas (Mar):** A woodpecker part with a rhythmic pattern. It includes performance instructions: *[acc. e cresc. molto]*, *[rit. e dim. molto]*, and *[calando]*. It features a 6-measure phrase and a 4-7-measure phrase.
- Chime (Chit):** A chime part with a rhythmic pattern. It includes performance instructions: *[calando]*. It features a 2-3-measure phrase and a 3-6-measure phrase.
- Violins (Vn. I, Vn. II):** Two staves for the first and second violins, playing a melodic line with a long note value.
- Violas (Vla):** A single staff for the violas, playing a melodic line with a long note value.
- Violoncello (Vc):** A single staff for the cello, playing a melodic line with a long note value.
- Double Bass (Cb):** A single staff for the double bass, playing a melodic line with a long note value.

The score is written in 5/4 time and includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

D

Fl

Mar

Chit

Vn I

Vn II

VI

Vc

Cb

[acc. e cresc. molto]

[rit. e dim. molto]

[calando]

mp

5-9x

Otevaj mi to i svima ću pričati da
te je neki Bog učio da pevaš.

*Sing it, and I will tell everyone that
a god taught you to sing.*

To me je zamolio
čovjek bez imena.

*This he asked me, the
man without a name.*

Fl.

Mba

Chit.

Vn. I

Vn. II

Vi

Vc

[rit. e dim. molto] [calendo]

Attacca

IV

(Čitati veoma sporo. Ako se koristi ozvučenje, dodati dugačak reverb.)
Već je minula deseta godina,

*Already the tenth year had passed,
(Reading very slowly. If amplification is used, add long reverb.)*

Andante (♩=65)

Violini I

Violini II

Viole

Violoncelli

Contrabasso

con legno e arco
unmesured tremolo

pp sul pont. non vib.

ppp

al punto, molto sul tasto
unmesured tremolo

p

sul tasto

f

A * pogledati na poslednjoj stranici stava
2 fl see on the last page of the movement

a rat između Ahejaca i Trojanaca nikako da se okonča.
and the war was still going on between the Achaeans and Trojans.

Koplja već behu otupela,
umorna od ubijanja,
*The spears were tired
of killing.*

6

The musical score consists of ten staves. The top two staves are for Violin I (Vn. I) and Violin II (Vn. II). The next four staves are for Violins (Vn. I and II), Violas (Vl.), and Cellos (Vc.). The bottom two staves are for Contrabass (Cb.). The score is in 3/4 time and begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). Measure 6 contains the first notes for the strings and woodwinds. Measures 7 and 8 are mostly rests for the strings, with some woodwind activity. Measure 9 shows the continuation of the woodwind parts. The score is marked with various dynamics and articulations, including slurs and accents.

A	B
2 fl	ob, sax

remenje štitova se izlizalo, pucalo je, a tetive na lukovima su bile istrošene, nemoćne da odapnu hitre strele.

the straps of the shields worn out, were breaking, and the weakened bowstrings let the swift arrows fall.

12

Vn. I

Vn. II

sul G unmesured, tremolo
half presured, only noice

pp sul pont. molto vib.

pp

Vl

Vc

Cb.

Konji, ostareli, žalosno su pasli, oborene glave, sklopljenih očiju,

The horses, grown old, grazed sadly, heads lowered, eyes closed,

18

Vn. I

Vn. II

VI

Vc.

Cb.

pp

pp

v

v

B
ob,sax

C
cl,fg

A
2 fl

oplakujući ratnike sa kojima su jurili i borili se.

mourning the companions with whom they had run and fought.

24

Vn. I

Vn. II

VI

Vc.

Cb.

molto vib. V

pp

sul pont. V

pp

vo

Mrtvi su bili i Ahil i Hektor, i Ajant i Surpedon; i Paris - uzrok svih nevolja beše mrtav, i mnogi, mnogi,

Achilles and Hector were dead, and Ajax and Sarpedon; and Paris, the cause of the evil, was dead, and many, many,

30

Vn. I

Vn. II

Vl.

Vc.

Cb.

pp

pp

V

pp

The musical score for page 30 consists of five systems of staves. The first system includes the Vn. I staff, which has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second system includes the Vn. II staff, also with a treble clef and one sharp. The third system includes the Vl. staff, with a treble clef and one sharp. The fourth system includes the Vc. staff, with a bass clef and one sharp. The fifth system includes the Cb. staff, with a bass clef and one sharp. The score features various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings such as *pp* and *V*. The page number 30 is printed at the top left and bottom center.

C	B	A
cl,fg	ob,sax	2 fl
↓	↓	↓

mnogi drugi.
many others.

36

Musical score for measures 36-40. The score includes parts for Vn. I, Vn. II, VI, Vc., and Cb. The woodwind parts (C, B, A) are indicated by arrows pointing to the corresponding measures in the score. The score is in 4/4 time and features complex rhythmic patterns and dynamics.

arco, sul pont., non vib.

Musical score for measures 41-45, featuring parts for Violin I (Vn. I), Violin II (Vn. II), Viola (VI), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The score includes performance instructions such as *arco, sul pont., non vib.*, *pp*, *pizz.*, and *poco a poco decresc.*. The music is written in 4/4 time with a key signature of one flat.

C
cl,fg

B
ob,sax



47

The musical score consists of 14 staves. The first two staves are for Violin I (Vn. I), the next four for Violin II (Vn. II), the next two for Viola (VI), the next two for Violoncello (Vc.), and the final two for Contrabass (Cb.). The score is in 3/4 time and begins at measure 47. The woodwind parts for Clarinet in C (cl) and Flute (fg) are indicated by a box labeled 'C' at the top, and for Oboe (ob) and Saxophone (sax) by a box labeled 'B'. The string parts feature a melodic line with slurs and accents, marked with *pp* (pianissimo) and *sul pont., non vib.* (sul ponticello, non vibrato). The Viola part includes a *v* (vibrato) marking. The Cb. part has a *pp* marking. The score ends at measure 52.

A
2 fl

Deset godina rata, toliko smrti, a Troja je još uvek stajala netaknuta, zaštićena svojim neprobojnim zidinama.

Ten years of war, so much death, and Troy still rose intact in the shelter of its invincible walls.

53

Vn. I

Vn. II

Vi

Vc.

Cb.

pp

pp

sul pont., non vib.

sul G

pp

sul pont., non vib.

pp

V

The musical score consists of ten staves. The top two staves are for Violin I and Violin II. The next two are for Viola and Violoncello. The bottom two are for Violoncello and Contrabass. The score is in 3/4 time and features a series of sustained notes with long bows. The woodwind part (2 flutes) is indicated by a box at the top right. The score includes dynamic markings such as *pp* and performance instructions like *sul pont., non vib.* and *sul G*.

Vn. I

Vn. II

VI

Vc.

Cb.

The musical score consists of five systems of staves, each with two staves per instrument. The instruments are Violin I (Vn. I), Violin II (Vn. II), Viola (VI), Violoncello (Vc.), and Contrabasso (Cb.).

- Measures 58-61:** The strings play a melodic line with a long slur. The rhythm changes from 3/4 to 4/4 to 5/4.
- Violoncello (Vc.):** Starts with a rest in measure 58. In measure 59, it plays a half note on D with the instruction "sul D". In measure 60, it plays a half note on G with the instruction "sul pont., non vib." and dynamic marking "pp".
- Contrabasso (Cb.):** Plays a half note on G in measure 59, marked "arco, ord." with dynamic marking "f".

A Allegro $\text{♩} = 160$

Fl. 1 *mf* 3

Fl. 2 *mf* 3

rit.

Largo

Fl. 1 *p*

Fl. 2 *p*

B Vivo, molto meccanico $\text{♩} = 220$

Ob. *mp*

Sax. *mp*

Ob.

Sax.

C Andante, molto meccanico $\text{♩} = 80$

Cl. *mp*

Fg. *mp*

Cl.

Fg.

V

Comodo rubato (♩ = 104)

(3-5") (Normalnom brzinom, bez reverba)
 Odisiej je bio taj koji je smislio
*It was Odysseus who invented.
 (Normal speed, no reverb)*

(long as possible)

(ritimizovan govor) ka - ko o - kon - ča ti bes - ko - na - čni
*how - to fi - nish that end - less
 (rhythmic speech) (sprechgesang)*

(govorno pevanje)

f *pp*

mp *solo, uguale*

rat.
 war.

Naredio je da se napravi
 džinovski drveni konj.
*He ordered to construct a
 giant wooden horse.*

Sa planine dovukoše
 mnoštvo drvenih stabala.
*They had tree trunks brought
 down from the mountains.*

pp

Beše to isto ono drvo od koga su, pre mnogo godina,
 Trojanci sagradili Parisove brodove, uzrok svih nedaća.

*That was the same wood with which many years before the
 Trojans had built the ships of Paris, the origin of the evil.*

A

pp

Najpre istesaše stomak,
širok i šupalj.

*They began with the belly,
broad and hollow*

Potom pričvrstiše vrat, a
purpurnu grivu posuli su zlatom.

*Then they attached the neck, and on the
purple mane they poured pure gold.*

Namesto očiju stavili su drago kamenje:
jedan do drugog svetlucali su zeleni
smaragd i ametist boje krvi.

*In place of the eyes they put precious stones:
the green emerald and the blood-coloured
amethyst sparkled together.*

Cl.

Mba.

B

Odisej je bio taj koji je smislio
It was Odysseus who invented

ka - ko o - kon - ča - ti
how — to fi - nish

Mba.

Perc.

bes-ko-na - čni rat.
that end-less war.

Na boku konja stajala
su jedna mala vrata,

*In the side of the animal
there were small door,*

(šapatom)
nevidljiva

*invisible.
(whisper)*

Cl.

Mba.

poco rit.

(normalnim govorom)

Radili su danima Ali, na kraju, taj konj, čudesan i strahotan, Ahejcima se učini džinovski poput planine.

They worked for days. But finally the marvellous horse appeared: gigantic, to the eyes of the Achaeans, and terrifying. (normal speaking)

C
a tempo

Cl.

Mba.

Tada Odisej pozva Ahejce na zbor i reče im:

Then Odysseus called Achaeans, and spoke to them:

"Prijatelji, vi i dalje imate poverenja u vaše oružje i vašu hrabrost.

'Friends, you continue to have faith in your weapons and in your courage.

Mba.

Ali vreme prolazi, ostaricemo ovde, neovenčani slavam, izgarajući u ovom beskonačnom ratu.

But meanwhile we're growing old here, without glory, exhausting ourselves in a war without end.

Verujte mi, Troju možemo osvojiti samo pameću, a ne snagom".

Believe me, only by intelligence, not by force, will we take Troy!

D

Cl.

Mba.

Tako im reče.

I oni ga saslušāše.

Thus he spoke.

And they listened.

Cl.

Mba.

I poverovaše mu.

On,

Odisej.

On je bio taj koji je smislio

And they had faith in him.

He,

Odysseus.

He was who invented

Mba.

E

ka - ko

o - kon - ča - ti

bes - ko - na - čni

rat.

how

to fi - nish

that

end - less war.

Nar.

Cl.

Mba.

Mba.

Attacca

VI

Prestissimo (♩=228)

Flauto 1, 2
f marcato sempre

Oboe
f marcato sempre

Clarinetto in Bb
f marcato sempre

Saxofono alto
f marcato sempre

Fagotto
f marcato sempre

Tromba picc. in A
f marcato sempre

Corno in F
f marcato sempre

Trombone
f marcato sempre

Percussione
sf muta in batteria *mf*

Chitarra
(Open strings: E, A, d, G, b, f1)
barré chords, tick plectrum
p (stopped tone, just rhythm)

Prestissimo (♩=228)
(Vn I/1,3, Vn II/1,3)
col legno batt.

Violini tutti div. a 2
(Vn I/2,4, Vn II/2,4)
p sempre
col legno batt.

Viole
p sempre
col legno batt.

Violoncelli
p sempre
col legno batt.

Contrabbasso
p sempre

(Govoriti brzo)
Među senkama dana koji se rađao,

*Amid the first shadows of breaking day,
(Speaking fast)*

5

Fl.
Ob.
Cl.
Sax.
Fg.
Tr. picc.
Cor. F.
Tbn.
Perc.
Chit.
Vn.
Vi.
Vc.
Cb.

simile
simile
simile
simile
simile
simile

Trojanci videše, u daljini, dim lomača i nekakvog čudovišno velikog konja.

the Trojans saw, far off, the smoke of the fires and a gigantic wooden horse.

Musical score for a symphony orchestra, measures 9-10. The score is written for the following instruments: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Saxophone (Sax.), Bassoon (Fg.), Trumpet piccolo (Tr. picc.), Cor Anglais (Cor. F.), Trombone (Tbn.), Percussion (Perc.), Chimes (Chit.), Violin (Vn.), Viola (Vi), Violoncello (Vc.), and Double Bass (Cb.). The score is in 3/4 time and features a key signature of one flat (B-flat). The music is characterized by a steady, rhythmic accompaniment in the strings and woodwinds, with a prominent chime pattern in the chimes section. The tempo is marked 'Allegretto'.

Sa radošću se proširi glas da su Ahejci pobjegli.

The news that the Achaeans had fled spread quickly.

13

Fl.

Ob.

Cl.

Sax.

Fg.

Tr. picc.

Cor. F.

Tbn.

Perc.

Chit.

Vn.

Vl.

Vc.

Cb.

Na pustoj obali,
On the empty beach.

17

Fl.

Ob.

Cl.

Sax.

Fg.

Tr. picc.

Cor. F.

Tbn.

Perc.

Chit.

Vn.

Vi.

Vc.

Cb.

gde je proteklih deset godina boravila nepregledna vojska, mogle su se videti samo dogorele vatre i džinovski drveni konj.

where the immens army had lived for ten years, only burned fires and a giant wooden horse could be seen.

20

Fl.
Ob.
Cl.
Sax.
Fg.
Tr. picc.
Cor. F.
Tbn.
Perc.
Chit.
Vn.
Vl.
Vc.
Cb.

Svi se sjatiše oko tog čudesa.

Everybody gathered around that marvel.

24

Fl.

Ob.

Cl.

Sax.

Fg.

Tr. picc.

Cor. F.

Tbn.

Perc.

Chit.

Vn.

Vi.

Vc.

Cb.

Neki su, iz mržnje prema Ahejcima, želeli da ga odmah bace u more.

Some, because of their hatred for the Achaeans, wanted to throw it into the sea.

Musical score for orchestra, measures 27-30. The score is written for the following instruments: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Saxophone (Sax.), Bassoon (Fg.), Trumpet piccolo (Tr. picc.), Cor Anglais (Cor. F.), Trombone (Tbn.), Percussion (Perc.), Chimes (Chit.), Violin I (Vn.), Violin II (Vl.), Viola (Vc.), and Cello (Cb.). The score is in 2/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The music is divided into four measures, with measure numbers 27, 28, 29, and 30 indicated at the end of each staff. The woodwinds and strings play a melodic line, while the percussion provides a rhythmic accompaniment.

Ipak, očarani lepotom konja, odlučili su da ga unesu u Troju, gde bi stajao kao veličanstveni spomenik izvojevanoj pobedi.

But others, seduced by the beauty of the horse, decided to bring it into the city as a magnificent monument to the war that had been won.

30

Fl.

Ob.

Cl.

Sax.

Fg.

Tr. picc.

Cor. F.

Tbn.

Perc.

Chit.

Vn.

Vi.

Vc.

Cb.

33

Fl.

Ob.

Cl.

Sax.

Fg.

Tr. picc.

Cor. F.

Tbn.

Perc.

Chit.

Vn.

Vl.

Vc.

Cb.

Čak su i kapiju na Troji morali da prošire da bi mogli uneti tu životinju otrovne utrobe.

They had to widen the gates to get that animal with poisonous entrails into the city.

36

Fl.

Ob.

Cl.

Sax.

Fg.

Tr. picc.

Cor. F.

Tbn.

Perc.

Chit.

Vn.

Vi.

Vc.

Cb.

Detailed description: This page of a musical score covers measures 36, 37, and 38. The score is for a full orchestra. The woodwind section (Flute, Oboe, Clarinet, Saxophone, Bassoon, Trumpet piccolo, Horn in F, Trombone) and Percussion are mostly silent, indicated by rests. The Chimes (Chit.) play a rhythmic pattern of eighth notes. The string section (Violin, Viola, Violoncello, Contrabass) plays a melodic line in 7/8 time, with a key signature of one flat. The score is divided into three measures by vertical bar lines, with repeat signs at the end of each measure.

This page of a musical score, numbered 39, contains the staves for measures 39, 40, and 41. The instruments and their parts are as follows:

- Flute (Fl.):** Measures 39-41 with melodic lines and dynamic markings.
- Oboe (Ob.):** Measures 39-41 with melodic lines and dynamic markings.
- Clarinet (Cl.):** Measures 39-41 with melodic lines and dynamic markings.
- Saxophone (Sax.):** Measures 39-41 with melodic lines and dynamic markings.
- Bassoon (Fg.):** Measures 39-41 with melodic lines and dynamic markings.
- Trumpet piccolo (Tr. picc.):** Measures 39-41 with melodic lines and dynamic markings.
- Cornet (Cor. F.):** Measures 39-41 with melodic lines and dynamic markings.
- Trombone (Tbn.):** Measures 39-41 with melodic lines and dynamic markings.
- Percussion (Perc.):** Measures 39-41 with rhythmic patterns.
- Chimes (Chit.):** Measures 39-41 with chordal textures.
- Violin I (Vn. I):** Measures 39-41 with melodic lines.
- Violin II (Vn. II):** Measures 39-41 with melodic lines.
- Viola (Vi):** Measures 39-41 with melodic lines.
- Violoncello (Vc.):** Measures 39-41 with melodic lines.
- Double Bass (Cb.):** Measures 39-41 with melodic lines.

Ali čak i to su uradili, sve uz pesmu i igru, posipajući cvećem stazu kojom je životinja prolazila.

But they did it amid singing and dancing, while they scattered a carpet of flowers where the animal was passing.

42

Fl.

Ob.

Cl.

Sax.

Fg.

Tr. picc.

Cor F.

Tbn.

Perc.

Chit.

vn. II/3 arco

Vn.

vn. I/4 arco

Vl.

Vc.

Cb.

Fl.
Ob.
Cl.
Sax.
Fg.
Tr. picc.
Cor. F.
Tbn.
Perc.
Chit.
Vn. I/3 arco
Vn. II/4 arco
Vl. 2 arco
Vc.
Cb.

vn. I/3 arco
mp
vn. II/4 arco
mp
vl. 2 arco
mp
mp
arco
mp

Detailed description: This page of a musical score covers measures 46 through 49. The woodwind section (Flute, Oboe, Clarinet, Saxophone, Bassoon, Piccolo, Cor Anglais, Trombone) and the string section (Violin I/3 arco, Violin II/4 arco, Viola 2 arco, Violoncello, Contrabass) are active throughout. The percussion part includes a snare drum and cymbals. The harp part features arpeggiated chords. The score is written in 7/8 time and includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

U sred slavlja dojuri Kasandra, kćer kralja Prijama, kojoj su bogovi podarili moć da vidi budućnost.

Then Cassandra, the daughter of Priam, appeared, who had received from the gods the gift of being able to read the future

50

Fl.

Ob.

Cl.

Sax.

Fg.

Tr. picc.

Corn. F.

Tbn.

Perc.

Chit.

poco a poco cresc.

Vn.

poco a poco cresc.

poco a poco cresc.

Vi.

poco a poco cresc.

poco a poco cresc.

Vc.

poco a poco cresc.

poco a poco cresc.

Cb.

i ujedno patnju da joj niko ne veruje.

and the punishment of never being believed.

53

Fl.

Ob.

Cl.

Sax.

Fg.

Tr. picc.

Cor. F.

Tbn.

Perc.

Chit.

Vn.

Vi.

Vc.

Cb.

Dojuri kao furija, čupajući kose i dentći haljine. Dojuri urlajući:

She appeared like a fury, tearing her hair and her clothes and crying:

56

Fl.

Ob.

Cl.

Sax.

Fg.

Tr. picc.

Cor. F.

Tbn.

Perc.

Chit.

Vn.

Vi.

Vc.

Cb.

Najmuklijoj od svih noći.

Taj konj doneće propast. Hitate najmuklijoj od svih noći. Svi hitate najmuklijoj od svih noći.

Towards your darkest night.

*That horse will bring ruination. You are rushing towards your darkest night.
All of you are rushing towards your darkest night.*

62

Fl.

Ob.

Cl.

Sax.

Fg.

Tr. picc.

Cor. F.

Tbn.

Perc.

Chit.

Vn. I/II solo
altri

Vl.

Vc.

Cb.

Okean krvi različice se ovim ulicama, sve povukavši u vrtlog smrti.

*An ocean of blood will run in these streets, overwhelming us all
in a great wave of death.*

Uništite tog konja, zapalite tu propast.

Destroy that horse, burn it.

65

Fl.
Ob.
Cl.
Sax.
Fg.
Tr. picc.
Cor. F.
Tbn.
Perc.
Chit.
Vn.
Vl.
Vc.
Cb.

f

60

Detailed description: This page of a musical score covers measures 65, 66, and 67. The score is for a full orchestra and includes parts for Flute, Oboe, Clarinet, Saxophone, Bassoon, Trumpet (piccolo), Cor Anglais, Trombone, Percussion, Chimes, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The music is in 10/8 time and features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. The woodwinds and strings play a driving, rhythmic accompaniment, while the brass instruments provide harmonic support. The percussion part includes a complex pattern of eighth and sixteenth notes. The chimes play a melodic line. The strings are marked with a forte (*f*) dynamic. The page number 65 is at the top left, and 60 is at the bottom center.

Ah, voljeni grade mojih predaka, uskoro ćeš biti pepeo koji će razvejati vetar.

Bićeš pepeo koji će razvejati vetar.

Ah, beloved city of my ancestors, you will soon be ashes in the wind.

You will soon be ashes in the wind.

68

Fl.

Ob.

Cl.

Sax.

Fg.

Tr. picc.

Cor. F.

Tbn.

Perc. (Snare drum)

Chit.

Vn.

Vl.

Vc.

Cb. arco

Detailed description: This page of a musical score covers measures 68 to 71. The score is for a full orchestra and includes woodwinds (Flute, Oboe, Clarinet, Saxophone, Bassoon, Trumpet piccolo, Cor Anglais, Trombone), Percussion (Snare drum), Chimes, Violins (Vn.), Violas (Vl.), Violas (Vc.), and Cello (Cb.). The music is in 7/8 time. Measures 68-71 show a transition where woodwinds and strings enter with specific melodic lines, while the percussion and chimes play rhythmic patterns. The Cello part is marked 'arco'.

(Sporije, normalnim glasom)
Vikala je Kasandra, ali je niko nije slušao...

Cassandra cried out, but no one would listen to her...
(Slowly, normal voice)

74

Fl.
Ob.
Cl.
Sax.
Fg.
Tr. picc.
Cor. F.
Tbn.
Perc.
Chit.
Vn.
Vi.
Vc.
Cb.

pp *poco a poco cresc.*
pp *poco a poco cresc.*
pp *poco a poco cresc.*
pp *poco a poco cresc.*
pp *poco a poco cresc.*
pp *poco a poco cresc.*

U njenim očima Troja je već gorela, u strašnoj buktinji smrti.

In her eyes Troy was already burning in the leaping flames of ruin.

78

Fl. *ff*

Ob. *ff*

Cl. *ff*

Sax. *ff*

Fg. *ff*

Tr. picc. *ff*

Cor F. *ff*

Tbn. *ff*

Perc.

Chit. *mp*

Vn. *mp*

Vi. *mp*

Vc. *mp*

Cb. *mp*

110

81

Fl.

Ob.

Cl.

Sax.

Fg.

Tr. picc.

Cor. F.

Tbn.

Perc.

Chrt.

Vn.

VI.

Vc.

Cb.

43

f

65

VII

Largo delicato (♩=45)

whistle tones

Flauto 1

Flauto 2

Clarinetto in B \flat

Corno in F

Violini I

pp

only air

pp

only air

only noise

p

sul G, half pressured

ppp



Nakon velikog slavlja,
čitav grad utonu u san.

*After great celebration the
whole city sank into slumber.*

Fl. 1

Fl. 2

Cl.

Cor.

Vn. I

Vn. II

5

only air

only noise

p

stand 1

Sul D, sul pont. [rubato]

pp

8

Fl. 1

Fl. 2

Ob.

Cl.

Sax.

Fg.

Cor.

Vn. I

Vn. II

Cb.

key click

p

key click

p

H.T.

mp

finger knock on instrument body

p

Sul A

pp

11

Fl. 1

Fl. 2

Cl.

Sax.

Cor.

Vn. I

Cb.

S

p

*Ništa nije nanišavalo tišinu,
tu tanušnu družbenicu spokoja.*

*Nothing was punctuated the silence
that is the companion of peace.*

13

Ob.

Sax.

Fg.

Vn. II

Cb.

key click

H.T.

Sul E

2
3 B)
4
5 Ta
6

p



15

Fl. 1

Fl. 2

Cl.

Cor.

Vn. I

S

Attacca

VIII

Tempo molto liberamente e a piacere (no singular or linear tempo)

2

10-15"

* nastaviti dalje improvizujući slično datim modelima, po ovim pravilima:
 1. u višoj dinamici i tempu korone su kraće, intervali uži, koristi se viši registar instrumenta
 2. u nižoj dinamici i tempu korone su duže, intervali širi, koristi se srednji registar.
 * keep further improvising alike this models, by these rules:
 1. in higher dynamic and tempo, fermatas are shorter, intervals narrowly, use higher register of instrument.
 2. in lower dynamic and tempo, fermatas are longer, intervals expanded, use of normal register.

Tromba (♩ ≈ 70) [acc.]

Corno in F (♩ ≈ 72) [acc.] [at-o] [acc.]

Trombone (♩ ≈ 76) [rit.] [at-o]

Percussione (♩ ≈ 80)

1

15-20"

Violini I (♩ ≈ 96) [acc.] [rit.] [at-o] [acc.] [at-o] [rit.] [at-o] [rit.] [at-o] *

Violini II (♩ ≈ 88) [rit.] [at-o] [acc.] [at-o] [acc.] [rit.] [at-o] *

Violini II (♩ ≈ 86) [acc.] [at-o] [acc.] [rit.] [at-o] [acc.] [at-o] *

Violini II (♩ ≈ 74) [acc.] [at-o] [acc.] [rit.] [at-o] [rit.] [at-o] *

Violini II (♩ ≈ 92) [acc.] [at-o] [acc.] [rit.] [at-o] *

Violini II (♩ ≈ 88) [acc.] [rit.] [at-o] [acc.] [at-o] [rit.] [at-o] *simile improvvisando* *

Violini II (♩ ≈ 80) [acc.] [at-o] [rit.] [at-o] [acc.] [rit.] [at-o] *simile improvvisando* *

Viola (♩ ≈ 78) [acc.] [at-o] [acc.] [rit.] [at-o] [rit.] [at-o] *

Viola (♩ ≈ 84) [acc.] [at-o] [rit.] [at-o] *

Viola (♩ ≈ 76) [acc.] [at-o] [rit.] [at-o] [acc.] [rit.] [at-o] *

Viola (♩ ≈ 74) [acc.] [at-o] [rit.] [at-o] [acc.] [at-o] *

Violoncelli (♩ ≈ 76) [rit.] [at-o] [acc.] [at-o] [rit.] [at-o] *

Violoncelli (♩ ≈ 72) [acc.] [at-o] [acc.] [rit.] [at-o] *

Contrabbasso (♩ ≈ 68) [acc.] [at-o] [rit.] [at-o] [acc.] [at-o] *

3

10-13"

Fl. 1 (♩=90) [acc.] [at-o] [rit.] [at-o] [acc.]

Fl. 2 (♩=86) [acc.] [at-o] [acc.] [at-o] [rit.] [at-o] [rit.]

Ob. (♩=82) [acc.] [rit.] [at-o] [acc.] [at-o] [rit.] [at-o]

Cl. (♩=92) [rit.] [at-o] [acc.] [at-o] [acc.] [rit.]

Sax. (♩=78) [acc.] [at-o] [rit.] [acc.] [at-o] [acc.]

Eg. (♩=74) [acc.] [at-o] [rit.] [at-o] [acc.] [at-o]

Tr. [at-o] [acc.] [rit.] [at-o] *simile improvvisando*

Cor. [rit.] [at-o] [acc.] [rit.] [at-o] *simile improvvisando*

Tbn. [acc.] [rit.] [at-o] [acc.] [rit.] [at-o] *simile improvvisando*

Perc. *simile improvvisando*

Vn. I *simile improvvisando*

Vn. II *simile improvvisando*

Vl. *simile improvvisando*

Vc. *simile improvvisando*

Cb. *simile improvvisando*

4

8-12"

Tutti accelerando e crescendo molto

Musical score for woodwinds and strings. The score includes staves for Flute 1 (Fl. I), Flute 2 (Fl. II), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Saxophone (Sax.), Bassoon (Fg.), Trumpet (Tr.), Horn (Cor.), Trombone (Tbn.), Percussion (Perc.), Violin I (Vn. I), Violin II (Vn. II), Viola (Vi.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The woodwind parts (Fl. I, Fl. II, Cl., Sax.) contain musical notation with dynamic markings [nt] and [a-t-o] with an asterisk. The string parts (Vn. I, Vn. II, Vi., Vc., Cb.) are currently blank.

5

2-3"

6

10-13"

Tutti ritemuto e decrescendo molto

Musical score for page 72, featuring woodwinds, brass, percussion, and strings. The score is marked with *ff* and includes performance instructions. The instruments listed are:

- Fl. 1
- Fl. 2
- Ob.
- Cl.
- Sax.
- Fg.
- Tr.
- Cor.
- Tbn.
- Perc.
- Vn. I
- Vn. II
- Vl.
- Vc.
- Cb.

The score is marked with *ff* (fortissimo) and includes performance instructions: *Tutti ritemuto e decrescendo molto*. The woodwinds (Fl. 1, Fl. 2, Ob., Cl., Sax.) and strings (Fg., Tr., Cor., Tbn., Perc., Vn. I, Vn. II, Vl., Vc., Cb.) are all marked with *ff*. The percussion part (Perc.) is also marked with *ff*. The woodwinds and strings are marked with *ff* and have a decrescendo hairpin.

7

7-13^o

Bljesnu baklja u noći, sa zidova Trojanskih, visoko, da ih je Ahejska flota dobro videla čak od ostrva Tenedo, iza koga je bila sakrivena.

In the still night, a torch shone, to give a sign to the Achaean fleet who were hidden behind the island of Tenedos.

Musical score for orchestra and strings. The score is written on 24 staves, grouped into sections: Flutes (Fl. I, Fl. II), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Saxophone (Sax.), English Horn (Eg.), Trumpet (Tr.), Cornet (Cor.), Trombone (Tbn.), Percussion (Perc.), Violins I (Vn. I), Violins II (Vn. II), Viola (Vi.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (Cb.). Each staff contains the dynamic marking *pp*.

11

10-13
Laki brodovi se začas stvoriše na obali, i dok se vojska slivala ka Troji, kao plima, Odisej i drugovi, ubiše stražare pokraj vrata, prolivši prvu krv te paklene noći.

And while the Achæan ships returned to the beach, and in silence the army flooded the plain, from the belly of the horse came Odysseus and his friends, and killed the sentries at the gates, shedding the first blood of that terrible night.

Fl. I	<i>p</i>
Fl. 2	<i>p</i>
Ob.	<i>p</i>
Cl.	<i>p</i>
Sax.	<i>p</i>
Eg.	<i>p</i>
Tr.	<i>p</i>
Cor.	<i>p</i>
Tbn.	<i>p</i>
Herc.	<i>p</i>
	<i>p</i>
Vm I	<i>p</i>
	<i>p</i>
	<i>p</i>
	<i>p</i>
Vn II	<i>p</i>
	<i>p</i>
	<i>p</i>
	<i>p</i>
Vi.	<i>p</i>
	<i>p</i>
Vc.	<i>p</i>
	<i>p</i>
Cb.	<i>p</i>

12

7-10"

Tutti accelerando e crescendo molto

13

1-2"

14

10-13"

Tutti ritemuto e decrescendo molto

Fl. 1

Fl. 2

Ob.

Cl.

Sax.

Fg.

Tr.

Cor.

Tbn.

Perc.

Vn. I

Vn. II

Vi.

Vc.

Cb.

15(tiše, sporije)
Trojanci su spavali, sanjajući sopstvenu smrt.

6-9"

*The Trojans were sleeping, dreaming of their own death.
(silently, slower)***16**

7-10"

Tutti accelerando e crescendo molto

Fl. I *pp*

Fl. 2 *pp*

Ob. *pp*

Cl. *pp*

Sax. *pp*

Eg. *pp*

Tr. *pp*

Cor. *pp*

Tbn. *pp*

Perc. *pp*

pp

Vn. I *pp*

pp

pp

pp

Vn. II *pp*

pp

pp

pp

Vi. *pp*

pp

Vc. *pp*

pp

Cb. *pp*

17

2-3"

18

10-13"

Tutti ritemuto e decrescendo molto

19

6-10"

Ahejska vojska neprimećena uđe u grad.
The Achaean army came through the gates unnoticed.

Musical score for orchestra and strings, measures 17-19. The score is written for the following instruments:

- Fl. 1
- Fl. 2
- Ob.
- Cl.
- Sax.
- Fg.
- Tr.
- Cor.
- Tbn.
- Perc.
- Vn. I
- Vn. II
- Vi.
- Vc.
- Cb.

The score shows dynamics changing from *ff* (fortissimo) to *pp* (pianissimo) across the measures. Measure 17 starts with *ff* and ends with *pp*. Measure 18 starts with *ff* and ends with *pp*. Measure 19 starts with *ff* and ends with *pp*.

20

5-8"

Tutti accelerando e crescendo poco

21

6-10"

Tutti ritenuto e decrescendo molto

Fl. 1 *mf*

Fl. 2 *mf*

Ob. *mf*

Cl. *mf*

Sax. *mf*

Eg. *mf*

Tr. *mf*

Cor. *mf*

Tbn. *mf*

Perc. *mf*

Vm. I *mf*

Vm. II *mf*

Vn. I *mf*

Vn. II *mf*

VI. *mf*

Vc. *mf*

Cb. *mf*

22

10-13"

(veoma tiho)
Pokolj otpoče
*The massacre began.
(very silently)*

22

20-30"

Con tutta forza, brutale

Fl. 1	<i>ppp</i>	<i>subito fff</i>
Fl. 2	<i>ppp</i>	<i>subito fff</i>
Ob.	<i>ppp</i>	<i>subito fff</i>
Cl.	<i>ppp</i>	<i>subito fff</i>
Sax.	<i>ppp</i>	<i>subito fff</i>
Fg.	<i>ppp</i>	<i>subito fff</i>
Tr.	<i>ppp</i>	<i>subito fff</i>
Cor.	<i>ppp</i>	<i>subito fff</i>
Tbn.	<i>ppp</i>	<i>subito fff</i>
Perc.	<i>ppp</i>	<i>subito fff</i>
Vln I	<i>ppp</i>	<i>subito fff</i>
	<i>ppp</i>	<i>subito fff</i>
	<i>ppp</i>	<i>subito fff</i>
	<i>ppp</i>	<i>subito fff</i>
Vln II	<i>ppp</i>	<i>subito fff</i>
	<i>ppp</i>	<i>subito fff</i>
	<i>ppp</i>	<i>subito fff</i>
	<i>ppp</i>	<i>subito fff</i>
Vl.	<i>ppp</i>	<i>subito fff</i>
	<i>ppp</i>	<i>subito fff</i>
Vc.	<i>ppp</i>	<i>subito fff</i>
	<i>ppp</i>	<i>subito fff</i>
Cb.	<i>ppp</i>	<i>subito fff</i>

IX

Largo, molto rubato (♩=50)

Fluto Alto

Strings very freely, without strict synchronisation
sul tasto, molto vib.

Violini I

p freely and gradually change sul pont. e sul. tasto

p sul pont.

p freely and gradually change sul pont. e sul. tasto

p freely and gradually change sul pont. e sul. tasto

p freely and gradually change sul pont. e sul. tasto

Violini II

p sul pont.

p sul tasto, molto vib.

Viola

p sul pont.

p freely and gradually change sul pont. e sul. tasto

p sul tasto, molto vib.

Violoncelli

p sul pont.

Contrabasso

p sul tasto, molto vib.

(normalnim govorom)

Dok sam opisivao strašni pokolj, primetih da tom čoveku,
bezimenom, teku suze niz lice. Plakao je teško, neutešno.

*While I spoke about the terrible carnage, I realised that that man,
the man without a name, was weeping. He wept inconsolably.
(normal speaking)*

12

Fl. A.

Vn. I

Vn. II

VI

Vc.

Cb.

Kralj ga upita: "Zašto plačeš prijatelju,
dok slušaš priču o Troji?"

*The king asked him: "Why do you weep,
friend, hearing the story of Ilium?"*

Bogovi su hteli tu krvavu noć,

*It was the gods who willed that
night of blood,*

22

Fl. A.

Vn. I

Vn. II

vi.

Vc.

Cb.