

УНИВЕРЗИТЕТ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ
ФАКУЛТЕТ МУЗИЧКЕ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ

Јелена Н. Јанковић-Бегуш

**АНТИЧКА (ГРЧКА) ПАРАДИГМА У САВРЕМЕНОЈ УМЕТНИЧКОЈ
МУЗИЦИ. СТУДИЈЕ СЛУЧАЈА/КОНВЕРГЕНЦИЈЕ:
ЈАНИС КСЕНАКИС, ВЛАСТИМИР ТРАЈКОВИЋ**

докторска дисертација

Ментор: др Драгана Стојановић-Новичић,
редовни професор

Београд, 2021.

UNIVERSITY OF ARTS IN BELGRADE
FACULTY OF MUSIC IN BELGRADE

Jelena N. Janković-Beguš

**ANTIQUÉ (GREEK) PARADIGM IN CONTEMPORARY ART MUSIC.
CASE STUDIES/CONVERGENCES:
IANNIS XENAKIS, VLASTIMIR TRAJKOVIĆ**

Doctoral Dissertation

Menthor: Dragana Stojanović-Novičić, PhD
Full Professor

Belgrade, 2021

Изјава захвалности

Највећи подстицај за упуштање у ову научну авантуру добили смо од нашег ментора, др Драгане Стојановић-Новичић, без чијег охрабрења и драгоцене помоћи тешко да бисмо се одлучили на овај корак, а потом и истрајали у писању ове дисертације.

Дугујемо захвалност композиторима Милошу Трајковићу и Марку Алексићу, некадашњим студентима Властимира Трајковића, који су нам дали на проучавање сређени рукопис Трајковићеве обимне, али нажалост недовршене (и стога необјављене) књиге *Оркестрација II за студенте композиције (теоријски део)* (алтернативни назив: *Музика*). Поред тога, захвални смо Милошу Трајковићу зато што нам је ставио на располагање целокупну сачувану заоставштину Властимира Трајковића – укључујући штампане и рукописне партитуре, поједине рукописне текстове, као и веома детаљан попис те заоставштине који је сâм приредио уз помоћ колега из исте класе композиције.

Захваљујемо се и музиколозима Христини Медић и др Мелити Милин, које су нам указале на поједине мање познате текстове Властимира Трајковића. Христина Медић нам је уступила на коришћење делимичне преводе појединих Ксенакисових текстова из архиве Трећег програма Радио Београда, што нам је била значајна помоћ у раду.

Пријатне разговоре о античкој филозофији и књижевности водили смо са драгим колегом, музикологом др Александром Васићем, коме се захваљујемо на речима охрабрења и сугестијама у вези са литературом.

Наш 'круг подршке' чини и генерација уписана на студије музикологије на Факултет музичке уметности давне 1993. године, без чијег пријатељства бављење музикологијом не било ни приближно тако забавно: др Ивана Илић, Катарина Костић, Тамара Маљковић, др Јелена Новак и Јелена Раковић.

Захваљујемо се колегама из Центра београдских фестивала – ЦЕБЕФ-а, посебно музикологу Милици Кадих, на разумевању и речима охрабрења.

Подршка породице била нам је од немерљивог значаја, почев од нашег главног професионалног и приватног сарадника, музиколога др Иване Медић, која је била наш 'други пар очију' и 'лакмус папир' за проверу многих идеја и запажања

изнетих у овом раду, затим оца Николе Јанковића, сестре Ане Марковић, а посебно супруга Милана Бегуша и ћерке Ане Бегуш, који су имали стрпљења за нашу борбу са временом и креативним странпутицама.

Посвећено успомени на Верицу Јанковић (1952–2017).

Апстракт

Дисертација под називом *Античка (грчка) парадигма у савременој уметничкој музици. Студије случаја/конвергенције: Јанис Ксенакис, Властимир Трајковић*, нуди специфичан поглед на тему контекстуализације српске музике унутар европске музичке традиције, настављајући низ музиколошких радова у којима је стваралаштво српских композитора савремене уметничке музике сагледано у односу на временски блиске појаве у европској (па и светској) музичкој продукцији. Музичкотеоријски и композиторски опус Властимира Трајковића (1947–2017), угледног српског композитора, професора Факултета музичке уметности у Београду и академика САНУ, посматрали смо, као довршену целину, у односу на стваралаштво једног од најзначајнијих музичких стваралаца друге половине двадесетог века, грчко-француског композитора Јаниса Ксенакиса (Iannis Xenakis [Ιάννης Ξενάκης], 1922–2001). У одабиру ових 'студија случаја' руководили смо се линијама конвергенције које смо уочили између поетика ове двојице стваралаца, чија музика, на 'прво слушање', звучи потпуно различито. Те тачке приближавања управо су оне у којима се недвосмислено испољава утицај античке Грчке као хабитуса поетике и Ксенакиса и Трајковића. Оба композитора, дакле, својим музичко-теоријским радовима и композиторским стваралаштвом демонстрирају континуитет 'античке (грчке) парадигме' у европском културном простору, коју отелотворују творевине људског духа као што су филозофија, наука, и мит, али и однос човека према природи и космосу.

У конципирању дисертације, определили смо се за кретање од општег ка појединачном те је прво поглавље „Повратак извору: 'античка (грчка) парадигма', дефиниција и значење термина“ посвећено ближем одређењу нашег средишњег теоријског концепта, којим су обухваћене две веома различите композиторске поетике. Такође нам је било важно да ову парадигму сагледамо (и) из визуре српске музикологије: у том погледу нам се као посебно значајна указала студија *Vreme umetnosti* српског композитора и музиколога Драгутина Гостушког (1923–1998), чијем смо разматрању посветили друго поглавље дисертације.

У средишњем, аналитичком делу рада, пажњу смо посветили индивидуалним испољавањима претходно дефинисаног теоријског концепта у

опусима Јаниса Ксенакиса и Властимира Трајковића. Ради веће прегледности, овај део је конципиран у виду засебних, идентично структурисаних поглавља посвећених најпре грчко-француском, а потом српском композитору. Методолошки, ова поглавља описују велики лук, почев од аналитичког разматрања радова водећих светских и српских музиколога који су уочавали везе Ксенакиса и/или Трајковића са оним опсегом тема који смо дефинисали у оквиру 'античке (грчке) парадигме'. Потом разматрамо понаособ музичкотеоријске написе Ксенакиса и Трајковића, а на крају начине испољавања 'античке (грчке) парадигме' у њиховом композиторском стваралаштву. Поред непосредног реферирања на далеку прошлост (митолошку и историјску), у опусима двојице савременика уочавамо, додуше у неједнаком обиму, вишеструке нивое посредовања антике кроз историјске епохе и културне обрасце ближе данашњем времену – почев од уметности Византије, преко ренесансе, па затим 'модернистичке револуције' Клода Дебисија (Claude Debussy, 1862–1918) и других европских композитора с краја деветнаестог и почетка двадесетог века, све до Оливијеа Месијана (Olivier Messiaen, 1908–1992) и Драгутина Гостушког. Док је за Трајковића Гостушки имао значај непосредног узора у формулисању става према антици (и уопште прошлости), посебно је занимљиво да уочимо конвергенције на линији Гостушки – Ксенакис, имајући у виду чињеницу да су били савременици и да су били под утицајем француске теоријске мисли друге половине двадесетог века (пре свега структурализма и опште морфологије).

Наша анализа показује да и Ксенакис и Трајковић стављају 'знак једнакости' између појмова 'обНОВА' и 'НОВО', црпећи инспирацију за иновативан стваралачки рад у тековинама давно прошлих времена. Због тога смо их у крајњој инстанци одредили као заступнике 'класицистичког модернизма', у оном значењу које је овом термину дао Драгутин Гостушки.

Кључне речи: Јанис Ксенакис, Властимир Трајковић, Драгутин Гостушки, Клод Дебиси, Оливије Месијан, 'античка (грчка) парадигма', Византија, ренесанса, модернизам, *Vreme umetnosti*

Summary

The dissertation entitled *Antique (Greek) Paradigm in Contemporary Art Music. Case studies/Convergences: Iannis Xenakis, Vlastimir Trajković* provides a particular point of view concerning the topic of contextuality of Serbian art music within the frame of the European music tradition. It follows the line of musicological oeuvres in which the creative output of contemporary Serbian composers is observed in relation to the close in time occurrences in European (and even world-wide) production. The musical and theoretical opus of Vlastimir Trajković (1947–2017), a renowned Serbian composer, professor of the Faculty of Music in Belgrade and full member of the Serbian Academy of Sciences and Arts, is observed, as a whole, in relation to one of the most important contemporary music artists, Greek-French composer Iannis Xenakis (Ιάννης Ξενάκης, 1922–2001). In choosing these ‘case studies’ we were governed by the lines of convergence that we had observed between the poetics of these two composers, whose music, ‘at first hearing’, sounds completely different. These convergences are precisely the ones that unmistakably reveal the influence of the Ancient Greece as a habitus of the poetics of both Xenakis and Trajković. Therefore, their music-theoretical works and compositions demonstrate the continuity of ‘Antique (Greek) paradigm’ within the European cultural space, which is embodied in the creations of a human mind such as philosophy, sciences or myth, but also in the relationship of a human being towards nature and universe.

Concerning the overall structure of this dissertation, we move from the more general to more particular. Thus, the first chapter “Return to the source: the ‘Antic (Greek) paradigm’, definition and meaning of the term” is devoted to the closer formulation of our central theoretical concept, which is sufficiently broad to encompass very different poetics. Also, it was important to conceptualize this paradigm from the point of view of Serbian musicology: in this respect, the capital study *Vreme umetnosti* [*The Time of the Art*] authored by the Serbian composer and musicologist Dragutin Gostuški (1923–1998), seemed to be of utmost importance, which is why it is analyzed in the second chapter of the dissertation.

The central, analytical part of this dissertation focuses on the individual embodiments of the previously defined theoretical framework in the opuses of Iannis

Xenakis and Vlastimir Trajković. For the purpose of greater clarity, this part is structured in two large individual chapters – the first devoted to the Greek-French composer, and the second to the Serbian composer. These chapters have the same internal design and they each draw a large arch – starting from the analytical study of articles written by the foremost global and Serbian musicologist, who have in turn observed the signposts of the 'Antic (Greek) paradigm' in relation to Xenakis and/or Trajković. Subsequently, we separately discuss the music-theoretical writings by Xenakis and by Trajković. Finally, we explore how the paradigm is reflected in their music compositions. There, we observe not only immediate references to the ancient past (both mythological and historical), but also, to a varying extent, multiple levels of representation of the Antiquity by way of more contemporary historical periods and cultural forms – starting from the Byzantine art, followed by the Renaissance art, 'modernist revolution' of Claude Debussy (1862–1918) and other European composers from the end of the 19th and beginning of the 20th Century, all the way to Olivier Messiaen (1908–1992) and Dragutin Gostuški. While Trajković was directly inspired by Gostuški in formulating his attitude towards the antiquity (and past in general), it is especially interesting to observe the similarities between Gostuški and Xenakis, having in mind that they were contemporaries and that they were both influenced by the French theoretical thought of the second half of the 20th Century (above all, by the structuralism and 'general morphology').

Our analysis shows that Xenakis and Trajković alike place the 'equals sign' between the notions of 'reNEWal' and 'the NEW', drawing inspiration for their innovative creative production from the attainments of the distant past. For this reason, we have ultimately presented them as the representatives of the 'classicist modernism,' in the sense attributed to this notion by Dragutin Gostuški.

Key words: Iannis Xenakis, Vlastimir Trajković, Dragutin Gostuški, Claude Debussy, Olivier Messiaen, 'Antique (Greek) paradigm', Byzantium, Renaissance, Modernism, *Vreme umetnosti*

САДРЖАЈ

Увод	1
- Предмет и циљ рада	1
- Полазне хипотезе	5
- Методологија истраживања и концепција дисертације	8
I. Повратак извору: 'античка (грчка) парадигма', порекло и дефиниција термина	11
II. 'Време (и простор) уметности': 'античка (грчка) парадигма' у теоријској мисли Драгутина Гостушког	17
III. 'Митска Грчка' и потрага за универзалношћу људске мисли: 'античка (грчка) парадигма' у стваралаштву Јаниса Ксенакиса	41
III.1. У потрази за изгубљеним пореклом: 'античка (грчка) парадигма' у музичкотеоријским написима Јаниса Ксенакиса	63
- 'Аполонијски' и 'дионизијски' елемент у написима Јаниса Ксенакиса	67
- Оригиналност и нова правила музичке организације	74
- 'Легуре' – о 'античкој (грчкој) парадигми' у првом лицу	101
III.2. 'Нова правила' и 'гласови предака': 'античка (грчка) парадигма' у музици Јаниса Ксенакиса	109
- 'Нова правила' музичке организације: (пред)одређеност, 'теорија решета' (<i>Nomos Alpha</i>)	111
- 'Нова правила' музичке организације: теорија вероватноће, теорија игара (<i>Linaia-Agon</i>)	130
- 'Нова правила' музичке организације: природа као модел – 'арборесценције' (<i>Evryali</i>)	151
- 'Гласови предака' – античке грчке трагедије као инспирација	156
IV. 'ОБНОВА' = 'НОВО': 'античка (грчка) парадигма' у музичком и музичко-теоријском опусу Властимира Трајковића као 'симптом' модернистичког усмерења	171
IV.1 'Антидилетант': 'античка (грчка) парадигма' у музичкотеоријским написима Властимира Трајковића	197
IV.2 'Фантастика нашег времена': 'античка (грчка) парадигма' у музици Властимира Трајковића	304
- Остинато (<i>Епиметеј; Дан – Четири химне за оркестар</i>)	305
- Модалност и организација ритма (<i>Четири ноктурна</i>)	322
- 'Китара', 'аулос' и 'сиринкс'	333
- Монодија – Концертантна дела Властимира Трајковића	338

Закључак	361
Литература	365
Биографија	380
Изјава о ауторству	382
Изјава о истоветности штампане и електронске верзије писаног дела докторског уметничког пројекта односно докторске дисертације	383
Изјава о коришћењу	384

Увод

Дисертација под називом *Античка (грчка) парадигма у савременој уметничкој музици. Студије случаја/конвергенције: Јанис Ксенакис, Властимир Трајковић*, нуди специфичан поглед на тему контекстуализације српске музике унутар европске музичке традиције, настављајући низ музиколошких радова у којима је стваралаштво српских композитора савремене уметничке музике сагледано у односу на временски блиске појаве у европској (па и светској) музичкој продукцији. Ова линија истраживања, која је добила нарочити замањ захваљујући књизи *Stvaralačka prisutnost evropske avangarde u nas* Мирјане Веселиновић-Хофман,¹ до сада је резултирала већим бројем музиколошких студија из пера еминентних српских музиколога – између осталог, и колективном публикацијом индикативног наслова: *Историја српске музике. Српска музика и европско музичко наслеђе*.² Имајући у виду велике могућности за уодношавање савременог српског стваралаштва и европског музичког контекста, као и изузетно широк дијапазон могућих теоријских приступа који виталност црпу из интердисциплинарних прожимања музикологије и других научних дисциплина, чини нам се оправданом претпоставка да се још увек не назире крај овој врсти истраживања.

Предмет и циљ рада

С обзиром да се наша примарна област музиколошког интересовања и рада већ низ година креће у сфери музике друге половине двадесетог и почетка двадесет првог века, у Србији и Европи, определили смо се да пажњу посветимо недовољно истраженом музичкотеријском и композиторском опусу Властимира Трајковића (1947–2017), угледног српског композитора, професора Факултета музичке уметности у Београду и редовног члана Српске академије наука и уметности (САНУ). С обзиром на то да смо Трајковића познавали искључиво професионално, сматрамо да нам је то дало могућност да његовом стваралаштву приђемо без

¹ Mirjana Veselinović [=Veselinović-Hofman], *Stvaralačka prisutnost evropske avangarde u nas*, Beograd, Univerzitet umetnosti u Beogradu, 1983.

² Мирјана Веселиновић-Хофман и други, *Историја српске музике. Српска музика и европско музичко наслеђе*, Београд, Завод за уџбенике, 2007.

предрасуда или пак пристрасности. У свега неколико наврата када смо били у прилици да непосредно сарађујемо са Властимиром Трајковићем, поводом организације његових ауторских вечери у Задужбини Илије М. Коларца (2007, 2010) и премијерних извођења појединих значајних композиција (нпр. *Пет песама Стефана Малармеа* за глас и оркестар, оп. 29, на БЕМУС-у 2005. године), разменили смо по неколико реченица о заједничкој фасцинацији француском културом, уметношћу и језиком, појединим музичким ствараоцима, академским студијама музике у Француској³ и другим темама. Ови малобројни, али значајни сусрети утицали су у великој мери на наше интересовање за стваралаштво овог српског композитора. Посебно нас је занимало питање одређења његове позиције у односу на дихотомију модерне и постмодерне уметничке методологије, као једног од важних питања уметничких трагања у другој половини двадесетог века – имајући у виду да је управо Трајковић, својом композицијом *Arion – Le nuove musiche per chitarra ed archi*, оп. 8 (1979), привукао велику пажњу музичке јавности и, на неки начин, проузроковао почетак размишљања о постмодерни у српској музици. У жељи да Трајковићево стваралаштво сагледамо најпре из његове личне визуре, анализу смо започели разматрањем његових музичко-теоријских написа и у њима изложених ставова, да бисмо потом извршили њихову 'проверу' на примерима одабраних композиција за које сматрамо да добро илуструју и потврђују његову поетичку позицију.

Како бисмо свеукупан опус Властимира Трајковића ставили у неку перспективу у односу на истовремена збивања у европској музици, определили смо се да га посматрамо у односу на једног од најзначајнијих савремених композитора друге половине двадесетог века, грчко-француског композитора Јаниса Ксенакиса (Iannis Xenakis [Ιάννης Ξενάκης], 1922–2001). У одабиру ових 'студија случаја' руководили смо се управо линијама 'конвергенције' које смо уочили између написа и композиција Трајковића и Ксенакиса – колико год да њихова музика, на први поглед, нема никаквих додирних тачака.

³ Властимир Трајковић је боравио на усавршавању у Француској, у класи Оливијеа Месијана (Olivier Messiaen, 1908–1992) у школској години 1977/1978, по завршетку магистарских студија на Факултету музичке уметности у Београду. Наше, пак, усавршавање у овој земљи обухватило је два вишемесечна студијска боравка, оба пута захваљујући стипендијама Владе Француске (Лион, 2004, односно Париз, 2009/2010).

Овај одабир пратила је једна објективна потешкоћа и питање: како, и да ли има смисла поредити више од 150 Ксенакисових опуса – од чега више десетина оркестарских партитура, уз дела солистичке, камерне, електронске и примењене музике, као и мултимедијална остварења, о којима су написане десетине хиљада страница литературе (укључујући и неколико опсежних монографија), одржани бројни симпозијуми (нарочито у последњих двадесет година од његове смрти), које изводе најчувенији ансамбли за савремену музику као што су *Ensemble InterContemporain*, *Quatuor Arditti*, *Les Percussions de Strasbourg*, на водећим фестивалима савремене музике и у престижним дворанама широм света – са укупно тридесет три опуса његовог млађег савременика из Србије, о чијем стваралаштву није објављена ниједна монографија⁴ већ неколико десетина чланака у часописима, поглавља или мање целине у зборницима радова, књигама и дисертацијама, и чији је тек мали део опуса изашао ван граница наше земље? Наше је уверење да не треба искључиво у негативном контексту да сагледавамо огромну несразмеру у продукцији и рецепцији музике поменуте двојице аутора. Уосталом, није наодмет да се подсетимо да је Ксенакис, стицајем животних околности, своју репутацију изградио у Паризу, једном од „центара моћи“ европске културе после Другог светског рата – чак иако се он, барем у почетку, свесно дистанцирао од 'мејнстрима' музичке авангарде и одлучио да крчи сопствени креативни пут. Трајковић је, пак, читав свој радни век провео у Србији, предано учећи генерације студената Факултета музичке уметности у Београду вештинама компоновања и оркестрације. Свесни проблема односа 'центра' и 'периферије', сматрали смо да то ипак не треба да представља препреку за упоредно разматрање стваралаштва ове двојице композитора.

Иако је о Јанису Ксенакису у свету толико тога написано и речено, у српској музикологији се стваралаштвом овог композитора бавила само др Драгана Стојановић-Новичић (од почетка десете деценије двадесетог века), чије су студије о Ксенакису објављене у зборницима радова и у монографији *Облаци и звуци*

⁴ До сада једину обимнију студију о композиторском стваралаштву Властимира Трајковића представља необјављени дипломски рад Иване Комадине, *Наговештаји и остварења постмодерне у стваралачком опусу Властимира Трајковића*, рађен под менторством проф. Властимира Перичића (необјављен), Београд, Факултет музичке уметности у Београду, 1986. године.

савремене музике.⁵ У последњих готово петнаест година, овај стваралац је постао предмет и наше пажње, што је резултирало неколиким објављеним радовима и конференцијским излагањима.⁶ Сматрамо да има још много простора да се о овом композитору изнесу ставови који би били од значаја за српску музикологију и науку о музици уопште.

За разлику од Ксенакисовог, стваралаштво Властимира Трајковића као целовит и довршен пројекат, као својеврстан '*opus perfectum ed absolutum*', до сада није било сагледано у обимнијој студији. Пошто је прошло неколико година од композиторове смрти, уочавамо потребу да се његово стваралаштво сагледа 'са дистанце' и да се преиспитају, потврде, а можда и ревидирају, до сада изречени ставови о њему. Значај овог опуса до сада је, барем у нашој средини, био потврђен и извођачком праксом и музиколошком подршком, али можда не у оној мери колико је то сам аутор прижељкивао, стално се залажући не само за афирмацију сопственог рада, већ пре свега за унапређење услова за продукцију и рецепцију српске уметничке музике уопште. О томе речито сведоче Трајковићеви музичкотеоријски, углавном аутопоетички текстови, који нам откривају смисао његове стваралачке намере, односно дају смернице за музиколошку интерпретацију. У овим не тако бројним текстовима, објављеним и необјављеним, композитор свој поглед на уметничко стваралаштво износи неувијено, чак и у полемичном тону, не остављајући простора ни за какву сумњу у погледу тога шта је, заправо, желео да саопшти. Стога смо прво, најобимније поглавље посветили управо критичком коментарисању Трајковићевих музичко-теоријских написа, који нам пружају 'кључ' за тумачење његових композиторских стремљења. У том погледу, указало нам се као посебно важно детаљно разматрање односа

⁵ др Драгана Стојановић-Новичић, *Облаци и звуци савремене музике*, Београд, Факултет музичке уметности у Београду и ИП „Сигнатуре“, 2007.

⁶ У нашем музиколошком раду, прва интересовања за стваралаштво Јаниса Ксенакиса појавила су се пре петнаестак година, из чега су произашли објављени текстови: Jelena Janković [=Janković-Beguš], „Structure – Meaning and Implementation of the Term in Theoretical and 'Musical' Structuralism“, у: академик Дејан Деспић и др Мелита Милин (ур.) *Rethinking Musical Modernism/Музички модернизам – нова тумачења*, Београд, Српска академија наука и уметности и Музиколошки институт САНУ, 247–264; иста, „Playing the Game with Aleatorics and Narrativity: Linaia-Agon by Iannis Xenakis“, *New Sound – International Magazine for Music* 48, II/2016, 109–130; и конференцијско излагање „Game Pieces of Iannis Xenakis: ludus musicus et mathematicus“, *Musica movet: Affectus, Ludus, Corpus*, 12th International Conference on Music Theory and Analysis, Belgrade, 13–15 October, 2017, University of Arts in Belgrade (необјављено).

Властимира Трајковића према једном од његових најчешће истицаних, те свакако најважнијих и најнепосреднијих узора, а то је композитор и музиколог др Драгутин Гостушки (1923–1998) – прецизније, његово капитално теоријско дело *Vreme umetnosti*.⁷ Управо због значаја који је Гостушково дело имало за формирање целокупне поетике Властимира Трајковића, определили смо се да књигу *Vreme umetnosti* размотримо одмах након покушаја дефинисања 'античке (грчке) парадигме' као средишњег теоријског концепта у овом раду. Сматрали смо, наиме, да је занимљиво да усмеримо поглед на стваралаштво једног од великана европске музике као што је Ксенакис из позиције српске музикологије и њених достигнућа. У томе нам је ишла на руку чињеница да су Гостушки и Ксенакис били савременици (практично и вршњаци), те да се у Гостушковом теоријском опусу, баш као и у Трајковићевом, јасно читава 'галски дух' и уочавају сродности са оновременим теоријама зачетим управо у Француској – а које ишчитавамо и из Ксенакисових написа о музици.

Полазне хипотезе

Оквир истраживања који смо одредили у овом раду специфичан је по два одликама. Најпре, он је заглаван у далеку прошлост, у 'колевку' европске цивилизације – Грчку античког доба, као узор за савременост у конкретним појавностима унутар музичке уметности, али и у погледу флуиднијих, апстрактнијих, духовних веза.⁸ Друго, у раду посматрамо, под окриљем 'античке парадигме', две наизглед потпуно различите стваралачке личности – Јаниса Ксенакиса, једног од најоригиналнијих европских композитора двадесетог века, чија се музика често описује као 'груба', 'виолентна', чак и 'примитивистичка', и Властимира Трајковића, за чије се стваралаштво најчешће користе придеви као што

⁷ Dragutin Gostuški, *Vreme umetnosti. Prilog zasnivanju jedne opšte nauke o oblicima*, Beograd, Prosveta, 1968.

⁸ Како запажа филолог Марко Вишић, стари Грци су музици придавали специфичну тежину и значај који је превазилазио појединости свакодневног живота: музика је за њих имала, осим забавне, моралну педагошку и ерудитивну компоненту. „Na taj je način muzika drevnih Helena postala ne samo fiziološki i hedonistički element svakidašnjeg života nego i viši, etički i metafizički, postulat uzvišenijeg, a samim tim uglađenijeg i ljepšeg ličnog i javnog življenja i djelovanja“. Marko Višić, „Odnos muzike i poezije u drevnoj Heladi“, u Plutarh: *O muzici*, [prevod i komentari] Marko Višić, Branka Pavičić, Zrenjanin, Centar za kulturu Zrenjanin (Izdavački sektor „Ulaznica“), 1975, 6.

су 'рафинирано', 'одмерено' и 'складно'. С једне стране се налази Ксенакис, инжењер и композитор-аутодидакт кога је чак и Гостушки, како ћемо видети, не једном назвао 'аматером', а с друге стране Трајковић, потомак истакнуте породице српских музичара,⁹ чија дела демонстрирају изузетну вештину компоновања и енциклопедијско музичко знање. Међутим, избор ова два аутора за студије случаја није нимало случајан – управо зато што се, како ћемо показати, у њиховом стваралаштву недвосмислено испољава утицај античке Грчке као 'духовне климе'. Њихови животни и креативни путеви, ма како различити, откривају и бројне тачке сусрета, конвергенција, до којих углавном није долазило путем непосредног угледања млађег аутора на оног старијег и познатијег у европским оквирима, већ знатно чешће путем вишеструких нивоа посредовања. Тачке у којима се њихове стваралачке личности приближавају, па и непосредно додирују, разматрамо из различитих аспеката, са циљем потврђивања основне хипотезе овога рада која гласи да српска уметничка музика чини неодвојив део европске музичке традиције – и то не само по својој географској припадности, већ и захваљујући напорима појединих српских стваралаца да докажу постојање континуитета 'античке парадигме' у европском културном простору.

С обзиром на то да је у погледу квантитета – овде још увек нема потребе да се износе претпоставке о квалитету – присутна тако велика несразмера између опуса Ксенакиса и Трајковића, неминовно се намеће потреба за смањењем узорка Ксенакисове музике, односно за одабиром репрезентативних дела којима би линија аргументације била што директније подржана. Имајући у виду да Ксенакис стиже у Париз и ступа на европску композиторску сцену исте године када се Трајковић родио, 1947, те да је литература о Ксенакисовим семиналним остварењима из 1950-их година (као што су оркестарске композиције *Metastaseis*, 1953–1954, и *Pithoprakta*, 1955–1956) сразмерно најбогатија, определили смо се за посматрање примера из мало каснијег период стваралаштва овог аутора – од средине шездесетих година двадесетог века, када Ксенакис почиње да излаже своју нову

⁹ Деда по мајци Властимира Трајковића био је Милоје Милојевић (1884–1946), композитор и први доктор музикологије у Србији, а бака Иванка Милојевић (1881–1975) била је истакнута концертна певачица. Њихова ћерка Гордана (Милојевић) Трајковић била је концертна пијанисткиња и професорка клавира. Више о Властимиру Трајковићу видети у: Мелита Милин, „In memoriam: Властимир Трајковић (Београд, 17. јуни 1947 – Београд, 4. јануар 2017)“, *Музикологија/Musicology* 22, 2017, 223–226.

композиторску методологију, и у музичкотеоријским радовима и у стваралачкој пракси. По нашем мишљењу, управо та 'нова правила' најдиректније откривају везу са 'античком парадигмом' у стваралаштву самог Ксенакиса. Сем тога, у истом периоду Ксенакис почиње да добија порудбине за компоновање примењене музике – а како ћемо касније видети, сва драмска дела за која је произвео партитуре, заправо су античке грчке трагедије – што представља другу најважнију линију испољавања ове парадигме у његовом опусу. Због тога смо се се у приступу Ксенакисовом стваралаштву држали два основна правца: једног 'апстрактног', који се тиче композиционе технике и обухвата дела апсолутне (претежно инструменталне) музике, и другог који се тиче 'текстуалних' референци и укључује поменута остварења заснована на античким текстовима.

Имајући у виду да је у нашем истраживању обухваћен период од пуних пет деценија (од 1966. године када Ксенакис компонује дело *Nomos Alpha* за соло виолончело, до 2016. године када настаје последња Трајковићева композиција, *Шпанска свита за флауту и петнаест гудача /Сећања из детињства/,* оп. 33), неизбежно је да се стваралаштво Ксенакиса и Трајковића размотри и у односу на доминантне музичке токове ове епохе – у односу на концепте модерне и постмодерне, па и онога што долази 'после постмодерне'.¹⁰ У консултованој литератури може да се уочи недоумица у вези с тиме да ли се у Ксенакисовом стваралаштву икада одиграо 'прелом' (или макар прелаз) који би омогућио да се његово позније стваралаштво окарактерише као постмодерно/поставангардно. С друге стране, стичемо утисак да је композиторски порив Властимира Трајковића, који је у тренутку појаве композиције *Arion* деловао као постмодернистички (у односу на свет музике који га је окруживао), можда ипак био друкчије природе: на ову помисао навело нас је управо композиторово лично 'читање' књиге *Vreme umetnosti*. Сматрамо, наиме, да је Трајковић схватао Гостушкове 'ренесансе/класицизме' као симптом модернистичких тежњи, те да је и сам желео

¹⁰ У новијој српској музиколошкој литератури, указало нам се као занимљиво разматрање 'краја постмодерне' у докторској дисертацији музиколога Радоша Митровића *Крај постмодерне у европској музици и његова условљеност друштвено-политичким и уметничким контекстом*, рађеној под менторством др Мирјане Веселиновић-Хофман, Београд, Факултет музичке уметности у Београду, 2017. Према Митровићевом мишљењу, '(почетак) краја постмодерне' почиње већ 1989. године, када 'хладноратовски' блоковски сукоб улази у завршну фазу и доводи до промене друштвено-политичког окружења на светском нивоу. Неке од Митровићевих теоријских концепата разматраћемо у каснијем току рада.

да понуди једну такву 'обнову' музике која би имала модернистички смисао. Ово мишљење није ново у српској музиколошкој литератури,¹¹ али стекли смо утисак да до сада није било довољно акцентовано па се тако у литератури још увек среће мишљење да је Трајковић 'први српски постмодерниста' – што, можда, он сам, као што ћемо касније видети, не би прихватио. Из данашње перспективе, а нарочито након 'суочавања' са његовим писаним текстовима и рукописом (недовршене) књиге *Оркестрација II (Музика)*, можемо да изнесемо тврдњу да је Трајковић себе желео да види у друштву 'правих' модерниста, како их је сâм назвао – пре свих, Клода Дебисија (Claude Debussy, 1862–1918), Мориса Равела (Maurice Ravel, 1875–1937), Мануела де Фалџе (Manuel de Falla, 1876–1946), али и њиховог млађег савременика Милоја Милојевића – те да Трајковићев специфичан однос према традицији и узорима из прошлости није био постмодернистичке природе – барем не у намери.

Методологија истраживања и концепција дисертације

Имајући у виду интердисциплинарни карактер истраживања, наметнула нам се као неопходност примена хибридног теоријског модела који би нам омогућио да полазне претпоставке сагледамо из (што) више различитих углова. Тако смо, поред музиколошко-херменутичких и музичкотеоријских алатки, које свакако пружају основну аналитичку подршку овим разматрањима, користили и елементе историографског, па и семиотичког научног метода. Када је реч о интердисциплинарном ширењу теме, поред позивања на поједине филозофске и

¹¹ У том погледу свакако су значајнији радови др Мелите Милин и др Ане Стефановић, на пример: Melita Milin, „Ancient Greek Mythology Mediated by Latin Culture: On Vlastimir Trajković's *Arion And Zephyrus Returns*“ [Античка грчка митологија посредована латинском културом. О *Ариону* и *Повратку Зефира* Властимира Трајковића], *Музикологија/Musicology*, 12, 2012, 165–182; Melita Milin, „Approaches to Ancient Greek Mythology in Contemporary Serbian Music: Ideological Contexts“, In Katerina Levidou and George Vlastos (Eds), *Revisiting the Past, Recasting the Present: The Reception of Greek Antiquity in Music, 19th Century to Present*. Conference proceedings, Athens, Hellenic Music Centre, 2013, 303–317; Милин, „In memoriam: Властимир Трајковић...“, 223–226; Ана Стефановић, „Концерт за обоу Властимира Трајковића“, *Музички талас*, V, 2-4/1998, 38–40; Ана Стефановић, „Пет песама Стефана Малармеа од Властимира Трајковића“, *Нови звук* 28/2006, 166–174; Ана Стефановић, „Барокне референце у делима Властимира Трајковића“, *Музикологија/Musicology*, 13/2012, 141–162; Ана Stefanović, „The Oeuvre Of Vlastimir Trajković (1947–2017): A Poetics Of The Time (And) Of Art“, *New Sound* 49, 1/2017, 69–72; Ана Stefanović, „Vlastimir Trajković, *Španska svita (Sećanja iz detinjstva)* za flautu i 15 gudača, op. 33“, u Zorica Premate (prir), *Tribine Novi zvučni prostori, Zbornik*, Beograd, Centar za muzičku akciju i RTS Izdavaštvo, 2019, 207–211.

естетичке школе и правце, ослонили смо се у нужној мери и на сазнања из области природних наука (математике, физике и др.), што је за нас представљало посебан изазов. Овако постављен методолошки оквир послужио нам је да испитамо различите тачке конвергирања стваралачких поетикâ Јаниса Ксенакиса и Властимира Трајковића, како на пољу конкретног композиторског рада, писања о музици и њеног разумевања, тако и општијих, 'спиритуалних' сродности и сагласја. Неке од тих 'тачака' додиром укључују: античку грчку филозофију (поједине школе), музику, књижевност и митове као извор инспирације за композиторско стваралаштво, њиховог заједничког професора Оливијеа Месијана, потом истицање значаја 'модернистичке револуције' Клода Дебисија за даљи развој музике у двадесетом веку – при чему је важно да напоменемо да и Дебисија и Месијана овде посматрамо у оквиру 'античке парадигме' – али и стваралаштво самог Ксенакиса које је Трајковић директно истицао као узорно у већем броју својих написа. У том погледу, указује нам се као посебно значајно разматрање музичкотеоријског система античке Грчке, почев од Ксенакисове познате расправе „Vers une métamusique“, први пут објављене 1967. године¹² – на коју се и Трајковић експлицитно позива у свом чланку „Thinking the Rethinking (of the Notion of) Modernity (in Music)“¹³ – па све до новијих сазнања из ове области, како из пера аутора који су се бавили Ксенакисовим тумачењем ванвременских музичких структура, тако и оних који су директно проучавали античке изворе. Не треба да заборавимо ни на језик античке Грчке, који је био подстицајан обојици композитора.

Као што смо поменули, прва два поглавља посвећена дефинисању 'античке (грчке) парадигме' као теоријског концепта и оквира за ово истраживање. У средишњем, аналитичком делу дисертације, пажњу смо посветили индивидуалним испољавањима претходно дефинисаног концепта у опусима Јаниса Ксенакиса и Властимира Трајковића. Ради веће прегледности, овај део је конципиран у виду засебних, идентично структурисаних поглавља посвећених најпре грчко-

¹² Iannis Xenakis, „Vers une métamusique“, *Musique. Architecture*, Deuxième édition revue et augmentée, Tournai, Casterman, 1976, 38–70.

¹³ Vlastimir Trajković, „Thinking the Rethinking (of the Notion of) Modernity (in Music)“ [О промишљању (појма) модернитета (у музици)], In: Despić Dejan & Melita Milin (Eds.), *Rethinking Musical Modernism / Музички модернизам – нова тумачења*, Belgrade, Serbian Academy of Sciences and Arts and Institute of Musicology of SASA, 2008, 27–40.

француском, а потом српском композитору. Методолошки, ова поглавља описују велики лук, почев од аналитичког разматрања радова водећих светских и српских музиколога који су уочавали везе Ксенакиса и/или Трајковића са тематским кругом 'античке (грчке) парадигме'. Потом разматрамо понаособ музичкотеоријске написе Ксенакиса и Трајковића, а на крају начине испољавања 'античке (грчке) парадигме' у њиховом композиторском стваралаштву. У закључку рада желимо да одговоримо на питање какав је смисао и значај имао 'поглед у прошлост' и за једног и за другог композитора, те до које мере су њихови стваралачки приступи 'обнови' прошлости били сродни, а по чему су се разликовали.

I. Повратак извору: 'античка (грчка) парадигма', порекло и дефиниција термина

У објављеним и необјављеним написима Јаниса Ксенакиса и Властимира Трајковића које посматрамо у овој дисертацији, нигде не проналазимо дефиницију 'античке (грчке) парадигме', нити је било који од двојице композитора користио тај термин. Међутим, хипотеза о њеном присуству се прилично лако доказује ако се следе путокази које су поставили музиколози и музички писци који су се у претходним деценијама бавили Ксенакисовим и Трајковићевим стваралаштвом. Пре но што пређемо на разматрање могућег опсега значења и примене 'античке (грчке) парадигме' у оквиру музикологије, покушаћемо да конкретизујемо и дефинишемо ову синтагму унутар ширег теоријског оквира хуманистичких наука, у дијахроној и синхроној димензији.

За почетак, није изненађујуће то што је и сама реч 'парадигма' старогрчког порекла (а касније је преузета и у латинском језику): кованица *παράδειγμα* (чита се: 'парадеигма') састављена је од речи *παρά* (што значи 'поред') и *δεικνύμι* (у значењу 'показати', 'учинити разумљивим'). Дакле, термин 'парадигма' означава: пример, узор, образац, модел.

Када је реч о првом делу синтагме, који указује на место и време које се посматра као узор или пример за садашње деловање, неопходно је да одредимо распрострањење 'старе Грчке' у простору и у времену и да дефинишемо шта тачно подразумевамо под појмом 'антике'. Сам термин води порекло од латинског придева *antiquus*, у значењу старински, древни, што представља и његов најшири смисао. У ужем смислу, 'антика' обухвата „period evropske političke i kulturne istorije u kome je vodeća uloga pripadala staroj Grčkoj i Rimu“.¹⁴ Старогрчка цивилизација заузимала је много ширу територију у односу на данашње државне границе Републике Грчке, јер су се њена рана седишта налазила и у Малој Азији, на Сицилији и југу Италије, а касније и у другим областима (данашњи Египат, Сирија, Индија). Сем тога, носиоци старогрчке цивилизације нису сви били ентички Грци, нити су се сви служили грчким језиком, па се у литератури срећу алтернативни

¹⁴ M.[iron] F.[lašar], „Antika“, у: Dragiša Živković (ur.) *Rečnik književnih termina*, друго, допуњено издање, Beograd, Nolit, [1992], 35.

називу 'Хелада' (за област распрострања) и 'Хелени' (за носиоце цивилизације). Будући да поједини аутори – међу којима је најистакнутији историчар Арнолд Тојнби (Arnold J. Toynbee, 1889–1975), аутор познате опште енциклопедије *A Study of History* у дванаест томова (1948–1961) – под 'хеленизмом' подразумевају целокупну културу старе Грчке и Рима,¹⁵ овде смо се определили за ужу одредницу 'античке Грчке', будући да нам период владавине Римског царства није био у фокусу разматрања, самим тим што се и композитори чије опусе анализирамо сасвим изузетно позивају на изворе из римског доба (ова констатација се посебно односи на Ксенакисово стваралаштво). Ипак, треба имати у виду да је грчко-римска цивилизација најстарија у Европи и да је широко распрострањено схватање о непосредном континуитету њене културе који се протеже до савременог доба, што је несумњиво разлог зашто је европска култура, током историје, много пута враћала на антику као стваралачки извор. Због свега реченог, определили смо се да унутар синтагме 'античка парадигма' уведемо и придев 'грчка' (у загради), као ближу одредницу 'антике' на коју реферирамо, с тим што обе верзије термина – са додатним објашњењем или без њега – у наставку рада третирамо као потпуне синониме.

Најранија култура на простору савремене Грчке настаје у бронзано доба, најпре на острву Крит (такозвана минојска култура, око 3.000. године п.н.е.), да би око 1400. г. п.н.е. њен центар Кносос био разорен од стране Микенаца, народа настањеног на грчком копну, чија цивилизација достиже врхунац у периоду од наредна два века (до око 1200. г. п.н.е). Након њене пропасти под налетима дорских племена (око дванаестог века п.н.е), наступа такозвано 'мрачно доба', као прелазни период до појаве и развоја градова-држава или 'полиса' (гр. *πόλις/pólis*) у осмом веку п.н.е,¹⁶ чиме започиње етапа која се данас обично узима као синоним за 'античку Грчку'. Ово најзначајније раздобље дели се на неколико периода, који се у литератури различито временски одређују: историја уметности углавном разликује 'архајско доба' (оквирно од 800 г. п.н.е. до почетка петог века односно грчко-

¹⁵ Исто, 35–36.

¹⁶ Thomas R. Martin, *Ancient Greece. From Prehistoric to Hellenistic Times*, New Haven & London, Yale University Press, 1996, 51. О одређењу термина 'полис', са покушајем исправљања појединих погрешних, а уврежених претпоставки о његовом устројству и значају за антички свет, видети: Jonathan M. Hall, „Polis, Community and Ethnic Identity“, In H.[arvey] A.[lan] Shapiro (Ed.), *The Cambridge Companion to Archaic Greece*, New York, Cambridge University Press, 2007, 40–60.

персијских ратова који су трајали до 479. г. п.н.е. и завршили се поразом Персијанаца),¹⁷ 'класично доба' (или 'златно доба', до смрти Александра Македонског, 323. г. п.н.е.)¹⁸ и 'хеленистичко доба', односно хеленизам у ужем смислу (од Александрове смрти до освајања Грчке од стране Рима, 146. г. п.н.е. или касније).¹⁹ Период Римског Царства (од 27. г. п.н.е. до 476. г. н.е), који се у литератури посматра као трећа, завршна фаза грчко-римске цивилизације, значајан је по томе што је старогрчко наслеђе пренео каснијим вековима. Хришћанство, као садржајна „negасија антике (грчко-римске религије, робовласничког поретка, античке филозофије, rаскошна живота владајуће класе)”,²⁰ ипак је преузело и апсорбовало елементе античке културе, грчког и латинског језика, поједине правне институције, извесне домете природних наука и филозофије, итд.

Први 'споменици' старе грчке књижевности, спегови *Илијада* (*Ιλιάς/Iliás*)²¹ и *Одисеја* (*Ὀδύσσεια/Odýsseia*), који су приписани песнику Хомеру ("Ὅμηρος), потичу из 'архајског доба', тј. с краја осмог века п.н.е.: у њима грчка митологија добија своју препознатљиву форму која ће вековима представљати узор и инспирацију ствараоцима из различитих уметничких области и културних средина. На пример, антички мит има значајно место у песништву симболиста,²² међу којима је Стефан Маларме (Stéphane Mallarmé, 1842–1898) најзначајнији за наше разматрање. Како запажа Марко Вишић, у спеговима *Илијада* и *Одисеја* проналазимо и најраније информације о музици старогрчке цивилизације: у прехомерском периоду (до осмог века н.е.) била је наглашена вера у магијско

¹⁷ Више о овом периоду античке грчке културе и уметности видети у: Н.[arvey] А.[lan] Shapiro, „Introduction“, In Н. А. Shapiro (Ed.), *The Cambridge Companion to Archaic Greece*, 1–9.

¹⁸ Пишући о односу музике и поезије у античкој Грчкој, Марко Вишић термином 'класични период' означава велико раздобље од почетка осмог до краја четвртог века п.н.е., које у раније изложеним поделама обухвата 'архајско' и 'класично доба' у визуелним уметностима. Уп. Višić, „Odnos muzike i poezije u drevnoj Heladi“, 6, 87. Ми смо се ипак определили за уобичајенију поделу овог раздобља на две дистинктивне етапе, архајску и класичну.

¹⁹ Како наводи Томас Р. Мартин, термин 'хеленистички' је ушао у употребу у деветнаестом веку као ознака за период грчке и блискоисточне историје од смрти Александра Великог, 323. г. п.н.е., с тим што он завршетак овог периода одређује годином смрти Клеопатре VII, последње македонске владарке Египта, 30. г. п.н.е. Уп. Martin, *Ancient Greece*, 198 и даље. Исто временско одређење хеленистичке фазе (323. г. п.н.е – 31. г. п.н.е.) проналазимо и код Шапира, в. Shapiro, „Introduction“, 3.

²⁰ „Antika“, у: *Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje*, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2021, <http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=3034>.

²¹ Наслов спего се односи на град Троју (*Τροία/Troía*) у Малој Азији, поприште десетогодишњег Тројанског рата, чији је други назив био *Ἴλιον/Ilium*.

²² F.[lašar], „Antika“, 38.

дејство музике,²³ да би почев од Хомерове *Одисеје* и нарочито од песника Хесиода (Ἡσίοδος / Ēsīodos, осми-седми век п.н.е), са којим започиње такозвани 'историјски период' у античкој књижевности, та вера почела да слаби.²⁴ Али, тенденција ка слабљењу односа магије и музике ту се не зауставља: према мишљењу Мирона Флашара, антропоцентризам архајског и класичног раздобља, који чува општи, нормативни карактер митских ликова, при крају класичног периода прелази у антропоцентризам новог, индивидуалистичког типа: тиме се постављају основе „evropskog humanističkog prosvetiteljstva, koje idejne stavove a. [антике – прим. J.J.B.] obnavlja u humanizmu 15, prosvetiteljskom racionalizmu 18. i humanističkim stremljenjima 20. v“.²⁵ Ова тврдња ће бити од посебне важности у нашем даљем разматрању наслеђа античке Грчке у различитим епохама развоја европске мисли. Поред тога, од значаја за нашу расправу су и структуралне одлике античке грчке уметности, које ће се периодично обнављати током историје у оквиру праваца и теорија који се уопштено називају 'класицистичким'.²⁶

Имајући у виду претходно речено, синтагму 'античка (грчка) парадигма' у оквирима ове дисертације можемо да тумачимо у смислу позивања на свеукупност старе грчке цивилизације, од њених неолитских претеча (минојске и микенске културе) до завршетка хеленистичког периода, у освит првог миленијума нове ере. Иако је ово разумевање поменуте синтагме свакако релевантно и за Ксенакиса и за Трајковића, наша анализа ће показати да се ни код једног ни код другог не ради о прецизно дефинисаној историјској, па ни географској одредници (у том смислу, за Трајковића је, на пример, много значајнији географски термин 'Медитеран' него 'Грчка'). Такође, Трајковић и нарочито Ксенакис занимају се у подједнакој мери и за предисторијско односно митолошко време (дакле, до осмог века п.н.е) и за

²³ Višić, „Odnos muzike i poezije u drevnoj Heladi“, 8 и даље.

²⁴ Исто, 30 и даље. Поред заслуга за развој епа као књижевне форме, Џонатан Реди сматра да су Хомер и Хесиод имали пресудну улогу у обликовању целокупног система веровања старих Грка, од архајског доба надаље. Уп. Jonathan L. Ready, „Homer, Hesiod and the Epic Tradition“, In H. A. Shapiro (Ed.), *The Cambridge Companion to Archaic Greece*, 111–140, посебно 122 и даље.

²⁵ Flašar, „Antika“, 37.

²⁶ Исто, 38. Конкретније, античкој култури враћа се најпре такозвана 'каролиншка ренесанса', односно период културног препорода покренут на двору Карла Великог (Charlemagne, 742–814), франачког и италијанског краља који је 800. године основао Каролиншко царство, као прву европску царевину након пада Западног римског царства. У каснијем периоду, антици се враћају хуманизам и ренесанса (који се, као што ћемо касније размотрити, временски различито одређују у различитим уметностима), а потом и други културни модели ближи савременом добу, о чему ће бити више речи у наредним поглављима дисертације.

историјско време – чак може да се примети да грчко-француског композитора више занима оно што 'претходи' постанку људске цивилизације, а што је описано у Хесиодовом спеву *Теогонија* (*Θεογονία*, у значењу 'настанак богова')²⁷ који, уз поменуте Хомерове епове, представља успелу рану синтезу античке грчке митологије. Видећемо да Ксенакис, за разлику од Трајковића, посеже дубље у митолошку прошлост, у доба пре богова са Олимпа, до самих 'прапочетака' света и века. Исто тако, када је реч о људској цивилизацији, Ксенакисово интересовање сеже даље, све до праисторије, тачније до микенске цивилизације која се развијала на Пелопонезу на тлу данашње Грчке, у 2. миленијуму п.н.е,²⁸ док Трајковић ипак не иде даље у прошлост од Хомеровог и Хесиодовог доба. Оба композитора, пак, узимају у обзир античку грчку филозофију од тренутка њеног заснивања, у 6. веку п.н.е.²⁹

С друге стране, и Ксенакис и Трајковић сагледавају континуитет старогрчке цивилизације са тековинама Источног римског царства, односно Византије, која се одржала све до пада Константинопоља, 1453. године, занемарујући притом западне (римске) узоре, те баш зато не можемо да говоримо о грчко-римској (тј. хеленистичкој у ширем смислу) парадигми у њиховом стваралаштву. И Ксенакис и Трајковић посматрају Византијско царство као директан продужетак грчке антике, те стога синтагма 'античка (грчка) парадигма' у њиховом стваралаштву добија и ово значајно временско проширење.

У средишњим поглављима дисертације, видећемо да је на Трајковићево схватање антике као узора пресудно утицало Гостушково указивање на периоде 'повратка антици' у Западној Европи у различитим историјским епохама и уметничким стилевима, због чега је 'античка (грчка) парадигма' у Трајковићевом

²⁷ Хесиодов спев *Теогонија* представља систематизацију 'родослова' античких богова, од сâмог постанка света. Нама је био доступан превод *Теогоније* који је објавио Марко Вишић, заједно са исцрпним коментарима и обимном уводном студијом „Hesiod i njegovo djelo“, у часопису *Matica* 78, лјето 2019, 413–447 (студија) и 448–512 (превод са коментарима).

²⁸ Ксенакис је одао почаст Микенској цивилизацији у свом мултимедијалном остварењу *Polytope de Mycènes* (1978).

²⁹ Према мишљењу Милана Узелца, филозофија (старогр. *φιλοσοφία*) настала је у шестом веку п.н.е. на источној обали Егејског мора, код оних грчких племена која су била у додиру са другим народима, нпр. у Малој Азији, и у Јужној Италији. Уп. Milan Uzelac, *Istorija filozofije I (Istorija filozofije do Dekarta)*, https://www.uzelac.eu/Knjige3/2_MilanUzelac_IstorijaFilozofije_I.pdf, 9. Како наводи исти аутор, један од првих филозофа био је Талес из Милета (Θαλῆς ὁ Μιλήσιος, 624. п.н.е. – око 547 п.н.е), коме је Ксенакис одао почаст у свом познатом чланку „Vers une philosophie de la musique” који ћемо детаљно анализирати у наставку рада.

стваралаштву слојевита и многозначна. Насупрот томе, Ксенакис се много директније обраћа древној прошлости, радикално одбацујући целокупно наслеђе западноевропске уметничке музике до почетка 20. века! У том смислу, 'античка (грчка) парадигма' не може да се дефинише једнообразно у стваралаштву ове двојице композитора.

Разматрање 'античке (грчке) парадигме' као средишњег теоријског концепта ове дисертације можемо да закључимо констатацијом да поменута синтагма може да има веома широк опсег значења: најопштије посматрано, она би могла да обухвати било које реферирање на све горепоменуте етапе старе грчке културе, као и на њене различите аспекте – филозофију, уметност (укључујући и музику, у оној мери колико је данас уопште позната и проучена), језик, науку, митологију и друго. Међутим, на претходним странама смо покушали да ближе одредимо њено просторно и временско распрострањавање, али и њене садржинске карактеристике, имајући у виду чињеницу да овом синтагмом обухватамо и каснија испољавања 'античког духа' у европској култури и уметности.

II. 'Време (и простор) уметности': 'античка (грчка) парадигма' у теоријској мисли Драгутина Гостушког

Разматрање 'повратка антици' добило је, у музиколошкој литератури на српском језику, своје најзначајније уобличење у студији *Vreme umetnosti* Драгутина Гостушког. Властимир Трајковић је одао пошту свом великом узору у дирљивој 'еулогији' објављеној у првом броју часописа *Музикологија*, три године након Гостушкове смрти, где је описао околности свог сусрета са поменутом књигом, као и утицај који је она извршила на њега у младалачким годинама, а и касније:

Vreme umetnosti Драгутина Гостушког добио сам од свог оца на поклон за двадесет и други рођендан, недуго пошто београдска „Просвета“ беше објавила тај „прилог заснивању једне опште науке о облицима“. Тада, при крају студија композиције на београдској Музичкој академији, бејаш склон да понешто потценим теоријско мишљење „као такво“. (...) Тако је *Vreme umetnosti* сачекало неколико месеци да га узмем у руке. Али, сусрет са тих четири стотине страница текста памтим као један од најснажнијих доживљаја у животу. Та двадесет и четири часа, та ноћ и тај дан за које не испустих књигу из руку, бежу „час истине“, разјашњења, одговора на питања уметности и живота, на питања често мутно постављена, можда тек наслућена, али зато, не мање, горљиво важна и озбиљна.

Од тада је прошло тридесет година. Тридесет година сталног дружења са теоријом, том теоријом, и њеног критичког преиспитивања: тридесет година сталног размишљања о *Vremenu umetnosti* (...). Важност *Vremena umetnosti*, у мојим очима, само је расла. Али су се заостравала и питања о рецепцији дела. И питања о средини у којој то дело беше настало – о српској средини, о српској јавности: културној, научној, уметничкој или већ којој другој.³⁰

Следећи, дакле, Трајковићево признање да је за њега *Vreme umetnosti* имало значај 'одговора' на сва питања која су га, као младог ствараоца и човека, опседала, потребно је да из ове обимне књиге издвојимо, у кратким цртама, најкарактеристичнија места која се односе на појам 'античке (грчке) парадигме', како смо га одредили у претходном поглављу.

Гостушки започиње своју расправу разматрањем односа природе и уметности, што представља једну од најзначајнијих тема у музичкотеоријском и композиторском опусу Ксенакиса и Трајковића које доводимо у везу са 'античком (грчком) парадигмом'. Гостушки констатује:

³⁰ Властимир Трајковић, „Сећање на др Драгутина Гостушког“, *Музикологија* 1, 2001, 165. Ово, наравно, није једино место место на коме је Трајковић истицао значај књиге *Vreme umetnosti*, али док је у другим написима настојао да пружи објективне, 'са дистанце', разлоге због којих је сматрао да ово дело спада у сам врх српске – па и шире! – музиколошке литературе, ово је први и једини пут да је бескомпромисно исказао лични став и суд.

Umetnost ne postoji u prirodi; ona postoji u istoriji. (...) [Č]ovek zamišlja da sve ono što ga odlikuje (...) kao da su u stvari samo znaci jedne ekstra-prirode koju je stvorio sam za sebe.

Uostalom, on ima pravo. (...) Zaboravljajući ili ne da je proizvod prirode, umetnik želi da bude njen proizvođač.

Na ovaj način svaka se umetnost predstavlja kao izraz jedne kontra-prirode.³¹

Уметност је, дакле, људска активност, нешто што не постоји као природни феномен, већ је наспрамно природи као физичкој датости. Гостушки сматра да за уметника 'природа' под знацима навода (то јест, контра-природа) представља „specifičan sistem njegove umetnosti“³² – другим речима, уметник ствара сопствену реалност, унутар које дефинише правила и односе унутар система, притом заузимајући некакав однос према природи као физичкој датости. Гостушкове тврдње попут претходно цитиране, или оне која постулира да „[k]ao stvaralac, umetnik odabira sistem u kome će biti izražen njegov lični svet“,³³ показују извесну блискост са структуралистичким поимањем уметничког стварања као затвореног, самодовољног система, за разлику од постструктуралистичког уодношавања различитих (уметничких) система³⁴ и њему својственог концепта интертекстуалности (о чему ће касније бити више речи). Према мишљењу Гостушког, управо системски карактер уметности – и то било које уметности – тј. околност да она функционише на основу некаквих правила, јесте она одлика која омогућава упоредну анализу најразличитијих уметничких феномена, и синхроно и дијахроно: „Ако појмови природе, представности, сличности, могу имати било какав интелибилан естетички смисао, онда морају бити применјиви једнаким путем на сваку уметност без разлике. (...) Fenomen sličnog postiže se jednom vrstom imitacije pravila sistema“.³⁵ Тиме су постављене основе за 'компаративну морфологију' као научну дисциплину односно методологију, којој ћемо касније посветити више пажње.

Иако је на самом почетку истакао људски карактер уметничког деловања и јединственост његових основних законитости, Гостушки ипак сматра да је музика

³¹ Gostuški, *Vreme umetnosti*, 7.

³² Исто, 9.

³³ Исто, 16.

³⁴ Уп. Janković [=Janković-Beguš], „Structure – Meaning and Implementation of the Term...“, 254–255.

³⁵ Gostuški, *Vreme umetnosti*, 22.

донекле другачија од осталих уметности – и то управо у погледу тога како се односи према физичкој реалности:

Po prividnoj nematerijalnosti njenog fizičkog medijuma, po sposobnosti kretanja, pulsiranja i stalne transformacije – muzika je u sistemu umetnosti tipičan predstavnik biološkog, čak organskog dela prirode. Lilkovne umetnosti pre svega reprezentuju svet kao materiju; muzika ga predstavlja pre svega kao mehanizam. (...) [P]riroda nezavisna od umetničkog dela, fizička realnost (...) je prisutna u svakom muzičkom aktu kroz akustičke zakone, s obzirom da je muzički sistem direktan izraz ovih poslednjih. (...) Od Pitagore do Rimana (Riemann), Habe i Šefera (Schaeffer), preko Vitrija (Ph. De Vitry), Tinktorisa (Tinctoris), Zarlina (Zarlino), Ramoa (Rameau) i tolikih drugih, muzička teorija neprestano je to dokazivala, srazmerno meri u kojoj je bila sposobna da pruži odgovarajuće dokaze.³⁶

У овом пасусу посебно је значајна теза Гостушког да је музички систем директан израз акустичких закона, те његово позивање на чувеног античког грчког математичара, филозофа и астронома Питагору (Πυθαγόρας, око 580. п.н.е. – око 497. п.н.е.) као родоначелника музичке теорије. Овде, дакле, налазимо конкретан пример 'античке (грчке) парадигме' као исходишта и узора за спој природних и музичких законитости, односно физичке и уметничке реалности. Гостушки исказује дубоку веру у „jednu ponovnu i skoru integraciju nauke i umetnosti, koja bi znatno unapredila i jednu i drugu“,³⁷ овде вероватно имајући у виду њихову обједињеност у оквиру питагорејске 'теорије бројева'.³⁸ Ако би се та нова симбиоза, чије клице он већ примећује, заиста и остварила, естетика би привидно ишчезнула – „ali samo zato da bi se izdigla iznad pojedinačnih, već iscrpljenih tema i da bi proširila svoje kompetencije. Njen osnovni program ostaje: ispitivanje odnosa prema spoljašnjem svetu (*priroda*); utvrđivanje forme egzistencije i psihološkog dejstva (*sistem*); analiza finalnog proizvoda (*kontra-priroda*). (...) [E]стетика sve više postaje tumač jedne univerzalne euritmije. Nauka o formi ljudske misli uopšte“.³⁹ Ови ставови Гостушког у вези са естетиком као 'општом морфологијом', веома су блиски, како ћемо касније видети, тезама које Ксенакис износи на почетку своје књиге *Arts/Sciences. Alliances* о 'очврснутој људској интелигенцији' која се изражава у основним формама, чија

³⁶ Исто, 21–22.

³⁷ Исто, 25.

³⁸ О античким филозофским школама, укључујући и питагорејску, биће више речи у наредним поглављима рада.

³⁹ Gostuški, *Vreme umetnosti*, 25

се универзалност огледа и кроз време и кроз простор.⁴⁰ С друге стране, Гостушкова размишљања о природи и о уметности-као-природи (тј. о контра-природи), добила су наставак и разраду већ у најранијим текстовима Властимира Трајковића који су нам били доступни за проучавање, а сусрећемо их и у каснијим написима овог композитора, као константу током свих деценија његовог стваралачког рада.

У првом делу књиге *Vreme umetnosti*, Гостушки заснива своју познату теорију о периодичној смени уметничких стилова. Он дефинише 'стил' као ритмизовање историје уметности на етапе које се међу собом разликују и квантитативно и квалитативно.⁴¹ Притом, он прави дистинкцију између граничних зона (на којима се 'додирјују', преклапају различитих стилови) и репрезентативних форми стилова (када је један стил у потпуности распознатљив са свим својим специфичностима). Те две етапе су хронолошки раздвојене,⁴² али треба имати у виду да период 'сазревања' неког стила може различито да траје. Да би 'општа наука о (уметничким) облицима' уопште могла да се успостави, Гостушки примећује да мора да постоји 'систем операција' помоћу којег ће све експресивне детерминанте једне уметности моћи да се пренесу на неку другу уметност, посебно у оквиру исте стилске епохе.⁴³ Као узор за ово 'свођење на заједнички именитељ', Гостушки се поново окреће прошлости односно антици (али и средњем веку), где су теоријске разлике међу уметностима биле мање: „[U]metnosti i zanati bili su ujedinjeni u pojmu *techne*,⁴⁴ dok je reč *musike* označavala, pored jedne specifične tehnike, i svaku duhovnu aktivnost u kompetenciji muza. Na žalost, mi po svojoj prilici nismo još razumeli grčku muziku, bar ne njen pravi etos“.⁴⁵ Гостушки овде вероватно алудира на 'право', практично много шире значење које је појам 'музике' могао да има у антици, имајући у виду опсег делатности које су биле под патронатом муза.⁴⁶

⁴⁰ Iannis Xenakis, *Arts/Sciences. Alliances*, Tournai, Casterman, 1979. Ову студију, заправо транскрипт одбране Ксенакисове докторске дисертације, детаљно ћемо анализирати у поглављу посвећеном музичко-теоријским написима овог композитора.

⁴¹ Gostuški, *Vreme umetnosti*, 29.

⁴² Исто.

⁴³ Исто, 30.

⁴⁴ Старогрчки израз *τέχνη/tékhnē* означавао је 'вештину', 'умеће' у погледу прављења нечега. Из ове речи воде порекло термини *техника*, *технологија* и сл.

⁴⁵ Gostuški, *Vreme umetnosti*, 31.

⁴⁶ Музе (од грч. *Μοῦσα/Mousa* – 'песма') су биле нижа божанства из митологије старих Грка. Биле су Зевсове кћери, живеле су на Олимпу и вођа им је био Аполон. Култ Муза је веома стар и претходи епском песништву старих Грка. 'Канонски' број муза (девет) и њихова имена наводи Хесиод у поменутом спеву *Теогонија* (уп. Višić, „Odnos muzike i poezije u drevnoj Heladi“, 14–15; Višić, „Hesiod i njegovo doba“, 437; Hesiod, *Teogonija*, 452–455 (стихови 35–115). Музе су за старе

Гостушки, затим, истиче да се књижевност, која „као umetnost prisvaja jedan nezavisno od nje tehnički gotov komunikacioni sistem“⁴⁷ – алудирајући, наравно, на језик – мора посматрати као „umetnost najbliža našem svesnom biću“.⁴⁸ Из тих разлога он сматра да је прозна књижевност „najmanje karakteristična umetnost“⁴⁹ – несумњиво зато што се ослања на већ постојећи комуникациони систем, док су све остале уметности принуђене да развијају сопствене 'језичке' системе. Консеквентно, Гостушки закључује да се књижевност се најбрже формира у историјском процесу,⁵⁰ што се лако потврђује ако се посматрају стилско-историјски токови развоја појединих уметничких дисциплина. С друге стране, музика је, према његовом мишљењу, уметност која је најудаљенија од семантичког нивоа језика⁵¹ због чега последња формира своје препознатљиве стилске карактеристике.⁵² Он закључује да је степен аутономије или естетске 'чистоте' једне уметности директна функција „pristupačnosti njene tehnike“.⁵³ Можемо да закључимо да Гостушки високо вреднује музичку уметност јер сматра да је она естетски најчистија – зато што се заснива на потпуно аутономном (уз то лаицима неприступачном!)

Грке биле персонификација највиших интелектуалних и уметничких делатности човекових и свака је добила улогу 'заштитнице' неке од тих области: Калиопа (грч. Καλλιόπη [Kalliōpi]) је муза епског песништва и елегije; Клио (Κλειώ [Kliō]) је муза историје; Еутерпа (Ευτέρπη [Eutēрпи]) је муза музичке уметности; Талија (Θάλεια [Thália]) је муза комедије; Мелпомена (Μελπομένη [Melpomēni]) је муза трагедије; Терпсихора (Τερψιχόρη [Terpsihōri]) је муза играчке вештине и хорског певања; Ерато (Ερατώ [Erató]) је муза љубавне лирике; Полихимнија (Πολύμνια [Polímnia]) је муза религијске и озбиљне поезије; а Уранија (Οὐρανία [Ūrania]) је муза астрономије. Видимо да се највећи број муза везује за различите родове књижевности, а осим уметности неке од њих су биле и заштитнице научних дисциплина.

За Вишића је значајно то што су стари Грци сматрали музику за дар богова, с тим што су добру, благородну музику људима даривали музе и Аполон, а лошу, опијајућу музику – сирене, демонска створења (уп. Višić, „Odnos muzike i poezije u drevnoj Heladi“, 17). Аргументе за овакво закључивање свакако проналазимо у Хомеровој *Одисеји* (у дванаестом певању – Одисеј и сирене), односно код Хесиода у *Теогонији* („Химна музама“, стихови 36–115).

⁴⁷ Gostuški, *Vreme umetnosti*, 35.

⁴⁸ Исто, 32.

⁴⁹ Исто.

⁵⁰ Исто. Нешто касније, Гостушки додатно објашњава овај став: „Ukoliko su sredstva izražavanja jedne umetničke vrste bliža najneophodnijim aktivnostima, nametnutim potrebama egzistencije i svakodnevnim iskustvom – utoliko forme te umetnosti ranije dobijaju svoja tipična stilska obeležja. Drugim rečima, najranije će svoj stil formirati ona umetnost kojoj su najbliži njeni tehnički instrumenti“. Исто, 36.

⁵¹ Исто, 34. Према мишљењу Гостушког, удаљеност музике од семантичког аспекта језика може прецизно да се утврди „testom interpretacije: ova je najlakša u literaturi, najteža u muzici“. Исто, 36.

⁵² Гостушки истиче да је мисао о кашњењу музике за осталим уметностима први прецизно формулисао немачки филозоф Фридрих Ниче (Friedrich Nietzsche), који каже: „Od svih umetnosti, koje svaki put izrastaju na određenom kulturnom terenu iz određenih socijalnih i političkih uslova, muzika se pojavljuje kao poslednja od svih biljaka, u jesen i u doba precvetavanja kulture kojoj pripada: onda kad se obično već mogu приметити први весници и обриси једног новог пролећа“. Нав. према: исто, 45.

⁵³ Исто, 36.

техничком систему, потпуно одвојеном од потреба свакодневне комуникације. Гостушки потврђује ову констатацију тиме што износи мишљење да основни разлог зашто се музика последња укључује у уметничку еволуцију једне епохе лежи у томе што је она приликом промене стила „*uvek prinuđena da menja svoje najdublje zakone*“⁵⁴ – при чему он свакако има у виду техничка средства музичке уметности (као што су лествичне основе, хармонски језик, обликовање музичког тока и друго), јер она чине њен једини 'садржај', једино чисто музичко значење. Овакво истицање високе аутономије музичке уметности касније ће се јасно рефлектовати у текстовима Властимира Трајковића, који ће у више наврата показивати своју увереност у валидност Гостушкове хипотезе.

Гостушки даље апострофира 'античку парадигму' тврђом да су у формирању европске културе учествовале три разнородне силе: 1) импозантна грчка традиција (поглед у прошлост); 2) амбициозна индивидуалност која је тежила стварању сопствених облика (поглед у будућност); 3) увек присутан, сугестивни ауторитет Византије. По његовом мишљењу, комплексна византијска култура је један хибридни облик „*kome se eventualno vidi kraj, ali svakako ne i početak: ovaj je zaturen negde na Orijentu i samo donekle racionalizovan prolaznom helenskom intervencijom*“.⁵⁵ Касније ћемо видети како је Гостушково помињање античке грчке/византијске културе у овом контексту – практично као најстаријег и најтрајнијег саставног елемента европске културе – извршило озбиљан утицај на формирање Трајковићевог става о циљевима и донетима српске музичке културе као дела европске културне матрице. Уједно, сагледавање улоге Византије у настављању и даљем развијању античке грчке музичке теорије представља једно од најважнијих питања у Ксенакисовом чланку „*Vers une métamusique*“ и њега ћемо детаљно размотрити у поглављу посвећеном теоријским написима грчко-француског композитора.

И следећи редови које је Гостушки исписао у књизи *Vreme umetnosti* од изузетне су важности за Трајковићево поимање места и улоге европског 'истока' (укључујући и Балканско полуострво) у целокупној европској уметничкој музици:

⁵⁴ Исто, 45. И не само то: Гостушки луцидно запажа да „*novi muzički principi uvek zahtevaju promene muzičkog pisma*“, исто, 52. Детаљније о овој проблематици у: Tijana Popović-Mladenović, *Muzičko pismo (Muzičko pismo i svest o muzičkom jeziku sa posebnim osvrtom na avangardnu muziku druge polovine XX veka)*, Beograd, CLIO, 1996, 32, 74 и даље.

⁵⁵ Gostuški, *Vreme umetnosti*, 48.

Pojam „mediteranske kulture“ u celini treba uvek videti kao kamufliranog ali kvalifikovanog predstavnika istočnih struja (...). Takozvani jonski element prisutan skoro u svakoj formi antičke umetnosti, nosi glavnu odgovornost za neizbežne sukobe sa nordijskim koncepcijama.⁵⁶

Медитеран, као 'духовна целина' пре него географска одредница, Медитеран који је овде схваћен практично као синоним за некадашњу територију и културни простор Источног римског царства – Византије,⁵⁷ али и као чувар континуитета са културом античке Грчке – тај и такав Медитеран, апострофиран у књизи *Vreme umetnosti*, јесте 'хабитус' музичке поетике Властимира Трајковића. За разумевање стваралаштва овог српског композитора посебно су важни и они делови Гостушкове књиге који се односе на феномен 'повратка антици' и, нарочито, на анализу ренесансе као уметничког стила који се карактерише управо таквим једним повратком, док истовремено доноси радикално нову уметничку методологију у односу на музички стил Средњег века који му је непосредно претходио.

Гостушки започиње поглавље о ренесанси као стилу у музици покушајем да одреди границе њеног распрострањања, посебно у димензији времена. То се, међутим, показује као прилично тежак задатак, и то из два разлога: прво, зато што је у доба цветања ренесансе у другим уметностима (дакле, барем од четрнаестог века), музика античке Грчке била слабо истражена и већим делом непозната, а друго, зато што композиторима који су заступали хуманистичке идеје није било лако да се 'разрачунају' се са музичком праксом Средњег века.⁵⁸ Другим речима, Гостушки сматра да је музичка ренесанса представљала 'повратак антици' само у посредном смислу, јер је директних трагова односно 'ископина', 'археолошких налазишта' старогрчке музичке праксе било врло мало.⁵⁹ Међутим, он тврди да, кад

⁵⁶ Исто, 49.

⁵⁷ Не треба заборавити да је Византијско царство трајало око хиљаду година, све до пада Цариграда под османлијску власт, 1453. године, дакле оно се одржало све до доба европске Ренесансе у већини уметности (са изузетком музике)!

⁵⁸ Према мишљењу Гостушког, повратак античким нормама је „први, најједноставнији и најsigurniji критеријум по коме одређујемо појаве Ренесансе. Тај технички критеријум музика нема. Други разлог лежи у овде већ наглашеним теškoцама музике да менја и адаптира свој језик. (...) Дуга музичка традиција Средњег века пустила је тако дубоко своје корене да чак ни Италијани нису успели да их дефинитивно ликвидирају. Исто толика теškoца лежала је у недостатку античког модела на који би се музика могла угледати, следећи пример архитектуре и скулптуре. Процес трансформације био је зато спорји и тежи но у ликовним уметностима“. Гостушки, *Vreme umetnosti*, 63–64.

⁵⁹ Проучавања античке музике одвијају се и данас, на основу разноликих методолошких приступа. На пример, Штефан Хагел (Stefan Hagel), аутор књиге *Ancient Greek Music. A New Technical History*,

је 'повратак антици' постао актуелан, „odmah se videlo da muzika može naći sasvim direktne asocijacije na klasično doba i veoma upotrebljive puteve da ih realizuje u materijalne forme“.⁶⁰ Он не дефинише сасвим прецизно те 'путеве', али из његове даље анализе можемо да закључимо да он има у виду паралеле које могу да се успоставе између музике и других уметности, унутар одређене културне климе. Наиме, Гостушки сагледава ренесансу првенствено као достигнуће италијанске културе (међу њеним 'градовима-државама' предњачила је Фиренца, а следили су је Падова, Рим и Венеција) и сматра да „bez italijanskog primata, Renesansa ne bi nikad pokazala one tipične forme po kojima je danas prepoznajemo, niti bi one mogle sazreti još u Kvatrocentu“.⁶¹ Ренесансна књижевност се, очекивано, прва развила и досегла је свој пуни израз већ у четрнаестом веку (односно 'Треченту'), у стваралаштву Франческа Петрарке (Francesco Petrarca, 1304–1374),⁶² док је петнаести век (или 'Кватроченто') доба појаве и развоја ренесансе у архитектури, као и у ликовним и пластичним уметностима – с тим што ће визуелне уметности добити свој најпотпунији израз у 'Чинквеченту' односно првој половини шеснаестог века. Према мишљењу Гостушког, Италија је у овом периоду поново стекла примат у области културе и уметности зато што, за разлику од севера Европе, никада није искрено прихватила готичке концепције.⁶³ Италија је, дакле, показивала тежњу да „jedan istorijski interval, u kome je izgubila inicijativu, što pre nadoknadi sopstvenim oblicima“.⁶⁴ Ова констатација је изузетно важна зато што је, сасвим сигурно, утицала на формирање става Властимира Трајковића који ће изнети у својим најзначајнијим текстовима, о томе да је потребно – то јест да је на почетку двадесет првог века дошло време – да српска музика, као део медитеранске традиције и весник једног новог препорода, једне нове ренесансе – преузме примат

Cambridge, Cambridge University Press, 2009, користио је инструменте 'лиру' и 'аулос' (које је и сам научио да израђује и да свира на њима) као полазну основу за закључивање о лествицама античке Грчке, док је за 'проверу' својих налаза користио специјално дизајнирани софтвер. С друге стране, Томас Џеј Матисен (Thomas J. Mathiesen) је у својој студији *Apollo's Lyre. Greek Music and Music Theory in the Antiquity and the Middle Ages*, Lincoln and London, University of Nebraska Press, 1999, анализирао бројне античке музичко-теоријске списе на основу којих је покушао да реконструише грчку музичку праксу.

⁶⁰ Gostuški, *Vreme umetnosti*, 65.

⁶¹ Исто, 61.

⁶² С тим у вези, Гостушки истиче да је „prvi evropski humanistički literata, Petrarca“ јавно изјављивао да „izvan Italije njegovog vremena nema pesnika“. Исто, 88.

⁶³ Гостушки примећује да се у неким областима Италије ренесанса директно надовезала на романику. Исто, 69.

⁶⁴ Исто.

у области европске музичке уметности! Разматрању ове теме, као једног од најважнијих 'аутоцитата' који се појављују у целини Трајковићеве музичко-теоријске и естетичке мисли, посветићемо пажњу у каснијим поглављима дисертације.

Но, вратимо се Гостушковом покушају да временски лоцира музичку ренесансу и то путем идентификације, препознавања оних одлика које су дефинисале овај стил у другим уметничким областима. Проблем, очигледно, представља стваралаштво славног композитора Палестрине (Giovanni Pierluigi da Palestrina, 1525/6–1594), које обухвата читав шеснаести век, а представља врхунац и завршетак средњовековног стила вокалне полифоније – тај стил Гостушки назива 'готичким', према аналогији са архитектуром и визуелним уметностима. Он сматра да ова дискрепанција може да се превазиђе ако се докаже (1) да је уметност Палестрине била застарела за своје доба,⁶⁵ и (2) да заиста постоје заједничке стилске детерминанте које одређују ренесансу у свим уметностима – што, према његовом мишљењу, „није нарочито тежак задатак“.⁶⁶ У постулирању тих 'услова ренесансе', Гостушки почиње са оним најочигледнијим, који је већ био истакнут на претходним странама: реч је о повратку антици, као најизразитијем идеалу хуманиста.⁶⁷ Аутор трага за најдиректнијом музичком аналогијом – и лако је проналази: „Od naslova do svoje zvučne forme prolazeći preko dramske radnje i uključenih ličnosti – italijanska 'dramma per musica', taj prototip opere, otkriva najčistiju i najsigurniju inkarnaciju klasicističkog duha, i to ne samo u domenu muzike već pozorišta uopšte“.⁶⁸

Иако се, дакле, 'симптом' ренесансе лако уочава, Гостушки исправно запажа да његова временска лоцираност отежава доношење коначног закључка јер се „postanak muzičke tragedije po navodnom antičkom modelu“ дешава пред сам крај

⁶⁵ Исто, 71. Гостушки луцидно примећује да 'застарелост' Палестрининог стваралаштва у шеснаестом веку „ne bi stvarala teškoće da nije u pitanju veličina primera“, исто, 78. Поред тога, он запажа Палестринина музика, посматрана изоловано од истовремених дешавања у Италији, „ne predstavlja uopšte neki naročiti primer zadocnjenja čak i kad se uporedi sa drugim umetnostima. Šesnaesti vek je takođe doba 'završnog razvoja gotičkog stila, zaokruženje crkvene arhitekture' – da parafraziramo Jepsenovu [Knud Jeppesen] ocenu. Već je više puta primećeno da *contrapunctus floridus* potpuno odgovara takozvanom plamenom stilu poslednjeg perioda gotičke arhitekture“. Исто, 80.

⁶⁶ Исто, 71.

⁶⁷ Исто, 80.

⁶⁸ Исто, 80–81.

шеснаестог века,⁶⁹ дакле много касније него што се ренесанса појављује у осталим уметностима. Без обзира на то, Гостушки сматра да „prva muzička drama savršeno ispunjava uslove koji su bili traženi od jednog scenskog oblika da bi se zadovoljila hipotetična antička praksa. Dva glavna uslova bili su određeni literarni motiv i asimilacija reči i zvuka“.⁷⁰ Суштину 'повратка', према његовом мишљењу, представља чињеница да су прве опере биле по тематици трагедије, чиме су се дистанцирале од распрострањене праксе 'комедије дел'арте' (ит. *commedia dell'arte*) и сличних профаних позоришних облика који „нису од хуманиста могли добити више од презира“.⁷¹ Он истиче да су најобразованији хуманисти – а ту сигурно мисли на чланове Фирентинске камерате – били свесни тога да је за „dosledno oživljavanje grčke tragedije bilo nužno prethodno otkriti tajnu njene muzike“.⁷² Један од чланова Камерате, Ђироламо Меи (Girolamo Mei, 1519–1594), бавио се проучавањем грчке музичке теорије у оквиру свог (необјављеног) трактата *De modis musicis antiquorum libri quatuor*, дошавши до закључка да се 'тајна' ове изгубљене музике састојала у „striktној monodiji i mogućности transpozicije celog sistema“.⁷³ Гостушки изриче ову тврдњу позивајући се на чувени чланак Клода Палиске, једног од највећих ауторитета за рану музику у двадесетом веку,⁷⁴ који завређује да се детаљније анализира.

У свом раду, Палиска образлаже пресудан утицај који је на Винћенца Галилеја (Vincenzo Galilei, 1520–1591), лаутисту и члана Фирентинске камерате, имало 'менторство' његовог савременика Ђиролама Меја, иначе класичног филолога. Палиска је формулисао ову тезу проучавајући пет писама која је Меј, рођени Фирентинац који је провео је већи део своје академске каријере у Риму, послао Галилеју у периоду од 1572. до 1579. године.⁷⁵ Њихов садржај показује да је управо Меј усмерио Галилеја ка монодији и новом разумевању старе грчке музике – насупрот Галилејевом ранијем професору Зарлину (Giuseppe Zarlino, 1517–

⁶⁹ Исто, 81.

⁷⁰ Исто.

⁷¹ D. Gostuški, *Vreme umetnosti*, 81.

⁷² Исто, 81–82.

⁷³ Исто, 82.

⁷⁴ Claude V. Palisca, „Girolamo Mei: Mentor to the Florentine Camerata“, *The Musical Quarterly*, XL/1, January 1954, 1–20. Гостушки цитира свега пар реченица из тог обимног текста (конкретно, стране 9–10).

⁷⁵ Писма чине део збирке Мејевих рукописа о античкој грчкој музици и драми која се чува у оквиру *Regina* колекције у Ватикану.

1590), представнику претходне генерације италијанских хуманиста, која је још увек била снажно везана за средњевековну, хришћанску доктрину. Према мишљењу Палиске, рад Зарлинове генерације представља 'псеудо-Хеленизам' пре него праву обнову старе грчке мисли: у својим интерпретацијама они обједињују питагорејски мистицизам и нео-платонизам са учењима хришћанских мистика. С друге стране, Меј, под утицајем свог учитеља Веторија (Pietro Vettori, 1499–1585),⁷⁶ чини отклон од Платона (Πλάτων, 427. п.н.е. – 347 п.н.е.) ка његовом ученику Аристотелу (Ἀριστοτέλης, 384. п.н.е. – 322. п.н.е.), који се указује као кључан за даљи развој хуманистичке мисли и ренесансне музичке уметности. Ослањајући се на Аристотелову теорију катарзе (од гр. *κάθαρσις/kátharsis* – прочишћење), Меј износи аргументацију у корист монодије јер сматра да је, за разлику од актуелне полифоне праксе која оставља слушаоце равнодушним, античка грчка музика била у стању да произведе изванредну емотивну, афективну реакцију код слушалаца.⁷⁷ По његовом мишљењу, индивидуални глас је коришћењем одређеног регистра (високог, средњег и дубоког), као и темпом односно маниром коришћења тог регистра (узбуђено, мирно или успорено), јасно алудирао на одређено расположење:

[П]рирода је дала глас животињама и нарочито човеку како би могли да изразе унутрашња осећања. Пошто су различити квалитети гласова дистинктивни међу собом, било би логично да сваки од њих одговара изражавању неког одређеног афективног стања и сваки би, даље, требало лако да изражава сопствено афективно стање, али не и оно које припада неком другом [гласовном квалитету].⁷⁸

Примећујемо да је Меј сматрао да се у полифоној музици, која истовремено користи гласове у различитим регистрима и супротном покрету, уништава афективно дејство које би сваки индивидуални глас имао у свом регистру и са својом дистинктном карактеризацијом. Палиска то и потврђује: „Само кроз чистоту мелодијске линије могла је, дакле, да се у потпуности искористи свака експресивна компонента музике, било да је реч о високој или ниској интонацији, ритму, темпу,

⁷⁶ Меј је био један од млађих образованих људи који су помагали Веторију у превођењу на латински грчких аутора и проучавању развоја грчке драме, учествујући у припреми нових, критичких издања Аристотелове *Реторике*, *Поетике*, *Психологије* и *Политике*. Уп. исто, нарочито 7–8, 19–20.

⁷⁷ Занимљиво је да овде наведемо мишљење угледног британског музичког критичара Тома Сервиса о неким од Ксенакисових најзначајнијих остварења: „[Ксенакисова] музика је експресивна: можда не на конвенционално емотиван начин, али она поседује екстатичну, катарзичку снагу“. Уп. Tom Service, „A guide to Iannis Xenakis's music“, *The Guardian*, 23. 04. 2013, <https://www.theguardian.com/music/tomserviceblog/2013/apr/23/contemporary-music-guide-xenakis>.

⁷⁸ Palisca, „Girolamo Mei: Mentor to the Florentine Camerata“, 10.

или декламовању текста“.⁷⁹ У другом делу књиге *Vreme umetnosti*, Гостушки износи следећу тврдњу, која је у потпуности на линији Мејевих ренесанских ставова, посматраних и кроз призму Палиске: „Vokalna umetnost je najčistija, najuzvišenija umetnost klasične Grčke, umetnost epa i tragedija koje je slikala jednom bojom ljudskog glasa“.⁸⁰ Можемо да приметимо да и Гостушки истиче монодију као карактеристично својство античке грчке вокалне музике.

Имајући у виду период Мејевог рада на трактату *De modis* (који је започет 1560-их а довршен 1574), Гостушки закључује: „Evo kako se sasvim jasno datira i definiše muzički 'povratak Antici'“.⁸¹ Поред тога, за њега је значајна и година отварања чувеног *Teatro olimpico* у Вићенци (1585), којом приликом је приказана Софоклова (Σοφοκλῆς, 495–406. г. п.н.е.) трагедија *Edipo Tirrano*, са оригиналном музиком 'у чистом античком стилу' Андрее Габријелија (Andrea Gabrieli, 1510?–1586). Гостушки закључује да „iako znatno zaostala, italijanska muzička drama još uvek se održava u opštim hronološkim okvirima Renesanse“.⁸² Он тврди да демаркациона линија може да се повуче још даље у прошлост, скоро до средине шеснаестог века:

Bilo da liniju razvoja povučemo preko novih muzičkih oblika – frotola, madrigal, opera – bilo preko estetskih sredstava – solo pesma, homofonija, instrument, orkestar – ili preko autora – Trombončino [Bartolomeo Tromboncino, око 1470– 1535?], Каџини [Giulio Caccini, око 1550–1618], Monteverdi [Claudio Monteverdi, 1567–1643] – uvek dolazimo do istog rezultata, do neprekinutih tokova renesansne ideje, koji se stiču u obnovljenoj antičkoj tragediji, u prvim muzičkim dramama. I ma koliko njihovi naslovi bili poznati, moramo ih ponoviti da bismo ostali dosledni: *Dafne*, *Euridice*, па опет *Euridice*, затим *Orfeo*, *Arianna*, *Il ritorno d'Ulisse*, itd, itd.⁸³

Гостушки је, дакле, уверен да је опера – односно фирентинска 'драма са музиком' – ренесансна, а не барокна творевина: „Odvojiti monodijsko-homofone metode od Renesanse znači usprotiviti se svakoj normalnoj predstavi koja se može imati o stilskoj analizi uopšte: uprošćenjem bilo kakvog estetskog fenomena ne dolazi se do pojma Baroka. Tačno obratno; (...) svaki pokušaj da se monodiji pripišu barokne osobine pokazao bi se neodrživim“.⁸⁴ Околност да је опера, као музичко-сценски жанр настао у ренесанси, доживела огроман развој у периоду музичког барока, не представља

⁷⁹ Исто, 11.

⁸⁰ Gostuški, *Vreme umetnosti*, 251.

⁸¹ Исто, 82.

⁸² Исто, 82–83.

⁸³ Исто, 83.

⁸⁴ Исто, 84.

контрадикторност у Гостушковој анализи јер он смену ове две стилске епохе види као еволуцију, а не као нагли, радикалан раскид (што је био случај са ренесансом у односу на уметност Средњег века). Он сматра да „[s] obzirom na to da se barokni stil ima posmatrati kao neposredna iako krajnja konsekvenca Renesanse, nije ni poželjno ni moguće povući između ova dva perioda oštre granične linije. Ipak, njihova međusobna interferencija postaje vidljiva počev od druge polovine 17. veka“.⁸⁵ Другим речима, Гостушкова периодизација нас не спречава да, на пример, Монтевердијево (Claudio Monteverdi, 1567–1643) стваралаштво посматрамо на преласку из ренесансе у барок, као што је углавном и уобичајено у литератури.⁸⁶

Иако, дакле, музика 'касни' за осталим уметностима у развоју ренесансне уметничке методологије, она заправо следи потпуно исте путеве те стога аналогije могу лако да се успоставе. Као доказ, Гостушки пореди две велике уметничке фигуре на врхунцу италијанске ренесансе, које закључују овај стил али и 'отварају врата' за наступ следеће етапе: Микеланђела Буонаротија (Michelangelo Buonarroti, 1475–1564), као представника архитектуре и ликовне уметности, и Клаудија Монтевердија. „Obojica dovode velike aspiracije Renesanse do najpotpunijih manifestacija. Interval koji deli njihova reprezentativna dela na planu monumentalne kompozicije iznosi otprilike jedan vek, što znači da je u potpunoj saglasnosti sa našim osnovnim pretpostavkama o hronološkom prioritetu“.⁸⁷ Монтеверди, као најзначајнија фигура музичке Ренесансе, „као inkarnacija stilske orijentacije i kao instrument

⁸⁵ Исто, 97–98. Гостушки констатује да се барокна уметност одликује тежњом ка монументалношћу, те да је из тог разлога преузела да развија 'најмонументалнију' форму ренесансне уметности.

⁸⁶ Треба имати у виду да Гостушки сматра да је погрешно посматрати Монтевердија као композитора епохе барока: доказе за то проналази у његовом недовршеном теоријском трактату о 'другој пракси' (*seconda prattica*), која представља „čist renesansni stil rečitativa uz basso continuo. (...) Monteverdijev brat Đulio Ćezare [Giulio Cesare Monteverdi, 1573–1630/31] tvrdi da niko pre Klaudija nije uspeo da nove mlodijske principe primeni i na prstonarodni italijanski jezik. To je ravno tvrđenju da je Monteverdi rensansni umetnik. Prebaciti ga u Barok, značilo bi pre svega odvojiti ga od programa Kamerate, čistog renesansnog programa čiji je on bio izvršilac. (...) Drugim rečima, vezali mi ili ne rojmove Renesanse i Baroka za Monteverdija, 1600. godina je trenutak prave muzičke Renesanse i još uvek doba dominacije italijanskog genija. To su dve nerazdvojne stvari.“ Исто, 103–104.

Ове констатације несумњиво нису погрешне када је реч о раном Монтевердијевом стваралаштву, укључујући и оперу *Орфеј* (*L'Orfeo*, 1607) – али као што смо раније навели, а и Гостушки то потврђује (уп. *Vreme umetnosti*, 97–98), управо је овај италијански мајстор својим стваралаштвом начинио одлучујући помак од ренесансе ка бароку. Тешко да би ико могао да помисли да Монтевердијева последња опера *Крунисање Попеје* (*L'incoronazione di Poppea*, 1642), као једно од првих оперских дела које за своје протагонисте узима историјске а не митолошке личности, представља ренесансну творевину! Иначе, питањем аутентичности Монтевердијеве музике у овој опери бавили су се многи аутори, в. на пример Ellen Rosand, *Monteverdi's Last Operas: A Venetian Trilogy*, Berkeley – Los Angeles – London, University of California Press, 2007, 65–68.

⁸⁷ Gostuški, *Vreme umetnosti*, 101.

istorijskog procesa“,⁸⁸ један је од композитора који су у највећој мери утицали на стваралаштво Властимира Трајковића, и то из сасвим одређених разлога. Како Гостушки запажа, „Monteverdi sebe izričito naziva modernim muzičarem, kao što Kaćini (...) svom delu daje naziv *Nuove musiche*“.⁸⁹ Нешто касније, Гостушки експлицитно изјављује: „Monteverdi nije tvorac opere već moderne muzike“.⁹⁰ Ово место је изванредно значајно јер директно указује на то коју је намеру Властимир Трајковић имао када је у свом делу *Arion, le nuove musiche per chitarra ed archi* реферирао на Петрарку, Ђулија Качинија (Giulio Caccini, 1551–1618) и Монтевердија: Трајковић је, у креативном дијалогу са књигом *Vreme umetnosti*, желео да, путем 'препорада', створи један нови модернизам, заснован на 'повратку' једноставности (након периода авангардне комплексности). Та његова интенција је, у време када је материјализована композицијом *Arion*, 1979. године, несумњиво могла да буде протумачена као израз постмодернистичке 'нове једноставности' – и то, наравно, није било погрешно, барем ако се има у виду звучни резултат и опште прилике у европској музици тога доба – али, како ћемо ишчитати из Трајковићевих текстова, његова намера била је ипак друкчије природе.

Надовезујући се на разматрање опере као симптома 'повратка антици' у музици ренесансе, Гостушки прелази на други 'типичан карактер' овог уметничког раздобља, а то је хуманизам – „nerazdvojan od takozvanog 'individualizma'. (...) [N]i o kakvom individualizovanju muzičke realnosti ne može biti reč pre pojave pevača soliste, koji postaje u pravom smislu Petrarkine reči '*solitarius*' umetničke prirode. On će zauzeti mesto koje u slikarstvu obeležava portret“.⁹¹ Хуманистички индивидуализам је, дакле, у потпуности на линији успона монодијске, хомофоне музике која је својим једноставним и непосредним изразом радикално рашчистила са сложеношћу развијене полифоније. Занимљиво је то што управо ове одлике проналазимо у већем делу опуса Властимира Трајковића, баш као и у његовим музичко-теоријским текстовима у којима непрекидно наглашава значај индивидуализма у композиторском чину и личне домете ствараоца као предуслов за напредовање стила епохе или националног стила. Помало неочекивано, у

⁸⁸ Исто.

⁸⁹ Исто, 102.

⁹⁰ Исто, 112.

⁹¹ Исто.

његовом опусу нема ниједне опере, али је ипак компоновао многа остварења за различите солистичке инструменте (или глас) уз пратњу гудачког или симфонијског оркестра.⁹²

Гостушки на више места истиче „klasicistički i italijanski karakter svake renesansne reforme – koja ima za cilj morfološku simplifikaciju“.⁹³ При крају књиге, он даје резиме одлика 'класицизма' као тенденције (а не као стила!)⁹⁴ и који дефинише као реакцију на периодичну тенденцију удаљавања једне културе од њених аутентичних генетичких корена – реакцију која „želi da vrati čovečanstvo u doba njegovog detinjstva i da ga ponovo asocijativno poveže sa objektima koje je nekad stvorio ili koji su ga usloveli“.⁹⁵ Према његовом мишљењу, класицистичка тенденција (реакција) се прецизније одређује „повратком природи“, повратком једноставнијем морфолошким изразу, археолошким тенденцијима и, најзад, jačanjem humanističkog principa u smislu Protogorine [Πρωταγόρας, око 481 п.н.е. – око 411. п.н.е.] девизе 'čovek je mera svih stvari'“.⁹⁶ Вратићемо се Гостушковој тези о 'повратку у детињство' као изразу 'класицистичке реакције' у вези са последњим опусом Властимира Трајковића, његовом *Шпанском свитом* за флауту и 15 гудача, оп. 33, која има поднаслов *Сећања из детињства*.

Гостушки даје одговор на питање зашто се, након периода сазревања и, практично, 'трошења' једног стила јавља потреба за повратком на почетне, једноставне моделе – разлог лежи у жељи да се оствари снажан емоционални ефекат који се, са развојем техничких средстава једног стила, неминовно губи. По његовом мишљењу, из 'скока у прошлост' и ефекта који такав повратак изазива, потиче „ono osećanje olakšanja, svest o uzvišenosti trenutka i strasna, često čak i bezobzirna aktivnost da se izgradi jedan budući svet – sve ono što dakle karakteriše

⁹² Трајковићева дела за соло инструмент/глас и оркестар обухватају: *Дуо* за клавир и оркестар, оп. 4 (1971), *Arion, Le Nuove musiche per chitarra ed archi*, оп. 8 (1979), *Одбрана нашег града*, ода за тенор соло и велики оркестар, оп. 16 (1984), *Концерт за клавир и оркестар у Бе-дуру*, оп. 21 (1990), *Концерт за виолу и оркестар у ге-молу*, оп. 23 (1993), *Концерт за обоу и оркестар у Еф-дуру*, оп. 24 (1996), *Пет песама Стефана Малармеа*, за глас и оркестар, оп. 29 (2005), *Песма уз игру далёку за флауту и 15 гудача*, оп. 31 (2012) и *Шпанску свиту (Сећања из детињства)* за флауту и 15 гудача, оп. 33 (2012/2016).

⁹³ Gostuški, *Vreme umetnosti*, 96.

⁹⁴ Наиме, Гостушки заступа став да ренесанса и класицизам нису само називи различитих стилова у уметности, већ не могу да се поистовете ни као шири концепти или тенденције, али свакако имају извесне заједничке особине. Уп. исто, 309.

⁹⁵ Исто, 286.

⁹⁶ Исто.

periode evropskog Klasicizma“.⁹⁷ Повратак у прошлост, са циљем изградње будућности – ово је свакако кључна поука коју је Трајковић извукао проучавајући студију *Vreme umetnosti*.

Гостушки истиче да 'класицистичка' уметност ренесансе није мање експресивна од 'експресионистичке' уметности барока – већ управо супротно, јер „ако је интензитет емоционалног дејства у декларацији Барока јаћи, не значи да Барок свој програм постиже и *de facto*. То само значи да је променио средства“.⁹⁸ Он сматра да се целокупна естетика ренесансе резимира у појму *affetto* и то у свим уметностима, те закључује да једноставност средстава (неког стила) није пропорционална његовом дејству на емоције.⁹⁹ Анализирајући текстове Властимира Трајковића, видећемо да се он у потпуности слагао са Гостушким у погледу горе реченог, и да је ефекат 'шока' који је постигао својом композицијом *Arion* – тачније, радикалним поједностављењем морфолошких карактеристика дела и повратком на 'тоналност' у најширем смислу – био намеран: штавише, представљао је његов лични 'ренесансни' и истовремено 'класицистички' одговор на сложеност серијалистичке 'полифоније' према којој је, у много наврата, исказивао одбојност и, чак, презир.¹⁰⁰

Пишући даље о природи класицистичке промене – или 'класицистичке болести', како је још назива¹⁰¹ – Гостушки примећује да се она увек дешавала у

⁹⁷ Исто, 133.

⁹⁸ Исто, 128.

⁹⁹ Исто, 130–131.

¹⁰⁰ Треба да истакнемо да једине примере коришћења технике интегралног серијализма у српској музици проналазимо у стваралаштву Срђана Хофмана (1944–2021), Трајковићевог савременика и колеге са Катедре за композицију ФМУ, и то у циклусу композиција под називом *Хексагони* (*Монодрама* за виолончело, 1974; *Пасторала* за виолину соло, 1975; *Фарса* за виолину, виолончело и клавир, 1976. и *Ритуал* за 6 девојака, Орфов инструментаријум и диригента, 1978), као и у композицији *Покретна огледала* (1979). Нав. према: Милан Милојковић, *Дигитална технологија у српској уметничкој музици*, докторска дисертација рађена под менторством др Мирјане Веселиновић-Хофман, Београд, Факултет музичке уметности, 2017, 43–44. Преузето са: http://mail.fmu.bg.ac.rs/dokumentacija/doktorske_studije/milan_miljkovic/Disertacija,%20Milan%20Milojkovic.pdf. Дисертација је објављена, под истим називом, у издању Матице српске 2020. године. Имајући у виду околност да се, осим Хофмана, други српски композитори нису бавили серијализмом, логично је да се претпостави да се Трајковићева 'реакција' односила на шири контекст југословенске, а нарочито западноевропске музике, у којој је серијализам, крајем осме деценије двадесетог века, и даље био врло присутан. Такође, интересовање за серијализам било је присутније у другим републикама бивше СФРЈ, Словенији и Хрватској, него у Србији. Важно је такође да приметимо да Трајковић заправо није ценио већи део европске послератне авангарде – изузев појединих представника Пољске школе, затим Лигетија (György Ligeti, 1923–2006), Месијана и Ксенакиса – као ни америчку експерименталну музику и концептуалну уметност. С друге стране, гајио је наклоност према музичком минимализму, посебно према музици Филипа Гласа (Glass, 1931), о чему ће касније бити речи.

¹⁰¹ Gostuški, *Vreme umetnosti*, 134.

периодима друштвених потреса и промена животних стилова у Европи. Он закључује да се сваки псеудокласични покрет¹⁰² појаљује при завршетку периода који показује максимално супротне тенденције и да се карактерише жестоком реакцијом на последице удаљавања од класичног духа. Такође, он види 'ренесансу античких форми' као правилан, периодичан феномен у историји Западне Европе, који се дефинише системом сродних појава – а ту обавезно спадају и 'археолошке тенденције'.¹⁰³

А када је реч о 'реликтима', Гостушки истиче да за потпун историјски суд о уметности прошлих времена нису довољни технички подаци (можемо да додамо – чак ни тамо где су доступни). Наиме, он с правом примећује да је данашњи човек у просуђивању античке уметности фокусиран на њене одлике као што су срачунатост пропорција, равнотежа, извесна 'чистота', које заправо чине само један део њене реалности.¹⁰⁴

Pitagorejsko-platonska škola imala [je] u Grčkoj svoju potpunu kontratezu koju su podržavali jonski filozofi na čelu sa Protagorom. Njihova deviza *čovjek je mera svih stvari*, danas banalizovana neumsnom upotrebom, imala je visoku teorijsku vrednost. Argumenti Protagore postavljeni su na psihofiziološke osnove te su bili *antropocentrični* nasuprot *kosmocentričnim*, što znači objektivnim kriterijima platonske škole.¹⁰⁵

И ова дихотомија античких погледа на свет – космоцентричног и антропоцентричног – резонирала је са Трајковићем, будући да је у првом од текстова које ћемо касније анализирати, преузео на себе задатак да укаже на могуће начине њеног превазилажења у савременом стваралаштву.

¹⁰² По његовом мишљењу, та се 'болест' у новом добу јавила три пута – најпре са 'псеудоримским' Каролиншким царством у деветом веку, потом у хуманизму и ренесанси и најзад са класицизмом осамнаестог века, који је историјски савременик буржоаске револуције. Исто, 137.

¹⁰³ Исто, 137–138.

¹⁰⁴ Гостушки луцидно примећује да на данашње посматраче античка драма оставља утисак аполонијског карактера, иако је њено порекло чврсто везано за дионизијски култ. Исто, 127. Реч је, иначе, о класичним концептима које је развио Фридрих Ниче, уп. Фридрих Ниче, *Рођење трагедије*, превела са немачког Вера Стојић, Београд, Дерета, 2001. (у оригиналу: Friedrich Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie*, 1872). У свом предговору српском издању Ничеове књиге, Милош Н. Ђурић ове термине назива 'аполонски' и 'диониски', уп. Милош Н. Ђурић „Фридрих Ниче и хеленска култура“, у: исто, 8–24. Ми смо се ипак определили за уобичајеније називе 'аполонијски' и 'дионизијски'. Ове концепте ћемо касније детаљно размотрити у односу на стваралаштво Јаниса Ксенакиса и Властимира Трајковића.

¹⁰⁵ Gostuški, *Vreme umetnosti*, 126.

Можемо већ сада да наслутимо да је први део књиге *Vreme umetnosti* инспирисао Властимира Трајковића да, у осмој деценији двадесетог века, спроведе једну 'нову ренесансу', или нов класицистички преврат, у неким од својих најзначајнијих композиција из тог периода, али и у писаној речи која је пратила поједина остварења. Иако други део Гостушкове књиге, који се бави питањем односа простора и времена као категорија свеопште појавности, није у великој мери везан за тему повратка антици, он је такође недвосмислено утицао на рано стваралаштво Властимира Трајковића. На пример, Гостушкова теза о цикличном обнављању појединих манифестација времена,¹⁰⁶ умногоме се рефлектује на микро и макро структуру Трајковићевих композиција (и то не само оних насталих током 1970-их година), кроз разне врсте понављања, блиског или на одстојању. Чак би могла да се прошири и на Трајковићев 'манир' да цитира одломке својих композиција у другим својим делима¹⁰⁷ – а исту врсту аутореференцијалности проналазимо и код Ксенакиса.¹⁰⁸ У вези са 'античком парадигмом', пак, у овом сегменту књиге *Vreme umetnosti* посебно се истиче Гостушково помињање теорије о јединственој природи хармоније и ритма, која води порекло од Питагорејаца а перзистира до данашњих дана.¹⁰⁹ На пример, следећа констатација Гостушког била је веома инспиративна за Трајковића, будући да је цитирао у више наврата: реч је о томе да треба претворити једну временску димензију у другу, извршити чисту хоризонталну пројекцију вертикалних односа:

¹⁰⁶ Исто, 170.

¹⁰⁷ На пример, постоје изразите тематске сродности између триптиха Трајковићевих концертантних дела насталих током последње деценије двадесетог века (Концерт за клавир и оркестар у Бе-дуру, Концерт за виолу и оркестар у ге-молу и Концерт за обоу и оркестар у Еф-дуру), што ћемо касније детаљно размотрити. Такође, у аналитичком сегменту поглавља о Властимиру Трајковићу, указаћемо на елементе преношења читавих ставова између појединих његових цикличних дела као што су прожимања циклуса *Дан – Четири химне за оркестар* (1973–1976) и *Cinq nocturnes* (1971–1972/1986), или пак 'презначање' композиције *Песма уз игру далèку* оп. 31 (2012) која постаје први став циклуса *Шпанска свита* (2012–2016).

¹⁰⁸ Рецимо, у литератури је више пута истицана сродност између електроакустичке композиције *La Légende d'Eer* (1977), која је била музички сегмент Ксенакисове инсталације *Le Diatope*, и оркестарске композиције *Jonchaies* из исте године, в. на пример: Said Athié Bonduki, Adriano Monteiro, "Compositional Influences in *Jonchaies* from *La Légende D'Eer*," In Makis Solomos (ed.), *Proceedings of the International Symposium Xenakis. La musique électroacoustique / Xenakis. The electroacoustic music* (Université Paris 8, May 2012), електронски извор, http://www.cdmc.asso.fr/sites/default/files/texte/pdf/rencontres/intervention3_xenakis_electroacoustique.pdf. Џејмс Харли такође наводи бројне примере Ксенакисових аутоцитата (нарочито из познијег стваралачког периода) у својој изванредној аналитичкој монографији: James Harley, *Xenakis: His Life in Music*, New York–London, Routledge, 2004.

¹⁰⁹ Gostuški, *Vreme umetnosti*, 203.

Od kvintnog odnosa 3 : 2 (*proportio sesquialtera*) ili kvartnog intervala od 4 : 3 (*proportio sesquitercia*) dolazimo do sukcesije 3 + 2 odnosno 4 + 3. Prema tome pored spoja duole sa triolom, kao legitimni predstavnik vertikalnih odnosa u ritmičkom sistemu pojavljuje se i takozvani asimetričan, „aksak“ ritam, preistorijskog, azijskog porekla, poznat u antičkoj teoriji muzike pod imenom peonskih¹¹⁰ i epitritskih stopa,¹¹¹ a živ još i danas na tom istom, makedonskom terenu.¹¹²

Гостушки је, како сâм признаје, испрва мислио да је ово решење ново и оригинално, да би касније у раду чувеног византолога Егона Велеса (Egon Wellesz, 1885–1974) пронашао један цитат Николе Месарита (Νικόλαος Μεσαρίτης, 1163/4–1216), византијског епископа, књижевника и хроничара који је, описујући рад студената у једној вишој византијској школи, забележио: „... oni kažu da je interval koji zovu *diatesaron* (kvarta [*διὰ τεσσάρων*]) označen kao *epitrit*, u saglasnosti sa aritmetičarima; a interval nazvan *diapente* (kvinta [*διὰ πέντε*]) izgleda im kao neka vrsta *hemiole*,¹¹³ što odgovara pojmu *diapente*“.¹¹⁴ За разлику од Велеса који је одбацио ова објашњења као бесмислена, Гостушки им придаје велику важност и сматра да је јасно да су византијски студенти идентификовали, поистовећивали интервал кварте (3 : 4) са епитритским метром (3 + 4), а квинту (2 : 3) са хемиолским (2 + 3), до чега су вероватно дошли посматрајући геометријске приказе односа жица, али и коришћењем аритметике Еуклидовог канона.¹¹⁵ Он закључује да је најзанимљивије то што се на бившој територији Византије – имајући сигурно у виду данашњу Северну Македонију – мешовити хемиолски и епитритски метар и данас најдоследније примењују.

¹¹⁰ Пеон је четворосложна античка стопа коју чине један дуго (—) и три кратка слога (○○○).

Сродан назив – пеан – користио се за хорску песму посвећену богу Аполону, која је изражавала радост, веселје и наду. Уз номос, пеан је био главни облик грчког побожног песништва у Хомерово доба. Уп. Вишић, „Odnos muzike i poezije u drevnoj Heladi“, 18–19.

¹¹¹ *Epitrit* је четворосложна стопа састављена од три дуга и једног кратког слога. Тумачи се и као метар који је састављен од *спондеја* (—) и *јамба* (○—) или *трохеја* (○—). Могуће су четири основне варијанте: (a) ○—, (b) —○, (c) —○—, (d) —○—○. У аналогiji са мешовитим метром, прве две варијанте би одговарале ритмичкој комбинацији 3 + 2 + 2, а друге две комбинацији 2 + 2 + 3.

¹¹² Gostuški, *Vreme umetnosti*, 204.

¹¹³ *Хемиолске стопе* су троделне, са односом делова 3 : 2, на пример *кретик* (—○—) или *бахмиј* (○—). У аналогiji са мешовитим метром, то одговара ритмичким комбинацијама 2 + 3 или 3 + 2.

¹¹⁴ Нав. према: Gostuški, *Vreme umetnosti*, 204.

¹¹⁵ Касније ћемо детаљно размотрити Ксенаксово тумачење интервалских склопова античке Грчке, али овде је битно да напоменемо да он упозорава на основну разлику између Аристоксеновог и питагорејског тумачења интервала: док први види интервале као резултат адитивних процеса (при чему сама 'физичка' величина интервала и његових 'делова' није прецизирана!), питагорејци користе геометријске односе те дефинишу 'чисту кварту' као однос 3/4 имајући у виду дужину жица. Уп. Xenakis, „Vers une métamusique“, 46.

Ове подударности, према мишљењу Гостушког, нису изненађујуће баш зато што се у позадини различитих појава налазе исти, природни закони, који се тичу пропорције и, уопште, нумеричких односа.¹¹⁶ Он сматра да се линија учених људи који су изражавали веру у повезаност егзактног и естетског, након антике наставља у средњем веку, у радовима математичара као што је Фибоначи (Leonardo Fibonacci, ?1170–1250), али и бројни истакнути ренесансни уметници, потом и немачки математичар и астроном Јохан Кеплер (Johannes Kepler, 1571–1630) „јер је *matematički definisao suštinu zlatnog preseka i svoj drugi zakon nebeske mehanike postavio na bazu muzičke kvinte*“,¹¹⁷ те на крају „*skoro zaboravljeni muzikolozi*“,¹¹⁸ Рене Декарт (René Descartes, 1596–1650), најпознатији као оснивач аналитичке геометрије, и Готфрид Вилхелм Лажбниц (Gottfried Wilhelm Freiherr (baron) von Leibniz, 1646–1716), један од твораца инфинитезималног рачуна. Гостушки потом каже да је у комбинацијама пропорција најдаље отишао италијански архитекта Андреа Паладио (Andrea Palladio, 1508–1580), јер се реконструкцијом његових мера дошло до односа који су са музичке тачке гледишта консонантни.¹¹⁹

Разматрајући проблем лествичних система у античкој Грчкој, Гостушки, у складу са тадашњим сазнањима, истиче да питање централног тоничног тона остаје отворено, те да се на том терену сукобљавају два супротстављена гледишта: према првом, тежишни тон се налази на крајњим тачкама лествице, а према другом гледишту, тоника се налази на четвртом ступњу одоздо¹²⁰ – први случај би одговарао данашњој тоници, а други доминанти. Међутим, он упозорава да се 'прави геометријски центар' октавне лествице налази на тритонусу, те сматра да с тим фактором можда треба повезати честу појаву тритонуса у старој музици, затим постојање енхармонског рода, постојање малих интонативних разлика у старим музичким системима Далеког истока, употребу природних интервала у музичком фолклору југоисточне Европе и друго.¹²¹ Он такође наводи, мада без позивања на

¹¹⁶ У вези са упоредивошћу различитих уметности, занимљива је и Гостушкова тврдња да „*svaki slikar i svaki arhitekta, konstruišući jednu geometrijsku sliku, crta ipso facto jednu muzičku formu*“, исто, 244, што одмах може да асоцира на Ксенакисову главну технолошку иновацију, компјутерски интерфејс за компоновање музике, UPIC (Unité Polyagogique Informatique СЕМАМу, 1977).

¹¹⁷ Gostuški, *Vreme umetnosti*, 237–238.

¹¹⁸ Исто, 238.

¹¹⁹ Исто, 243.

¹²⁰ Исто, 260.

¹²¹ Исто, 261.

конкретне изворе, да су се византијски музиколози служили античком теоријом,¹²² те можемо да закључимо да је он био поборник тезе да је Византија, током свог дугог трајања, била чувар античке традиције – која је, самим тим, опстала и на овим нашим, балканским просторима. Управо је то идеја коју и Властимир Трајковић срчано брани у својим текстовима и композицијама, а нарочито оним насталим у двадесет првог веку, надовезујући се дакле и на Гостушког – али, како ћемо видети, и на Ксенакиса.

Говорећи о свом, двадесетом веку, Гостушки с правом указује на 'експлозију' античких мотива, при чему истиче као 'ванредно симптоматичан' пример Игора Стравинског (Игорь Фёдорович Стравинский, 1882–1971) – композитора који је „као најрадикалнији музички revolucionar u isto vreme dosledni mitološki pripovedač“.¹²³ Гостушком је занимљиво то што је Стравински, док се осећао интимније везаним за родно тле, био прожет прастаром словенском традицијом, да би након емиграције, односно „чим је usvojio zapadnu kulturu“,¹²⁴ прешао на антички мит. Овај литерарни прелом има потпун корелат у музичком: „fovistički brutalan u svom prvom periodu, Stravinski postaje odjednom klasicistički umeren i geometrijski precizan sa delima *Oedipus rex* [1927], *Apollon Musagète* [1927–1928], *Perséphone* [1934]“.¹²⁵ Гостушки указује на то да у савременом европском позоришту долази и до трансформације, односно 'деформације' античких мотива – па тако Едип постаје „simbol psihoanalitičkih preokupacija, što svakako nije mogao biti u svom autentičnom obliku“.¹²⁶ Можемо да се сложимо с њиме у тврдњи да сваки повратак антици представља прогресивно удаљавање од модела, при чему су, од каролиншког доба до данашњег дана, епохе 'класицизма' – „sve manje klasične“.¹²⁷

Гостушки, потом указује на неочекивану појаву изразитог 'питагорејско-платонског' покрета у двадесетом веку¹²⁸ – чији је, на први поглед, Јанис Ксенакис типичан представник. Међутим, и Властимир Трајковић, загладан попут античких мудраца у свемир, па чак и чврсто уверен, као што ћемо видети, у постојање

¹²² Исто, 268.

¹²³ Исто, 287.

¹²⁴ Исто.

¹²⁵ Исто.

¹²⁶ Исто.

¹²⁷ Исто, 296.

¹²⁸ Исто, 288.

интелигентног ванземаљског живота, сигурно је био задовољан када је у књизи *Vreme umetnosti* наилазио на тврдње попут оне да се сваким даном „*sve više akumuliraju podaci koji pokazuju zavisnost egzistencije zemaljskog sveta od konfiguracije kosmičkih sila, posebno zračenja*“.¹²⁹ Ако постоји неко место где се директно преклапају музичке поетике Ксенакиса и Трајковића, то је сасвим сигурно њихово 'питагорејство', о коме Гостушки још каже и то да је „*pravac današnjeg razvitka egzaktnih nauka veoma (...) povoljan za rehabilitaciju nekih pitagorejskih postulata, naročito u pogledu identičnosti makrokosmičkih i mirkokosmičkih pojava*“.¹³⁰ Ипак, код Трајковића је, као што смо већ истакли, заправо реч о покушају помирења Питагоре и Протагоре, космоса и човека, науке и емоције – а као што ћемо видети у наредним поглављима овог рада, иста констатација заправо може да се примени и на Ксенакиса, чија је музика у много већој мери инспирисана природним наукама него што је на њима заснована. Другим речима, Ксенакис пре свега тежи да произведе емотивну реакцију код слушалаца, а научна сазнања му служе само као полазишна тачка за диверсификацију музичко-изражајних средстава.

Закључујући своју расправу о класицизму као покушају рестаурације, Гостушки потцртава да његов програм увек садржи две тачке, односно две фазе: укидање стања које му непосредно претходи (што би, заправо, одговарало 'класицизму' као тенденцији) и установљење новог стања – инспирисаног 'старим идејама' (што за њега представља 'ренесансну' тенденцију). Кључна синтагма коју Гостушки формулише на завршетку књиге *Vreme umetnosti*, а која је обликовала, према нашим увидима, читаво стваралаштво и поетику Властимира Трајковића, јесте *класицистички модернизам*.¹³¹ Наиме, Трајковић се угледа управо на оне ствараоце из прошлости – било да је реч о уметницима ренесансе, или пак онима са почетка двадесетог века као што су Дебиси, Равел, Стравински, де Фаља, који спроводе 'модернистичку револуцију' (у односу на затечено стање) тако што се 'окрећу антици'. Наравно, Трајковићева 'модернистичка' обнова утолико је

¹²⁹ Исто.

¹³⁰ Исто, 289.

¹³¹ Исто, 290. У каснијим поглављима рада детаљно ћемо размотрити однос 'класицистичког модернизма' као уметничке тенденције или усмерења, према постмодерни и неокласицизму, узимајући за пример управо стваралаштво Властимира Трајковића, односно његово 'стилско' одређење у оквиру досадашње српске музиколошке литературе.

сложенија што се он обраћа и узорима из прве половине двадесетог века на исти начин као и другим 'античким' музикама прошлости!

Ако је 'класицизам', сваки пут када се појављује, дефинисан као пад традиционалних вредности¹³² – што је израз његове негативне, 'санкилотске' природе, 'класицистички модернизам' прве половине двадесетог века (оличен у стваралаштву горе поменутих композитора које је Трајковић интимно највише ценио) обрачунава се са следећим одликама епохе која му непосредно претходи: „Pad tih vrednosti pokazuje se kao pad sholastike i morfološke kompleksnosti, pri čemu pod sholastikom pri čemu pod sholastikom možemo najpre razumeti nemačku filozofiju 19. veka, a pod kompleksnošću sve vrste kasnijih romantičarskih oblika. Na njihovo mesto dolaze sistemi sa uprošćenim izrazima koji su za nas sinonim klasičnog“.¹³³ Нимало не изненађује то што су у написима Властимира Трајковића баш немачка идеалистичка филозофија и романтичарска музика подвргнуте оштрој критици. С друге стране, Трајковићеви узори су, очекивано, управо они композитори који такође одбацују наслеђе велике немачке традиције деветнаестог века, и у филозофији и у уметности – а то су, опет без изненађења, ствараоци потекли из народа који су под утицајем 'медитеранске климе' и античког наслеђа.¹³⁴

Док се, као што смо већ истакли, хуманизам и класицизам одликују негаторством и одбацивањем затеченог стања, ренесанса – 'препород' – подразумева позитивну промену и стварање услова за нови развој:

I sad se tek postavlja koncept „Renesanse“ kao nešto nezavisno od Humanizma i Klasicizma. Za ispunjenje dve poslednje istorijske forme dovoljno je obnuti zastarele vrednosti. Međutim, da bi se ostvarila jedna autentična Renesansa nužno je prevazići provizorijum anarhične negacije i pronaći dugoročan program kroz stabilne zakone sposobne za evoluciju bez potresa. Ja verujem da su klice takvih zakona već tu negde oko nas, iako, razume se, nismo u stanju da ih potpuno otkrijemo u tom embrionalnom stadijumu.¹³⁵

У последњим реченицама књиге *Vreme umetnosti* проналазимо прави смисао утицаја који је ово дело извршило на музичку поетику Властимира Трајковића: наиме, Гостушки изражава своје уверење да сазрева тренутак за инстаурацију

¹³² Gostuški, *Vreme umetnosti*, 308.

¹³³ Исто.

¹³⁴ О иконокласичном односу Дебисија и Ксенакиса према традицији немачке музике, писала је, на пример, Катерини (Кети) Роману: Katy Romanou, „Stochastic Jeux“, *Музикологија/Musicology* 6, 2006, 207–218.

¹³⁵ Gostuški, *Vreme umetnosti*, 309.

'нових техничких система уметности', у којима ће бити спојени најбољи моменти двеју различитих струја: чврста научна систематичност и емоционална поливалентност.¹³⁶ У светлу досадашње анализе Гостушкове аргументације, можемо да закључимо да је он прижељкивао појаву једног новог класицизма, односно једну нову ренесансу – уметност која снажно делује на чула, али која није резултат некакве 'спонтаности' и чисте субјективности, већ је резултат једног објективистичког, научног приступа: „I ponovo ističem da se takva umetnost neće moći održati na lakomislenim kvaziotkrićima, površnim obradama motiva i lažnim inspiracijama. Strogo proverena, naučna osnova umetničke tehnike biće usredsređena na isto toliko skrupulozno proučene psihofiziološke reakcije“.¹³⁷ Гостушки ту 'уметност сутрашњице' коју антиципира назива 'суперреализмом', у коме се препознају облици материјалног и психичког живота као 'реалистичка' компонента, док се истовремено велика пажња посвећује 'екситацији фантазије и снажном психичком дејству'.¹³⁸ И баш такву музику, резонантну са актуелним тренутком, а истовремено напојену 'фантастиком' и архетипским представама, желео је да створи Властимир Трајковић, о чему речито сведоче његови аутопоетички и стваралачки напори већ од осме деценије двадесетог века, када успешно спроводи своју 'класицистичку револуцију' у оквирима српске и југословенске савремене музике. Додатну инспирацију за овај покушај Трајковић је сигурно пронашао у речима којима се *Vreme umetnosti* завршава: у случају да европски Запад не буде у стању да спроведе 'нову Ренесансу' на крају двадесетог века, у том случају „istorija bi na neki drugi deo sveta prenela pravo instauracije jednog novog reda stvari“.¹³⁹ Уочавајући неуспех европске музике да се 'разрачуна' са тековинама 'овештале' серијалистичке и алеаторичке авангарде, Трајковић је вероватно пожелео да 'једно друго тле' – ово наше – буде место тог новог препорода, нове ренесансе.

¹³⁶ Исто.

¹³⁷ Исто, 310.

¹³⁸ Исто.

¹³⁹ Исто, 313.

III. 'Митска Грчка' и потрага за универзалношћу људске мисли: 'античка (грчка) парадигма' у стваралаштву Јаниса Ксенакиса

Дефинисањем 'хеленизма' Јанис а Ксенакиса, односно његовим односом према античком грчком наслеђу – које се у случају овог композитора указује и као национално наслеђе – бавили су се многи аутори, али чини се да су у томе најдаље отишли француски композитор Франсоа-Бернар Маш (François-Bernard Mâche, рођен 1935),¹⁴⁰ иначе Ксенакисов дугогодишњи пријатељ, и грчко-француски музиколог Макис Соломос (Μάκης Σολωμός/Makis Solomos, рођен у Атини 1962. године, а од 1980. стално настањен у Паризу).¹⁴¹ Поред тога, драгоцен увид пружају и Ксенакисова лична сећања, која је изнео у бројним интервјуима, а међу њима је посебно интересантна његова 'аутобиографска скица, објављена 1980. године, од које ћемо и започети ово разматрање.¹⁴²

Ксенакисов турбулентан живот – барем у годинама детињства и младости, несумњиво је утицао на формирање његове јединствене личности, као и на његова професионална интересовања. Имао је само осам година када је умрла његова мајка, која је свирала клавир и која му је усадила љубав према музици. Након њене смрти, преселили су се из Румуније (где је Ксенакис рођен) у Грчку и отац га је послао у приватну школу интернатског типа, где му је музика била често једини пријатељ у тренуцима самоће:

Али оно чега се најбоље сећам јесте да смо имали радио у заједничкој соби. Једнога дана чуо сам Бетовенову [Ludwig van Beethoven, 1770–1827] Пету симфонију [1804–1808], што ме погодило као апокалипса. Од тада сам почео постепено да упознајем музику, слушајући је. Нисам имао представу да ћу се бавити музиком – ни свирањем ни компоновањем – све док, много касније, нисам одлучио да компонујем, када сам имао седамнаест или осамнаест година.¹⁴³

¹⁴⁰ Имамо у виду чланак F.-B. [François-Bernard] Mâche, „The Hellenism of Xenakis“, *Contemporary Music Review* 8:1, 1993, 197–211. Интересантно је то што је Ксенакис пројектовао Машову кућу, као један од ретких чисто архитектонских пројеката након што се у потпуности посветио компоновању, уп. Elisavet Kiourtsoglou, „An Architect Draws Sound and Light: New Perspectives on Iannis Xenakis’s *Diatope* and *La Légende d’Eer* (1978)“, *Computer Music Journal*, 41/4, Winter 2017, 8.

¹⁴¹ Поред великог броја чланака, Соломос је аутор изванредне монографије о Ксенакису: Makis Solomos, *Iannis Xenakis*, Mercuès, P.O. Editions, 1996. Нама је било доступно друго, ревидирано издање: *Introduction à la musique de Iannis Xenakis*, 2004. <http://www.univ-montp3.fr/~solomos/intro.html>.

¹⁴² Iannis Xenakis, „Esquisse d'autobiographie“.

¹⁴³ Исто.

Ксенакис је као младић желео да се бави археологијом – „вероватно зато што сам био урођен у класичну књижевност и живео сам међу статуама и храмовима“.¹⁴⁴ Захваљујући једном професору, заинтересовао се за филозофију и Хомерову поезију, али је истовремено гајио интересовање за математику и (природне) науке, нарочито астрономију. Античка култура и уметност је, дакле, од младости била веома присутна у Ксенакисовом животу.

Његова исповест наставља се следећим импресијама:

Поред тога, бескрајно сам волео природу. Возио сам бицикл до Маратона. На месту где би требало да се битка одиграла, постојала је мала земљана хумка (тумулус) са бистом Аристокла (Платона), и тамо бих остајао дуго, упијајући звукове природе, шумове зриковаца и мора.

И пре него што сам читао Дебисија, који тако лепо пише о ветру, Дебисија чију сам музику чуо много касније, већ сам имао исте импресије као он.¹⁴⁵

Други светски рат и потоњи грађански рат у Грчкој, оставили су тешке психичке и физичке трауме на младог Ксенакиса. Утеху је проналазио у музици и античкој филозофији: „Чак и пре завршетка рата, одлучио сам, у свом растројству, да компонујем музику. Само је музика могла да ми помогне да се мало смирим. У исто време, читао сам Платона. Постао сам Марксиста из тог извора“.¹⁴⁶ Као некадашњи члан Покрета отпора и комуниста, под претњом смртне казне, морао је да побегне из Грчке: његов првобитни план био је да емигрира у САД и да тамо студира „астрофизику, математику, археологију и музику. Пошто је мој пут до Америке водио преко Париза, ту сам се зауставио.“¹⁴⁷ Слично Лигетију, Ксенакис се обрео у Западној Европи на почетку њене послератне обнове. Питање је да ли би његов несумњив таленат и ерудиција дошли до изражаја у некој другој, мање подстицајној средини. У сваком случају, Ксенакис ће остатак живота провести у Паризу (уз неколико дужих боравака у другим земљама, првенствено у САД).

Пошто је из Атине понео диплому са Политехничке академије у Атини, запослио се у архитектонском бироу Ле Корбизијеа као инжењер. У том периоду почиње интензивно да размишља о односу између музике и архитектуре:

У том периоду, осећао сам врло снажно везу која се често повлачила између музике и архитектуре, и њихови међусобни утицаји за мене су били од суштинског значаја. На пример, музичари уче на студијама да морају да започну са одабиром теме, а

¹⁴⁴ Исто.

¹⁴⁵ Исто.

¹⁴⁶ Исто.

¹⁴⁷ Исто.

потом из ње креирају форму – јукстапозицијом, ширењем, сажимањем и тако даље. У архитектури, почетна тачка је терен, а онда се појављује програм и унутар њега неопходне функције и форме; онда се бирају материјали. Тако да радимо од целине ка детаљима. (...) У стварности, ова два приступа нису контрадикторна. Напротив, они показују да архитекта мора да користи и синтетичко и аналитичко мишљење, као што сам ја инстинктивно радио у музици, због једне унутрашње неопходности која је заједничка обема уметностима, без обзира на врсту музике или архитектуре. На исти начин, успео сам да пренесем одређена разматрања музичког ритма на архитектуру захваљујући закривљеним стакленим плочама (Ла Турет, Чандигар у Индији и Бразилски павиљон у *Cité universitaire* у Паризу).¹⁴⁸

Непосредно пред него што је отишао из Грчке, Ксенакис је откривао музику прве половине двадесетог века – „Бартока [Béla Bartók, 1881–1945], Дебисија, Равела и *Посвећење пролећа* [*Le Sacre du printemps*, 1913] које је на мене деловало говото подједнако силовито као некада Бетовенова Пета симфонија. С друге стране, чинило ми се да Дебиси и Равел савршено одговарају класичном свету“.¹⁴⁹ Очигледно је и Ксенакис, као што смо учили и у случају Трајковића, препознао 'античку' црту код двојице великих француских композитора. На истој линији треба посматрати и најзначајнији музички сусрет у Ксенакисовим формативним годинама – са композитором и професором Париског конзерваторијума, Оливијеом Месијаном, који је у том тренутку био у зениту својих стваралачких моћи¹⁵⁰ и педагошког утицаја.

Музичким корелацијама између Месијана и Ксенакиса бавио се нарочито Макис Соломос, који истиче: „Од својих првих написа до последњих интервјуа, Ксенакис није оклевао да укаже на свој релативни дуг ка њему [Месијану – прим. ЛЈБ]“.¹⁵¹ У једном од својих разговора са Балинтом Варгом (1981. године), Ксенакис изјављује у вези са Месијаном: „Он је геније јер је, упркос свом традиционалном музичком образовању, такође интуитивно способан да створи нешто потпуно

¹⁴⁸ Исто.

¹⁴⁹ Исто.

¹⁵⁰ Из година непосредно пре сусрета са Ксенакисом датирају Месијанове композиције као што су монументална *Турангалила-симфонија* (*Turangalila-Symphonie*, 1946–1948) и *Четири ритмичке етуде* (*Quatre Études de rythme*, 1949–1950).

¹⁵¹ Makis Solomos, „Notes sur les relations musicales entre Xenakis et Messiaen“, Colloque *Génération Messiaen*, 2008, Belgique, 1, https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00770144/file/Notes_sur_les_relations_musicales_entre_Xenakis_et_Messiaen.pdf. Соломос, тако, наводи да већ у своја прва два чланка, објављена у грчком часопису *Epitheorisi technis* (бр. 6 и бр. 9) 1955. године, Ксенакис инсистира на утицају који је Месијан извршио на читаву генерацију композитора (у Француској). Уп. исто, 1–2.

ново“.¹⁵² Соломос је истраживао однос двојице композитора (односно, у почетку, учитеља и ученика) на основу документације која се чува у Ксенакисовом легату у Народној библиотеци Француске, нарочито на основу бележака које је Ксенакис водио на часовима које је похађао код Месијана, у периоду од 1952. до 1954. године (нису сачуване белешке из ранијих година, 1950. и 1951, ако их је и било). Ове 'цртице' откривају тематске кругове које је Месијан обрађивао на својим предавањима, а који су, како ћемо видети, у великој мери обликовали Ксенакисова сазнања о музици и утицали на његово формулисање односа према 'античкој парадигми' у сопственом стваралаштву. Тако се у више свезака појављују записи о, између осталог, 'metavoli ton archaion metron' (метаболама односно променама античких метричких образаца); свирању на индијском инструменту табла и индијским ритмовима; Монтевердијевој опери *Орфеј*; Дебисију; грегоријаници; кинеским модусима; Месијановим модусима; *Посвећењу пролећа* Стравинског; ритмичким вежбама; итд.¹⁵³

Соломос потенцира чињеницу да је и Месијан гајио велико уважавање према Ксенакису већ од њиховог првог сусрета, да је био задивљен његовом ерудицијом и карактером, те да је исти став задржао и онда када је Ксенакис, у потрази за оригиналним музичким језиком, кренуо другачијим путевима од свог учитеља.

Поред Месијана, у овом, раном периоду је значајан и Ксенакисов сусрет са диригентом Херманом Шерхеном (Hermann Scherchen (1891–1966), који је дао позитиван коментар о његовој композицији *Metastaseis* и указао му поверење позивом да напише неке чланке за часопис *Gravesaner-Blätter*: „Први чланак који сам написао носио је назив 'Криза у серијалној музици'.¹⁵⁴ Донео ми је мржњу свих серијалиста тога доба, као и чврст, трајни зид у свим круговима који су имали везе са такозваном авангардном музиком. У сваком случају, увек ћу бити захвалан Шерхену који ми је улио самопоуздање и годинама ме подржавао“.¹⁵⁵

¹⁵² Iannis Xenakis (In) Bálint A. Varga, *Conversations with Iannis Xenakis*, London, Faber and Faber, 1996, 32; нав. према: исто, 2.

¹⁵³ Исто, 3 (изворна напомена бр. 12).

¹⁵⁴ Iannis Xénakis [=Xenakis], „La crise de la musique sérielle“, *Gravesaner Blätter* 1, Juli 1955, 2–4, <https://www.iannis-xenakis.org/wp-content/uploads/2020/11/1955-%C2%AB-La-crise-de-la-musique-se%CC%81rielle-%C2%BB-Gravesaner-Bl%C3%A4tter-n%C2%B01-1955-p.-2-4.pdf>

¹⁵⁵ Xenakis, „Esquisse d'autobiographie“. Иначе, Максис Соломос је детаљно анализирао *сродности* између Ксенакисове и серијалистичке музике, које су обе 'завађене' стране покушавале да негирају,

Даља Ксенакисова интересовања из овог периода, са почетка и средине шесте деценије двадесетог века, обухватала су музику ваневропских земаља (несумњиво под утицајем поменутих Месијанових часова), као и 'конкретну музику' (*musique concrète*) која је младом композитору, за разлику од серијализма, била веома привлачна: „Дозволила ми је да перципирам нови свет музичких могућности, који сам кренуо да истражујем без одлагања. Годинама пре тог 'сусрета', када сам возио бицикл Атиком и посећивао манастире на Пелопонезу, слушао сам звукове природе и знао сам тада, несвесно, да су ови звукови садржали истинско достојанство и да су стварали музику“.¹⁵⁶

У истом периоду, Ксенакис је према сопственом признању почео да сагледава Грчку „у новом светлу, на раскрсници елемената који су 'преживели' из давне музичке прошлости“.¹⁵⁷ Тако се у његовој поезици постепено формирао однос према 'античкој (грчкој) парадигми', у периоду када је тек почео да осваја сопствени музички језик и да постаје свестан свог стваралачког потенцијала.

С тим у вези, долазимо до тачке која представља један од најзанимљивијих и најплодотворнијих начина испољавања узора из античке прошлости у стваралаштву Ксенакиса, споја математике и музике:

Годинама сам примећивао, као и многи други, да постоји блиска веза између музике и математике. Музичари су, на пример, измислили аналитичку геометрију много пре Декарта, захваљујући солмизационом систему музичке нотације који није ништа друго него дводимензионални простор у коме су димензије стране једна другој: тонске висине и време. На исти начин, Аристоксен је у свом делу *Елементи хармоније*¹⁵⁸ прорекао оно што је модерна математика показала: да је музика адитивна групна структура, на супрот уверењу Питагорејаца који су засновали своју музичку теорију на мултипликативном својству дужина жица на инструментима. Што се мене тиче, захваљујући математици и нарочито вероватноћи, могао сам уђем дубље у унутрашње разумевање музике и њене праксе, трагајући за свим математичким могућностима звучних комбинација које сам измислио.

у својој докторској дисертацији посвећеној раном стваралачком периоду Ксенакиса (до 1969) и у каснијем чланку: Makis Solomos, „Convergences entre Xenakis et le serialisme“, 1993, hal-02055208.

¹⁵⁶ Xenakis, „Esquisse d'autobiographie“. Захваљујући Месијановој подршци, Ксенакис је примљен у Групу за истраживања конкретне музике (Groupe de Recherches de Musique Concrète) Француске радио-телевизије, крајем 1954. године.

¹⁵⁷ Исто.

¹⁵⁸ Као што ћемо касније показати, за Ксенакиса је сматрао главни музичко-теоријски ауторитет био Аристоксен из Таранта (Αριστόξενος ὁ Ταραντῖνος), који је живео у четвртм веку п.н.е. и чији трактат *Elementa harmonica* представља најстарији сачувани музичко-теоријски спис. Нама је било доступно критичко издање овог Аристоксеновог списка (на грчком језику) са уводом и објашњењима на енглеском језику: *Αριστοξένου αρμονικά στοιχεία/The Harmonics of Aristoxenus*, Edited with translation notes, introduction and index of words by Henry S. Macran, M.A., Oxford, Clarendon Press, 1902.

(...) Музика је одувек била, а и даље је, и звук и број, акустика и математика и зато је универзална.¹⁵⁹

Ово Ксенакисово 'откриће' добило је своју прву конкретизацију унутар његовог стваралаштва у тзв. стохастичкој музици, заснованој на рачуну вероватноће. С обзиром на изузетну самосвојност ове Ксенакисове технике, не изненађује то што она није наишла на универзално разумевање. Занимљиво је овде подсетити се става о музици Ксенакиса који је изнео нико други до Драгутин Гостушки, почетком седме деценије двадесетог века: како запажа Драгана Стојановић-Новичић, Гостушки је у свом чланку „Uz račun verovatnoće“ из 1960. године поменуо у изразито негативном контексту „једног досада непознатог композитора грчког презимена“.¹⁶⁰ Иако није навео његово име нити назив дела, ауторка с правом констатује: „на основу употребљене терминологије и алузија на ауторову националност и композиционе процедуре присутне у његовим делима, несумњиво је да је у питању управо сам Ксенакис“.¹⁶¹ Како даље наводи Стојановић-Новичић, Гостушки је већ следеће, 1961. године, лично упознао Ксенакиса у Јапану, али упркос личним симпатијама према 'пофранцуженом Грку ноншалантног сенжерменског понашања', није променио мишљење о његовој музици: „[М]орам признати да је основан утисак који сам о његовој музици добио баш тај да у свему томе недостаје некакав рачун, какав био да био. Нешто слично чуо сам последњи пут кад су се услед буре поломили тањира у бродској трпезарији. Главна је разлика што је у овом другом случају било више логике, то јест боље повезаности између узрока и последице.“¹⁶²

И скоро деценију касније, у књизи *Vreme umetnosti*, Гостушки ће назвати Ксенакиса 'композитором-дилетантом',¹⁶³ што нас наводи на закључак да он не само да није разумео смисао Ксенакисовог уодношавања композиторског стваралаштва са знањима из других области (укључујући математику, природне

¹⁵⁹ Xenakis, „Esquisse d'autobiographie“.

¹⁶⁰ Између осталог, Гостушки подругљиво каже: „Данас је већ пред нама партитура произашла из рецепта рачуна вероватноће; сутра ће можда из рецепта пите са сиром“. Уп. Dragutin Gostuški, „Uz račun verovatnoće“, *Zvuk: jugoslovenska muzička revija* 35–36, 1960, 261; нав. према: др Драгана Стојановић-Новичић, „Стварање као рађање: традиција и оригиналност у делу Јаниса Ксенакиса“, *Облаци и звуци савремене музике*, 61–62.

¹⁶¹ Исто, 61.

¹⁶² Уп. Dragutin Gostuški, „Музички састанак Истока и Запада“, *Zvuk: jugoslovenska muzička revija* 49–50, 1961, 527–528; нав. према: исто, 62,

¹⁶³ Gostuški, *Vreme umetnosti*, 299.

науке и архитектуру), већ и то да у 'грчко-француском' композитору није препознао мислиоца на истој линији 'античке традиције' – вероватно због Ксенакисовог радикалног одбацивања музичке традиције, односно потискивања вештине компоновања у традиционалном смислу у корист нових процедура и оригиналних решења. Можемо да се сложимо са Драганом Стојановић-Новичић која запажа да је Ксенакис, када је реч о производима културе као што је (музичко) уметничко дело, замишљао 'стварање *ex nihilo*' као „највећи могући степен невезаности за традицију“.¹⁶⁴

Ксенакис увиђа да 'данашњи музичари' (1980. године) имају пред собом много веће могућности за креативне спојеве математике и музике захваљујући компјутерима, јер они нуде нове 'инструменте' чије су могућности „неупоредиво веће од оних које имају класични инструменти, а те могућности, заједно са математиком, значе да композитори могу да одведу своја истраживања сопства до нових дубина, или могу да трансформишу наше представе света како би их учинили истинитијим“.¹⁶⁵ Он пореди савременог музичког ствараоца са „астрофизичарем који истражује мистерије галаксија. Али, астрофизичар не ствара галаксије које истражује, док музичар заправо ствара своје галаксије, својим креативним чином“.¹⁶⁶ Ксенакис закључује ову мисао реченицом која веома наликује исказима које ћемо касније сусретати у написима Властимира Трајковића: „Музика, кћи броја и звука, подједнако у складу са фундаменталним законитостима људског ума и природе, представља најбољи начин да се изрази универзум у његовој суштинској апстрактности“.¹⁶⁷ Уочавамо, дакле, код Ксенакиса покушај спајања космоцентричног и антропоцентричног погледа на свет, са музиком као 'тачком сусрета' ових супротних филозофских концепата – иста тенденција испољава се и у Трајковићевим аутопоетичким исказима.

¹⁶⁴ Стојановић-Новичић, „Стварање као рађање...“, 63 (напомена бр. 6).

¹⁶⁵ Xenakis, „Esquisse d'autobiographie“. Како запажа Драгана Стојановић-Новичић, Ксенакису је компјутер постао важан у потрази за новим звуком „и то не као средство којим ће имитирати већ постојеће звуке, већ као база за изналажење звукова који нису познати“. Стојановић-Новичић, „Стварање као рађање...“, 63 (напомена бр. 6).

¹⁶⁶ Xenakis, „Esquisse d'autobiographie“. Тако, о свом мултимедијалном остварењу *Diatope* (1978–1979), Ксенакис каже: „*Diatope* је покрет галаксија које су стављене на дохват руке човечанства“. Исто.

¹⁶⁷ Исто.

У разматрању Ксенакисовог 'хеленизма', Франсоа-Бернар Маш најпре констатује да је његов пријатељ био „отргнут од тла. И заиста, чак и етимологија презимена које је наследио као да га је предодредила за изгнанство“.¹⁶⁸ Маш несумњиво алудира на етимологију презимена Ксенакис, од грчке речи *ο ξένος / ο χένος*' у значењу 'странац'. Његова породица је била пореклом са Крита, а живели су у Румунији као експати, тако да је по повратку у Грчку Ксенакис већ био, на неки начин, странац и имао је проблема у комуникацији због свог акцента.¹⁶⁹ Ксенакисов помало 'застарели' говорни грчки језик такође је могао да наиђе на неразумевање након што му је дозвољено да се врати у домовину, због политичке климе након пада диктатуре:

Пошто су политички противници Грчке толико дуго парадирани њеним античким наслеђем, коришћење било каквих термина који су у вези са академском традицијом може понекад да наиђе на подозрење. Да Ксенакис није био херој Отпора у Грчкој, можда би његово приклањање конзервативизму, барем на нивоу језика, наишло на критику. Поново се појављује осећање изгнаности. Тешко је бити Грк у иностранству, а још теже у Грчкој, где је колапс последње диктатуре довео до урушавања класичних студија. У Француској, класични грчки језик може да се учи већ у гимназији, између дванаесте и седамнаесте године; у Грчкој студенти морају да чекају до универзитета.¹⁷⁰

Из Машовог излагања видимо да је Ксенакисова љубав према античкој Грчкој могла лако да буде погрешно схваћена у модерној Грчкој, која као да се стидела сопственог наслеђа које је било попримило смисао корена европске културе (па тако и оних земаља које су у новијој историји биле непријатељи и окупатори Грчке).

Маш је своја запањања о 'хеленизму' Ксенакиса засновао на анализи његових младалачких композиција (на основу увида у личну архиву композитора), које су претходиле блиставом продору *Metastaseisa* у нове звучне светове и које нису укључене у његов званични каталог делâ (в. Табелу 1). Он сматра да 'прва очигледна назнака хеленизма' може да се уочи у Ксенакисовом трећем комаду из децембра 1949. (*Allegro molto* за клавир), чији ритам се састоји из „четири сапфијска (сапфичка) једанаестерца¹⁷¹ у комбинацији са бартоковским

¹⁶⁸ Mâche, „The Hellenism of Xenakis“, 197.

¹⁶⁹ Према Машовом сведочењу, Ксенакис је касније у животу течно говорио грчки, француски и енглески, „али сваки језик са сопственим, нарочитим акцентом“, исто.

¹⁷⁰ Исто.

¹⁷¹ Такозвана '(мала) сапфијска строфа' састојала се из четири стиха: три сапфијска једанаестерца (*sapphicus minor* – мали сапфијски стих) и једног петерца (*versus Adonis* – адонеј). Нахвана је према

утицајем“.¹⁷² С друге стране, карактеристика раног Ксенакисовог опуса јесте коришћење грчког фолклора, на пример у Свити за клавир из 1951. године, који је, како запажа Маш, хармонизован „на начин који је био сасвим уобичајен у самој Грчкој и другде. (...) Године 1951. Ксенакис је очигледно имао краткотрајну амбицију да буде за Грчку оно што је Барток био за Мађарску и да постигне интернационални статус радећи на основу сопствене музичке традиције“.¹⁷³ Међутим, Ксенакис ће након освајања свог 'апстрактног' музичког језика, неколико година касније, напустити било какве референце на савремени грчки фолклор и више му се неће враћати.

ТАБЕЛА 1

Попис младалачких композиција Јаниса Ксенакиса (Франсоа-Бернар Маш)¹⁷⁴

2.1949	Piano piece, untitled, 2pp. Marked L1.
3.1949	Piano piece marked L2. 2pp.
27.5.1949.	Piano piece for two voices, marked L3. 2pp.
6.1949.	Revised version of the February piece. 7pp.
10.1949.	Untitled piano piece, 56 to the crochet, 10pp.
12.1949	<i>Menuet</i> for piano, 1p.
12.1949	<i>Air Populaire</i> for piano, 2pp.
12.1949	<i>Allegro molto</i> , after a popular song, piano 1p.
1.1950	Untitled piano piece, 120 to the crochet, 3pp.
2.1950	<i>Melodie</i> for piano, 1p.
4.1950	Untitled piano piece, 120 to the crochet, 6pp.
15.6.1950.	Untitled piano piece, 160 to the crochet, 5pp.
25.10.1950	<i>Andante</i> for piano, 1p.
12.1950	<i>It smells of musk</i> , (<i>Móschos myrízí</i>), no 1 of a suite of six pieces for piano (the total length of the suite is eight minutes)
1.1951	<i>But formerly I had one love</i> (<i>Mà ícha miàn agápi...</i>), no 2
2.1951	<i>Three Cretan monks</i> (<i>Trís kalogéri kritikí</i>), no 4
3.1951	<i>Sousta</i> (<i>Sûsta</i>), no 6
4-7.1951	<i>A partridge was flying down</i> (<i>Mià pérdika katévene</i>), no 3
4-7.1951	<i>Today black sky</i> (<i>Símero mávros uranós</i>), no 5
8.1951	<i>Theme and consequences</i> (<i>Théma kè synépiés</i>) for piano, 4pp. First version of: <i>Dhipli zyia</i> (Duet) for violin and cello, 7pp. World Premiere at the R.T.B. 16 April 1953(?)
1952.	<i>Tripli zyia</i> (Trio) for flute, voice and piano, a work different from the above but

хеленској песникињи Сапфи, која је живела у шестом веку п.н.е. Од свих класичних метричких облика, сапфијска строфа је имала највећу раширеност, уз хексаметар и елегијски дистих. Уп. Сања Париповић Крчмар, *Песнички облици српског неосимболизма*, докторска дисертација (необјављена), Нови Сад, Универзитет у Новом Саду, Филозофски факултет, 2014, 295. Класична форма овог стиха састоји се из дитрохеја (два трохеја, — U — U), хоријамба (— U U —) и два јамба од којих је други непотпун (U — X).

¹⁷² Mâche, „The Hellenism of Xenakis“, 199.

¹⁷³ Исто, 199–200.

¹⁷⁴ Преузето из: исто, 198–199.

- very near to:
Zyia (Ensemble) for flute, horn, piano, soprano, five tenors and percussion, ж 5pp.
- 1952(?) Three poems recited with piano accompaniment, texts by Villon (*Aies pitié de moy*), Mayakovsky (*Ce soir je donne mon concert d'adieu*) and Ritsos (*Symphonie printanière*).
- 1953 *La Colombe de la paix* (*Hi peristéra iríni*) for solo alto and mixed choir of four voices, to a poem by Theodosios Pieridis. Awarded the diploma of merit at the World Student and Youth Festival, Bucharest, August 1953. 4pp.
- 3-5.1953 *Anastenaria (1) Procession vers les eaux claires* (*Anastenária, pompì stà katharà nerà*) for three flutes (one also piccolo), two ob., two Eng.hn., one B flat cl., one B-cl., two bsn., four French horns, two trp., one trb., six percussion (bongo or Indian tabla, four congas, one triangle, one xylophone, kettledrums, T-T, bass drum), mixed choir (nine sopranos, six altos, six tenors, nine baritones), male choir of fifteen to twenty baritones, 10.10.6.6.6., 41pp., duration approximately eight minutes
- 28.7.1953 *Anastenaria (2) Le Sacrifice* (*Hi thysía*), for piccolo, flute, ob, Eng.hn., B flat cl., two bsn., c-bsn., two French horns, two trp, T-trb, tuba, kettledrums, three percussion (tamburine, cymbals, bass drum, glock, xylophone, celesta), piano, 8.8.6.6.4., 8pp. Duration approximately five minutes.
- 12.1953. *Stamatis Katotakis, a table song* (*Stamáti Katotákis, kathistó*) for solo voice and male choir of three. 2pp.

И Макис Соломос указује на 'бартоковски пројекат' Ксенакисових композиторских почетака, што проналази у чињеници да Ксенакиса у народној музици није занимала 'локална боја', већ структурални елементи. Један од тих елемената, који уједно открива одређени Месијанов утицај, јесу модуси: Ксенакис је у једном од својих раних чланака оценио да грчка народна музика може да представља модел зато што „избегава дур и мол“.¹⁷⁵ У појединим остварењима из овог 'периода учења', Ксенакис користи модусе „директно позајмљене из народне музике“, док у другим композицијама – нарочито оним које су настале у време док је похађао часове код Месијана – измишљао потпуно нове модусе. Интересантно је то што Ксенакис, чак ни у овим почетничким делима, *није* користио Месијанове модусе – штавише, како запажа Соломос, и начини на које користи своје новоконструисане лествице веома се разликују од Месијанових. Соломос закључује да је млади композитор већ у то време трагао за оригиналношћу и да зато није осећао потребу да директно посеже за Месијановим 'репертоаром' поступака.¹⁷⁶

¹⁷⁵ Нав. према: Solomos, „Notes sur les relations musicales...“, 5.

¹⁷⁶ Исто.

Када је реч о Ксенакисовим раним, фолклором инспирисаним комадима, Маш сматра да може се рећи да ниједан од ових комада не наговештава још увек Ксенакисов карактеристичан темперамент. Међутим, клице будућег развоја постављене су, према његовом мишљењу, комадима као што је Дуо (*Dhipli zyia*) за виолину и виолончело (1951) за који Маш примећује да се „надовезује на Равелову сонату и наговештава груба звучања која ће Ксенакису постати толико драга. Бартоков утицај је преовлађујући (...) у снажно акцентованом *аксак* ритму, који основном метру *каламатџанос* (3+2+2) додаје разноврсне метричке комбинације – 3+4, 2+3, 3+3+2“.¹⁷⁷ Примена мешовитих ритмова свакако је значајна у овом контексту, јер је реч о карактеристици музике одређеног географског подручја Европе, што ћемо касније детаљно размотрити.

Из следеће, 1952 године потиче нова, развијенија верзија композиције *Zyia* за ансамбл која показује нове формалне преокупације: „[К]омпозиција започиње ритмом који се заснива на Фибоначијевом низу у поновљеним, акцентованим осминама 13, 8, 5, 3, 2, 1, 2, 3, 5, 7, 11. Једна 'страна' вредност појављује се у низу, 7, која се касније поново појављује као остинато на бази *каламатџанос* ритма“. Фибоначијев низ је заступљен и у пратећим гласовима, али у 'акценатском контрапункту', док Маш запажа да исти дух 'систематске формализације' може да се пронађе и у неким од лествица које су коришћене у овом делу:

Поред де мола који садржи 'оријентални' тетракорд са прекомерном секундом, Ксенакис је изумео скалу која чак може да се упореди са онима које је користио у скорашњим композицијама и чији интервали, ако се рачуна у полустепенима, јесу 1, 2, 3, 1, 1, 3, 1 као у четрдесетпетом карнатском модусу, *Sabhapantovarali*. Али овај модус се излаже наслојено на три различите тонске висине, као три тонике: Еф у флаути, Фис и А у клавиру. Истовремено, сопран пева мелодију засновану на четвртој скали која није ништа друго него Месијанов други модус, са наизменичним интервалима целог степена и полустепена.¹⁷⁸

Маш у горњем пасусу свакако алудира на Ксенакисову много каснију теорију 'решета', односно креирања најразличитијих лествичних склопова на основу математички формулисаних правила. Ова теорија се у Ксенакисовом опусу појављује тек у другој половини седме деценије двадесетог века, и то под утицајем проучавања лествичних система античке Грчке и Византије. Значајна је и појава

¹⁷⁷ Mâche, „The Hellenism of Xenakis“, 200.

¹⁷⁸ Исто.

Месијановог другог модуса са ограниченим бројем транспозиција у композицији *Ziya* (1952), као редак пример директне 'позајмице' од свог учитеља.

Све ове експерименте у вези са тоналном и ритмичком организацијом можемо да посматрамо као симптом тежње ка формализацији која ће постати карактеристика Ксенакисовог мишљења у наредној деценији. Управо у томе Максис Соломос види специфичност Ксенакисовог музичког израза у односу на Месијана:

Ако анализирамо [композиције] *Ziya* (1952, /.../) и *La Procession aux eaux claires* (1953, /.../), брзо постаје очигледно да се млади композитор окренуо ка редукацији, која ће бити одлучујућа за његов каснији развој: њега не занима толико мелодија коју може да заснује на одређеном модусу, колико сâмо питање модуса. (...) Сада схватамо да генерализација глисанда почев од дела *Metastaseis* води порекло из ове редукације (глисандо замењује мелодију, сачувавши само њене спољне контуре) (...). Сем тога, сâм модус је подвргнут редукацији (Ксенакис елиминише хијерархију тонова и задржава само разделу на интервале, тј. скалу). (...) Ова истраживања скала резултирала су свакако из посеђивања Месијанових часова, али такође су остала Ксенакисово лично власништво, будући да ће их он у великој мери поново вратити у жижу интересовања у осмој деценији двадесетог века, 'универзалношћу' својих 'решета'.¹⁷⁹

Видимо да и Соломос, баш као и Маш, указује на порекло Ксенакисове касније 'теорије решета' из његових раних експеримената са разним врстама модуса. Сам Ксенакис је експлицитно указао на то колико у тој области дугује свом учитељу: „модуси са ограниченим бројем транспозиција Оливијеа Месијана били су за мене мамац за рад на лествицама“.¹⁸⁰ Касније ћемо детаљно приказати и однос Властимира Трајковића према Месијану управо кроз призму истраживања могућности модалног тонског (и ритмичког) мишљења. Сем тога, у контексту нашег истраживања врло је значајно и Соломосово инсистирање на редукацији као битној карактеристици Ксенакисовог музичког језика – јер управо ће Трајковић истицати ово својство као симптом модерности у музици двадесетог века, указујући на линију која води од Дебисија, преко других композитора 'античке парадигме' (попут Милоја Милојевића), до његовог властитог опуса.

Иначе, Соломос напомиње да је Месијан изнео веома позитивно мишљење о композицији *Ziya*, о чему постоји Ксенакисова забелешка у поменутиим архивским документима:

15. новембар 1952. Месијан је видео [композицију] *Ziya*. Прегледао је с пажњом (...). Рекао ми је: „Задивљујуће је колико сте напредовали у погледу хармонизације.

¹⁷⁹ Solomos, „Notes sur les relations musicales...“, 6.

¹⁸⁰ *Arts/Sciences. Alliages*, 1979, 42.

Сада већ имате свој језик, свој стил. Ово је веома, веома добро. Како сте то успели? (...)“ Рекао сам му да је то захваљујући њему, његовом охрабрењу, његовим лекцијама, затим индијској ритмици, Ле Корбизијеу и народној грчкој музици.

Он је поновио своје дивљење неколико пута. (...)

Почињем поново да се осећам као човек зато што су Месијанове речи веома охрабрујуће и зато што се слажем с њиме.¹⁸¹

Иако пут развоја Ксенакисовог личног музичког језика није био праволинијски, већ је било доста повратака на раније, једноставније фолклорне моделе, Маш запажа да већ 1953. године почињу да се појављују „одређене карактеристике изузетне музичке личности. (...) За мање од две године Ксенакис је постигао оно за шта је другим композиторима потребно четири или пет пута више времена. Направио је помак од прилично академског фолклора до музике која је ускоро преузела одлике најодважније музичке 'авангарде'“. ¹⁸² Маш има у виду прва два дела триптиха *Anastenaria* чији је *Metastaseis* требало да буде закључак, а која је композитор касније одлучио да повуче. *Anastenaria* нас непосредно суочава са 'античком парадигмом' у раном Ксенакисовом опусу, с тим што је реч о обредној пракси која је сачувала, испод танког слоја хришћанства, трачки култ Диониса у неколико изгубљених села у Грчкој и Бугарској. У вези са овим делом намеће нам се замисао Властимира Трајковића о 'живој Антици' коју ћемо касније размотрити, док Маш придаје Ксенакисовом остварењу следеће значење:

Гледано уназад, данас може да делује као да је у Ксенакисовој машти ова паганска церемонија играла улогу 'обредног преласка' у више стање свести, прочишћења током којег је овладао својим сопственим генијем и који је експлодирао у дугачком почетном, и 'иницијацијском' цепању *Metastaseisa*. Ово је 'архаичнија' Грчка, Грчка падања у транс и једења меса,¹⁸³ која је инспирисаност народним песмама заменила дивљим криком који допире из дубина векова. (...) Читати *Anastenariji* значи гледати једну необјашњиву и импресивну промену. Грчко наслеђе, које се раније појављивало на спонтан начин, од овог тренутка је поново промишљено из перспективе егзила и реаранжирано захваљујући јединствено оригиналној синтези.¹⁸⁴

Видимо, дакле, да је Ксенакис, након периода интересовања за новије слојеве грчког фолклора, са развојем својих композиторских вештина и сазнања (под Месијановим менторством) пажњу усмерио ка давној прошлости, односно ка антици која је преживела до савременог тренутка, ослојена новијим културним

¹⁸¹ Solomos, „Notes sur les relations musicales...“, 6.

¹⁸² Mâche, „The Hellenism of Xenakis“, 201.

¹⁸³ Сложена церемонија је обухватала и жртвовање бика, што је био најстарији слој обреда. Исто, 202 и даље.

¹⁸⁴ Исто, 201–202.

праксама.¹⁸⁵ Необичан спој паганске и хришћанске религије у оквиру овог ритуала имао је, према мишљењу Маша, веома одређен значај за Ксенакиса: омогућио му је да синтетиче раличите нивое грчке културе:

Усред двадесетог века, антика оживљава и коегзистира са свим другим фазама хеленизма. (...) Фоклор није 'лек за све болести' против музичке збуњености овога века, нити је реч о апсолутном извору; он је просто последња карика у хиљадугодишњој традицији.

(...) Силовитост *Anastenarie* је 'ратна машина' усмерена против стерилности академизма и афектираности чистог фоклора.¹⁸⁶

Маш исправно закључује да је 'Ксенакисовом повратку у Микену, осам векова пре Хомера' погодовала чињеница да 'не постоји музички еквивалент *Одисеји*', односно да су сачувани музички текстови из периода антике – минорни фрагменти:

Ово је срећна околност јер му је омогућила да измисли испочетка сопствену Грчку, у чему лежи његово право и на оригиналност и на верност; стварање нечега што је „потпуно слободно и ново“, а што је у исто време „засновано на целокупном музичком фоклорном наслеђу грчког народа“. У крајњем исходу, Ксенакис ипак

¹⁸⁵ Маш наводи комплетан опис става *La Procession vers eaux clairs* из Ксенакисове архиве, јер сматра да „нигде другде композитор није открио толико тога што симболизује хеленизам у његовом стваралаштву“:

Anastenaria: Живи фрагмент прошлих цивилизација, који је отргнут од уништења током миленијума захваљујући грчким сељацима из Тракије. Култ је установљен у време Константина Великог [Constantinus Magnus око 272. – око 337.], у четвртном веку пре Христа, и очувао се у примитивном стању до данашњих дана. (...) Први и најпримитивнији слој, жртвовање бика, потиче чак из тотемистичких, предеистичких времена. Други, екстатични плес преко ватре, везује се за аграрне и дионизијске култове грчког Античког доба, као и за азијске и трачко-фригијске култове (...). Трећи слој, са иконама и учешћем свештеника, везује се за Хришћанство.

Два главна 'свештеника' култа зову се Анастенариди. Њима помаже православни свештеник. (...)

Музичка анализа *Procession vers les eaux clairs*

Музичка партитура Процесије само се тематски везује за трачки култ. Партитура је у потпуности слободна и оригинална креација и заснована је на фоклорном и музичком наслеђу грчког народа. Композитор је игнорисао аутентичну музику култа.

Мушки хор представља свештенике и анастенариде, а мешовити хор народ. Мушки хор пева неку врсту монодијског кантус фирмуса заснованог на једној алелуји из Литургије св. Јована Златоустог. (...)

Певање мешовитог хора засновано је на средњовековној мелодији „Замак Орија“ [Σαν της Ωριασ το Καстро], кападокијског порекла. (...) Мешовити хор је аранжиран, уз одређену слободу, према правилима фоклорних полифонија Епира и Додеканеза.

Инструменти који не удвајају два хора изводе несталне мелодије које подсећају на одређене пратње на лири популарних грчких песама из Мале Азије. Хармонски се карактеришу паралелизмима чистих кварта или квинти, попут пратње на лири. (...)

Свака од фигура поседује ритмичко јединство у складу са њеним сопственим карактером. (...)

Форма: У стварности, свако дело се заснива на принципу наслојавања. Свака фигура задржава сопствени идентитет, те стога и сопствену мелодијску, хармонску и ритмичку самосвојност. Коришћен је облик антифонних напева у античким драмама, у примитивној хришћанској литургији и у песама модерних клефта (бандита, хајдука...).

Нав. према: исто, 202–203.

¹⁸⁶ Исто, 203.

ставља већи нагласак на оригиналност него на верност ранијим формама, те његово касније одбацивање *Anastenaria*-је, уз значај који је придат само одсеку *Metastaseis*, равно је признању.¹⁸⁷

Овде се, дакле, сусрећемо са модернистичким одређењем 'античке грчке парадигме' код Ксенакиса. Њена суштина може да се дефинише као призивање (временски, а у избеглиштву и просторно) удаљене традиције као подстицај за 'ново и слободно стварање', што сасвим одговара и модернистичком третману фолклора у *Посвећењу пролећа* Игора Стравинског – делу које је, према Ксенакисовом признању, на њега извршило велики утицај.

Али, однос према 'античкој парадигми' код Ксенакиса никако није једнодимензионалан: већ у другом, одбаченом ставу триптиха *Anastenaria*, под називом *Le Sacrifice* (*Жртва*, што поново можемо да посматрамо као реферирање на Стравинског), композитор ствара другачији музички свет, свет математичке апстракције:

Математика излази у први план, као и процеси које Ксенакис развија на потпуно личан начин: глисанда, микроинтервали који служе да произведу мерљиве откуцаје између суседних тонских висина, елиминисање вибрата итд. Дело је засновано на низу фиксираних тонских висина које су вези са трајањима, а у складу са пропорцијама из Фибоначијевог низа:

Тонске висине:	E	G	b	ces	ais	h2	c2	a3
Трајања у шеснаестинама:	34	21	13	8	5	3	2	1

Укратко, ово је „модус“ налик ономе који је Месијан (коме је дело и посвећено) направио у својој композицији *Mode de valeurs et d'intensités*, али без фиксиране динамике и артикулације.¹⁸⁸

¹⁸⁷ Исто.

¹⁸⁸ Исто, 207. И Макис Соломос примећује да се композиција *Le Sacrifice* 'видљиво инспирише' Месијановим остварењем *Mode de valeurs et d'intensités* (1949), коју ћемо детаљније размотрити у поглављу дисертације посвећеном анализама композиција Властимира Трајковића.

Месијан је, са своје стране, поменуо Ксенакисову композицију *Le Sacrifice* у писму које је упутио Пјеру Шеферу, препоручујући његовој пажњи свог студента:

6. јул 1954.

Пјеру Шеферу, од Месијана

Драги пријатељу,

Препоручујем Вам сасвим изузетно мог ученика и пријатеља Јаниса Ксенакиса, који је Грк и веома надарен за музику и Ритам. Баш недавно ми је показао своју замашну партитуру названу *Le Sacrifice* за мали оркестар (...) чији ме је дух ритмичког истраживања завео од самог почетка (...). С друге стране, он је заинтересован да се окуша у 'конкретној музици': он је особа младалачког, авантуристичког, новаторског, агилног духа и могао би да постане један од Ваших драгоцених сарадника.

Нав. према: Makis Solomos, „Notes sur les relations musicales...“, 9.

Композитор касније у комаду понавља серију, али су ритмичке вредности дате 'ретроградно', док се тонски низ завршава тоном *ais*. Композиција, дакле, може да се схвати као декларативан омаж Ксенакисовим узорима до тог тренутка (Месијану, Стравинском, Бартоку). Према Машовој оцени, иако дело није нарочито успело у музичком смислу, оно је ипак значајно зато што је означило Ксенакисов дефинитивни раскид са фолклором и упућивање ка апстрацији, „као да је, симболично, најсветији тренутак 'ритуала преласка' захтевао смрт човека који је претходно био везан за фолклор и његово прочишћење кроз ватру математике“.¹⁸⁹

Након разматрања раних, одбачених дела, Маш се окреће разматрању Ксенакисовог 'хеленизма' (који у потпуности може да се изједначи са 'античком грчком парадигмом!') у оквиру композиторовог званичног каталога, односно у композицијама које су заслужне за његову репутацију једног од највећих европских композитора друге половине двадесетог века. Он јасно указује на две линије композиција које се на различит начин обрађају грчком наслеђу: прву чине дела компонована на грчке књижевне текстове – који без изузетка потичу из периода антике, а другу неопитагорејска фасцинација снагом бројева и правила.¹⁹⁰

Када је реч о књижевним (и митолошким) текстовима античке Грчке, списак је подужи: „Ту је Хомер са *Одисејом (Nekuia, Ais)*, Есхил са *Хикетидама* и трилогијом *Орестија*; Софокле са одломком из *Антигоне (Polla ta Dhina)* и *Едином на Колону*; Еурипид у делу *A Helène* (а индиректно и у Сенекиној *Медеји*), чему треба придодати још неколико одломака Хесиода (*Idmen A*) и Хипократа (*Horkos*). Многи други наслови позајмљени су од Хомера (*Ikhoor*), Сапфе (*Anaktoria, Psappha*), или садрже референце на писце предсократовце (*Eonta, Noomena*), на Пиндара (*Dmaathen*) или Платона (*The legend of Eer*, или *The Diatope*)“.¹⁹¹ Као што ћемо касније видети, Ксенакис је компоновао музику искључиво на текстове грчких трагедија, док се није интересовао за античку лирску поезију. Разлоге за то би вероватно требало да потражимо у чињеници да је, почев од седме деценије двадесетог века, повремено добијао поруџбине за компоновање сценске музике за

¹⁸⁹ Mâche, „The Hellenism of Xenakis“, 207. Маш напомиње да се Ксенакис још једном, последњи пут, 'осврнуо' на савремену Грчку у композицији *Chanson de table*, компонованој у знак сећања на свог колегу из Покрета отпора, Стаматиса Катотакиса (Σταμάτης Κατωτάκης), који је погубљен 29. јануара 1944. године. Исто, 207.

¹⁹⁰ Исто, 207–208.

¹⁹¹ Исто, 207.

античке трагедије, док се, с друге стране, и иначе знатно ређе обраћао људском гласу у односу на чисто инструментални и електронски (електроакустички) медиј.¹⁹²

У периоду од седам година између настанка композиције *Metastaseis* и првог Ксенакисовог дела у коме се користи текст певан на античком грчком језику (реч је о композицији *Polla ta Dhina* за дечији хор и оркестар, на текст хорске оде из Софоклове трагедије *Антигона* /стихови од 332. до 375/, 1962) током којих је композитор формирао свој 'апстрактни' индивидуални стил на основу законитости из математике и природних наука. Друга, 'неопитагорејска' линија обраћања 'античкој грчкој парадигми' појављује се у знатно већем броју дела, самим тим и веома различитих међу собом, „било у делима која су силовита и интензивна као што су *Pithoprakta*, *Herma* [1961] и *Bohor* [1962], или 'сува' попут *Morsima-Amorsima* [1956–1962] или *Atrées* [1958–1962]“.¹⁹³ Маш закључује:

Једина антика за коју је Ксенакис марио била је она из времена филозофа предсократоваца (...). У својој књизи *Musiques Formelles*¹, он брани, попут Анаксагоре [Ἀναξαγόρας, око 500. п.н.е. – 428. п.н.е.], идеју мутација у музици захваљујући продору рационалне интелигенције. Док је Анаксагора 'истероа' демјурга и мит и заменио их појмом 'духа' (Nous), композитор пише: „Могуће је да се реконструише музика а да се не узима у обзир музичка прошлост“. Прва лична трансформација коју је Ксенакис постигао била је та да један грчки композитор двадесетог века није морао да се везује за бузуки, па чак ни за *Anastenaria*-ју; могао је да обнови оригинална постигнућа захваљујући којима је Грчка створила европску цивилизацију, истовремено откривајући Разум. *Nous* и *Logos* одричу се свеколике традиције.¹⁹⁴

¹⁹² Ксенакисов званични каталог композиција (доступан на веб страници <https://www.iannis-xenakis.org/category/oeuvres/musique/>) обухвата само шест композиција за соло глас уз инструменталну пратњу (*N'Shima*, 1975, *Akanthos*, 1977, *Aïs*, 1980, *Pour Maurice*, 1982, *Kassandra*, 1987. и *La déesse Athéna*, 1992. – последње две су, заправо, компоноване као 'додачи' који се интерполирају у раније дело *Oresteïa*), седам композиција за хор *a capella* (*Nuits*, 1968, *À Hélène*, 1977, *Pour la Paix*, 1981, *Serment-Orkos*, 1981, *Knephas*, 1990, *Pu wijnuej we fyp*, 1992. и *Sea Nymphs*, 1994) и тринаест композиција за хор и оркестар или ансамбл, укључујући и музику за античке трагедије (*Zyia*, 1952, *Procession aux eaux claires*, 1953, *Polla ta dhina*, 1962, *Oresteïa*, 1965, *Medea*, 1967, *Cendrées*, 1973, *À Colone*, 1977, *Anemoessa*, 1979, *Nekuïa*, 1981, *Chant des soleils*, 1983, *Idmen A*, 1985, *Idmen B*, 1985. и *Bakxai Evrvpidov/Les Bacchantes d'Euripide*, 1993). Сем тога, у појединим вокалним и вокално-инструменталним композицијама Ксенакис, као што ћемо касније видети, третира гласове инструментално и компоњује на 'текст' без семантичког значења. Најуспелији пример из ове групе остварења представља *Cendrées* за мешовити хор и оркестар. 193 Mâche, „The Hellenism of Xenakis“, 208.

¹⁹⁴ Исто. Маш сматра да иницијална конфронтација између Ксенакиса и неосеријалиста не може да се објасни само „ривалством и узајамним оптужбама“ већ да такође указује на два супротна односа према историји: док 'неосеријалисти' осећају историју и модернитет као нешто јединствено, Ксенакис има 'празну главу' (*tabula rasa*) и презире сву скорашњу традицију. Исто.

У наведеном пасусу Маш исправно указује на Ксенакисов посебан однос према филозофској мисли Анаксагоре, који ћемо такође апострофирати приликом анализе чланка „Vers une métamusique“. Када је, пак, реч о Ксенакисовој позоришној музици, којој ћемо такође посветити више пажње у даљем току рада, интересантно је то што Маш помиње Ксенакисову 'визију' како „Грчка постиже безвремену синтезу свих својих традиција“.¹⁹⁵ Ова синтеза састоји се, пре свега, у споју старогрчког језика и тематике, митова и културе, са савременим музичким језиком који се, опет, ослања на поједине елементе древне музичке традиције:

У трилогији [*Орестија* – прим. ЈЈБ] он постиже спој сопственог језика, заснованог на укрштеним глисандима, гудачима у грубим тремолима, арабескама лимених дувача у 'флатерцунге' техници, са хармонијама наслојених паралелних кварта које одсликавају примитивне полифоније Епира и Кавказа. (...)

У *Агамемнону* он примењује очигледну алузију на енхармонски жанр антике са његовим микроинтервалима. (...). Штавише, понекад чува оригиналан ритам Есхиловог стиха, на пример анапест.¹⁹⁶

Од *Polla ta Dhina* до *Aïs*, Ксенакисов хеленизам се константно везује за Антику. Модерни грчки језик уступа место оригиналном тексту, модерни изговор античког грчког постепено уступа место обновљеној фонетици, док ритам и мелодија античког грчког проналазе своје прецизне музичке еквиваленте.¹⁹⁷

Маш своју расправу о 'хеленизму' Јаниса Ксенакиса завршава констатацијом да је композитор током највећег дела своје каријере био веран 'унутрашњој Грчкој' коју је одабрао да поново створи. Та 'унутрашња Грчка' заснива се заправо на рекреирању неколико великих митолошких 'система', који се често срећу у Ксенакисовом стваралаштву, и вокалном и инструменталном:

- 'Предолимпијци', инкарнација несвесних сила: *Phlegra, Kottos*;
- 'Оснивачи': *Atrées, Keqrops, Herma, Horos, Mucenae alpha* (прва позната грчка цивилизација), као и *Nomos Alpha* и *Nomos Gamma*, „уставни закони нове музичке државе коју Ксенакис жели да створи“.
- 'Несрећа': *Atrées, Evryali, Cassandra, Ata* (проклетство), *Dmaathen, Aïs* (Хад, бог смрти).
- 'Смрт': *Nekuia* (некромантски ритуал), итд.¹⁹⁸

¹⁹⁵ Исто.

¹⁹⁶ Анапест је метричка стопа која се састоји од два кратка и једног дугог слога (U U –), што би одговарало двома краћим и једној душло дужој нотној вредности.

¹⁹⁷ Mâche, „The Hellenism of Xenakis“, 209.

¹⁹⁸ Исто, 210. Иначе, назив '*Nekuia*' носи и Девето певање Хомерове *Одисеје*.

Маш сматра да поменуте групе митова формирају мрежу значења која је повезана са 'личном историјом' композитора – коју су тешко обележиле смрт његове мајке и насиље рата, те закључује: „Ксенакис је заменио модерну Грчку, којом је био толико фрустриран, за митску Грчку, којој је дао дотле непознати интензитет. То значи да је заборавио фолклор да би морао да поново открије фундаменталне законе који су му дозволили да се расцвета“.¹⁹⁹

'Митска Грчка, поново створена новим средствима' представља важно место сусрета поетика Јаниса Ксенакиса и Властимира Трајковића: иако српски композитор, као што ћемо касније видети, никада није користио текстове античких трагедија у својим композицијама, нити је писао позоришну музику, он се, као и Ксенакис, веома ослањао на грчку митологију коју је желео да рекреира на сопствени начин. Међутим, избор тема грчког и српског композитора веома се разликује: док се Ксенакис, као што смо видели, претежно држи трагичних митова и оних који се тичу 'постања света', Трајковића више занима лирска сфера, пасторални и љубавни мотиви. Другачије речено, Ксенакис се у потрази за изгубљеним пореклом враћа чак у мрачно и сурово доба титана, док Трајковићева 'антика' започиње са Зевсом, божанством светлости, које светом управља снагом ума.

Док се Маш бави 'хеленизмом' Ксенакиса, који се односи како на узоре из антике, тако и на рана, савременим фолклором инспирисана дела, Макис Соломос експлицитно истражује Ксенакисов 'повратак антици'. Према Соломосовом мишљењу, суштински моменат 'повратка' представља поновно увођење гласа, што се у Ксенакисовој музици из седме деценије двадесетог века одиграло на два врло различита начина: први се везује за већ размотрену сценску музику – „при чему композитор, дајући примат вербалном значењу, развија оригиналну концепцију античког театра“;²⁰⁰ већ смо помињали прву композицију у којој је употребљен текст из античке књижевности, *Polla ta dhina* за дечији хор и оркестар, на текст хорске оде из Софоклове *Антигоне*. Други начин инаугурисан је композицијом

¹⁹⁹ Исто.

²⁰⁰ Makis Solomos, *Introduction à la musique de Iannis Xenakis*, 36.

Nuits (1967–68), која се, одбацујући смисао у корист чисте звучне вредности језика, поиграва 'инструменталним третманом' гласова и захваљујући томе долази до открића изванредних нових звучача.²⁰¹

Соломос запажа да је за појаву 'античке Грчке' у Ксенакисовом стваралаштву било потребно сачекати године зрелости како би се музички конкретизовао универзум који је почео да се ствара још у периоду адолесценције: 'античка Грчка' којој се он обраћа је „универзум који равноправно деле разум и мит, хуманизам и фатализам, хармонија и титански конфликти, човеково делање и природне катастрофе – између класичних идеала и архаичног света“.²⁰²

Године 1963, Ксенакису је у Грчкој додељена награда која носи име композитора Маноса Хаџидакиса (Μάνος Χατζιδάκις, 1925–1994)²⁰³ а исте године, Хаџидакис је поручио од Ксенакиса музику за продукцију Есхилове трагедије *Хикетиде* која је била планирана да се изведе у Позоришту у Епидауру, јула 1964. – без композиторовог присуства јер је, упркос либерализацији грчког војног режима током 1960-их, и даље била на снази казна због Ксенакисове некадашње политичке активности. Ова поруџбина означила је почетак његових размишљања о античкој трагедији.

Соломос уочава две етапе у Ксенакисовом компоновању музике за представе античког позоришта: у почетном периоду, где поред *Хикетиде* спадају још и прва верзија *Орестиде* (1965–1966, за дечији и мешовити хор и инструментални ансамбл)²⁰⁴ и *Медеја* (1967, за мушки хор и инструментални квинтет, на латински текст Сенеке), композитор се још увек не служи прозодијом. У каснијем периоду, од краја 1970-их година па надаље – а ту спадају и композиције у које се базирају на античким текстовима али нису настале као примењена музика — Ксенакис уводи прозодију; у ову групу дела спадају, делимично или у потпуности, композиције *A Hélène*, *A Colone*, *Aïs*, *Serment-Orkos*, *Idmen A*, две

²⁰¹ Исто.

²⁰² Исто.

²⁰³ Хаџидакис, који је заједно са Микисом Теодоракисом био промотер грчке „уметничке песме“ током 1950-их (обојица су Ксенакисови вршњаци), до тог тренутка је већ изводио две композиције из Ксенакисовог циклуса *ST* у Атини, децембра 1962. (једна од њих, *Morsima-Amorsima*, управо је њему посвећена). Нав. према: исто, 37.

²⁰⁴ Оригинална верзија *Орестиде* садржала је већи број музичких комада за сва три дела Есхилове трилогије: *Agamemnon*, *Choéphores* и *Euménides*. Из те првобитне сценске музике, Ксенакис је обликовао троставачну свиту за мешовити и дечији хор и ансамбл која је део његовог званичног каталога.

додатне сцене за *Орестију – Cassandra* и *La déesse Athéna*, као и позоришна музика за трагедију *Баханткиње*.²⁰⁵

Орестија је свакако круна Ксенакисове музике настале према античким текстовима, те ћемо јој касније посветити више пажње. Соломос истиче да је у овом делу композитор тежио да поново створи антички дух трагедије, не покушавајући да је верно реконструише: по његовим речима, „археолошка обнова... била би узалудна, поготову данас“.²⁰⁶ Ксенакис је, практично, посегао за сопственим, препознатљивим репертоаром музичко-изражајних средстава у обликовању инструменталне (или вокалне) пратње, док је приликом 'омузикаљења' стихова прибеглао радикалном 'прочишћењу': деонице гласова компоноване су на основу „једноставне, силабичне прозодије и музике која је мисаона, одмерена, (...) са циљем да се поштује дух Есхилових савременика. На пример, стари Грци нису волели, чак ни кад се радило о највећим страдањима, да приказују мучеништво и лешеве на сцени“.²⁰⁷

Соломос запажа да ће Ксенакисово касније окретање 'правој' прозодији (које, супротно композиторовом горњем исказу, није још увек било заступљено у изворној *Орестији*) довести до 'неочекиване последице': „Почев од 1980-их година, и његова инструментална музика такође ће бити све више окована прозодијским ритмовима“.²⁰⁸ Поред тога, Ксенакисово даље истраживање лествица односно модуса, које доживљава кулминацију током девете деценије двадесетог века, одражава се и на његово сценско стваралаштво, али с том разликом што у овим делима композитор бира далеко једноставније лествичне склопове него што су они примењени у инструменталним композицијама из истог периода.²⁰⁹

На основу изложене анализе испољавања 'античке (грчке) парадигме' у Ксенакисовом стваралаштву, како су је дефинисали Франсоа-Бернар Маш и Максис Соломос, можемо да извучемо следеће закључке: Ксенакис није тежио 'историјској реконструкцији' антике – јер је њена музика ионако била највећим делом изгубљена – већ се инспирисао појединим 'преживелим' остацима или, пак, писаним траговима у стварању нове и оригиналне музике. Напуштајући савремени грчки фолклор,

²⁰⁵ Makis Solomos, *Introduction à la musique de Iannis Xenakis*, 37.

²⁰⁶ Исто.

²⁰⁷ Исто.

²⁰⁸ Исто.

²⁰⁹ Исто.

Ксенакис развија сопствени музички језик по коме ће постати познат у Европи, али такође усмерава поглед даље у прошлост Грчке – у античку митологију, књижевност (првенствено трагедију), теоријске основе музичких система, филозофију – како би створио, како Маш каже, 'митску Грчку' – можемо да додамо, као прибежиште од ужаса које је преживео, и као 'имагинарну домовину' у годинама изгнанства. Попут античких Хикетида, 'прибеглица' односно тражитељки азила, Ксенакис је свој 'азил' пронашао у давној прошлости, посредованој музиком будућности.

III.1. У потрази за изгубљеним пореклом: 'античка (грчка) парадигма' у музичкотеоријским написима Јаниса Ксенакиса

Као и многи други композитори исте генерације, Ксенакис је оставио релативно велики музичкотеоријски опус, с тим што већи део објављених написа датира из његових раних и средњих година професионалне активности (отприлике до краја шездесетих година двадесетог века), док је у последње две стваралачке деценије теоријске текстове писао знатно мање. Његову библиографију пописао је и критички обрадио Макис Соломос, један од водећих светских ауторитета за Ксенакисово стваралаштво, и она је доступна на страницама <https://www.iannis-xenakis.org/category/oeuvres/ecrits/> (на француском) и <https://www.iannis-xenakis.org/en/category/works/writings/> на енглеском језику).²¹⁰ С обзиром на бројност и обим Ксенакисових написа о музици, као и на чињеницу да се многе теме и ставови понављају (нарочито у интервјуима које је композитор давао у каснијем периоду живота), определили смо се да овом приликом посветимо пажњу његовим књигама које су од највећег значаја за разумевање његовог односа према античком узору. Тај однос се формирао већ у најранијим годинама његовог професионалног композиторског рада (а нарочито након сусрета са Месијаном), те се јасно манифестује већ у Ксенакисовој најпознатијој и најутицајнијој публикацији, *Musiques formelles* (први пут објављеној 1963. године – видети Табелу 2), као и у још једној значајној збирци раних текстова, *Musique / Architecture* (прво издање из 1971. године). По нашем мишљењу, у овим двама књигама је изложена суштина Ксенакисове музичкотеоријске мисли, која се није претрпела значајније промене ни у наредним деценијама – нарочито у погледу његовог става према наслеђу античке Грчке.²¹¹ Када је реч о књизи *Musiques formelles*, највише нас је

²¹⁰ Соломосова библиографија обухвата четири категорије написа: објављене чланке, књиге, 'сусрете' односно интервјуе, и необјављене текстове – предавања, нацрте за друге текстове и слично.

²¹¹ Касније збирке текстова (*Kéleütha, textes réunis par Alain Galliani, préface et notes de Benoît Gibson, Paris, L'Arche, 1994*, и *Musique et originalité, Paris, Séguier, 1996*), као и издања ранијих књига на другим језицима, овом приликом смо изоставили из разматрања јер у музичкотеоријском смислу не доносе ништа суштински ново. Уосталом, једина теоријска новина коју Ксенакис излаже у последње две деценије своје композиторске активности – теорија о 'ћелијским аутоматима' (ен. *cellular automata*), није од значаја за наш угао посматрања у овом раду.

заинтриговало треће поглавље *Stratégie musicale* у којем Ксенакис излаже свој поглед на однос детерминизма и индетерминизма у композиционом процесу и чију смо практичну примену демонстрирали анализирајући његову композицију *Liniaia-Agon* (1972). Када је реч о колекцији текстова *Musique / Architecture*, определили смо се да детаљно размотримо два најважнија чланка из ове збирке који, као што ћемо видети, представљају значајну тачку конвергенције музичких поетика Ксенакиса и Трајковића, а који у нашој средини до сада нису били предмет детаљне анализе: то су „Vers une métamusique“ (први пут објављен 1967.) и „Vers une philosophie de la musique“ (из 1968. године). У првом поменутом чланку, Ксенакис даје детаљно тумачење система античких грчких и византијских система музичких лествица и објашњава своју, данас чувену дихотомију '(музичких) структура ван времена/структура у времену', док у другом илуструје ову музичко-теоријску потрагу на примеру једне од својих 'најформализованијих' композиција, остварења *Nomos Alpha* за соло виолончело (1965–1966), заснованог на новој 'лествичној' организацији коју Ксенакис управо у тим годинама почиње да истражује, да би кулминацију доживела у делима из следеће деценије. Још један драгоцен извор и увид у ауторов мисаони процес пружа књига *Arts / Sciences. Alliages*, заправо транскрипт одбране његове докторске дисертације 'из праксе' (тј. на основу целокупног дотадашњег опуса), која се одиграла 18. маја 1976. године на Универзитету Сорбоне у Паризу. Ова књига је занимљива по томе што, читајући разговор између Ксенакиса и петорице чланова комисије, можемо да се присетимо античких филозофских списа у форми дијалога. У свом прелиминарном излагању, као и у разговору са угледним стручњацима који су чинили комисију за одбрану дисертације, Ксенакис конкретизује своје ставове према стваралачком процесу и нарочитом месту које уметничко стварање заузима у односу на друге људске активности.

У Табели 2 изложили смо преглед различитих верзија поменутих Ксенакисових књига које су нам биле доступне за разматрање, на француском и енглеском језику, будући да постоје знатне разлике у садржају појединих издања на овим језицима. Ове упадљиве разлике и преклапања свакако су резултат – или последица – уређивачких интервенција америчке композиторке и музиколога Шерон Кена (Sharon Kanach), која је, као преводилац и редактор, предано радила

на пласирању Ксенакисове музичкотеоријске мисли на англосаксонском говорном подручју. Иако из данашње перспективе ова врста уредничке интервенције у садржају већ објављених публикација не делује сасвим оправдано, сâм Ксенакис се није томе противио и спремно је изражавао своју захвалност Шерон Кена због њеног залагања за промоцију његове писане речи у САД и другде.

ТАБЕЛА 2

Садржај књига *Musiques formelles*, *Musique/Architecture* и *Arts / Sciences. Alliages* (издања на француском и енглеском језику)

Musiques formelles , La revue musicale, double numéro spécial No. 253 et 254, 1963.	Formalized Music. Thought and Mathematics in Composition , Bloomington, In., Indiana University Press, 1971. Revised edition. Additional material compiled and edited by Sharon Kanach. Pendragon Press, Styvesant NY, 1992.	Musique. Architecture , Paris, Casterman, 1971 Deuxième édition revue et augmentée, 1976.	Arts / Sciences. Alliages , Tournai, Casterman, 1979.	Arts/Sciences: Alloys . The Thesis Defense of Iannis Xenakis before Olivier Messiaen, Michel Ragon, Olivier Revault d'Allones, Michel Serres, and Bernard Teyssède. Translated by Sharon Kanach. New York NY, Pendragon Press, 1985.
	Preface (1970)	Première partie : Musique		Author's Preface Translators Preface by Sharon E. Kanach Notice List of illustrations
Avant propos	Preface to Musiques Formelles (1962)	I Théorie des probabilités et composition musicale (Gravesaner Blätter, No. 6, 1956)	Exposé liminaire de Iannis Xenakis: - Philosophie sous-tendue - Concrétions	Preliminary Statement by Iannis Xenakis
	Preface to the Pendragon Edition	II Les trois paraboles (Nutida musik, No. 4, 1958)	Dialogue avec Olivier Revault d'Allonnes	Dialogue with Olivier Revault d'Allonnes
I Musiques stochastiques (générales, libres)	I Free Stochastic Music	III Formalisation et axiomatisation de la composition musicale (излагање, Берлин, 1964)	Dialogue avec Olivier Messiaen	Dialogue with Olivier Messiaen
II Musique stochastique Markovienne	II Markovian Stochastic Music – Theory	IV Trois poles de condensation A. Musique stochastique (libre) B. Musique stochastique Markovienne C. Musique symbolique et ensembliste (Radio Varsovie, 1962)	Dialogue avec Michel Ragon	Dialogue with Michel Ragon
	III Markovian Stochastic Music – Applications	V Vers une métamusique (La nef, No. 29, 1967)	Dialogue avec Michel Serres	Dialogue with Michel Serres
III Stratégie musicale	IV Musical Strategy – Strategy, Linear Programming, and Musical Composition	VI Vers une philosophie de la musique (Revue d'esthétique, Nos. 2-3-4, 1968)	Dialogue avec Bernard Teyssède	Dialogue with Bernard Teyssède

IV Musique stochastique libre, à l'ordinateur	V Free Stochastic Music by Computer	Deuxième partie : Architecture	Annexe : Nouvelles propositions sur la microstructure des sons	
V Musique symbolique	VI Symbolic Music	ODLOMAK: La crise de la musique sérielle (Gravesaner Blätter, No. 1, 1955)		Appendix I. Correspondences Between Certain Developments in Music and Mathematics
Conclusions et extensions	Conclusions and Extensions for Chapters I–VI	I Le Pavilion Philips à l'aube d'une architecture (извод из чланака објављених у (Gravesaner Blätter, No. 9, 1957. и La revue technique Philips, tome 20, 1958/59)	Bibliographie	Appendix II. Sieve Theory
Bibliographie sommaire	VII Towards a Metamusic	II Notes sur un geste électronique (Nutida musik, mars 1958; La revue musicale, No. 244, 1959)		Appendix III. New Proposals in Microsound Structure
Catalogue des oeuvres de Iannis Xenakis	VIII Towards a Philosophy of Music	III La ville cosmique (Françoise Choay, L'Urbanisme, utopies et réalité, Le Seuil, 1965)		Appendix IV. A Catalogue of Musical Works by Iannis Xenakis
	IX New Proposals in Microsound Structure	Troisième partie : Musique. Architecture		Appendix V. Bibliography
	X Concerning Time, Space and Music	Cahier d'illustrations		Postface
	XI Sieves	Variété		
	XII Sieves: A User's Guide	Annexe 1 : Tableau de correspondances entre certains développements de la musique et de la mathématique		
	XIII Dynamic Stochastic Synthesis	Annexe 2		
	XIV More Thorough Stochastic Music	Annexe 3		
	Appendix I	Annexe 4		
	Appendix II	Entretiens		
	Appendix III – The New UPIC System	Catalogue des oeuvres de Iannis Xenakis, établi d'après travaux de Maurice Fleuret		
	A Selected Bibliography of Iannis Xenakis	Discographie et bibliographie		
	Iannis Xenakis: Biographical information			
	Notes			
	Index			

Поред ових књига, у разматрању Ксенакисове музичкотеоријске мисли користили смо и његове интервјуе и краће аутопоетичке исказе, као што је већ разматрана 'аутобиографска скица' из 1980. године, књига интервјуа са Балинтом Андрашем Варгом²¹² и друго.²¹³

²¹² Varga, *Conversations with Iannis Xenakis*.

²¹³ У оквиру поменуте критичке библиографије, на страници <https://www.iannis-xenakis.org/entretiens/>, доступан је један број Ксенакисових интервјуа за слободно преузимање.

У посматраним написима Јаниса Ксенакиса можемо да издвојимо одређени број тема које, по нашем мишљењу, одсликавају његов однос према 'античкој грчкој парадигми'. То су природа у целини и природне појаве као извор инспирације, спој науке и уметности са плодотворним утицајем различитих природних наука (напредне математике, физике, хемије) на уметничко стваралаштво, античка грчка и византијска музичка теорија, грчка митологија, архитектура, Ренесанса као обнова антике, музика Дебисија и Месијана као обнова антике у двадесетом веку, старогрчки језик и књижевност на овом језику (пре свега грчке трагедије). Све ове начине испољавања 'античке парадигме' у стваралаштву Ксенакиса анализираћемо најпре на основу његових написа о музици, а потом и у одабраним композицијама, како инструменталним – као 'легурама' науке и математике – тако и оним вокалним, заснованим на грчким трагедијама.

'Аполонијски' и 'дионизијски' елемент у написима Јаниса Ксенакиса

Користан путоказ за сналажење у изобиљу Ксенакисових музичко-теоријских текстова представља још један изванредан чланак Макиса Соломоса „Xenakis' Thought through his Writings“, у коме он трасира неколико линија Ксенакисове мисли на основу 'класичне', не-бинарне опозиције 'аполонијског' и 'дионизијског' коју је поставио Фридрих Ниче у свом раније поменутом делу *Рођење трагедије*. Соломос сматра да се у Ксенакисовој музичкој теорији, елемент 'аполонијског' везује за средишњи појам 'апстракције', за његову визију 'легуре уметности и науке' и за значајан али нехомоген концепт 'формализације'. С друге стране, Соломос уочава испољавање 'дионизијског' елемента у сложености Ксенакисових извора инспирације, пре свега у његовом односу према природи и у потрази за непосредном изражајношћу. Аутор такође сматра да се у појединим Ксенакисовим написима ова дихотомија превазилази, и то у вези са његовим разматрањем категорија простора и времена, као и са нагласком који аутор ставља на идеју креативности.²¹⁴

Углавном је реч о 'радним верзијама' интервјуа који су касније објављени у назначеним публикацијама.

²¹⁴ Makis Solomos, „Xenakis' Thought through his Writings“, *Journal of New Music Research*, XXXIII/2, 2004, <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01789818/document>.

Као што смо већ поменули, Ксенакис припада генерацији композитора која је објавила велики број књига и чланака о музици – међутим, како запажа Соломос, однос између Ксенакисових написа и његове музике уопште није једноставан нити директан. Наиме, док 'формализација' игра важну улогу у Ксенакисовим теоријама, она квантитативно није толико значајна за његову музичку продукцију! У великој мери, Ксенакисова писана реч је аутономна у односу на његово композиторско стваралаштво; она не служи нужно као 'одскачна даска' за стварање музике.²¹⁵ Такође, Соломос истиче да је Ксенакис у првим деценијама свога рада (током 1950-их и 1960-их) створио много нових теорија, што би одговарало улози 'уметника-творца' (фр. *artiste-concepteur*), какву је сам дефинисао;²¹⁶ међутим, у каснијим годинама, осмишљавао је све мање теорија, приближавајући се све више традиционалној улози 'уметника-занатлије'.

Када је реч о 'аполонијском' и 'дионизијском' аспекту Ксенакисове писане речи, Соломосова запажања су изванредно занимљива. По његовом мишљењу, „аполонијски Ксенакис открива се најпре у својој изузетној склоности ка апстракцији. (...) Уз помоћ операција апстраховања, Ксенакис је решавао музичке проблеме и формулисао потпуно нове концепте“.²¹⁷

Најдалекосежнији концепт који је Ксенакис развио у седмој деценији двадесетог века и који никада није напустио, јесте његова чувена дихотомија између категорија 'ван времена' и 'у времену', којој ћемо касније посветити више пажње. Затим, апстракција може да се односи и на Ксенакисово уверење о универзалности структурне уређености, које можемо да доведемо у везу са различитим теоријским правцима исте епохе. Како запажа Соломос, у истом периоду, структурализам је био водећи интелектуални правац у Француској. У једном ранијем чланку, детаљно смо разматрали однос структуралистичке теоријске мисли и Ксенакисових теорија,²¹⁸ а овде скрећемо пажњу на идеју универзалности структурног поретка као основе аналитичког метода опште (компаративне) морфологије – коју смо разматрали у вези са књигом *Vreme umetnosti* Драгутина Гостушког. О овом методу и сâм Ксенакис каже: „Штавише,

²¹⁵ Уп. исто.

²¹⁶ Уп. Xenakis, *Arts/Sciences. Alliances*, 13.

²¹⁷ Solomos, „Xenakis' Thought through his Writings“.

²¹⁸ Janković, „Structure – Meaning and implementation of the term...“.

дошло је време да установимо 'општу морфологију' као нову науку, која би третирала ове облике и архитектуре унутар ових различитих дисциплина, посматрајући њихове непроменљиве аспекте и законе њихове трансформације који, у неким случајевима, постоје већ милионима година. Позадину ове нове науке треба да представља (...) апстрактан приступ, лишен анегдота наших чула и навика“.²¹⁹

Соломос истиче да је Ксенакис покушао да оствари крајњу инстанцу структуралног универзализма својом 'теоријом решета', која представља његов лични дериват и начин употребе математичке теорије група. Ова теорија, као што ћемо видети, дозвољава могућност реконструкције свих постојећих скала (и то не само тонских висина) и конструкције нових.

На основу свих ових елемената, Соломос закључује да је „Ксенакисов универзализам структуралне врсте“,²²⁰ мислећи, наравно, на стварање једне уређене, конфигуриране стварности. Ова тенденција посебно је евидентна у Ксенакисовим вишемедијским делима под називом 'политопи' (од грчких речи 'poly' – много и 'topos' – место),²²¹ која представљају неку врсту 'новостворене реалности' у којој се на чула делује истовремено 'из' различитих уметности, односно путем њихових медија (доживљајем архитектуралне целине, звуком, светлосним ефектима). На тај начин настаје нека врста 'синтезијског уметничког дела' које бисмо могли, не само у називу, да упоредимо са концептом 'синтума' како га је дефинисао српски композитор, визуелни уметник и теоретичар Владан Радовановић.²²²

²¹⁹ Xenakis, *Arts/Sciences. Alliances*, 14.

²²⁰ Solomos, „Xenakis’ Thought through his Writings“.

²²¹ Ксенакис је реализовао пет оваквих остварења: *Polytope de Montréal* (1967), *Polytope de Persepolis* (1971), *Polytope de Cluny* (1972), *Polytope de Mycènes* (1978) и *Le Diatope* (1978). С обзиром на изузетну сложеност ових дела, као и додатне нивое значења које они отварају, овога пута смо их изоставили из разматрања. Остварењем *Le Diatope* недавно се у нашој средини бавила Милица Алексић у свом раду „Просторно-звучно-светлосни преплет: *Diatope* Јаниса Ксенакиса“, семинарски рад (необјављен), рађен под менторством др Драгана Стојановић-Новичић (предмет Општа историја музике 4), Београд, Факултет музичке уметности у Београду, Катедра за музикологију, 2019. Искрпну анализу остварења *Polytope de Mycènes* видети у: Marina Kotzamani, „Greek History as Environmental Performance: Iannis Xenakis’ *Mycenae Polytopon* and Beyond“, *Gramma: Journal of Theory and Criticism*, XXII, 2, 2014, 163–178, <https://ejournals.lib.auth.gr/gramma/article/view/6262/6013>.

²²² Уп. Ивана Јанковић [=Медић], „Синтезијска уметност Владана Радовановића“, *Музикологија/Musicology* 3, 2003, 141–186.

Коначно, последњу и 'најлепшу' инстанцу Ксенакисове 'аполонијске' мисли представља његова идеја 'легура уметности и науке' – и то 'легурâ' у множини, које не представљају савршени спој, нити фузију својих саставних делова.²²³ Можемо да закључимо да идеја 'легура' подразумева различите, променљиве односе науке и музике, из којих настају квалитативно нове појавности. Иако се обично за Ксенакисово име везује спој математике и музике (сетимо се само Гостушкових поспрдних опаски!), Соломос с правом констатује да су за грчког композитора (подједнако) значајан подстицај представљале и природне науке, нарочито физика,²²⁴ из које је црпео многе аналогije (као што је 'Брауново кретање честица', парабола гасовитог стања). Соломос истиче да Ксенакиса нису занимале математичке теорије као такве, већ могућности примене математике у музици, при чему се композитор није устручавао да одступа од теорије како би испунио своје музичке циљеве!²²⁵ Стога Соломос закључује да би, уместо 'питагорејства', у случају Ксенакиса било исправније говорити о 'инверзији питагорејства': јер, „Питагора је 'измислио' математику проучавајући музику, док је Ксенакис повремено измишљао своју музику проучавајући и користећи математику“.²²⁶ Улога математике у његовом стваралаштву је, дакле, несумњиво значајна, али је не треба прецењивати.

Иста констатација односи се и на још један од познатих Ксенакисових концепата из седме деценије двадесетог века: реч је о 'формализацији'. Соломос запажа да су поједини аутори покушавали да обухвате целокупно Ксенакисово стваралаштво овим концептом, али да то није исправан пут из најмање два разлога: најпре, зато што се он односи само на мали део Ксенакисових композиција, а потом, зато што у његовим написима овај концепт уопште није хомоген и појављује се у барем три различита значења. Иако се ова реч појављује у наслову књиге *Musiques formelles*, Ксенакис у овој књизи заправо посвећује више пажње концепту 'аксиоматизације' (у смислу математичких аксиома), што представља прво значење појма 'формализације'. С тим у вези, Соломос луцидно запажа да „иако је математичка апстракција засигурно стимулисала његову [Ксенакисову]

²²³ Solomos, „Xenakis' Thought through his Writings“.

²²⁴ Исто.

²²⁵ Соломос цитира Ксенакиса који је о себи говорио као о 'кориснику математике', уп. исто, 131.

²²⁶ Исто.

имагинацију, треба да признамо да је он био у довољној мери прагматичан да схвати да то није био нарочито плоносан пут за практично развијање у музици – једини изузетак представља *Nomos Alpha* и његов чланак о томе (...) ('Vers une philosophie de la musique')²²⁷

Друго значење термина формализација јесте 'механизам' (или 'механизација', 'механичност'). Соломос запажа да нас ово значење доводи ближе ономе што можемо да сагледамо као 'практичан циљ' Ксенакисових напора у тој области: стварању неке врсте информатичке 'црне кутије' која би сама могла да произведе читаву композицију на основу унетих података.²²⁸ Јасно је да овде аутор има у виду неку врсту 'алгоритма' или предкомпозиционе процедуре, која је сасвим упоредива са поступцима примењеним у најригиднијим делима интегралног серијализма као што је *Structure Ia* (1951) Пјера Булеза (Pierre Boulez, 1925–2016).²²⁹

Треће могуће значење термина 'формализација' односи се једноставно на примену математике (у музици).²³⁰ Соломос даје исцрпну листу начина коришћења математичких теорија и формула у Ксенакисовим написима: хронолошким редом, то су 1) 'стохастичка музика', 2) 'теорија игара', 3) 'симболичка логика', 4) 'теорија група', 5) 'теорија решета' и 6) 'динамична стохастичка синтеза'. Ову листу допуњује другим 'теоријама', које је Ксенакис користио у композиторском раду, али их је само неформално објаснио: 7) 'арборесценције', 8) 'Браунова кретања', 9) 'ћелијски аутомати' и 10) URIC (као технолошки изум).²³¹ Тиме се, практично, исцрпљује опис испољавања 'аполонијског' елемента у Ксенакисовом музичко-теоријском опусу, чије ћемо примере у музичком стваралаштву анализирати у даљем току рада.

Када је реч о 'дионизијском Ксенакису', Соломос истиче да је овај елемент „много очигледнији у Ксенакисовој музици него у његовим написима. Прецизније, у његовој музици проналазимо изузетну равнотежу аполонијског и дионизијског, док у његовим текстовима аполонијски елемент преовладава. Ипак, и дионизијски елемент је присутан, нарочито у његовим интервјуима“.²³² Овде Соломос

²²⁷ Исто. Соломос такође запажа да термин 'аксиоматизација', баш као и 'формализација' готово у потпуности ишчезава из Ксенакисових каснијих написа (од осме деценије двадесетог века).

²²⁸ Исто.

²²⁹ О сродностима између Ксенакиса и серијалиста, видети: Solomos, „Convergences entre Xenakis et le serialisme“.

²³⁰ Solomos, „Xenakis' Thought through his Writings“.

²³¹ Исто.

²³² Исто.

несумњиво има у виду Ксенакисову раније коментарисану тежњу ка непосредности израза – који није посредован знаковима или некако другачије. Према речима самог Ксенакиса, музика није језик, није порука.²³³ Соломос тврди да су „ксенакисовска звучања усмерена директно ка слушаочевим чулима“,²³⁴ те да музика овог композитора превазилази идеју 'представљања'. Потпору за то проналази у Ксенакисовим тврдњама да његове 'звучне масе' не служе томе да илуструју, представљају, опонашају природне феномене, већ да оне јесу 'звучни облаци'.

Ипак, аспект Ксенакисове поетике у којем се најбоље огледа 'дионизијски' елемент представља композиторов специфичан однос према природи (као физичкој појавности) и природним наукама. Соломос лепо примећује да се код Ксенакиса „формални модели сусрећу са природом на разним нивоима“²³⁵ и да за њега „није постојао дуалитет 'природе насупрот култури'. 'Космос' или 'универзум' (у крајњој инстанци: природа), за њега је то једино што постоји“.²³⁶ Метафоре из природе често играју главну улогу у прожимањима науке и музике у Ксенакисовој музици, као што је аналогија између изолованог звука и молекула гаса која је омогућила коришћење функција вероватноће у музичком стваралаштву. Соломос истиче да је управо ова аналогија, односно њена примена у компоновању, „можда једино место где легуре уметности и науке савршено функционишу“.²³⁷ Он издваја три тачке у Ксенакисовом приступу теорији вероватноће: 1) 'стохастичку', то јест коришћење функција вероватноће у макрокомпоновању (са ослањањем на законе термодинамике); 2) 'Браунова кретања', које користи у истом значењу као 'случајна кретања' (енг. *random walks*), иако први термин потиче из физике и односи се на хаотично кретање честица у течном или гасовитом окружењу, при чему долази до судара тих честица са молекулима окружујуће супстанце, док други термин води порекло из математике и представља чисту апстракцију. Соломос примећује да је Ксенакису вероватно био занимљивији физички феномен хаотичног кретања, те је зато чешће користио први термин; 3) идеју о 'зрнастој' природи звука, која је добила нарочито значајну примеру у развоју електронске музике.²³⁸

²³³ Исто.

²³⁴ Исто.

²³⁵ Исто.

²³⁶ Исто.

²³⁷ Исто.

²³⁸ Исто.

Соломос луцидно закључује да је „Ксенакисова слика природе била посредована модерном науком“,²³⁹ што се показује као потпуно тачно у вези са његовим целокупним музичким и музичко-теоријским опусом. Имајући у виду ову чињеницу, као и раније размотрену околност да се Ксенакис, у свом обраћању античкој Грчкој, не окреће 'класичном добу' већ много старијем 'архајском добу', добу Богова и Титана и њихових међусобних борби (што је запазио и Франсоа Бернар Маш у раније поменутом чланку), Соломос сматра да је овде могуће говорити и о оргијастичној визији природе и додаје: „Непосредан израз кроз осећање јединства са свеукупношћу Природе: то би могао да буде Ксенакисов дионизијски аспект.“²⁴⁰

Закључујемо да је Ксенакисов 'натурализам' један сложени конструкт који чине, с једне стране, представе природних сила и феномена (које су добиле своју 'персонификацију' у античкој митологији), а с друге стране, 'позајмице' разноврсних теорија и сазнања из природних наука.

Ничеовски дуалитет 'аполонијског' и 'дionизијског' свакако је значајан за разумевање Ксенакисовог опуса, али, како запажа Соломос, има и аспеката стваралаштва овог уметника који не могу да се разматрају у оквирима ове недијалектичке опозиције: то су питања односа времена и простора, као и идеја оригиналности.

Време, као средишња категорија музике, за Ксенакиса је, према сопственом признању, одувек представљало 'енигму': „Никада нисам разумео шта је време. Време за мене остаје нешто мистериозно“.²⁴¹ Соломос сматра да је овде важно да се уочи разлика између појмова 'мерљивог' и 'немерљивог' времена. Иако је на почетку свог композиторског и музичко-теоријског рада, када се бавио законима термодинамике (средином шесте деценије двадесетог века), Ксенакис готово изједначавао 'немерљиво' време (тј. чист проток времена) са музиком, касније се све више бавио 'мерљивим' временом – оним које може да буде конструисано. У

²³⁹ Исто.

²⁴⁰ Исто.

²⁴¹ Ову реченицу Ксенакис је изрекао у једном од својих последњих интервјуа, из 1998. године; нав. према: исто.

разговорима са Балинтом Варгом, изјавио је да је „дошао до закључка да време није ништа друго него једна врста структуре“.²⁴² Касније ћемо видети, на примеру композиције *Nomos Alpha* за соло виолончело (1966), на који начин је Ксенакис конструисао временску димензију унутар музичког тока, бавећи се дихотомијом 'непрекинутог (континуалног)' и 'испрекиданог (дисконтинуалног)' времена.

Оригиналност и 'нова правила' музичке организације

Велики део Ксенакисовог опуса може да се посматра у контексту потраге за оригиналношћу – и у идеји и у реализацији. Соломос износи мишљење да је за Ксенакиса овај појам означавао нешто друго од уобичајеног значења: за једног 'уметника-творца', то је било онтолошко питање.²⁴³

Тема оригиналности појављује се у Ксенакисовим написима и исказима 'у првом лицу', чак и оним познијег датума:

Zašto ne bi pokušali odrediti pravilo ili zakon kojega nema u skladištu pamćenja, to jeste, neuočeno, novo pravilo. To je viša, stvaralačka razina. Stvarati, dakle, znači učiniti nešto originalno, nešto što nema sličnosti i ne može se usporediti s uočenim. To znači stvoriti nešto od ničega. Roditi iz nerođenog.²⁴⁴

Композитор запажа да 'стварање нествореног' подразумева врло велики напор јер захтева бесконачно мноштво правила. Он наводи пример 'правила једне тоналне композиције': да би се она превазишла у смеру оригиналности, „valjalo bi proizvesti druge funkcije, ili čak isključiti svaku funkciju. U tom slučaju moramo smisliti oblik misli stran prethodnima, misli bez ograničenja forme i bez kraja. Prisiljeni smo, dakle, postupno plesti beskrajnu mrežu zamršenih pravila, ali samo na polju kombinatorike“.²⁴⁵ Другим речима, ако стваралац следи неки утврђени низ правила, постоје границе до којих уопште може да се иде – а да би се отишло још даље, потребно је да се измисле нова правила:

Zahtijev za originalnošću navodi na smišljanje svijeta drukčijeg od ovoga našega, u cjelini i u pojedinostima. To je možda nadljudski zadatak. Prihvatili smo ideju originalnosti stvaranja od ničega. Pravilo mora biti apsolutno novo. Ali pravilo je postupak primijenjen na elemente. Prema tomu, i elementi bi morali biti stvoreni ni od

²⁴² Уп. Varga, *Conversations with Iannis Xenakis*, 82–83.

²⁴³ Solomos, „Xenakis' Thought through his Writings“.

²⁴⁴ Iannis Xenakis, „Arhitektura, informatika, originalnost“, u: *Skladateljske sinteze osamdesetih godina*, Zagreb, Muzički biennale Zagreb, 1985, 86.

²⁴⁵ Исто, 87.

čega. Ako elemente shvatimo kao vrlo male postupke, dakle vrlo mala pravila, vidimo da se pojam pravilo-postupak može beskrajno primjenjivati u mikrokozmičkom i makrokozmičkom smislu, i to hijerarhijski slojevito.²⁴⁶

Ипак, како запажа Драгана Стојановић-Новичић, Ксенакис је био свестан релативности појмова 'традиционално' и 'ново' и током година је све мање веровао у апсолутни смисао речи 'оригиналност'.²⁴⁷ Стога ауторка закључује да „[с]ваки помак у Ксенакисовој теоријској мисли и практичној музичкој реализацији треба разматрати у смислу релативности новине, али и промене контекста на који та – макар и мала интервенција – делује“.²⁴⁸ И Макис Соломос упозорава да је стварање 'ни из чега (*ex nihilo*)' била средишња тачка 'ксенакисовске утопије' – јер је сам композитор био свестан тога да је 'стварање нових светова' немогућ задатак за уметника. Стога, у једном од својих познијих интервјуа, Ксенакис резигнирано констатује: „Немогуће је створити нешто другачије – не постоји ниједан такав пример у историји уметности. То је тужно: ми смо затвореници сами унутар себе“.²⁴⁹ Ипак, овај композиторов 'ламент' не прикрива чињеницу да је он током своје каријере заиста покушавао да створи нешто потпуно ново – гестом правог високомодернистичког ствараоца (односно, 'уметника-творца', како га је сам назвао). Ксенакис сажима свој приступ појму оригиналног стварања у два основна постулата:

- а) Чињеница је да се свемир састоји од правила-поступака.
- б) Правила-поступци могу се наново стварати.²⁵⁰

Какве везе имају 'нова правила' са 'античком парадигмом'? Ксенакис даје исцрпно објашњење овога у свом познатом тексту „Vers une métamusique“,²⁵¹ чији наслов открива тежњу за превазилажењем тренутног стања музике (што сугерише грчки префикс 'мета-/meta-', у значењу 'после' или 'даље од'). Овај веома сложени чланак завређује детаљну анализу јер је, као што ћемо касније видети, за Властимира Трајковића он представљао један од узорних текстова о старогрчкој и византијској музици. Иако нисмо нашли податке о томе да ли се икада одиграо

²⁴⁶ Исто.

²⁴⁷ Стојановић-Новичић, „Стварање као рађање...“, 64–65.

²⁴⁸ Исто, 64.

²⁴⁹ Уп. Varga, *Conversations with Iannis Xenakis*, 71; Solomos, „Xenakis' Thought through his Writings“.

²⁵⁰ Xenakis: „Arhitektura, informatika, originalnost“, 87–88.

²⁵¹ Ослонили смо се и на изворну француску и на енглеску верзију текста које се незнатно разликују, в. Табелу 1 у овом поглављу. Бројеви страница наведени су најпре према француском па затим према енглеском издању са косом цртом између (/).

физички сусрет између Ксенакиса и његовог млађег српског савременика, чланак „Vers une métamusique“ несумњиво је представљао 'место сусрета' и стога завређује нашу пажњу.²⁵²

У овом тексту Ксенакис даје детаљну анализу тонских система старогрчке и византијске музике, на основу којих поставља једну нову теорију о лествицама које би представљале основу модерне (савремене) музике. Одмах је јасно да се он ставља на страну 'класицистичких модерниста', тј. оних који се угледају на прошлост (тј. антику) као основу за модерност. Аутор започиње своје излагање критиком 'данашњих технократа и њихових следбеника' који музику третирају као поруку коју композитор (пошиљалац) шаље слушаоцу (примаоцу). Унутар ове 'технократске струје' он сагледава две велике групе композитора, 'информатичаре /кибернетичаре' и 'институционалисте', а ову другу групу дели на две подгрупе: прву чине 'графичари', који фетишизују цртеж у односу на звучни резултат (овде сврстава и алеаторичку односно /тотално/ импровизовану музику),²⁵³ а другу ствараоци који се ослањају на спектакл (по узору на хепенинге) и који, на неки начин, признају „пораз (чисте) музике“.²⁵⁴ Већ из овог кратког уводног дела видимо да Ксенакис, супротно слици коју су многи имали о њему, себе сврстава у табор заговорника 'чисте музике' (јер као што смо већ видели, верује у непосредно, непосредовано /поруком/ дејство музике на чула) – сматрајући вероватно да њему лично цртеж, рачунске операције и слични поступци служе као помоћна средства за постизање одређеног звучног резултата, а не као нешто самосврховито. Могли бисмо с правом да поставимо питање да ли би и 'технократе' о себи мислиле исто што и Ксенакис, али он конкретизује своју критику тако што свим поменутих групама стваралаца замера непромишљеност у компоновању музике: „Ове две групе деле један романтичарски став. Оне верују у тренутност акције и не брину превише о рационалној контроли. Али пошто је музичкој акцији неопходно

²⁵² Проучавајући Ксенакисову архиву, Соломос је закључио да је овај чланак заправо произашао из једног ранијег усменог излагања о Месијану, да би Ксенакис из финалне верзије уклонио текста реферирање на Месијана. Уп. Solomos, „Notes sur les relations musicales entre Xenakis et Messiaen“, 11.

²⁵³ Ксенакис овде вероватно алудира на свог савременика Карлхајнца Штокхаузена (Karlheinz Stockhausen, 1928–2007) и његово остварење *Zyklus* за перкусионисту (1959), као један од најранијих примера графичке партитуре.

²⁵⁴ Ксенакис очигледно мисли на Џона Кејџа (John Cage, 1912–1992) и његове следбенике у оквиру америчке 'експерименталне' струје.

потребно размишљање јер иначе ризикује да упадне у тривијалну импровизацију, непрецизност и неодговорност, ове групе у ствари негирају музику и воде је изван њене праве природе“.²⁵⁵ За разлику од Аристотела, Ксенакис одбацује 'средњи пут' односно компромис као могућност (мислећи вероватно на замишљену средину између размишљања и неразмишљања, разума и интуиције), већ сматра да треба ићи путем 'самотрансформације' самих тонова: „Тако, када научна и математичка мисао служи музици, или било којој другој људској креативној активности, она треба да се директно амалгамише са интуицијом. Човек је једно цело, недељив“.²⁵⁶ Другим речима, разум и интуиција, наука и креативно деловање, морају да делују заједно, стопљени у једну нову *легуру* – што је парабола коју ће Ксенакис искористити у називу своје докторске дисертације, десетак година касније.

Аутор запажа да је музичка синтакса у двадесетом веку претрпела велике потресе и да се „данас чини да безбројне могућности коегзистирају у стању хаоса. Имамо изобилје теорија, (понекад) индивидуалних стилова, или мање-више древних 'школа'. Али, како се ствара музика?“²⁵⁷ Ксенакис прави кратко подсећање на својеврсну револуцију коју је изазвао 1954. године када је одбацио линеарно размишљање тј. полифонију – у оквиру серијалне музике – и заменио га „светом звучних маса, (...) облацима и галаксијама, којима су руководиле нове карактеристике попут густине, нивоа уређености и степена промена, што је захтевало дефиниције и примере уз коришћење теорије вероватноће. Тако је рођена стохастичка музика“.²⁵⁸ Свестан утицаја који је извршио овом новином која се 'расула по свету', композитор ипак запажа да темперовани дијатонски систем – као музичка '*terra firma*' на којој је заснована сва западноевропска музика – и даље одолева у савременом тренутку. Излажући своју намеру да, једном за свагда, 'рашчисти' са дур-мол системом, Ксенакис изјављује:

Овде започиње нова фаза. Истраживање и трансформација овог система увешће нас у нову еру, препуну могућности. Да бисмо разумели њен пресудни значај, морамо да усмеримо поглед у правцу њеног прехришћанског порекла и потоњег развоја. Стога ћу указати на музичку структуру античке Грчке, а потом и византијске музике, која је претходну најбоље сачувала истовремено је и развијајући – и то далеко верније него њена 'западна сестра', грегоријански корал.²⁵⁹

²⁵⁵ Xenakis, „Vers une métamusique“/“Towards a metamusic“, 39/181.

²⁵⁶ Исто, 39–40/181.

²⁵⁷ Исто, 40/182.

²⁵⁸ Исто, 41/182.

²⁵⁹ Исто, 41–42/182.

Видимо да се овде Ксенакис, практично, позива на 'античку (грчку) парадигму' како би отворио ново поглавље у разматрању *тонских система* западноевропске музике. Стога он преузима на себе задатак да објасни 'апстрактну логичку конструкцију' античке грчке и византијске музике 'на модеран начин': „Покушаћу да изразим једноставним али универзалним језиком математике и логике шта је некада било а шта би и даље могло бити вредно у временској димензији (историјска музикологија) и у димензији простора (компаративна музикологија)“.²⁶⁰

Овде стижемо до Ксенакисове чувене категоризације 'музичких архитектура' односно структура, с тим што у овом тренутку – тј. у овом чланку – композитор има у виду три категорије: 'структуре ван времена' (или 'ванвременске структуре'), 'структуре у времену' и 'временске (или темпоралне) структуре'²⁶¹ (за разлику од прве две, трећу категорију ће напустити у каснијим разматрањима). „На пример, одређена скала тонских висина је архитектура ван времена, јер никакава хоризонтална или вертикална комбинација елемената не може да је измени. Сам музички догађај, његова појава, припада временској категорији. Коначно, мелодија или акорд на основу дате скале настају тако што повезују категорију ван времена са временском категоријом. Оба представљају реализације-у-времену конструкција ван времена“.²⁶² Као што можемо да приметимо, дистинкција између структура 'у времену' и 'временских' структура није сасвим јасна²⁶³ и разумљиво је зашто је композитор временом свео свој систем на само два елемента тј. категорије – *ван времена* и *у времену*. Такав, двоструки систем може да се упорети са паром *langue* – *parole* из структуралистичке лингвистике, где се прва категорија односи на апстрактне језичке структуре попут граматике, а друга на конкретну употребу језика у говорном чину.²⁶⁴ Овде се Ксенакис не задржава на теоријским

²⁶⁰ Исто, 42/182.

²⁶¹ Исто, 42/183.

²⁶² Исто. Ову 'троструку структуру' композитор је већ изложио у петом поглављу своје књиге *Musiques formelles* („Musique symbolique“, 200 и даље).

²⁶³ Корисно објашњење даје Драгана Стојановић-Новичић која сматра да 'ванвременске структуре' могу да се посматрају као типови лествица, 'временске структуре' као ритмичка организација дела, док 'структуре у времену' представљају интеграцију два претходно наведена принципа. Уп. Стојановић-Новичић, „Стварање као рађање...“, 71.

²⁶⁴ Уп. Janković, „Structure – Meaning and implementation of the term...“, 249, 252.

експликацијама, већ жели да покаже како античка (грчка) и византијска музика могу да се анализирају помоћу ових категорија.

Он започиње анализу тврдњом да се грегоријанско појање некада заснивало на структури античке грчке музике – међутим, брз развој музике у Западној Европи послед деветог века довео је до поједностављења и униформизације грегоријанског појања – а „пракса је изгубила своју теорију“.²⁶⁵ За разлику од тога, Ксенакис сматра, позивајући се на трактат Јоханеса Тинкториса (Johannes Tinctoris, око 1435–1511) *Terminorum Musical Diffinitorum*, да 'крхотине античке теорије' још увек могу да се нађу у световној музици петнаестог и шеснаестог века. Такође, према Ксенакисовом мишљењу, грешка је то што су ранији теоретичари посматрали антику кроз призму грегоријанског појања и његових модуса „које одавно више нико не разуме. Тек почињемо да наслућујемо друге правце могућег објашњења грегоријанских модуса“.²⁶⁶ Према Ксенакисовом сазнању, само је Жак Шеје (Jacques Chailley) увео друге теоријске концепте осим 'лествице' у разматрање античких тонских система, што Ксенакис сматра за исправан пут и додаје:

Верујем да можемо да одемо даље и да тврдимо да се античка музика, барем до првих векова хришћанства, уопште није заснивала на октавним лествицама и модусима, већ на тетраходима и системима.

Стручњаци за античку музику (са изузетком горе наведеног [Жака Шејеа – прим. ЈЛБ]) игнорисали су ову фундаменталну реалност пошто су њихови умови били 'замагљени' тоналним конструкцијама музике после Средњег века. Међутим, ево шта су Грци користили у својој музици: комплексну хијерархијску структуру (...) чије главне обресе можемо да испратимо у написима Аристоксена.⁷³¹

Као што смо раније поменули, музичкотеоријски рад Аристоксена из Таранта (четврти век п.н.е.) основни је извор на који се Ксенакис позива у представљању музичког система античке Грчке. Он истиче да је систем садржао четири нивоа организације:

- 1) цео степен и његове потподеле. Цео степен се дефинише разликом између интервала квинте (*dia pente*) и кварте (*dia tessarón*). Степен се делио на половине (полустепен), трећине ('хроматска снизилица') и четвртине ('енхармонска снизилица'), док интервали мањи од четвртстепена, према Ксенакисовом мишљењу, нису имали практичну вредност. Другим речима, степен је имао унутрашњу потподелу на 12 сегмената које Ксенакис назива 'аристоксеновским сегментима';²⁶⁷ њих најједноставније можемо да дефинишемо као разлику између трећине и четвртине тона (в. Илустрацију 1).

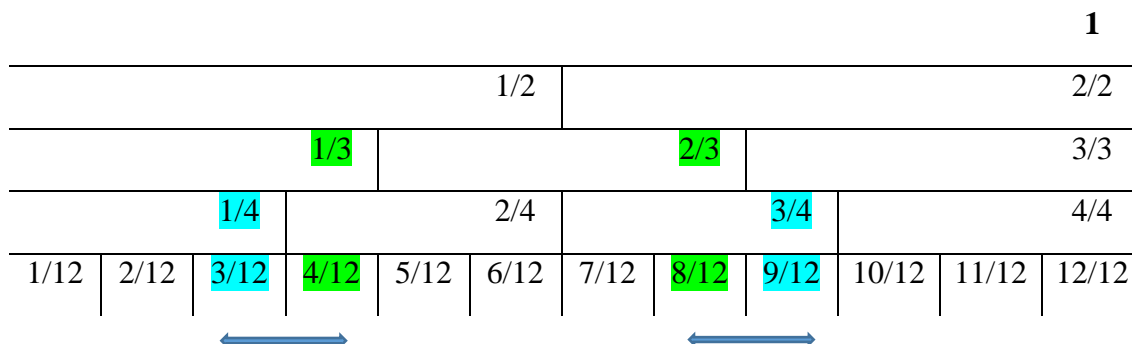
²⁶⁵ Xenakis, „Vers une métamusique“/“Towards a metamusic“, 43/183.

²⁶⁶ Исто.

²⁶⁷ Исто, 44/184.

ИЛУСТРАЦИЈА 1

Приказ 'аристоксеновских сегмената' у оквиру целог степена $(1)^{268}$



- 2) *тетрахорд*, који је дефинисан првом консонанцом, чистом квартом (*diatessaron*). Чиста кварта садржи два и по цела степена (дакле, пет полустепена, $5/2$), односно 30 дванаестина степена (30 'аристоксеновских сегмената'). Два спољашња звучања увек су на истом консонантном растојању кварте, док су два унутрашња сегмента покретна и њихови положаји одређују три жанра (рода) тетрахорда.

1. Енхармонски род: садржи два четвртстепена корака (тј. две 'енхармонске снизилнице') и један корак од два цела степена:

$$3 + 3 + 24 = 30 \text{ аристоксеновских сегмената или } X^{1/4} + X^{1/4} + X^2 = X^{5/2}$$

(при чему X има вредност једног целог степена, а индексни бројеви означавају растојања између суседних звучања, односно укупно растојање између почетног и завршног звучања);

2. Хроматски род: од три подврсте које Ксенакис наводи, најједноставнија је трећа коју назива 'тонин' и која садржи два полустепена корака и један корак од степена и по (дакле, његова прва два елемента налазе се на растојању које одговара савременом тумачењу 'хроматике'):

$$6 + 6 + 18 = 30 \text{ сегмената или } X^{1/2} + X^{1/2} + X^{3/2} = X^{5/2};$$

3. Дијатонски род: садржи два типа, од којих је једноставнији такозвани 'синтонон' који садржи полустепен а затим два цела степена (дакле, одговара данашњем схватању 'дијатонике'):

$$6 + 12 + 12 = 30 \text{ сегмената, или } X^{1/2} + X + X = X^{5/2}.$$

- 3) *систем*: Ксенакис каже да је то комбинација елемената првог нивоа и тетрахорада, било да су спојени на истом тону или да су раздвојени за један степен. На тај начин настају пентахорди (са спољним интервалом чисте квинте) и октохорди (са спољним интервалом октаве, понекад чисте). Потподеле система су потпуно исте као и у случају тетрахорада.

²⁶⁸ Илустрација није преузета из Ксенакисове расправе, већ представља нашу елаборацију композиторовог објашњења.

- 4) *тронe, тоналитети или модуси*: према Ксенакисовом мишљењу, они нису били ништа друго већ партикуларизације *система*, захваљујући каденционим, мелодијским и другим формулама.²⁶⁹

Ксенакис тврди да је ова вишеслојна хијерархијска структура представљала свекупну 'структуру ван времена' хеленистичке музике, која се одржала и после Аристоксеновог времена. Међутим, касније је, због погрешних интерпретација и других разлога, дошло до кварења, нарушавања ове структуре. Осим тога, Ксенакис напомиње, а новија сазнања то и потврђују,²⁷⁰ да је ово хијерархијски устројено 'дрво' античког грчког тоналног система било допуњено прелазним алгоритмима, такозваним 'метаболама' (фр. *métabolae*), које су омогућавале прелаз из једног рода у други, из једног система у други, или из једног модуса у други, те закључује: „[Овде] смо прилично далеко смо од једноставних модулација или транспозиција тоналне музике после Средњег века“.²⁷¹

Пентахорди су се делили на исте родове као и тетрахорди које су садржали будући да су од њих били изведени (али су имали значајну улогу у дефинисању целог степена, као што смо већ напоменули). Ксенакис сматра да Аристоксенова расправа представља узоран методолошки модел зато што је његова теорија била заснована на оновременој музичкој пракси – на чему је антички теоретичар и инсистирао. Међутим, код Аристоксена апсолутна (физичка) вредност интервала *dia tessarōn* остаје недефинисана (за разлику од Питагорејаца који су је одређивали односом дужине жица од 3/4). Ксенакис сматра да је неодређеност чисте кварте „знак Аристоксенове мудрости“²⁷² и истиче чињеницу да је, за разлику од Питагорејаца који су користили 'језик геометрије', Аристоксенов метод подразумевао употребу адитивних поступака за дефинисање интервала. То је, према Ксенакисовом мишљењу, његово кључно достигнуће, између осталог зато што успоставља начин рачунања који је „економичнији, једноставнији и више одговара музици“, те стога што поставља основу за настанак темпероване скале скоро двадесет векова пре него што је она примењена у Западној Европи.²⁷³ Ксенакис овде свакако има у виду Аристоксенову поделу целог степена на дванаест

²⁶⁹ Xenakis, „Vers une métamusique“, 44–45/184.

²⁷⁰ Уп. Hagel, *Ancient Greek Music*, 4–10.

²⁷¹ Xenakis, „Vers une métamusique“, 45/185.

²⁷² Исто, 45–46/185.

²⁷³ Исто, 46/185.

једнаких делова, с тим што су, наравно, аристоксеновски сегменти, микроинтервали унутар једног степена, а не степени унутар октаве – међутим, не смемо да заборавимо да стварна величина појединих интервала, па и њихових потподела, није била дефинисана у Аристоксеновом теоријском систему те је, хипотетички, могла да буде и знатно већа у односу на интервале (укључујући и 'цео степен') које познаје данашња (западно)европска музичка пракса!

Ксенакис даље запажа да су се, током векова, два језика – аритметички (који се заснива на сабирању) и геометријски (који је изведен из односа дужина жица на инструментима и заснива се на множењу) – увек прожимала и стварала „многа бескорисне забуне у прорачунавању интервала и консонанци, а последично и у теоријама“.²⁷⁴ Јасно је којој врсти прорачуна Ксенакис даје предност, али он такође подсећа да и један и други представљају изразе групне структуре²⁷⁵ те су стога формално еквивалентни.²⁷⁶ Сем тога, он упозорава на још једну грешку која се среће у новијој музикологији: реч је о тврдњи да су у античкој Грчкој коришћене „силазне скале, уместо узлазних какве имамо данас! Али, о томе нема трага ни код Аристоксена ни код његових следбеника“.²⁷⁷ Ксенакис каже да су, управо супротно, антички писци своја теоријска објашњења увек започињали од најдубљег тона. Такође, он указује на још једну уобичајену заблуду, а то је постојање такозване 'Аристоксенове скале', о чему нема никаквих трагова код самог античког аутора.²⁷⁸

Након овог кратког прегледа античког грчког тоналног система, Ксенакис прелази на анализу (ванвременске) структуре византијске музике, јер сматра да то може да допринесе „немерљиво бољем разумевању античке музике, западног грегоријанског певања, ваневропских музичких традиција и дијалектике скорашње европске музике са свим њеним погрешним скретањима и ћорсокацима“.²⁷⁹ Ксенакис овде износи кључну мисао, која га несумњиво сврстава у ред аутора и мислилаца које смо дефинисали као 'класицистичке модернисте' у најширем значењу те речи, када каже да музика Византије може да служи и да „предвиди и

²⁷⁴ Исто.

²⁷⁵ Група је алгебарска структура која се састоји од скупа елемената, заједно са неком операцијом која комбинује било која два елемента како би створила трећи елемент, а уједно задовољава неке аксиоме.

²⁷⁶ Xenakis, „Vers une métamusique“, 46/185.

²⁷⁷ Исто, 46–47/186.

²⁷⁸ Исто, 47/186.

²⁷⁹ Исто.

конструираше будућност“, односно да усмери нова музичка истраживања. Истовремено, она ће „индиректно разоткрити недостатке серијалне музике у одређеним доменима и штету коју је нанела развоју музике својим незналачким догматизмом“.²⁸⁰ Читајући ове редове, јасно је уочљиво зашто је Властимир Трајковић формирао тако позитивно мишљење о Ксенакису (које свакако није могло да се односи само на чињеницу да је и он био Месијанов студент!) За разлику од Гостушког, који није досегао до разумевања изворишта и правца Ксенакисове музичко-теоријске мисли, која је грчко-француског композитора водила путем експериментисања са звуком и начинима организације музичког тока, Трајковић је у свом старијем савременику пронашао теоријског 'наследника' Дебисија, Равела и де Фаље – колико год да је Ксенакисова музика била другачија од њихове, и у композиционом поступку и у звучном резултату.

Ксенакис детаљно анализира изузетно комплексан теоријски систем Византије, који је додатно усложнио наслеђе античке Грчке тако што је у себи објединио два начина рачунања интервала, питагорејски и аристоксеновски. Од значајних теоретичара он помиње Дидимоса (Δίδυμος, 1. век н.е.) и Клаудија Птолемеја (Κλαύδιος Πτολεμαῖος, 2. век н.е.), а као значајну новину у односу на грчки систем истиче то што интервал октаве (*dia pason*) добија на значају, као и природна дијатонска лествица од седам степена (какву данас познајемо и користимо). Птолемеју припада заслуга и за то што је обрнуо редослед унутрашњих корака у дијатонском тетраорду тако да уместо полустепена на почетку буде степен – његов редослед (степен-степен-полустепен) више никада није промењен. Ипак, упркос овим разликама, Ксенакис истиче да је музичка архитектура у Византији, као и код Аристоксена, остала хијерархијска, и да се састојала из веома сложеног примарног нивоа организације (са три врсте целих степена – од 12, 10 и 8 аристоксеновских сегмената – и са другим разликама у односу на примарни ниво античке грчке музике), док су тетраорди били дефинисани као код Аристоксена.²⁸¹

Ксенакис износи 'у загради' једно значајно запажање о томе како је дошло до апсорбовања античког енхармонског рода од стране дијатонског рода и сматра да је то била последица ширења хришћанства и 'борбе' црквених отаца против

²⁸⁰ Исто.

²⁸¹ Исто, 48–49/186.

одређених карактеристика 'паганске' уметности, али и чињенице да су хроматски и нарочито енхармонски род захтевали напреднија музичка знања него што су их имале народне масе Римског царства. Вероватно су захтеви музичке праксе унутар ране хришћанске цркве довели до тога да карактеристике енхармонског рода ишчезну у корист хроматике – која је престала да се дели на подврсте – и у корист 'синтонон' дијатонике. Ксенакис истиче да је овај феномен – практично поједностављење – упоредив са потискивањем средњовековних модуса од стране дурске дијатонске скале, која је настављач некадашње 'синтонон' дијатонике.²⁸²

Када је реч о трећем нивоу организације, односно комбиновању тетрахорада, Ксенакис истиче да је у византијској музици он јасно резултирао лествицама односно скалама, које су биле тек наговештене у Аристоксеново доба па чак и касније (са изузетком Птолемеја). Према Ксенакисовом мишљењу, Аристоксен је сагледавао 'систем' као категорију и циљ за себе, из кога није произашао независан концепт лествице. Стога Ксенакис сматра да пар 'систем – лествице' у Византији демонстрира нови степен развоја, који још није био досегнут у античко доба.

У византијској музици, 'систем' је заправо био назив за метод конструисања лествица – од ниже структуралне категорије, то јест тетрахорада (и њихових деривата, пентахорада и октохорада), настају сложеније структуре односно лествице. Елементи 'система' (тј. тетрахорди) могу да буду спојени непосредно или на растојању – у овом другом случају, ако се тетрахорди надовезују са једним степеном размака, настаје оквирни интервал *dia pason* односно октавна лествица.²⁸³

Како је описани метод конструкције могао да се примењује на тетрахорде сва три тонска рода и њихове потподеле, који су могли да се мешају унутар једне лествице, могућности комбиновања биле су изузетно велике. Ксенакис зато каже:

Лествица, како је овде дефинисана, представља много богатији и универзалнији концепт него осиромашене концепције средњовековног и модерног доба. С ове тачке гледишта, проблем није толико у темперованој скали, колико у апсорпцији од стране дијатонског тетрахорда (и дијатонске лествице) свих других комбинација и спојева других тетрахорада, што представља огроман изгубљени потенцијал. (...) Управо тај потенцијал, и чулни и апстрактни, желимо овде поново да успоставимо, али на модеран начин.²⁸⁴

²⁸² Исто, 50/188.

²⁸³ Исто, 51/188.

²⁸⁴ Исто, 52/188.

Управо у горњем пасусу лежи главни смисао и значај чланка „Vers une métamusique“: Ксенакис жели да обнови изгубљени потенцијал античких и византијских тонских система, али на нов, модеран начин. Није, дакле, реч о дословној реконструкцији давно потиснуте 'ванмузичке структуре', већ о размишљању о могућностима које се пружају композиторима ако се одмакну од овешталих дијатонских (и хроматских) структура и окрену микроинтервалима и њиховим комбинацијама. Као што ћемо касније видети, ову апстрактну структуру коју је анализирао у свом чланку Ксенакис је користио само као подстицај приликом стварања сопствених, оригиналних лествичних структура, трагајући за новим звучањима.

Четврти ниво организације византијске музике, такозване 'тропе' или 'ехое', Ксенакис не објашњава детаљно јер они обухватају различите могућности комбиновања претходних нивоа, али и иницијалне и каденционе формуле, што их приближава 'гласовима' односно модусима црквене музике. Ово, четворостепено хијерархијско устројство чинило је, према Ксенакису, целокупну ванмузичку структуру византијске тонске организације. Међутим, она није била сама себи довољна: да би се покренула, било је неопходно да се осмисле начини кретања између степена и њихових потподела, између различитих врста тетрахорада, између њихових родова, између система и 'тропа' (модуса), итд. Ту је ступала на сцену 'структура у времену' која се састојала од операција – такозваних 'метабола' – које су омогућавале трансформације на свим нивоима апстрактне структуре.²⁸⁵

Ксенакис изводи прелиминарни закључак да је ова музичка структура Византије била најразвијенији систем који је могао да буде створен у оквирима монодијског мишљења. За разлику од полифоније, која није пружала могућности за ту врсту развоја, монодија је изнедрила изванредно богат систем појања, за овладавање којим су биле потребне дуге године рада, на сличан начин као што је то била пракса певача или инструменталиста високих култура Азије. Но, према његовом мишљењу, ниједан од савремених проучавалаца византијске музике није исказао познавање нити разумео значај ове музичке грађевине. Ксенакис сматра да њихов пропуст лежи у томе што су се превише посветили дешифровању античке

²⁸⁵ Исто, 54/189.

нотације, до те мере да су „занемарили живу традицију византијске цркве“²⁸⁶ (мислећи вероватно на музичку праксу грчке православне цркве, а можда и на неке друге традиције источног литургијског појања). Ксенакис сматра да се савремена западна наука о музици Византије заснива на низу погрешних претпоставки, на које нису имуни ни водећи стручњаци попут Егона Велеса.²⁸⁷ Он даље констатује:

Неразумевање античке и византијске музике, као и Грегоријанике у њеним почелима, засигурно је у доброј мери проузроковано заборавом који је последица успона полифоније – тог у великој мери оригиналног продукта варварског и необразованог Запада, као и расколом у хришћанској цркви. Протекли векови и нестанак Византије 'посветили' су овај заборав и насталу сепарацију. Последице овога огледају се у томе што напор који је потребан да се схвати овај 'хармоничан' музички језик, далеко финији и комплекснији од дијатонског (синтоничног) система октавних лествица, без сумње исувише надилази уобичајене способности западног 'специјалисте'.²⁸⁸

Највећа, пак, грешка коју запажа Ксенакис, а која је настала под окриљем западне византологије, тиче се транскрипције византијских мелодија²⁸⁹ у традиционално западно нотно писмо, које подразумева равномерно темперован дванаесттонски систем: „Стога, хиљаде транскрибованих мелодија су потпуно погрешне!“²⁹⁰ Али, права замерка мора да се упути Византолозима, сматра Ксенакис, зато што су „држећи се по страни од велике музичке традиције источне цркве, игнорисали постојање ове апстрактне и чулне архитектуре, уједно сложене и хармоничне, овог развијеног наслеђа и истинског достигнућа хеленистичке традиције. На тај начин, зауставили су напредак музиколошких истраживања у области а) антике, б) грегоријанике, в) народне музике европских земаља – нарочито оних источних, г) музичких култура и цивилизација других континената, д) бољег разумевања музичког развоја у Западној Европи, од Средњег века до савременог доба и развоја музичке синтаксе сутрашњице, њеног обогаћења и опстанка“.²⁹¹ Ето још једном јасно формулисаног подстицаја за проучавање

²⁸⁶ Исто, 55/190.

²⁸⁷ На пример, Ксенакис помиње да је и Егон Велес тврдио да су античке лествице биле силазног смера. Уп. Egon Wellesz, *A History of Byzantine Music and Hymnography*, Oxford, Clarendon Press, 1961, 70; нав. према: исто.

²⁸⁸ Исто, 56/191. Ксенакис од ове негативне квалификације изузима стручњаке за музику далеког истока „који су, увек прилазећи живом феномену музичке праксе, умели да открију и прикажу системе различите од тоналитета кога чини дванаест полустепена“. Исто.

²⁸⁹ Ксенакис има у виду, на пример, поменуто Велесову студију, као и транскрипције Карстена Хега (Carsten Нюег), још једног великог византолога, који је занемарио проблеме структуре византијске музике. Исто.

²⁹⁰ Исто, 56/191–192.

²⁹¹ Исто, 56– 57/192.

музичке 'архитектуре' прошлости – оно има за циљ да спаси музику будућности! Ксенакис наставља са објашњењем да је био мотивисан да представи ову архитектуру јер она представља „елегантно и животно сведочанство о ономе што сам покушао да дефинишем као категорију ван времена, као алгебру или структуру музике, а насупротив другим двома категоријама [музичких структура – прим. ЈЈБ], у времену и временској. (...) Како бисмо разумели универзалну прошлост и садашњост, а такође и припремили будућност, неопходно је да раздвојимо структуре, грађевине и звучне организме од њихових темпоралних манифестација“.²⁹² Он упућује критику чак и својим узорима, на пример Стравинском и Месијану, јер су сматрали да је у музици све у времену – заборављајући на „темељне структуре на којима су почивали лични музички језици, чак и најједноставнији попут серијалне музике 'пре-или-после-Веберна“.²⁹³ Видимо да се Ксенакис, заправо, залаже за боље познавање и разумевање 'граматике' античке и византијске музике, те стога у овом чланку чини 'аристоксеновски' напор да је систематизује и приближи данашњем аудиторијуму.

Наравно, Ксенакис запажа да ови антички и византијски модели не треба да служе за имитирање и копирање, већ износе на светлост дана фундаменталну ванвременску архитектуру, коју су 'прекриле' временске грађевине полифоне музике после средњег века. Он указује на прогресивну деградацију ванвременских структура у оквиру полифоне музике, која се ослањала на временску категорију и дефинисала своје хармонске функције као структуре у времену, док је њена ванвременска структура неупоредиво сиромашнија – сведена на једну једину октавну скалу (Ксенакис је назива Це-дур скалом са два основна тона, Це и А, имајући у виду дурску и природну молску лествицу)²⁹⁴ која, као што смо већ видели, одговара 'синтонон' дијатоници питагорејске традиције. Такође, у полифонији су опстале само две 'метаболе': транспозиција и модулација. Још један губитак десио се појавом „грубе темперације полустепена“,²⁹⁵ док је афирмација

²⁹² Исто, 57/192.

²⁹³ Исто. Ксенакис истиче да су се (музичке) грађевине Грчке и Византије тичале првенствено тонских висина, иако је постојала и извесна организација ритма (али далеко једноставнија, те је стога не узима у разматрање).

²⁹⁴ Исто, 58/193.

²⁹⁵ Исто, 59/193.

терце као консонанце до времена Дебисија готово у потпуности потиснула чисте кварте и квинте.

Према Ксенакисовом мишљењу, последњи ступањ ове еволуције – атоналност – практично је у потпуности напустио било какву ванвременску структуру, а исто важи и за серијалну музику 'пре-и-после Веберна'. Ксенакис са жаљењем констатује како је пропадање ванвременских структура музике од средњег века „можда најкарактеристичнија чињеница у вези са развојем западноевропске музике“.²⁹⁶ Иако он увиђа да у том и таквом 'развоју' лежи оригиналност западноевропске музичке традиције и њен допринос универзалној светској ризници културе, ту сагледава и узрок њеног осиромашења, губитка виталности и ризик од уласка у ћорсокак.

Занимљиво је да се помене да је Ксенакисова анализа 'пропасти' западноевропске музике у великој мери кореспондирала са ставовима Властимира Трајковића, који је, као што ћемо касније видети, био веома критичан према атоналној, додекафонској и серијалној музици, о чему сведочи већи број његових објављених написа. Треба имати у виду и то да се 'античка (грчка) парадигма' у стваралаштву ове двојице композитора испољавала на видно различите начине: док је Ксенакис, као што чланак „Vers une métamusique“ илуструје, у потрази за новим звучанима кренуо путем теоријских уопштавања и 'аксиоматизације' стваралачког процеса, што ће остати карактеристика његовог композиторског рада и у наредним деценијама (иако ће се методе мењати), код Трајковића ту тенденцију проналазимо само у појединим раним делима као на пример у ритмичкој и модалној организацији композиције *Четири ноктурна* – а чак и ту српски композитор, као што ћемо касније видети, тврди да је теоријско уопштавање последица, односно резултат стваралачког процеса, нешто што долази *post festum* – а не нешто што претходи чину компоновања музике! Трајковића је суштински занимала веза антике и савременог тренутка у контексту његове тежње за афирмацијом српске музичке културе, јер је њену припадност античком парадигматском кругу сагледавао као њен легитимишући квалитет – путем успостављања (генеричких) веза са универзалним својствима античке и византијске културе и њиховим каснијим 'ренесансним' обновама током новије историје Европе.

²⁹⁶ Исто.

Након изложене анализе пропасти ванвременске структуре музике у Западној Европи, Ксенакис предузима следећи корак – а то је предочавање начина на које би ова структура могла да буде враћена музици. Његов први поступак – који је хронолошки претходио овој теоријској експликацији – била је стохастичка музика, за коју је сматрао да је у одређеној мери успела да обухвати ванвременске структуре прошлости тако што је 'укинула' разлику између музичке 'хоризонтале' и 'вертикале' у оквиру статистички одређених 'облака' односно звучних маса. Али, Ксенакис је био свестан да је то био само почетни стадијум и да је било потребно да се оде даље: „Да бисмо то урадили, морамо да додамо нашем арсеналу оштрије алате, продорнију аксиоматику и формализацију“.²⁹⁷ Та нова структура добила је код Ксенакиса обличје теорије решета (фр. *théorie des cribles*, енг. *sieve theory*).²⁹⁸ Ову теорију можемо најједноставније да разумемо као дефинисање аксиома за конструисање свих могућих лествица, које би се заснивале на јасним правилима – а управо та нова правила подразумевају нову 'ванвременску структуру' коју Ксенакис жели да уведе, не би ли обогатио звучни универзум савремене музике.

Ксенакис полази од дефинисања неколико основних термина као што су O = основни, почетни тон, n = 'зауостављање' односно ступањ, размак од основног тона, 'корак', n' = 'зауостављање' изведено од почетног (дакле, нови корак), D = скуп вредности жељених карактеристика звучног догађаја (висина, густина, интензитет, трајање, брзина...). Потом приступа формулисању правила (аксиома)²⁹⁹ путем адитивних операција (дакле, по узору на Аристоксена), на основу којих могу да се формирају лествице чији ће 'ступњеве' бити било које величине (а не само полустепени): „Тако могу да буду конструисане било са темперованим полустепенима, било са аристоксеновским сегментима (дванаестинама степена), (...) било са четвртстепенима, било са целим степенима, терцама, квартама,

²⁹⁷ Исто, 60/194.

²⁹⁸ Метафора 'сита' односно 'решета' показује како поједине вредности – на пример тонови – остају унутар скупа (дакле, задржавају се у решету), док друге 'пропадају' и не припадају датом скупу. Сита могу, наравно, да буду гушћа или ређа, те ова аналогија врло пластично илустрuje поступак формирања скупова који имају вредности на мањем или већем растојању.

²⁹⁹ Аксиом гласи: „(а) Ступањ O је елемент [скупа] D ; (б) ако је ступањ n елемент [скупа] D , онда је и нови ступањ n' елемент [скупа] D ; (в) ако су зауостављања n и m елементи [скупа] D , онда ће нова зауостављања n' и m' бити идентична ако су n само ако су зауостављања n и m идентична; (г) ако је ступањ n елемент [скупа] D , он ће бити различит од почетног ступња O ; (д) ако елементи који припадају [скупу] D поседују специјално својство P , исто које има и почетни ступањ O (...) и ако сви елементи n скупа D имају ово својство, као и n' , онда сви елементи [скупа] D имају својство P “. Xenakis, „Vers une métamusique“, 61/195.

квинтама, октавама итд, или са било којом јединицом чије мултипликовање не даје интервал чисте октаве“.³⁰⁰ Другим речима, лествица може да се састоји од 'корака' на растојању микроинтервала или пак знатно већих, те може да обухвата звучни тотал мањи или (много) већи од једне октаве, чиме Ксенакис битно нарушава традиционално устројство западноевропске тоналности. И не само то: његова аксиоматика не мора да се односи само на тонске висине, већ на све карактеристике звука које је навео као одлике скупа D (као што су трајања, интензитети...). Овде свакако можемо да говоримо о надградњи идеје коју је Месијан зачео својом композицијом *Mode de valeurs et d'intensités*, али видимо да Ксенакис иде много даље од свог учитеља, инспиришући се вековима заборављеним структурама античке грчке музике.

Ксенакис потом излаже пример конструисања једне лествице засноване на 'корацима' од четири полустепена (што чини интервал велике терце), те излаже и примере њене транспозиције за интервал полустепена, при чему основно излагање означава бројем 0, прву транспозицију бројем 1, другу бројем 2, све до броја 4 (јер ова лествица је октавна и може да се транспонује на четири различите тонске висине на размаку од полустепена). Након овог једноставног примера, Ксенакис излаже следећи где је основни 'корак' у формирању лествице један микроинтервал (четврттон). Такође, он показује како и већ постојеће лествице (на пример византијске или чак индијске) могу да се искажу уз помоћ исте аксиоматике. Напокон, лествице не морају да се заснивају на равномерним (истим) корацима већ они могу бити и различите величине (као у античким тетраходима или у традиционалним западноевропским лествицама), што је омогућено начином на који су заустављања n' и m' (потенцијално и друга) дефинисана унутар аксиома – дакле, лествице могу да буду било које структуре, докле год задржавају аксиоматски дефинисану правилност. Стога Ксенакис закључује: „Видели смо како теорија решета дозвољава да се помоћу логичких функција (...) изрази било која лествица (...). Она може да послужи за настанак потпуно нових конструкција. Замислимо тим поводом сложене, неоктавне лествице...“³⁰¹ Ксенакис тврди да је могуће да се 'периодичност' размака прошири и на област изван граница чујности³⁰²

³⁰⁰ Исто.

³⁰¹ Исто, 66/198.

³⁰² Исто, 67/198.

– дакле, његова структура задржава своју правилност без обзира на то колики физички (аудитивни) простор захвата. Потом, он говори и о 'супраструктурама' (односно 'надструктурама'), које опет могу да буду одређене на различите начине, чиме се могућности за рад вишеструко обогаћују.³⁰³

Ксенакис је, дакле, уверен да је успео да створи нову 'ванмузичку' структуру захваљујући теорији решета која је „апсолутно општа и следствено томе применљива на друге карактеристике звука које постају део целовите структуре“.³⁰⁴ Он посебно истиче, као квалитет ове теорије, то што је она 'механизам' и самим тим може да има примену и у оквиру рада са компјутерима.³⁰⁵ У закључку, Ксенакис изражава уверење да његов метод може да уједини „изразе фундаменталних структура свеукупне азијске, афричке и европске музике“³⁰⁶ – другим речима, потенцира још једном његову универзалност. Уједно, на самом крају, он дефинише и 'непријатеља' против којег ова нова музика треба да се бори: суштински то је кич, односно свеприсутна 'индустријализована' музика „која нам засипа уши у многим јавним просторима, продавницама, на радију, телевизији и у авионима, широм света. (...) Али та музика је од најниже врсте, направљена од скупа застарелих клишеа извучених из муља музичког ума“.³⁰⁷ Ксенакису је јасно да ова 'инвазија' пасивног конзумирања музике не може да се заустави, али он прижељкује 'квалитативну конверзију' слушачког искуства и сматра да до ње може да се дође помоћу „радикалне али конструктивне критике начина на који размишљамо о музици и како је стварамо“.³⁰⁸ Другим речима, Ксенакис запажа да је уметничка музика његовог времена запала у ћорсокак и да јој је потребна обнова како би могла да укрсти копља са музичком индустријом.³⁰⁹ Овде видимо испољавање типичног

³⁰³ Исто, 67–68/199.

³⁰⁴ Исто, 68/199.

³⁰⁵ Исто, 68–69/200.

³⁰⁶ Исто, 69/200.

³⁰⁷ Исто.

³⁰⁸ Исто.

³⁰⁹ Значајно је и то што Ксенакис у закључку чланка указује на потребу за радикалном променом система музичког образовања, на свим нивоима. Ова његова тежња кулминираће у наредној деценији развојем једне велике технолошке иновације – компјутеризованог уређаја за компоновање музике под називом UPIС (*Unité Polyagogique Informatique CEMAMu*, 1977), који су подједнако могли да користе и професионални композитори и музички аматери, односно деца. Уређај је имао интерактивну таблу за цртање која је служила као интерфејс за комуникацију са компјутером – који је претварао цртеже у музику. Више о томе: Брис Жоли (Brice Joly), „Ксенакисов UPIС“, прев. са француског Весна Микић, *Нови звук/New Sound*, Интернационални часопис за музику 21, 2003, 57–65.

класицистичко-ренесансног духа, како га је дефинисао Гостушки, а који је проистекао из окретања античким узорима – што Ксенакис речито илуструје значајем који придаје Аристоксеновој музичкој теорији и њеној каснијој надградњи у доба Византијског царства.

Као што смо видели, у чланку „Vers une metamusique“ Ксенакис се бавио покушајем обнове ванвременских структура музике, док у следећем значајном тексту, „Vers une philosophie de la musique“, одлази корак даље у размишљањима на тему аксиоматизације компоновања. Овде се он конкретно бави филозофијом природе тројице јонских филозофа који су деловали у шестом веку п.н.е. – Талеса из Милета [Θαλής ὁ Μιλήσιος] као првог хеленског 'мудраца' који је излагао и доказивао теореме (те се зато сматра 'оцем хеленске математике'), затим Анаксимандра [Ἀναξίμανδρος] и Анаксимена [Ἀναξίμενης] – као и разматрањем односа детерминизма и индетерминизма у уметничком стваралаштву.

Ксенакис је посматрао размишљање о појавама и њихово објашњавање као накрупнији корак који је човек начинио на путу свог ослобођења и напретка и зато сматра да поменуте јонске филозофе треба сматрати „полазном тачком наше културе у најпотпунијем смислу, културе разума. Под 'разумом' не подразумевам ређање судова, силогизама и логично техничких механизма, већ оно изванредно својство да се осети немир и радозналост, а затим да се примени питање, *ἐλεγχος*³¹⁰.³¹¹ Ксенакис, практично, види јонске филозофе као родоначелнике много касније рационалистичке филозофије. За њега је фасцинантно то што су Талес и његови следбеници створили 'космологију ни из чега' и сматра да су универзалношћу своје филозофске мисли надмашили „све мистике и све религије укључујући и хришћанство. (...) Пошто је било постављено, питање (*ἐλεγχος*) је инкарнирало један точак рођења *sui generis*, и различите пресократовске школе цветале су, условљавајући читав потоњи развитак филозофије све до наших

³¹⁰ Ова реч постоји у модерном грчком језику и најчешће се преводи као 'контрола', 'провера' и сл.

³¹¹ Xenakis, „Vers une philosophie de la musique“, 71. Поред оригиналног француског издања, ослонили смо се и на превод првог дела Ксенакисовог чланка (до стр. 92) који је урадила Вера Илијин, а који је емитован на таласима Трећег програма Радио Београда (датум емитовања није забележен). Захваљујемо се музикологу Христини Медић на уступљеном рукопису превода, који смо незнатно изменили тамо где је за тиме постојала потреба.

дана“.³¹² Ксенакис, дакле, указује на континуитет рационалистичке филозофије од антике до данашњих дана, с тим што истиче да већ у периоду антике постоје два врхунска домета: питагорејство бројева и Парменидова дијалектика, који представљају различите и оригиналне изразе исте преокупације.

Раније смо већ поменули да Ксенакиса можемо да посматрамо као наследника питагорејске мисли у двадесетом веку, коју он сâм објашњава на следећи начин:

Питагорејство бројева тврди да су ствари бројеви или да су све ствари снабдевене бројевима, или да ствари постоје на начин на који постоје бројеви, и то су фазе прилагођавања кроз које је то учење пролазило до 4. века пре наше ере. Та теза је проистекла – а то посебно занима музичаре – из проучавања музичких интервала ради постизања орфичке катарзе, јер, према Аристоксену, питагорејци су користили музику за прочишћавање душе као што су користили медицину за прочишћавање тела. У сваком случају, питагорејство дубоко прожима читаву западну мисао, прво грчку, а потом европску, преко Византије, која га је пренела и Арапима.

Сви теоретичари музике, од Аристоксена до Хукбалда, преко Царлина и Рамоа, понављали су исте тезе, обојене изразима карактеристичним за своје време. Али, најфантастичније је то да је читава интелектуална активност, укључујући и уметност, данас уронила у свет бројева (остављам по страни ретроградне токове и оне који се супротстављају свим формама напретка). Сви смо ми питагорејци.³¹³

Склоност ка бројевима и математици се, наравно, лако уочава у Ксенакисовом музичко-теоријском опусу, а опште је препозната и као један од важних подстицаја у његовом композиторском стваралаштву. Други значајни филозоф предсократовског доба на кога се Ксенакис позива је Парменид из Елеје [Παρμενίδης ὁ Ἐλεάτης, пети век п.н.е.], који је открио принцип логичког искључења трећег и логичке таутологије. Према Ксенакисовом мишљењу, за Парменида је 'метод питања' апсолутан и доводи до тога да се пориче свет који се може осетити чулима – уместо којег се као једина истина поставља сâм појам реалности, учвршћен помоћу апстрактних логичких правила.³¹⁴ „Та концизност и та аксиоматика која превазилази богове и космогонију на бази основних елемената оставила је врло дубок утисак на Парменидове савременике. Може се тврдити да је то први апсолутни и потпуни материјализам“.³¹⁵

³¹² Исто, 72.

³¹³ Исто, 72–73.

³¹⁴ Исто, 74.

³¹⁵ Ксенакис објашњава да Парменид, слично јонским филозофима, заснива своје схватање 'реалности' на основним елементима из природе: то су земља, ваздух и вода као 'материја' и 'ватра као 'енергија'. Исто.

Ксенакис запажа да је научна мисао у двадесетом веку више скептична и прагматична него у претходном столећу, што јој дозвољава већу прилагодљивост и применљивост: „Све бива као да...“ имплицира ону сумњу која је позитивна и оптимистичка. Привремено се указује поверење новим теоријама, а онда се оне без устручавања напуштају у корист делотворнијих теорија (...). Управо зато је данашње питагорејство релативно (исто као и парменидовска аксиоматика), у свим областима, укључујући и уметност“.³¹⁶ А када је реч о уметностима, Ксенакис истиче да су оне пратиле ритам промена у „двема основним творевинама људске мисли: хијерархијском принципу и принципу бројева“.³¹⁷ Ова два принципа су, по његовом мишљењу, доминирала у музици од ренесансе, па све до актуелног доба (укључујући и авангардне композиционе технике):

Кад се у школи (...) препоручује јединство тема и њихових разрада и када серијални систем намеће једну другачију хијерархију са другачијим таутолошким јединством које инкарнирају серија и принцип непрекидног варирања, али унутар те таутологије, итд...., сви ти аксиоматски принципи који као путокази обележавају наш животни пут савршено се уклапају у питање *онога што јесте* које је пре двадесет и пет векова поставио Парменид.³¹⁸

За Ксенакиса је Парменид посебно значајан зато што његова дијалектика апострофира тему (ин)детерминизма, као аспект „који је можда најзначајнији на практичном плану акције“³¹⁹ (мислећи, наравно, на композиторску праксу). Ксенакис запажа да Парменид у својој чувеној дидактичкој *Песми*³²⁰ имплицитно признаје да се „неопходност, потреба, каузалност и правда спајају са логиком“ – а пошто се биће рађа из те логике, чист случај је једнако немогућ као и не-биће. Ксенакис зато примећује:

Ако логика имплицира одсуство случаја, онда све може да се спозна и уради помоћу логике. Проблем избора, одлуке и будућности је разрешен. Међутим, знамо да ако и најмање зрнце случаја продре у неку детерминистичку конструкцију, све се руши. Зато су религије и филозофије увек и свуда потискивале случај на границе универзума. А оне компоненте случаја које су се користиле у

³¹⁶ Исто, 75.

³¹⁷ Исто.

³¹⁸ Исто, 75–76.

³¹⁹ Исто, 76.

³²⁰ Парменидова *Песма* је заправо колекција фрагмената, обједињених из различитих античких извора (оригинално дело није сачувано, као уосталом ниједан други Парменидов спис ако их је уопште и било). Ти фрагменти су од стране аналитичара распоређени у три целине, од којих је средишњој дат назив *Реалност*. Уп. Jeremy C. DeLong, „Parmenides of Elea (Late 6th cn.—Mid 5th cn. B.C.E.)“, *Internet Encyclopedia of Philosophy*, <https://iep.utm.edu/parmenid/#H2>. *Песма* је, иначе, дело које је Ксенакис много пута цитирао у својим текстовима и помињао у својим интервјуима, што сведочи о значају који му је придавао.

праксама предвиђања апсолутно нису сматране случајем, већ тајанственом мрежом знакова коју су послали богови, који често сами себи противрече, али врло добро знају шта хоће, и мислило се да те знакове могу прочитати одабрани пророци. То важи, на пример, за кинески систем *Ју-Ћинг*, за сва могућа гатања.³²¹

Занимљиво је да се овде присетимо анализе коју је спровела Драгана Стојановић-Новичић, а тиче се Ксенакисовог недостатка разумевања за поље слободе које је у својим делима поставио Џон Кејџ, између осталог ослањајући се у неким делима и на *Ју-Ћинг* (*I Ching*, 'Књига промена').³²² Ксенакис је Кејџов 'индетерминизам' у компоновању сматрао за 'укидање функције композитора', док је Кејџ, супротно томе, указивао на то да је Ксенакис превише инсистирао на разликама у њиховом приступу које, можда, нису имале право утемељење. Драгана Стојановић-Новичић запажа да је Кејџ био у праву када је реч о остваривању „операција случаја које се практикују пре коначног 'склапања дела': консултација са *Ју Ћингом* (...), (али само) уколико је извршена као предрадња записивању тока дела, потпуно одговара ослањању на рачун вероватноће: она служи као 'саветодавац' при опредељивању за профилисање музичког тока“.³²³ Као што ћемо мало касније видети, и сам Ксенакис је заправо 'кокетирао' са случајем у појединим композицијама које, на први поглед, одају утисак детерминистички одређеног музичког тока.

Ксенакис даље тврди да је људска 'неспособност да се допусти постојање чистог случаја' пратила чак и модерну математичку теорију вероватноће „која је успела да заточи случај у детерминистичке логичке законе, тако да чисти случај и чисти детерминизам нису ништа друго до два лица једног ентитета“.³²⁴ Према његовом сазнању, један једини аутор се одважио на покушај демистификације чистог случаја, а то је био 'философ задовољства', Еликур (Ελικούρος; 341—270. п.н.е), који се борио против „детерминистичких мрежа атомичара, платоноваца, аристотеловаца и стоичара, мрежа које су, у крајњој линији, доводиле до порицања слободног избора, пошто је човек био подвргнут судбоносном дејству природе. Јер,

³²¹ Xenakis, „Vers une philosophie de la musique“, 76–77.

³²² Овде имамо у виду Кејџову клавирску композицију *Music of Changes* (1951), у којој је композициони процес укључивао одлуке засноване на консултовању *Ју-Ћинга* (у вези са трајањима, динамиком, темпом итд). И сам назив композиције реферира на *Књигу промена*.

³²³ Драгана Стојановић-Новичић, „Јанис Ксенакис: нека размишљања о његовом стваралачком путу“, *Облаци и звуци савремене музике*, 85–86.

³²⁴ Xenakis, „Vers une philosophie de la musique“, 77.

ако је у универзуму, и у нашем телу, које је његов продукт, све логички уређено, онда је наша воља подређена тој логици и немамо никакву слободу“.³²⁵ Епикур је покушао да аксиоматски заснује тезу о слободном избору човека на основу хипотезе о 'слободном паду атома' приликом којег долази до одређених одступања од праволинијског пада: „То је теорија *ekklisis*-а (...).³²⁶ То је увођење једног 'будаластог' принципа у лепо детерминистичко атомско здање. Епикур је, дакле, заснивао структуру универзума истовремено и на детерминизму (неумитан и паралелни пад атома), и на недетерминизму (*ekklisis*)“.³²⁷

Ксенакис запажа да је тек половином 17. века дошло до формирања учења о коришћењу и разумевању случаја, а за то су заслужни Паскал (Blaise Pascal, 1623–1662) и нарочито, Ферма (Pierre de Fermat, 1601–1665), који су проучавали „игре случаја“, коцкице, карте итд. Такође, 1713. године постхумно је објављено фундаментално дело Јакоба (Жака) Бернулија (Jakob Bernoulli, 1654–1705), *Ars Conjectandi* у коме је аутор излажио закон великих бројева и тиме начинио кључан корак у развоју теорије вероватноће.³²⁸ Ксенакис илуструје закон великих бројева и његову везу са вероватноћом на познатом примеру бацања новчића:

Закон великих бројева каже да што више пута бацимо новчић, односно што број n бацања буде већи, то ће однос повољних и неповољних исхода бити ближи јединици. (...)

Рачун вероватноће допушта да при сваком бацању постоји неизвесност да ли ће се јавити круна или писмо, али ставља ту неизвесност у оквире, и то на два начина, од којих је један хипотетички: до неизвесности доводи непознавање путање; а други детерминистички: закон великих бројева који уклања неизвесност помоћу времена (или простора). Али, ако поближе испитамо пример круне или писма, видећемо да је симетрија тесно повезана са непредвидивошћу. Ако је новчић савршено симетричан, односно ако је начињен савршено хомогено, и ако му је маса правилно распоређена, онда ће неизвесност приликом сваког бацања бити максимална, а вероватноћа за сваку варијанту, круну или писмо, 1:2. Ако сада фалсификујемо новчић, тако што ћемо несиметрично распоредити материју, или једноставно тако што ћемо један део алуминијума заменити платином чија је специфична тежина осам пута већа, онда ће новчић имати тенденцију да пада тежом површином на подлогу, што ће смањити неизвесност, а обе стране неће имати подједнаку вероватноћу јављања. Ако се замена материјала тера до крајњих граница, и ако се, рецимо, алуминијум замени листићем хартије, а друга страна направи од чисте платине, неизвесност ће тежити нули, односно извесности да се увек иста, лакша

³²⁵ Исто.

³²⁶ Реч *ekklisis*/ἔκκλισις дословно значи одступање од нечега.

³²⁷ Xenakis, „Vers une philosophie de la musique“, 78.

³²⁸ Ксенакис подсећа да се у том делу први пут користи термин стохастички, „који је данас синоним за вероватноћу, алеаторно, срећу, случај“. Исто.

страна јавља горе. Тако смо доказали обрнуту повезаност између неизвесности и симетрије.³²⁹

Другим речима, на исход може да се утиче неравноправношћу страна које учествују у игри. Касније ћемо на примеру Ксенакисове композиције *Linaia-Agon* (1972) показати како се композитор 'поиграо' са рачуном вероватноће и утицао на очекивани исход игре – опет, тежећи томе да пронађе прикладну меру детерминизма и индетерминизма у једном музичком делу. Овде, пак, он поставља суштинска питања у вези са дихотомијом детерминизам/случај, а потом нуди и могуће одговоре:

Ево питања која је требало себи поставити:

1. Какав утицај треба да изврши узимање у обзир питагорејско-парменидовског поља на компоновање музике?
2. На који начин?

Одговори:

1. Размишљање о *ономе што јесте* доводи нас директно до тога да, колико је год то могуће, *ни из чега* реконструишемо основне податке за музичко компоновање и да, пре свега, одбацимо све чињенице које нису биле повргнуте питању (*έλεγχος, δίζησις*).
2. Та реконструкција биће инспирисана модерним аксиоматским методама.³³⁰

И овде видимо да Ксенакиса занима уопштавање (аксиоматизација): он жели да конструише, на основу неких почетних премиса, 'најопштије музичко здање', односно нову ванвременску структуру музике, аналогну оној која је постојала у античко и византијско доба. Он се овде надовезује на претходни чланак који смо анализирали („Vers une métamusique”), али сада истиче неопходност да се „музичке структуре раздвоје на два дела [дакле – не више на три, прим. ЈБ]: а) на оно што припада времену (...); б) на оно што је независно од временске компоненте. *Дакле, две категорије: у времену и ван времена*“. Можемо да уочимо да је Ксенакис напустио ранију категорију 'временских (тепоралних)' структура, док структуре 'у времену' поистовећује са 'тренутним стварањем'.³³¹ Враћајући се на питање обнове ванвременских структура, које су биле потиснуте западноевропском полифонијом и доминацијом архитектура у времену, изражених помоћу тоналних (модалних) функција, у периоду од седамнаестог до деветнаестог века, Ксенакис износи став који изванредно илуструје његово схватање 'античке (грчке) парадигме':

³²⁹ Исто, 79–80.

³³⁰ Исто, 80–81.

³³¹ Исто, 81.

Али, у Француској ипак долази до препорода временских преокупација, са Дебисијем и са његовим изумом целостепене лествице. (...)

Тај препород се сјајно наставља кроз Месијана и његове 'модусе са ограниченим бројем транспозиција', или кроз његове 'неретроградне ритмове'; али не успева да се наметне као општа потреба и да превазиђе границе лествица. Уосталом и сам Месијан је напустио тај пут, попустивши под притиском серијалне музике.

Да бисмо поново поставили ствари у њихову праву историјску перспективу, потребно је да располажемо другим, моћнијим оружјима, као што су математика и логика и да одемо до суштине ствари, и структура музичке мисли и компоновања.³³²

Антика, Дебиси, Месијан, препород, математика, логика – ето неких од чинилаца 'античке парадигме', истих оних које ћемо сусрести и у музичко-теоријским написима Трајковића. Ксенакис истиче још једном да је у Француској, кроз дела Дебисија и Месијана, категорија ванвременског поново уведена док је 'општи развој' (у другим земљама Европе и шире) довео до њене атрофије и до развоја категорија у времену, те упућује критику на рачун равномерно темпероване хроматске лествице која је 'ванвременски неутрална'. По његовом мишљењу, хипертрофија категорије 'у времену' постаје оптерећење и одводи у ћорсокак у којем се „још увек комешају музике које се погрешно називају 'алеаторичким' или импровизованим, графичким и слично“.³³³ Треба имати у виду да Ксенакис сопствене композиције засноване на теорији игара, које укључују одређени степен индетерминизма у погледу звучног резултата, не сматра алеаторичким јер су засноване на математичким операцијама! Исто тако, ако се присетимо почетка чланка „Vers une metamusique“, можемо да приметимо да он сопствене графичке партитуре не посматра као 'објекте за себе' већ само као помоћно средство у компоновању, односно записивању дела. У сваком случају, 'препород', обнова ванвременских структура „омогућиће нам да се упишемо у питагорејско-парменидовско поље и да изградимо платформу са које ћемо моћи да начинимо мостове схватања и разумевања прошлости (ми смо производи које она ствара већ милионима година) и будућности (и њени смо производи), мостове који ће нас повезати са другим звучним цивилизацијама о којима нам данас музикологија тако слабо говори, јер не располаже оригиналним оруђем које јој ми тако љубазно нудимо!“³³⁴

³³² Исто, 82.

³³³ Исто, 83.

³³⁴ Исто.

Ксенакисов предлог обнове састоји се из две аксиоматике, од којих је прва – 'теорија решета' – већ објашњена у чланку „Vers une metamusique“ и односи се на изградњу свих могућих лествица (и то не само скала тонских висина, већ хипотетички и других параметара звука). Друга аксиоматика односи се на адитивне операција (о којима је такође већ било речи) и на графичке и нумеричке представе музичких 'догађаја':

Познат нам је традиционални систем нотације, који је плод вековних напора, које су започети још у античкој Грчкој. Ми смо представили звучања помоћу друга два нова средства:

- а) алгебарски, помоћу збирке бројева;
- б) геометријски (или графички, помоћу цртежа).

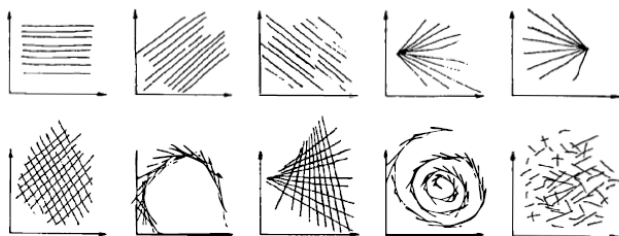
Међутим, то су само три различита кода и ништа више, и пред страницом са бројевима не треба се плашити ништа више него пред густом партитуром, нити се треба као тотему дивити добро умивеном цртежу. Сваки код има своје добре и лоше стране (...). Али, теоријски се свака музика може преписати на сва три кода. (...) Не треба никада губити из вида да су та три кода само визуелни симболи једне адитивне чињенице која се такође сматра симболом.³³⁵

Док се 'алгебарски' систем записивања пре свега показује корисним за компоновање уз помоћ компјутера, 'графичко' представљање, према Ксенакисовом мишљењу, има ту предност да олакшава перципирање и разликовање начина на које су основне структуре, као што су 'праве линије' (тј. глисанда – представа континуитета) и 'тачке' (нпр. пициката гудачких инструмената – представа дисконтинуитета) груписане у простору, односно како постају елементи ширих конфигурација (видети Илустрацију 2).

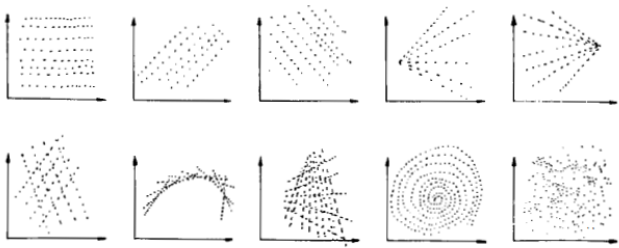
³³⁵ Исто, 89–90.

ИЛУСТРАЦИЈА 2

а) Примери звучних поља направљених од глисанда³³⁶



б) Примери звучних поља направљених од индивидуалних звучања³³⁷



Видимо да су Ксенакисови примери основних 'конфигурација' идентични без обзира на то да ли су сачињене од континуалних или дисконтинуалних музичких догађаја. Он такође показује да у оба случаја могу да се примењују исти обликотворни поступци односно да се утиче на карактеристике звука као што су, између осталих, употребљени регистар (дубок, средњи, висок), густина звучања (нпр. мали или велики ансамбл), интензитет, варирање тембра, трансформације ових облика у друге облике, итд. За њега је то важно јер, поново, показује општост и универзалност законитости – јер „апстракција је толико дарежљива“.³³⁸

Примену ове 'нове аксиоматике' Ксенакис илуструје на примеру своје композиције *Nomos Alpha*³³⁹ за соло виолончело – једног од његових дела која су у највећој мери детерминисана 'преткомпозиционом' процедуром (коју Ксенакис сматра за нову ванвременску структуру!) Анализом овог дела, поред објашњења које је сâм аутор дао у оквиру чланка „Vers une philosophie de la musique“,³⁴⁰ бавили

³³⁶ Репродуковано из: исто, 91.

³³⁷ Репродуковано из: исто, 92.

³³⁸ Исто.

³³⁹ Напомињемо да се ова Ксенакисова композиција у литератури наводи и као *Nomos Alpha* и као *Nomos alpha*. Ми смо се определили за прву варијанту навођења наслова.

³⁴⁰ Xenakis, „Vers une philosophie de la musique“, 93–119.

су се бројни аутори, разматрајући различите аспекте његове формалне организације, или пак могуће приступе интерпретацији. У аналитичком поглављу посвећеном Ксенакису представићемо укратко најважније карактеристике ове композиције, како бисмо видели на који начин је композитор у овом делу обликовао 'аксиоматику' односно 'нова правила' из наслова комада (јер грчка реч *νομός/nomos* има основно значење 'закон, правило').

'Легуре' – о 'античкој (грчкој) парадигми' у првом лицу

Ксенакис је за живота дао бројне интервјуе, нарочито у својим познијим годинама, међу којима се обимом и ширином захвата издвајају поменути разговори са Балинтом Варгом. Међутим, један од најлепших аутопоетичких исказа проналазимо у Ксенакисовој књизи *Arts/Sciences. Alliages (Arts/Sciences. Alloys)*, која представља транскрипт одбране његове докторске дисертације 'из праксе'.³⁴¹ Овај пречишћени текст одбране представља одличан материјал за анализу зато што је Ксенакисова 'одбрана' подразумевала разговор о његовом свекупном дотадашњем стваралаштву у областима уметничке музике, архитектуре и теоријског рада. С обзиром на мултидисциплинарност Ксенакисовог уметничког и теоријског опуса, комисију су поред композитора Оливијеа Месијана сачињавали стручњаци из различитих области: председник комисије Бернар Тејседр (Bernard Teyssèdre, 1930), филозоф и писац, и чланови Оливије Рево д'Алон (Olivier Revault d'Allones, 1923–2009), филозоф и естетичар – супервизор тезе, Мишел Рагон (Michel Ragon, 1924), писац, историчар уметности и архитектуре, и Мишел Серс (Michel Serres, 1930–2019), филозоф и историчар наука.

У Ксенакисовом 'прелиминарном исказу', такође објављеном под називом „Variété“ у књизи *Musique. Architecture*, проналазимо неколико значајних реченица које показују да су у његовој визури уметности имале већу 'специфичну тежину' него науке. Наиме, Ксенакис сматра да науке имају два *modusa operandi*, дедуктивни и експериментални, док уметности, поред претходна два, поседују и трећи, 'најтајанственији' модус 'открочења' (фр. *révélation*), у чему се састоји

³⁴¹ Одбрана је одржана 18. маја 1976. на Универзитету Париз I Пантеон-Сорбона.

њихова супериорност над наукама.³⁴² Важно је да истакнемо – а то ћемо касније и потврдити анализирајући одабране композиције – да је Ксенакис био свестан тога да уметности, па и музика, не могу да живе само у модусу 'откровења', већ им је „неопходно потребна организација (укључујући и организацију случаја), дакле закључивање, као и његова експериментална потврда“.³⁴³ Он, дакле, потврђује да се у свом композиторском раду ослања на методе закључивања и експериментисања које су заједничке и наукама и уметностима, али такође тежи и надградњи која је својствена само уметностима – 'откровењу' специфично уметничке лепоте и смисла.

Такође, Ксенакис овде излаже своју визију 'уметника-проналазача' (или 'уметника-творца',³⁴⁴ фр. *artiste-concepteur*), која је посебно значајна за наше разматрање 'античке (грчке) парадигме' јер проистиче из замисли о заснивању опште морфологије – коју смо већ апострофирали као методолошки оквир књиге *Vreme umetnosti* Драгутина Гостушког (чији поднаслов гласи 'Прилог заснивању једне опште науке о облицима').³⁴⁵ Упитан од стране Мишела Серea да објасни шта подразумева под 'општом морфологијом', Ксенакис одговара:

У сваком домену људске активности постоји нека врста таложeња – а то је форма. Уочио сам неке облике који припадају било домену апстрактне спекулације попут математике, логике, или конкретнијој спекулацији као што је физика (...), или геометријским приказима генетике, или хемијским реакцијама њених молекула. Ове фигуре, ови облици, који припадају тако различитим доменима, имају међу собом фасцинантне сличности или разлике и могу да осветле и друге домене као што је уметничка активност.³⁴⁶

Ксенакис прати ову идеју све до античког доба, када је идеја пропорције (из природе) први пут примењена у архитектури (као људској творевини).³⁴⁷ Он посматра уметности (и науке) као материјализацију људске интелигенције, чији одређени елементи трансцендирају границе времена и простора. Ти елементи нису

³⁴² *Arts/Sciences. Alliages*, 15.

³⁴³ Исто, 16.

³⁴⁴ Определили бисмо се за овај други превод, имајући у виду став који износи Оливије Рево д'Алон, супервизор дисертације: „Уметност', овај термин се код Ксенакиса креће око појма *artifex*-а, творца“. Исто, 29.

³⁴⁵ Раније смо навели запажање Катарине Томашевић да је 'творца' опште морфологије Етјен Сурио – међутим Ксенакис га не помиње у свом излагању (а чак ни Гостушки му не 'одаје признање' за заснивање дисциплине, иако цитира његову књигу *Odnos među umetnostima* и то њено прво издање, на француском језику).

³⁴⁶ *Arts/Sciences. Alliages*, 93.

³⁴⁷ Исто, 94–95.

ништа друго него апстрактне, 'опште форме', које можемо да посматрамо као израз 'очврсле људске интелигенције'.³⁴⁸ Ксенакис зато сматра да је неопходно да се створи нека врста конвергенције свих могућих облика, са свих страна, што би претпостављало и познавање тих различитих домена³⁴⁹ – а такве форме би проучавала општа морфологија. Можемо да приметимо да он ову (условно речено) нову науку посматра као неку врсту 'метадисциплине' (или 'метанауке') зато што се она слободно креће простором који је дотле био 'испарцелисан' на сегменте који припадају различитим научним и уметничким доменима.

Када је реч о уметностима, Ксенакис нарочито истиче музику због тога што је „способност кондензације према апстракцији део њене дубинске природе. Последично, чини се да је неопходна нова врста музичара: *уметник-створац* нових апстрактних и слободних форми“.³⁵⁰ Ксенакис додатно описује жељени 'профил' овог новог уметника (музичара) – који је, по свему судећи, слика и прилика једног ренесансног човека (или једног античког мудраца, свеједно):

Уметник-створац мораће да поседује знања и да буде инвентиван у тако разноврсним доменима као што су математика, логика, физика, хемија, биологија, генетика, палеонтологија (...) друштвене науке, историја – укратко, неку врсту универзалности, која се међутим заснива на и усмерава према облицима и архитектурама [грађевинама, конструкцијама – прим. ЈЈБ]. Време је дакле да заснујемо једну нову науку, 'општу морфологију', која ће се бавити облицима и архитектурама, овим разним дисциплинама, њиховим непроменљивим аспектима и њиховим законима трансформације, који понегде постоје већ милионима [*sic!*] година. Темелј ове нове науке треба да буде сачињен од стварних кондензација интелигенције, другим речима једним апстрактним приступом, лишеним анегдота наших чула и наших навика.³⁵¹

Није познато да ли је Гостушки икада био у прилици да прочита ове Ксенакисове речи, исписане неких петнаестак година након прве негативне оцене српског музиколога о свом грчко-француском вршњаку, те да ли је са те временске дистанце успео да у њему препозна свог истомишљеника. Стичемо утисак да је Гостушки био 'заstraшен' Ксенакисовом употребом математике, не разумевајући њену праву улогу у стваралаштву овог потоњег, који је био јасан у том погледу: „Математика игра суштинску улогу овде као филозофски катализатор, као

³⁴⁸ Исто, 11.

³⁴⁹ Исто, 95.

³⁵⁰ Исто, 13. Ксенакис такође каже: „Очигледно је и неопходно да уметник, а последично и уметност, мора да буде у исто време рационалан (да закључује), техничар (експериментатор) и талентован (да 'открива')“. Исто, 17.

³⁵¹ Исто, 14.

обликовна алатка за изградњу звучних или визуелних грађевина, али такође као одскочна даска за самоослобођење“.³⁵² По нашем мишљењу, као што смо већ више пута истакли, за Ксенакиса је математика представљала само узор или модел за апстрактно мишљење које, међутим, није било само себи циљ, већ је требало да доведе до настанка нових уметничких поступака. Као што смо видели приликом анализе ранијих текстова, а то се потврђује и овде, Ксенакису је математика првенствено служила за 'ослобађање уметности од наслага историје',³⁵³ за својеврсно 'прочишћење' и повратак на основе, што би јој омогућило да крене новим путевима. Управо у томе сагледавамо и код Ксенакиса природу 'класицистичке обнове' коју смо, следећи Гостушког, одредили као модернистичку тенденцију. Из тог разлога, одредили смо се да у каснијем току рада детаљно представимо неке од композиција из Ксенакисовог опуса које су у највећој мери под утицајем одређених математичких теорија (*Nomos Alpha* – 'теорија група', *Linaia-Agon* – 'теорија вероватноће'/'теорија игара'), не бисмо ли показали на који начин су оне 'инспирисале' микро- и макроформу ових композиција – а у којој мери је Ксенакис одступао од математичких законитости како би успоставио музички кохерентно збивање.³⁵⁴

Ксенакис посматра своје свеукупно (до тог тренутка – али се односи и на касније) стваралаштво као неку врсту „мозаика хијерархијски устројених сагласја“.³⁵⁵ На врх ове хијерархије он ставља филозофију, у смислу „импулса који нас гура према истини, откровењу, истраживању, потрази, запитаности и оштрој систематичној критици, али не само у специјализованим пољима већ у свим

³⁵² Исто, 19.

³⁵³ Бернар Тејседр примећује да прихватање Ксенакисових апстрактних теоријских замисли подразумева постојање човека 'са амнезијом', без сећања и без историје. На Тејседрово питање да ли Ксенакис да мисли да је могуће да се у потпуности 'изолују' математичко-логичке константе, односно да се одвоје од музичког искуства које представља 'поредак' другачије, друштвене и културне врсте, одговор је био негативан – Ксенакис је нагласио да 'амнезија' треба да буде схваћена као ментална 'алатка' која омогућава да се раздвоје та два поретка ствари. Исто, 120–121.

³⁵⁴ У том погледу, Драгана Стојановић-Новичић наводи упечатљив пример још једног Ксенакисовог 'апстрактног' дела, композиције *Herma* за клавир (1961), у којој је „свет Булове (George Boole, 1815–1864) алгебре изражен (...) помоћу тонских висина“: ауторка, наиме, уочава местимичне недоследности у третману задатих релација скупова. Уп. Драгана Стојановић [=Стојановић-Новичић], „Звук и наука Јаниса Ксенакиса“, семинарски рад рађен у класи др Мирјане Веселиновић-Хофман (необјављено), Београд, Факултет музичке уметности, 1991, 14–22, и Стојановић-Новичић, „Стварање као рађање...“, 70–71.

³⁵⁵ *Arts/Sciences. Alliages*, 21.

могућим доменима“.³⁵⁶ И овде видимо исказ Ксенакисове склоности ка уопштавању, ка тражењу повезаности између наоко диспаратних области људског чињења, при чему се филозофија као, практично, општа наука о људској мисли, указује као 'предводница Муза' – штавише, у том смислу, она може у потпуности да се изједначи са 'општом морфологијом'.

Друго важно место на коме се манифестује утицај 'античке парадигме', како смо је раније дефинисали, у Ксенакисовом стваралаштву, јесте сам појам 'легуре' из наслова дисертације, који, како запажа Рево д'Алон, подразумева супротстављање актуелној раздвојености уметности и наука и покушај да се постигне нека врста слободног 'протока мисли' између њих:

Да би то постигао, Ксенакис се повремено позива на једну визију прошлости у својим савременим радовима. Видимо да се та визија прошлости појављује изнова и изнова у сваком његовом делу (...), то су најсрећнији периоди узајамног натапања уметности и наука у периодима као што су били, на пример, грчка антика, италијанска ренесанса, класично доба, када су се уметници и мудраци мање игнорисали него што је данас случај – отуда једна сасвим легитимна носталгија за протоком [мисли] између уметности и наука.³⁵⁷

И сам Ксенакис потврђује ово запажање, у одговору на коментаре Рево д'Алона:

Антика је такође створила овај проток између уметности и наука. Узмимо Поликлета [Πολύκλειτος, пети век п.н.е.] који је, својим каноном, покушавао да примени геометрију на област скулптуре; проток се такође дешавао и у области архитектуре, сликарства и музике; у текстовима Аристоксена и каснијих аутора. Ренесанса је поново открила, што је по мом мишљењу било њено кључно достигнуће, јединство човека. (...) Тај [ренесансни – прим. ЈЈБ] човек враћа себи све могућности мисли и активности и, последично, међусобна прожимања наука и уметности.³⁵⁸

Периоди прошлости на које се позива Ксенакис нису ништа друго него Гостушкове 'класицистичке епохе' – прецизније, антика и њене 'ренесансе'. Као што смо видели, Гостушки их тумачи као периоде повратка на морфолошки једноставније обрасце – и баш у тој 'једноставности' лежи њихова универзална применљивост. За Ксенакисово стваралаштво у целини типични су – и препознатљиви – баш такви једноставни облици, који добијају своје музичке корелате: најзначајнија је свакако морфолошка аналогија праве линије и глисанда. Поред тога, у Ксенакисовој музици

³⁵⁶ Исто.

³⁵⁷ Исто, 31.

³⁵⁸ Исто, 40–41.

проналазимо и геометријске облике и представе као што су крива линија, коцка, скуп (тачака), и друго.

Појам 'структуре' је важан за Ксенакиса јер, по његовом мишљењу, „не постоји језик који би могао да оде изван питања конструкције, структуре, дакле, пропорција, правила, закона. Али (...) постоји нешто друго у музици (...) о чему не може да се говори“.³⁵⁹ Видимо да се он зато определио да у својим музичко-теоријским написима разматра првенствено питања структуре, организације, законитости – јер то је једино о чему уопште и може да се говори у вези са музиком! Упитан о свом композиторском 'стилу', Ксенакис одбија да говори 'о стварима о којима не може да се говори', што нас наводи на закључак да се он суштински слаже са Јанкелевичевим ставом о неизрецивој страни музике,³⁶⁰ иако га не цитира експлицитно. Истичемо да је и ово важно место конвергенције ставова Ксенакиса и Властимира Трајковића који ће, као што ћемо видети у наставку рада више пута цитирао књигу *Музика и неизрециво* у својим написима.³⁶¹ Оба композитора се слажу са Јанкелевичевом тврдњом да музика није језик, односно да музика јесте 'чаролија' – тај мистериозни, неизрециви део музике можемо да поистоветимо са Ксенакисовом идејом 'откровења' које, дакле, измиче 'научним' објашњењима.

А када је реч о ономе о чему може да се говори – Ксенакис разбија 'предрасуде' о томе да је његова музика 'предрачуната' до танчина и истиче значај слободног, произвољног избора: „Сваки избор подразумева једну произвољност. Јер, не постоји ниједна конструкција коју је направио човек, која није барем у неком погледу арбитрарна. (...) Уосталом, и аксиоматика је један избор, избор који је произвољан“.³⁶² На Месијаново питање о томе како прави изборе и доноси одлуке, Ксенакис одговара да 'откровење', као нешто што је својствено уметности, има

³⁵⁹ Исто, 37.

³⁶⁰ У свом предговору за књигу *Музика и неизрециво*, Иван Фохт одлично сумира суштину Јанкелевичеве идеје: „Музика се не само бави неизрецивим него је и њена суштина неизрецива“. Уп. Иван Фохт: „Музичко-естетички агностицизам Владимира Јанкелевича“ у: Јанкелевич, *Музика и неизрециво*, б. У вези с тиме, Рево д'Алон износи најпрецизнији опис Ксенакисовог схватања 'неизрецивог' количника музике: „Желео бих да ми Ксенакис говори о свом композиторском стилу, а он ми даје одговор који је истовремено, у највећој мери и задовољавајући и херметичан. Он ми каже: 'Слушај, немам ништа да додам, слушај, а ако ниси схватио, слушај поново'. 'И ако ти се свиђа, свиђа ти се'“. *Arts/Sciences. Alliances*, 63.

³⁶¹ На пример, у књизи *Оркестрација II* или у чланку „*Konzertstück za violinu i orkestar Zorana Erića*“, које ћемо касније детаљно размотрити.

³⁶² *Arts/Sciences. Alliances*, 38.

незаобилазну улогу у процесу одабира – заједно са 'закључивањем' (а додали бисмо, надовезујући се на раније речено, и са 'експериментом'):

Одабир између великог броја могућности може да се врши на много начина. (...) Истина је да када имам мањи број тонских висина да контролишем, лако могу да им приступим на произвољан или интуитиван начин. Али, када је у питању огромно богатство звукова, ту је згодно да се 'позајми' апаратура из других домена. Када посматрам мали број појединаца, видим их као појединце: видим њихове односе, њихове карактеристике, итд. Али када видим гомилу, више не могу да разлучим појединце, јер их је превише. Управо супротно, оно што могу да видим јесу аспекти, карактеристике те гомиле. У том случају, могу да користим карактеристике 'великих бројева' (...) и ту проналазим алатке које ми омогућавају да направим одређене изборе.³⁶³

При самом крају своје 'одбране', Ксенакис изјављује: „Моја је привилегија, мој је задатак да више волим неку ствар у односу на неку другу“.³⁶⁴ Несумњиво је да сложено питање односа правила и слободе, одређености и неодређености, уређености и произвољности, окупира Ксенакисову теоријску пажњу од самих почетака његовог композиторског рада и добија различите манифестације у композицијама које ћемо анализирати. С друге стране, појам структуре је за Ксенакиса битан из још једног разлога, који излази у први план приликом његовог дијалога са Месијаном. На питање свог некадашњег професора да ли је постојало 'нешто пре тетрахорада', 'на почетку човечанства' – некакав примордијални 'крик' или имитација неког звука из природе, Ксенакис одговара: „Шта значи 'опонашати', шта значи 'викати' пре синтаксе, пре правила, пре конструкције, пре структура, ма колико да су оне примитивне? То је већ објава једног препознавања форме, дакле, једне структуралне визије свог окружења“.³⁶⁵ Видимо да Ксенакис одбацује могућност 'спонтаног', насумичног, неуређеног спознавања света, те потенцира препознавање облика као основу свеколиког људског сазнања, чиме се поново имплицитно обраћа дисциплинарном оквиру опште морфологије.

Ксенакис се на крају дотиче кореспонденција између простора и времена, које се односе на питање односа континуитета и дисконтинуитета. По његовом мишљењу, права линија је израз (непрекинутог) континуитета³⁶⁶ (можемо да додамо: и у простору и у времену). Тиме он објашњава, с једне стране, своју

³⁶³ Исто, 55–56.

³⁶⁴ Исто, 137.

³⁶⁵ Исто, 50.

³⁶⁶ Исто, 107.

преокупацију облицима заснованим на правој линији, као што је глисандо³⁶⁷ (графички приказан правом линијом у дводимензионалном простору) или хиперболоиди (у тродимензионалном простору). Иако је у аналитичким текстовима често потенцирана морфолошка сродност између Ксенакисових музичких и архитектонских остварења (из периода када је активно радио у архитектонском бироу Ле Корбизијеа),³⁶⁸ заснованих првенствено на 'правим линијама', он признаје да се на крају ипак определио да се посвети искључиво музици зато што је у овој области, упркос одређеним тешкоћама, могао да се бави уметничким истраживањем док је у архитектури било премало прилика за то.³⁶⁹ С друге стране, права линија симболизује и иреверзибилност, непоновљивост временског тока (за разлику од 'ванвременских структура' које су реверзибилне баш зато што не обитавају у временској димензији): „Јер, како је рекао Хераклит, нико не може да проживи исти тренутак два пута“.³⁷⁰

Из овог сажетог разматрања књиге *Arts/Sciences. Alliances* можемо да закључимо да је утицај 'античке (грчке) парадигме' несумњиво одредио Ксенакисово опредељење за професију композитора, јер је у музици, више него у другим уметностима, открио потенцијал за апстракцију, налик ономе који постоји у теоријској математици. Ксенакис се ослања на природне законитости које су уочене још у античко доба (попут односа бројчаних вредности, пропорција, морфолошких аналогичности), али и на античку филозофску и научну мисао које објашњавају човека и свет око њега и које су, током векова, показале своју применљивост. С друге стране, 'легуре' математике и музике, али и науке и уметности уопште, базирају се на променљивом односу својих саставних елемената, што је Ксенакису омогућило проналажење нових градивних материјала са најразличитијим својствима, чија примена ће бити илустрована у следећем, аналитичком поглављу.

³⁶⁷ На питање Мишела Серea зашто је одабрао баш глисандо као препознатљив елемент своје музике, Ксенакис каже: „Можда због саме чињенице да је глисандо (...) ствар континуитета који не можемо да схватимо јер је човек дисконтинуирано биће. (...) Континуитет је нешто што нам стално измиче. То је (...) нека врста сталне борбе са нашом перцепцијом и са нашим расуђивањем како бисмо покушали да замислимо непрекинут покрет“. Исто, 104.

³⁶⁸ Најпознатији пример свакако представљају релације композиције *Metastaseis* за оркестар са Ксенакисовим дизајном Филипсовог павиљона за Светску изложбу у Бриселу 1958. године. Детаљније о томе: Стојановић-Новичић, „Стварање као рађање...“, 66–67.

³⁶⁹ Xenakis, *Arts/Sciences. Alliances*, 87.

³⁷⁰ Исто, 103.

III.2. 'Нова правила' и 'гласови предака': 'античка (грчка) парадигма' у музици Јаниса Ксенакиса

Као што смо раније поменули, готово целокупно композиторско стваралаштво Јаниса Ксенакиса представља пример испољавања 'античке (грчке) парадигме', на различите начине. Скоро да нема композиције која не успоставља неку врсту кореспонденције са 'духовима прошлости', било да је реч о достигнућима антике музичке теорије и филозофије, књижевним текстовима, или пак својеврсној програмности која се огледа у призивању личности и појава из грчке митологије, па чак и указивања на географске локалитете. Управо зато што се у Ксенакисовом опусу 'античка (грчка) парадигма' испољава тако потпуно и свеобухватно, одабрали смо овог композитора за упоредну анализу са стваралаштвом Властимира Трајковића – као референтну тачку и 'парадигму' по себи.

Ако бисмо, у Ксенакисовом препознатљивом маниру, посегли за 'уопштавањем' и свођењем на битно, а следећи идеју Франсоа-Бернара Маша изложеноу у претходном поглављу, његов однос према 'античкој (грчкој) парадигми' могли бисмо да поделимо на два основна начина испољавања:

- 1) 'Нова правила', која обухватају нове системе музичке организације као што су 'теорија решета', 'теорија игара', 'арборесценције' и друго и тичу се обнове 'ванвременске' категорије музике; у ову категорију сврставамо и композиције електронске и компјутерске музике (укључујући и дела настала уз помоћ уређаја UPIC);
- 2) 'Гласови предака', који обухватају дела примењене музике компонована на текстове античких грчких трагедија и друге композиције у којима су коришћени антички текстови (попут појединих 'политопа'). Такође, овде могу да се посматрају и композиције 'програмског' карактера које својим насловом или другим текстуалним садржајима реферирају на теме из античке Грчке.

Наравно, постоје и бројни примери остварења у којима долази до прожимања ова два приступа (чак две такве композиције ћемо аналитички размотрити у наставку рада), али најопштије речено, антички текст представља демаркациону линију између ова два усмерења. Ксенакис је, иначе, компоновао и велика вокална и вокално-инструментална дела у којима није користио текст (тј. засновао је певане деонице на несемантичкој употреби гласова и слогова), међу којима се налазе и нека од његових најпознатијих и најуспелијих остварења као што су *Nuits* за 12 гласова (1967–1968) или *Cendrées* за мешовити хор и велики оркестар (1973).

Међутим, управо коришћење античког грчког језика – данас познатог само малом броју људи у свету – наводи нас на закључак да чак и Ксенакисова дела са 'семантичком' димензијом заправо сежу у област апстракције и 'чисте музике'. Ипак, чињеница да су сижеи, ликови и симболика античких грчких трагедија до те мере део фонда 'универзалног знања', макар у Европи, омогућава нам да примењену музику овог композитора посматрамо као издвојену целину у оквиру његовог опуса – поготову зато што је у њима третман текста и вокалних деоница специфичан у односу на композиције у којима је користио 'бесмислене' текстове.

Имајући у виду фрапантну величину Ксенакисовог композиторског опуса, није лак задатак да се направи одабир најупечатљивијих примера на којима би се размотрила поменута два начина испољавања 'античке (грчке) парадигме'. Овде смо се определили да посветимо нешто више пажње остварењима из прве групе, у којима је Ксенакис реализовао 'легуре' музике и математике, јер је то свакако најпрепознатљивији сегмент његовог стваралаштва и нешто што се везује уз име овог композитора. С обзиром на то да смо овим композицијама приступали из позиције некога ко не поседује напредна знања из области теоријске математике и природних наука, ослонили смо делимично на одабране аналитичке текстове водећих стручњака за Ксенакисово стваралаштво као што су Макис Соломос, Томас Делио, Џејмс Харли и други. Наш примарни циљ је био да покажемо на које начине се аспекти Ксенакисове музичке теорије које смо у претходном поглављу именовали као значајне за разматрање 'античке (грчке) парадигме' огледају у самом композиционом поступку. Такође, надовезујући се на разматрање Макиса Соломоса, одабране композиције посматрамо и у контексту разликовања 'аполонијског' и 'дионизијског' елемента, као још једне значајне линије Ксенакисовог обраћања античком грчком културном наслеђу.

'Нова правила' музичке организације: (пред)одређеност, 'теорија решета'

Nomos Alpha (Νόμος α) за соло виолончело, 1965.

(партитура, Boosey & Hawkes Music Publishers LTD, 1967)

Композиција *Nomos Alpha* представљала је тек други Ксенакисов покушај у области музике за соло инструмент (након остварења *Herma* за клавир, 1961). *Nomos Alpha* може да се посматра као 'дело-манифест', на шта алудира већ и њен наслов (према Џејмсу Харлију, поред значења 'правило, закон', назив композиције може да означава и 'мелодију' или 'модус'),³⁷¹ као и посвете. Композиција је написана за виолончелисту Зигфрида Палма (Siegfried Palm), а посвећена је Ксенакисовом највећем узору, античком теоретичару музике Аристоксену, као и математичарима Еваристу Галоа и Феликсу Клајну (Evariste Galois, Felix Klein), који су дали значајан допринос математичкој 'теорији група'.

Партитура дела *Nomos Alpha* специфична је и по томе што је композитор уписао на маргинама и изнад линијских система неке детаље обликотворног поступка, како би омогућио заинтересованима бољи увид у примењене процедуре (можемо да направимо поређење са аналогним поступком Властимира Трајковића у партитури композиције *Четири ноктурна* коју ћемо касније разматрати). Такође, Ксенакисова анализа композиције *Nomos Alpha*, на завршетку чланка „Vers une philosophie de la musique/Towards a Philosophy of Music“,³⁷² представља једини такав пример у његовом музичко-теоријском опусу. Међутим, уочили смо да композитор у самом чланку говори о потреби за обновом 'ванвременске структуре музике' првенствено на примеру организације тонских висина, док се у самој анализи композиције фокусира и на друге параметре организације музичког тока. Дело се, наиме, заснива на комбинацији два процеса који теку напореда: први се заснива на

³⁷¹ Harley, *Xenakis. His Life in Music*, 41. Како примећује Марко Вишић, реч 'номос' имала је још једно значење: у античкој Грчкој то је била монодијска песма религиозног карактера која се певала поводом прославе празника неког бога, посебно Аполона. Номос је изводио један певач, обично свештеник, уз пратњу китаре. Песма је добила назив 'ред, поредак' зато што се у њој није мењао ни ритам ни хармонија. Уп. Višić, „Odnos muzike i poezije u drevnoj Heladi“, 19–20, 36.

³⁷² Важно је да напоменемо да постоје разлике између објављених анализа у различитим издањима, при чему је анализа на енглеском језику, у књизи *Formalized Music* (издање из 1992, 219–236) потпунија од оне на француском (у књизи *Musique. Architecture*, 93–119).

практичној примени Ксенакисове оригиналне 'теорије решета' у конструсању лествица (у оквиру преткомпозиционог поступка), а које су затим послужиле за обликовање микроструктуре (односно 'мотивике') дела; док је други процес заснован на математичкој 'теорији група' и представља основ за креирање микро- и макроформе композиције – такође на основу преткомпозиционог поступка.

Ксенакис је у композицији *Nomos Alpha* користио сопствене лествице засноване на микроинтервалима од једне четвртине тона и три четвртине тона. Дobar пример представља лествица *A* (11, 13) на којој је заснован почетак композиције (прва три сегмента), чију анализу је урадио француски композитор Фернан Ванденбогерд (Fernand Vandenberghe, 1946) недуго након премијере дела и која је репродукована у неким издањима књиге *Musique. Architecture*,³⁷³ као и у енглеском издању *Formalized Music*³⁷⁴ (видети Илустрацију 3 и Нотни пример 1).

ИЛУСТРАЦИЈА 3

Лествица *A* (11, 13) (*Nomos Alpha*, т. 1–45)³⁷⁵

... C₂♯, C₂♯, D₂, D₂♯, F₂, F₂♯, G₂, G₂♯, A₂, B₂♯, C₃, C₃♯, D₃♯, D₃♯, F₃♯, F₃♯, G₃♯, A₃♯, A₃♯, B₃, C₄♯, D₄♯, E₄, E₄♯, G₄, A₄, A₄♯, A₄♯, ...

Уочавамо да је лествица неоктавне структуре и да захвата велики регистарски распон (са занемарљивим бројем понављања индивидуалних тонских висина).³⁷⁶ Харли истиче да је ова лествица непериодична, будући да би њено понављање започело тек након $11 \times 13 = 143$ интервалска корака.³⁷⁷

Међутим, у овој композицији је тонска структура наизглед потиснута у други план – Ксенакис је посветио много већу пажњу објашњењу преткомпозиционог поступка који се тиче формалних карактеристика дела, а који заиста представљају његов најзанимљивији аспект. И други аналитичари који су се

³⁷³ Fernand Vandenberghe, „Analyse de *Nomos Alpha* de I. Xenakis“, Schola Cantorum, classe de mise en ondes et acoustique appliquée, année 1966–1967 (уп. Xenakis, „Vers une philosophie de la musique“, *Musique. Architecture*, 112, изворна напомена 18); изворно објављено у *Mathématiques et sciences humaines* 24, 1968, 35–50.

³⁷⁴ Уп. Xenakis, „Towards a Philosophy of Music“, 232–236.

³⁷⁵ Репродуковано из: исто, 232.

³⁷⁶ Можемо да приметимо да Ксенакис користи специјалне 'повисилице' (једноструку и троструку), поред уобичајене двоструке, како би поделио цео степен на четвртине.

³⁷⁷ Harley, *Xenakis...*, 40.

бавили тумачењем *Nomosa Alpha* фокусирали су се у највећој мери на њену формалну организацију, као и на проблеме интерпретације ове изазовне и необичне композиције.³⁷⁸ Ипак, то не значи да је организација тонских висина неважан аспект у овој композицији, поготову зато што, како ћемо видети, она открива разлику између теорије и њене практичне примене: у њој се огледају одступања до којих долази – случајно или намерно – у превођењу 'ванвременске' организације у музички ток који се одвија 'у времену'. Стога ћемо се најпре укратко осврнути на овај аспект композиције *Nomos Alpha*, а потом ћемо размотрити њену формалну организацију како бисмо утврдили да ли је у њој 'аполонијска' димензија Ксенакисове мисли заиста однела превагу над 'дионизијском', или је ипак присутна одређена равнотежа ових концепата.

Како запажа Макис Соломос, „[п]итање тонских висина увек је деликатно код Ксенакиса – градитеља звука. У време компоновања *Nomos Alpha*, придавао му је велики значај. То је било време његових истраживања у области 'ванвременских' структура, где су тонске висине представљале најбољи модел“.³⁷⁹ Наше разматрање чланака „Vers une metamusique“ и „Vers une philosophie de la musique“ несумњиво потврђује ову констатацију. Међутим, Соломос с правом примећује да је у композицији *Nomos Alpha* параметар 'звучних комплекса' значајнији од лествица тонских висина као таквих. Разлоге за ову тврдњу проналази најпре у чињеници да постоји много неслагања између лествица које је Ксенакис теоријски конструисао за ово дело и нота које се заправо налазе у композицији. Према мишљењу Соломоса, који је проучавао Ксенакисове скице за ово дело, највећи део ових неподударана произилази из грешака (а не свесних одлука!) које је композитор нехотице направио приликом преношења теоријских модела у линијске системе.³⁸⁰

³⁷⁸ Поред поменуте анализе у књизи *Musique. Architecture*, доступни су нам били и следећи аналитички текстови: Thomas DeLio, „Iannis Xenakis' *Nomos Alpha*: The Dialectics of Structure and Materials“, *Journal of Music Theory*, 24/1, Spring 1980, 63–95; Robert W. Peck, „Toward an Interpretation of Xenakis's *Nomos alpha*“, *Perspectives of New Music*, 41/1, Winter 2003, 66–118; Makis Solomos, „*Nomos alpha*. Remarks on performance“, in: Alfia Nakipbekova (ed.), *Exploring Xenakis. Performance, Practice, Philosophy*, Vernon Press, 2019, 109–128, <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-02055019>.

³⁷⁹ Solomos, „*Nomos alpha*...“.

³⁸⁰ Соломос је детаљно писао о томе у чланку: Makis Solomos, „Esquisses pré-compositionnelles et œuvre : les cribles de *Nomos alpha* (Xenakis)“, *Les Cahiers du CIREM* 40–41, 141–155. Како примећује, ове грешке нису нимало необичне јер је у то време, средином шездесетих година двадесетог века, Ксенакис конструисао своје лествице (односно 'решета') ручно, на милиметарском папиру, те је до грешака долазило или приликом самог рачунања интервалских односа, или – чешће – приликом уношења нота.

И други аналитичари су указивали на местимичну неусклађеност између преткомпозиционе процедуре и њене реализације у самој партитури: холандски композитор Јан Вринд (Jan Vriend, 1938) преноси сведочење самог композитора из њихове личне кореспонденције који је таква места приписао „омашкама“, променама направљеним због музичких разлога, или теоријским грешкама“.³⁸¹

НОТНИ ПРИМЕР 1

Nomos Alpha (Νόμος α) за соло виолончело, 1965. – почетак
(партитура, Boosey & Hawkes Music Publishers LTD, 1967)

VIOLONCELLE SOLO

NOMOS α

for Siegfried Palm

2019 ΜΕΤΡΩΝ ΣΤΟΙΣ ΑΡΙΣΤΕΡΩΝ ΤΥΧΗΤΩΝ
ΕΒΕΡΤΟ ΓΚΑΛΑΝΟ ΚΝΙ ΦΕΛΙΞ ΚΑΚΙΟΥ

15 Iannis Xenakis

♩ = 75 MM

1) SANS VIBRATO:
 1) fort = frapper avec le bois
 de l'archet
 2) le ton tempéré est divisé en 4
 parties avec 3 cordes de
 résonance: - 4/4 - 1/4 - 1/4 - 1/4

2) La 1^{re} corde est en boyau
 3) Les trois altérations:
 n'ajoutent que aux les notes
 qu'elles précèdent

4) Les apostrophes → on a fait
 des glissandi très courts et ra-
 pides, ascendants ou descendants
 respectivement.

5) $\frac{1}{4}$ = 440 notes/sec

6) $\frac{1}{4}$ = 440 notes/sec

7) $\frac{1}{4}$ = mouler l'opercule
 = varier
 (la note correspondante
 pour elle "dura" avec
 l'archet, au rythme in-
 diqué) sans que de l'archet
 (nombre de battements/sec)

8) $\frac{1}{4}$ = 440 notes/sec
 9) $\frac{1}{4}$ = 440 notes/sec
 10) $\frac{1}{4}$ = 440 notes/sec

© Copyright 1967 by Boosey & Hawkes Music Publishers Ltd. B & H 1967

Други разлог за одступања праксе у односу на теорију Соломос проналази у чињеници да је у композицији *Nomos Alpha* већи број параметара подвргнут преткомпозиционој процедури, независно од тонских висина, као на пример

³⁸¹ Уп. Jan Vriend, „*Nomos Alpha* for Violoncello Solo (Xenakis 1966): Analysis and Comments“, *Interface* 10, 44; нав. према Peck, „Toward an Interpretation of Xenakis’s *Nomos alpha*“, 70.

'регистар' инструмента – те се дешава да одређена 'лествица' уопште нема тоне у датом регистру. До тога долази због велике сложености ових 'лествица' које су неоктавне структуре и, као што смо видели на примеру скале *A (11, 13)*, често захватају велики регистарски простор. Будући да оне, због такве грађе, као и због малог броја понављања, практично ни не могу да се слушно перципирају и меморишу од стране слушалаца, 'звучни комплекси' (који се далеко лакше уочавају) имају много већи значај у индивидуалном доживљају композиције. Соломос због тога примећује да у данашње време бројни интерпретатори овог остварења обраћају више пажње на 'звук' него на конкретне тонске висине. Иако, дакле, за такав приступ могу да се нађу аргументи у самом делу, Соломос упозорава да „не сме да се оде предалеко у таквом приступу. (...) Мислим да је дошло време да се помире Ксенакис-скулптор-звука и Ксенакис-теоретичар, који жели да поново изгради космос“.³⁸² Разматрајући различите интерпретације ове композиције које су доступне на носачима звука, Соломос истиче као најбољи снимак виолончелисте Кристофа Роја (Christophe Roy), који успева да постигне „деликатан компромис између домена тонске висине и нагласка на звучању“.³⁸³

Када је реч о неслагањима између композиторовог теоријског оквира ('решета' односно 'лествица') и онога што се заправо налази у нотном запису, било да су резултат ненамерне грешке или композиторове свесне одлуке, Соломос напомиње да их виолончелисти са којима је разговарао (Кристоф Рој и Арне Дефорс /Arne Deforce/) углавном нису били свесни.³⁸⁴ Једина стварна грешка коју су уочили, тиче се записа кључа у последњем реду на првој страни штампане партитуре (уместо тенор кључа треба да стоји бас кључ, како би лигатура која повезује тон D на крају претходног реда са почетком новог реда имала смисла; исто тако, по завршетку овог сегмента, мора да се уметне нови тенор кључ за наставак

³⁸² Solomos, „*Nomos alpha...*“.

³⁸³ Исто.









³⁸⁴ Соломос, на пример, указује на очигледну грешку коју је открио у Ксенакисовим скицама за композицију *Nomos Alpha* (та скица је репродукована у енглеском издању књиге *Formalized Music* на страни 234), а односи се на конструкцију лествице *A (11, 13)*. Соломос је установио да се 'теоријска' лествица и нотни запис разликују за више од 50%. Његов је закључак да се толика разлика очигледно не појављује као резултат избора, те да је омашка настала у 'транскрибовању' једног од модула лествице у ноте. Увидевши грешку, али не желећи или не могавши да је исправи (музика је вероватно већ била компонована, можда и објављена), Ксенакис је покушао да је оправда тако што је на врху рукописа забележио да се од назначеног места уводи 'нова почетна вредност' у исту лествицу – што наравно нема смисла, јер почетна вредност може да буде само једна. Исто.

музичког тока – видети Нотни пример 1). У одломку партитуре који је репродукован уз чланак „Vers une philosophie de la musique“ (у поменутом другом допуњеном издању, из 1971. године, на стр. 116) ова Ксенакисова грешка је исправљена – али, према Соломосовом мишљењу, погрешно! Наиме, уместо тона D (у бас кључу) стављен је издржани тон A (у тенор кључу) – Кристоф Рој, на пример, уважава ову исправку и свира тон A, док је Дефорс један од малобројних музичара који изводе на том месту издржани тон D.³⁸⁵

Пређимо сада на разматрање осталих аспеката преткомпозиционог ('ванвременског') структурисања композиције *Nomos Alpha*.³⁸⁶ Постоје два нивоа организације – односно неке врсте 'серијализације' (заправо, комбинаторике засноване на 'теорији група'): један обухвата параметар звучних комплекса, практично микромотива заснованих на лествицама тонских висина (у анализи Ванденбоерда означен словом S), а други, 'комбиновани' параметар динамике, трајања и тембра (K). Сваки од ових параметара има по осам вредности, а њихово одвијање, као што смо већ поменули, тече независно. Параметар 'звучних комплекса' је перцептивно значајнији јер он формира 'тематски садржај' композиције, иако формална анализа може да се заснива на било којем од њих (јер теку напоредо – видети Илустрацију 4).

ИЛУСТРАЦИЈА 4

Дизајн параметара S и K у оквиру основне трансформације β ³⁸⁷

$S_1 =$		$K_1 = 1$	<i>mf</i>
$S_2 =$		$K_2 = 2.25$	<i>fff</i>
$S_3 =$		$K_3 = 22.5$	<i>fff</i>
$S_4 =$		$K_4 = 10$	<i>mf</i>
$S_5 =$		$K_5 = 2.83$	<i>f</i>
$S_6 =$		$K_6 = 3.72$	<i>ff</i>
$S_7 =$		$K_7 = 7.98$	<i>ff</i>
$S_8 =$		$K_8 = 6.08$	<i>f</i>

³⁸⁵ Исто.

³⁸⁶ У овој анализи делимично смо се ослонили на поменуте опширне текстове Томаса Делија и Роберта Пека, као и на друге доступне изворе.

³⁸⁷ Репродуковано из: „Towards a Philosophy of Music“, 232–233.

Макроформа композиције састоји се из 24 сегмента, који се разврставају у две групе, односно на два нивоа (Томас Делио их означава као 'ниво I' и 'ниво II'; ову номенклатуру задржава и Роберт Пек у својој анализи). Груписање се спроводи на основу тога што су сви сегменти у оквиру првог нивоа (I) засновани на примени математичке 'теорије група', док сегменти у оквиру другог нивоа (II) не подлежу овој правилности већ су слободно компоновани. Првом нивоу припада шест група од по три сегмента (дакле, укупно осамнаест семената), које су раздвојене по једним сегментом другог нивоа – њих можемо да назовемо 'интермецима' – и има их укупно шест. Будући да сваки од осамнаест сегмената првог нивоа обухвата по осам поменутих 'звучних комплекса' у различитом распореду, док су сегменти другог нивоа слободно организовани, композиција има 144 'микродогађаја' у оквиру нивоа I који су раздвојени сегментима нивоа II (видети Табелу 3).

ТАБЕЛА 3

Макроформална схема композиције *Nomos Alpha*³⁸⁸

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24
I	I	I		I	I	I		I	I	I		I	I	I		I	I	I		I	I	I	
			II				II				II				II				II				II
1	16	31	46	65	80	96	112	126	143	161	178	188	203	219	235	249	265	281	298	317	333	351	365

Овакав 'преклапајући' дизајн макроформе можемо да уочимо у средном поступку који је Пјер Булез применио у својој можда најпознатијој композицији, *Le Marteau sans maître* за алт и шест инструмената (1953–1955, рев. 1957), у којој је макроформа обликована тако што су три различите мање целине (засноване на три песме надреалистичког песника Ренеа Шара [René Char, 1907–1988]) подељене на сегменте који се 'слажу' на одстојању, раздвојени сегментима других двеју целина.³⁸⁹ Као што ћемо касније видети, у Ксенакисовој композицији *Nomos Alpha*, баш као и у поменутој Булезовој, макроформа је организована тако да води ка

³⁸⁸ Бројеви у последњем реду означавају такт у којем почиње дати сегмент. Ради лакше оријентације, у наставку анализе ћемо сегменте означавати комбинацијом римског броја (нивоа) и арапског броја (сукцесивно низање сегмената), на пример I/1, I/2, I/3, II/4, I/5, I/6, итд). Наша номенклатура разликује се од оних на које смо наишли у посматраним аналитичким текстовима, али смо се за њу определили због веће прегледности.

³⁸⁹ Више о томе у: Janković, „Structure – Meaning and implementation...“, 259–260 (посебно напомена бр. 75).

'кулминацији' која логично заокружује музички ток. Поред тога, Роберт Пек запажа да сегменти другог нивоа служе као 'оквирне' конструкције које усмеравају форму, правећи аналогију са клавирском композицијом *Слике са изложбе* Модеста Мусоргског (Модест Петрович Мусоргский, 1839–1881, *Картинки с выставки*, 1874) у којој одсек „Променада“ („Прогулка“) има сличну, уоквирујућу функцију и на коме се заснива и последњи одсек композиције „Велика кијевска врата“ („Богатырские ворота [В стољном городе во Киеве“]).³⁹⁰ Према томе, можемо да закључимо да је привид испрекиданости, расцепканости форме у делу *Nomos Alpha* управо оно што му име каже – привид.

Занимљиво је то што је аналоган поступак уочавамо и код Властимира Трајковића, у једној од његових раних успешних композиција, *Дуо* за клавир и оркестар (1971)³⁹¹ – иако, у то време, млади српски композитор можда није ни био (довољно) упознат са остварењима двојице водећих представника француске савремене музике. Можемо да констатујемо да је у свим поменутих композицијама дуалитет (или код Булеза – плуралитет) обликотворних поступака заменио некадашњи дуалитет тема у сонатном облику, па и било коју другу врсту традиционалног контрастирања музичких материјала!

Вратимо се композицији *Nomos Alpha*, чији најзанимљивији аспект представља 'математички' начин организације 'микродогађаја' у оквиру нивоа I и који је, током више деценија, највећу пажњу аналитичара током више деценија. Узимајући као почетну идеју представу ротације коцке по њеним осам симетрије, хоризонталним и дијагоналним (видети Илустрацију 5) Ксенакис формира 'групу' (тј. скуп са бинарном операцијом) од 24 пермутације осам различитих вредности ('звучних комплекса' – S или 'комбинованог параметра' динамике, трајања и тембра – K).

Интересантно је да овде направимо кратку дигресију и поређење овог 'геометријског' извора инспирације у делу *Nomos Alpha* са представом 'ротације

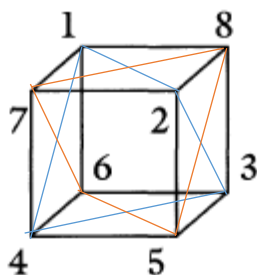
³⁹⁰ Пек, „Toward an Interpretation of Xenakis's *Nomos alpha*“, 75.

³⁹¹ Прву детаљну формалну анализу композиције *Дуо* за клавир и оркестар Властимира Трајковића проналазимо у дипломском раду музиколога Иване Комадине, *Наговештаји и остварења постмодерне у стваралачком опусу Властимира Трајковића*, дипломски рад рађен у класи Властимира Перичића (необјављен), Београд, Факултет музичке уметности у Београду, 1986, 132–156. Нешто касније, у сегменту ове дисертације који је посвећен анализама одабраних Трајковићевих композиција, посветићемо више пажње овом изузетно занимљивом концертантном делу.

призме' која је, према речима Властимира Трајковића, музичка аналогија почетног сегмента његове Четврте химне из циклуса *Дан – Четири химне* (компонованог 1973. године).³⁹² Почетна идеја је донекле слична и призива у сећање једно од семиналних остварења музике првих деценија двадесетог века, *Hyperprism* за девет дрвених дувачких инструмената и девет перкусиониста (1922–1923) Едгара Вареза (Edgard Varèse, 1883–1965).³⁹³ Међутим, док Ксенакис ову 'геометријску' аналогију преводи у језик музике користећи као 'алат' сложену математичку теорију, Трајковић, попут Вареза, компоњује слободно, не везујући избор тонова за претпостављену 'преткомпозициону' процедуру која би потицала из неког домена изван музике саме.

ИЛУСТРАЦИЈА 5

Коцка и њене осе симетрије у композицији *Nomos Alpha*³⁹⁴



Бинарна операција коју Ксенакис примењује за пермутације унутар групе зове се 'композиција' (енг. *composition*, што може да се преведе и као 'слагање', 'производ') и обележава се знаком ($^{\circ}$). Ксенакис најпре поставља 'изворну вредност' (енг. *identity element*) – I , која је нумерички исказана као 12345678. Потом прави табелу пермутација (видети Табелу 4), у којој свака нова вредност (означена словима абетеде) садржи исте бројеве од 1 до 8 у различитом распореду, при чему се нове пермутације добијају применом бинарне операције композиције на било које две вредности из скупа (групе) – било да у операција укључује 'изворну

³⁹² И овој Трајковићевој композицији ћемо касније посветити више пажње.

³⁹³ Ксенакис је био у прилици да сарађује са Варезом на реализацији Филипсовог павиљона за Светску изложбу 1958. године. Драгана Стојановић-Новичић указује на могућност да је Ксенакис био заслужан и за одређене сегменте Варезове *Електронске поеме* (*Poème électronique*, 1958) која је емитована у Павиљону непрекидно током шест месеци трајања изложбе. Уп. Драгана Стојановић-Новичић, „О чему је и како сањао Варез?“, у *Облаци и звуци савремене музике*, 23.

³⁹⁴ Илустрација је репродукована из: Peck, „Toward an interpretation...“, 82.

вредност' (I) или не. Уколико операција укључује 'изворну вредност', друга вредност остаје непромењена. Такође, композиција неких елемената даје вредност I – то су 'инверзне вредности' (D, D², E, E², G, G², L и L²), што значи да, на пример D°D²=I, E°E²=I и тако даље. Елементи I, A, B, C, су 'аутоинверзни', другим речима A°A=I, B°B=I... (наравно, I°I =I).

ТАБЕЛА 4

Пермутације вредности коришћене у композицији *Nomos Alpha*³⁹⁵

I	1234 5678	Q ₁	7865 3421
A	2143 6587	Q ₂	7658 3214
B	3412 7856	Q ₃	8675 4231
C	4321 8765	Q ₄	6785 2341
D	2314 6758	Q ₅	6857 2413
D ²	3124 7568	Q ₆	6578 2134
E	2431 6875	Q ₇	8756 4312
E ²	4132 8576	Q ₈	7586 3142
G	3241 7685	Q ₉	5876 1432
G ²	4213 8657	Q ₁₀	5768 1324
L	1342 5786	Q ₁₁	8567 4123
L ²	1423 5867	Q ₁₂	5687 1243
U₁		U₂	

Као што можемо да видимо из Табеле 4, 'изворна вредност' од 8 бројева заправо се дели на две половине (1–4 и 5–8) које се пермутују на комплементаран начин (број 1 се увек налази на истом месту где и 5, 2 на истом месту где и 6, итд). На тај начин, добијена су два подскупа од 12 вредности (од I до L² и од Q₁ до Q₁₂, графички приказани као лева и десна половина горње табеле), који се разликују по томе што се у првом подскупу (који Томас Делио означава као U₁) најпре налазе и пермутују бројеви од 1 до 4, а затим од 5 до 8, док се у другом подскупу (U₂) најпре пермутују бројеви од 5 до 8 па затим од 1 до 4.³⁹⁶ Уочавамо такође да су прве три

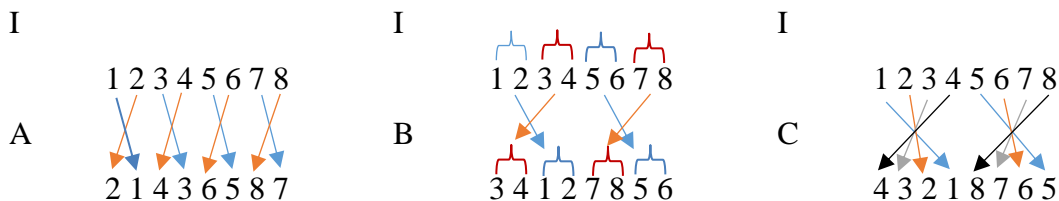
³⁹⁵ Уп. „Vers une philosophie de la musique“/“Towards a Philosophy of Music“, 98/221.

³⁹⁶ DeLio, „Iannis Xenakis’ *Nomos Alpha*...“, 66.

пермутације (A, B, C) најједноставније, а да се даљим комбиновањем вредности добијају све сложеније пермутације (видети Илустрацију 6).

ИЛУСТРАЦИЈА 6

Пермутације A, B, C



Ксенакис резимира све могуће комбинације 24 елемента унутар групе у табеларном приказу (видети Табелу 7),³⁹⁷ где показује како се композицијом елемената унутар групе добијају нове пермутације (вредност која се добија на пресеку хоризонталне и вертикалне осе представља резултат). Делио запажа једну интересантну законитост: композицијом било којег елемента из подскупа U_1 са било којим елементом подскупа U_2 добија се неки елемент подскупа U_2 , док се композицијом било која два елемента подскупа U_2 добија неки елемент подскупа U_1 .³⁹⁸

³⁹⁷ УП. „Vers une philosophie de la musique“/“Towards a Philosophy of Music“, 99/221.

³⁹⁸ DeLio, „Iannis Xenakis’ *Nomos Alpha...*“, 68.

ТАБЕЛА 5

Преглед могућих пермутација унутар групе од 24 елемента (операција °)³⁹⁹

U ₁													U ₂											
	I	A	B	C	D	D ²	E	E ²	G	G ²	L	L ²	Q ₁	Q ₂	Q ₃	Q ₄	Q ₅	Q ₆	Q ₇	Q ₈	Q ₉	Q ₁₀	Q ₁₁	Q ₁₂
I	I	A	B	C	D	D ²	E	E ²	G	G ²	L	L ²	Q ₁	Q ₂	Q ₃	Q ₄	Q ₅	Q ₆	Q ₇	Q ₈	Q ₉	Q ₁₀	Q ₁₁	Q ₁₂
A	A	I	C	B	G	L	G ²	L ²	D	F	D ²	E ²	Q ₇	Q ₄	Q ₅	Q ₂	Q ₃	Q ₁₂	Q ₁	Q ₁₀	Q ₁₁	Q ₈	Q ₉	Q ₆
B	B	C	I	A	L ²	E	D ²	G	E ²	L	G ²	D	Q ₆	Q ₉	Q ₈	Q ₄	Q ₁₀	Q ₁	Q ₁₂	Q ₃	Q ₂	Q ₅	Q ₄	Q ₇
C	C	B	A	I	E ²	G ²	L	D	L ²	D ²	E	G	Q ₁₂	Q ₁₁	Q ₁₀	Q ₉	Q ₈	Q ₇	Q ₆	Q ₅	Q ₄	Q ₃	Q ₂	Q ₁
D	D	L ²	E ²	G	D ²	I	C	L	E	A	B	G ²	Q ₃	Q ₆	Q ₄	Q ₁	Q ₄	Q ₁₀	Q ₈	Q ₉	Q ₇	Q ₂	Q ₁₂	Q ₅
D ²	D ²	G ²	L	E	I	D	G	B	C	L ²	E ²	A	Q ₄	Q ₁₀	Q ₁	Q ₃	Q ₁₂	Q ₂	Q ₉	Q ₇	Q ₈	Q ₆	Q ₅	Q ₄
E	E	L	G ²	D ²	B	L ²	E ²	I	A	D	G	C	Q ₁₁	Q ₅	Q ₆	Q ₈	Q ₇	Q ₉	Q ₂	Q ₁₂	Q ₃	Q ₁	Q ₁₀	Q ₄
E ²	E ²	G	D	L ²	G ²	C	I	E	L	B	A	D ²	Q ₁₀	Q ₇	Q ₉	Q ₁₂	Q ₂	Q ₃	Q ₅	Q ₄	Q ₆	Q ₁₁	Q ₁	Q ₈
G	G	E ²	L ²	D	L	A	B	D ²	G ²	I	C	E	Q ₅	Q ₁₂	Q ₂	Q ₇	Q ₉	Q ₈	Q ₁₀	Q ₁₁	Q ₁	Q ₄	Q ₆	Q ₃
G ²	G ²	D ²	E	L	C	E ²	I	A	I	G	D	B	Q ₉	Q ₃	Q ₁₂	Q ₁₀	Q ₁	Q ₄	Q ₆	Q ₅	Q ₇	Q ₈	Q ₄	Q ₂
L	L	E	D ²	G ²	A	G	D	C	B	E ²	L ²	I	Q ₂	Q ₈	Q ₇	Q ₅	Q ₆	Q ₄	Q ₁₁	Q ₁	Q ₁₀	Q ₁₂	Q ₃	Q ₉
L ²	L ²	D	G	E ²	E	B	A	G ²	D ²	C	I	L	Q ₈	Q ₁	Q ₄	Q ₆	Q ₄	Q ₅	Q ₃	Q ₂	Q ₁₂	Q ₉	Q ₇	Q ₁₀
Q ₁	Q ₁	Q ₂	Q ₁₂	Q ₆	Q ₉	Q ₅	Q ₈	Q ₂	Q ₁₁	Q ₁₀	Q ₃	Q ₄	A	L ²	D ²	E ²	L	B	I	G ²	G	E	D	C
Q ₂	Q ₂	Q ₁₁	Q ₉	Q ₄	Q ₁₀	Q ₆	Q ₁	Q ₈	Q ₃	Q ₁₂	Q ₇	Q ₅	E	I	G	C	L ²	D ²	L	E ²	B	D	A	G ²
Q ₃	Q ₃	Q ₈	Q ₅	Q ₁₀	Q ₇	Q ₁₁	Q ₉	Q ₆	Q ₁₂	Q ₂	Q ₄	Q ₁	L ²	G ²	I	L	B	E ²	D	A	E	C	D ²	G
Q ₄	Q ₄	Q ₉	Q ₁₁	Q ₂	Q ₈	Q ₁₂	Q ₇	Q ₁₀	Q ₅	Q ₆	Q ₁	Q ₃	G ²	A	D	B	E ²	L	D ²	L ²	C	G	I	E
Q ₅	Q ₅	Q ₁₀	Q ₃	Q ₈	Q ₁	Q ₉	Q ₁₁	Q ₁₂	Q ₆	Q ₄	Q ₂	Q ₇	E ²	E	A	D ²	C	L ²	G	I	G ²	B	L	D
Q ₆	Q ₆	Q ₁₂	Q ₇	Q ₁	Q ₂	Q ₁₀	Q ₃	Q ₉	Q ₄	Q ₅	Q ₈	Q ₁₁	C	D	E	G	G ²	I	B	L	E ²	D ²	L ²	A
Q ₇	Q ₇	Q ₁	Q ₆	Q ₁₂	Q ₁₁	Q ₃	Q ₁₀	Q ₄	Q ₉	Q ₈	Q ₅	Q ₂	I	E ²	L	L ²	D ²	C	A	E	D	G ²	G	B
Q ₈	Q ₈	Q ₃	Q ₁₀	Q ₅	Q ₁₂	Q ₄	Q ₂	Q ₁	Q ₇	Q ₉	Q ₄	Q ₆	D	L	B	G ²	I	G	L ²	C	D ²	A	E	E ²
Q ₉	Q ₉	Q ₄	Q ₂	Q ₄	Q ₅	Q ₁	Q ₆	Q ₃	Q ₈	Q ₇	Q ₁₂	Q ₁₀	D ²	B	E ²	A	D	E	G ²	G	I	L ²	C	L
Q ₁₀	Q ₁₀	Q ₅	Q ₈	Q ₃	Q ₆	Q ₂	Q ₄	Q ₃	Q ₄	Q ₁₁	Q ₉	Q ₁₂	G	D ²	C	E	A	D	E ²	B	L	I	G ²	L ²
Q ₁₁	Q ₁₁	Q ₂	Q ₄	Q ₉	Q ₃	Q ₇	Q ₁₂	Q ₅	Q ₁₀	Q ₁	Q ₆	Q ₈	L	C	L ²	I	G	G ²	E	D	A	E ²	B	D ²
Q ₁₂	Q ₁₂	Q ₆	Q ₁	Q ₇	Q ₄	Q ₈	Q ₅	Q ₁₁	Q ₂	Q ₃	Q ₁₀	Q ₉	B	G	G ²	D	E	A	C	D ²	L ²	L	E ²	I

³⁹⁹ Преузето из: „Towards a Philosophy of Music“, 221.

Делио детаљно објашњава поступак којим је Ксенакис дошао до тачног редоследа микродогађаја у вези са оба параметра (*S* – звучни комплекси, *K* – трајања, динамика, тембр) који су подвргнути организацији путем теорије група у оквиру првог нивоа (*I*): композитор је користио поступак који наликује прогресији унутар Фибоначијевог низа (те отуда назив 'Фибоначијев покрет') где се, полазећи од неке (произвољно) одабране почетне две вредности, сваки следећи елемент добија композицијом претходне две вредности.⁴⁰⁰ Ксенакисов одабир путање за оба параметра изгледа овако (видети Табелу 6):

ТАБЕЛА 6

Редослед пермутација за параметре *S* и *K*

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24
	I	I	I		I	I	I		I	I	I		I	I	I		I	I	I		I	I	I	
<i>S</i>	D	Q ₁₂	Q ₄		E	Q ₈	Q ₂		E ²	Q ₇	Q ₄		D ²	Q ₃	Q ₁₁		L ²	Q ₇	Q ₂		L	Q ₈	Q ₁₁	
<i>K</i>	D	Q ₃	Q ₇		L	Q ₁₁	Q ₆		L ²	Q ₅	Q ₇		D ²	Q ₉	Q ₁		G	Q ₅	Q ₇		G ²	Q ₁₁	Q ₁	
	U1	U2	U2		U1	U2	U2		U1	U2	U2		U1	U2	U2		U1	U2	U2		U1	U2	U2	
				II				II				II				II				II				II

Видимо да су за оба параметра добијене вредности тако распоређене да се уочавају још две правилности: најпре, сваки први сегмент у низу од три у оквиру првог нивоа (*I*) спада у подскуп *U1*, док преостала два чине елементе подскупа *U2*. Такође, уочава се централна оса симетрије будући да први и тринаести сегмент имају инверзне вредности (*D* и *D*²) и то у оба организована параметра. Композиција, дакле, посматрањем само првог нивоа, показује обресе дводела.

Али, преткомпозициони поступак се не зауставља на томе. Ако се узме у обзир параметар звучних комплекса (*S*), осам одабраних музичких гестова (заправо четири, али сваки може да се свира на два начина: *staccato* и *legato* – видети Илустрацију 4 у овом поглављу) доводе се у везу са изложеним пермутацијама на три различита начина или мапирања, како их Ксенакис назива и означава их словима грчког алфабета – α , β и γ . Они се разликују по томе на који начин су организовани *staccato* и *legato* гестови: у мапирању α , четири *staccato* текстуре везују се за бројеве 1–4, а четири *legato* текстуре за бројеве 5–8. С друге стране, у 'мапирањима' β и γ , свака половина низа има три текстуре једне врсте и једну

⁴⁰⁰ Уп. Т. DeLio, „Iannis Xenakis’ *Nomos Alpha...*“, 68–75.

текстуру друге врсте: у мапирању β , бројеви 1–4 садрже три *legato* 'геста', а бројеви 5–8 три *staccato*, док је у мапирању γ – обрнут случај (видети Илустрацију 7).

ИЛУСТРАЦИЈА 7

Сумарни приказ распореда гестова у параметру звучних комплекса у прва три сегмента композиције (пермутације D, Q₁₂ и Q₄ – индексни број уз слово S означава редослед бројева у оквиру дате пермутације).⁴⁰¹

D:	S ₂ 	S ₃ 	S ₁ 	S ₄
	S ₆ 	S ₇ 	S ₅ 	S ₈
Q ₁₂ :	S ₅ 	S ₆ 	S ₈ 	S ₇
	S ₁ 	S ₂ 	S ₄ 	S ₃
Q ₄ :	S ₆ 	S ₇ 	S ₈ 	S ₅
	S ₂ 	S ₃ 	S ₄ 	S ₁

Такође, Делио врши детаљну анализу начина на које је организован други параметар (K), како би показао да је читав први ниво (I) минуциозно уређен на бази

⁴⁰¹ Илустрација је репродукована из: исто, 78.

теорије група, те да се музички ток и у погледу трајања дели на две половине (јер су сегменти 9–11 и њима одговарајући сегменти 21–23, сразмерно најдужи у оквиру првог нивоа).⁴⁰² Закључујемо да је на тај начин микроструктурна подела сваке пермутације на две половине удвојена и на плану макроструктуре композиције.

Када је реч о другом нивоу композиције (II), његових шест сегмената није засновано на групним структурама већ, како запажа Делио, на једном јединственом развојном процесу у области регистра.⁴⁰³ Наиме, у ових шест сегмената композиције користе се веома једноставни гестови – дуги, издржани тонови и глисанда. Издржани тонови служе да се заузме, освоји одређени регистар, док глисанда служе као прелази између тих регистара. Делио показује да су у појединим сегментима коришћени екстремни регистри виолончела (дубок и висок), док последњи сегмент – II/24 – обједињује ове регистре несвакидашњим супротним покретом, симултано у оба смера, од почетног тона g1 (видети Илустрације 8а и 8б). Овај сегмент ћемо касније детаљније размотрити, јер указује на важно питање о природи односа композиционе теорије и праксе код Ксенакиса.

ИЛУСТРАЦИЈА 8а

Приказ тонске организације регистра у композицији *Nomos Alpha*⁴⁰⁴

The illustration shows a musical score for six segments of the composition 'Nomos Alpha'. The segments are labeled II/4, II/8, II/12, II/16, II/20, and II/24. The score is written on a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The final segment, II/24, is circled in green and shows simultaneous movement in both directions, starting from a low register (g1) and moving towards a high register.

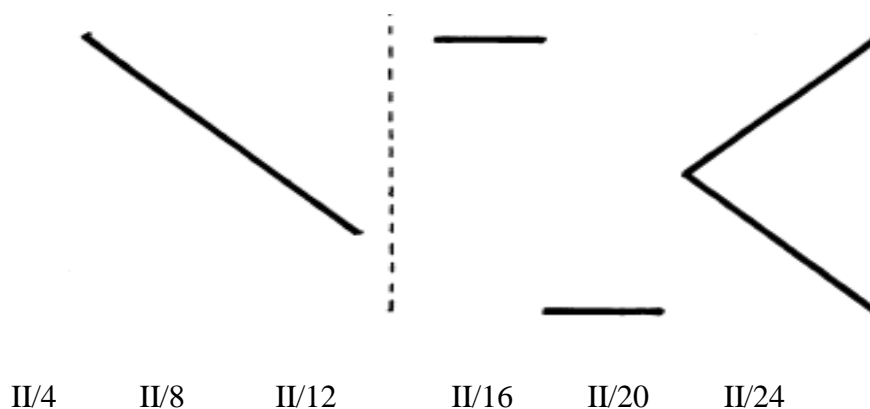
⁴⁰² Исто, 81–85.

⁴⁰³ Исто, 83.

⁴⁰⁴ Пример је репродукован из: исто, 86.

ИЛУСТРАЦИЈА 86

Графички приказ регистара у композицији *Nomos Alpha*⁴⁰⁵



Делио на крају констатује да је изложена макроформа композиције, са разликовањем два нивоа организације, потцртана и начином излагања скала тонских висина: наиме, свака подгрупа од три сегмента у оквиру првог нивоа заснована је на једној јединственој лествици (попут оне коју смо размотрили на почетку анализе, *A /11, 13/*), док сваки сегмент другог нивоа има сопствену скалу тонских висина, што даје укупно дванаест различитих лествица.⁴⁰⁶

Закључујемо да је у композицији *Nomos Alpha* примењен сложен обликотворни поступак, који обухвата и вишестепену преткомпозициону процедуру на првом нивоу, и непосредан рад са звучним материјалом у интермецима другог нивоа. Први ниво, са својим аутоматизованим ређањем сегмената (који су и сами сегментирани на по осам различитих гестова), представља пример фрагментарне структуре, док други ниво, са својим развијањем регистарског распона виолончела, представља континуалну структуру. Имајући у виду заокружење тог развојног процеса у последњем сегменту композиције (II/24), стичемо утисак да је целовитост ипак однела превагу над расцепканошћу. Ипак, баш ова дихотомија различитих обликотворних поступака, поставља пред извођаче композиције *Nomos Alpha* један велики проблем: да ли је уопште могуће да се у звучном резултату постигне утисак обједињености, или се дело, својом претежно фрагментарном структуром, одупире том циљу. Око овог питања, и различити

⁴⁰⁵ Илустрација је репродукована из: исто, 88.

⁴⁰⁶ Исто, 87, 89.

теоретичари су 'ломили копља': на пример, за разлику од Делиа, Јан Вринд је сматрао да композиција *Nomos alpha* не може да се перципира као континуална форма.⁴⁰⁷

Како запажа Роберт Пек, *Nomos Alpha* је „комад о времену. (...) [П]римарни дијалог у делу не дешава се у области тонске структуре, већ пре у категоријама времена (линеарно, нелинеарно) које укључује“.⁴⁰⁸ Пек сматра да се и у том погледу Ксенакис надовезује на свог великог узора Аристоксена (коме је дело и посвећено), јер је овај теоретичар из четвртог века п.н.е. сматрао да је значајан однос времена (гр. χρόνος/chronos) и ритма, о чему је писао у трактату *Elementa rhytmica*.⁴⁰⁹ Аристоксен је тврдио да време може да се подели у ритмизоване обрасце, које можемо да перципирамо, препознамо, а који су нешто различито од апстрактног појма ритма – чиме је практично антиципирао структуралистичку дихотомију апстрактног система (као што је 'ванвременска структура') и његове конкретизације 'у времену'. Пек уочава разлику између линеарне и нелинеарне посттоналне музике: док се прва заснива на уочљивом, усмереном процесу (једном или више њих), друга је или расцепкана (те одаје утисак случајног низања сегмената) или у потпуности статична – у оба случаја, не може да се перципира континуитет заснован на процесу. Правећи поређење са Аристоксеном, он сматра да, у погледу перцепције, музика која се одвија у складу са линеарним временом одговара Аристоксеновом концепту ритма, јер дели време на уочљиве сегменте. С друге стране, музику која припада нелинеарном времену назива аритмичном. Користећи терминологију Џонатана Крејмера,⁴¹⁰ Пек сматра да први ниво композиције протиче у тренутном времену (јер је сваки од 144 микродогађаја у оквиру овог нивоа самодовољан), док други ниво, са уочљивим процесом регистарског развоја, у Крејмеровој терминологији представља пример 'неусмереног линеарног времена' (јер се смисао процеса открива тек на самом крају композиције).⁴¹¹ Ипак, Пеков коначни закључак

⁴⁰⁷ Нав. према Peck, „Toward an Interpretation...“, 67.

⁴⁰⁸ Исто.

⁴⁰⁹ Сачуван је један део Аристоксеновог трактата о ритму, који је објављен (на грчком језику: „Αristoxenos: Ρυθμικά Στοιχεία“) у: Rudolph Westphal, *Die Fragmente und die Lehrsätze der Griechischen Rhythmiker*, Leipzig, Druck und Verlag von B. G. Teubner, 1861, 26–39, https://archive.org/details/bub_gb_ZAVBAAAAcAAJ/page/n55/mode/2up?view=theater.

⁴¹⁰ Пек има у виду књигу: Jonathan D. Kramer, *The Time of Music: New Meanings, New Temporalities, New listening Strategies*, New York, Schirmer, 1988.

⁴¹¹ Peck, „Toward an Interpretation...“, 77–80.

гласи да је *Nomos Alpha* у целини линеарна композиција зато што су „барем неки њени сегменти линеарни“,⁴¹² чиме исказује своје слагање са Томасом Делиом и Макисом Соломосом, а неслагање са Јаном Вриндом, те примећује да је задатак интерпретатора да изабере да ли жели да истакне или да прикрије усмереност музичког тока (обе могућности су валидне).

Соломос анализира неколико доступних снимака композиције *Nomos Alpha*, које су начинили различити извођачи током више деценија, те уочава три генерације интерпретатора које се разликују у свом приступу (почев од Зигрфида Палма, коме је дело посвећено и који га је снимио 1974. године). Он посвећује пажњу снимцима двојице виолончелиста друге генерације, Кристофа Роја (Christophe Roy) и Арнеа Дефорса (Arne Deforce), чије су интерпретације сродне по томе што су дужег трајања у односу на снимке прве генерације. Соломос запажа да је то зато што они покушавају да одсвирају (скоро) све што пише у партитури, а то је готово немогућ задатак, имајући у виду чињеницу да су неки сегменти композиције неодсвирљиви тако како су записани. Као најупечатљивији пример, Соломос наводи последњи, 24. сегмент композиције, који представља „врхунски гест композиторске слободе“.⁴¹³ Овај сегмент се, како је навео сам Ксенакис, заснива на лествици од 96 (!) тонских висина која захвата простор од 8,5 октава, а састоји се од три дистинктна покрета: целостепене лествице, која се креће узлазно и силазно, лествице засноване на интервалском покрету од 3/4 степена која се такође креће у оба смера, и лествице са 'корацима' од 1 1/4 степена која се креће само узлазно. Овај истовремени покрет у два смера је немогуће извести на виолончелу, што су многи челисти решавали тако што су укључивали још једног виолончелисту, сакривеног иза сцене, или су користили унапред снимљену деоницу – то је случај са Дефорсовим снимком:

Како ћу свирати завршни одсек зависи од врсте концерта (са или без електронике). Могу да свирам са снимљеном деоницом, у *monopiano* техници и са звучником полускривеним иза столице, што ствара *deus ex machina* ефекат, имајући у виду да се овај одломак завршава веома брзо, пре него што публика може да схвати шта се догађа. Има, рекао бих, нечега од хероизма грчког позоришта у томе што чујете и видите да неко изводи немогуће. (...) Тамо где није доступна ова опција, покушавам да преживим свирајући све што је могуће да се извуче из онога што је записано. То је ужасавајуће, али истовремено и чудесно.⁴¹⁴

⁴¹² Исто, 80.

⁴¹³ Solomos, „Nomos alpha. Remarks on performance“.

⁴¹⁴ Из разговора Макиса Соломоса са Арнеом Дефорсом, септембра 2017, нав. према: исто.

С друге стране, Рој је један од малобројних челиста који изводи самостално овај сегмент (и на концертима и на снимку), али тако што адаптира нотни запис како би постигао жељени ефекат:

У овом одломку, нотација је непотпуна. Немогуће је да се свирају квартни аликвоти који су записани са тоном која се истовремено држи. (...) [П]рсторед који захтева Ксенакис не може да се изведе. То значи да свако мора да направи своју верзију. (...) Решење које сам ја усвојио састоји се у томе да се квартни аликвоти замене аликвотима октаве, квинте, кварте, велике и мале терце, тако да се добије гест који визуелно силази у дубљи регистар на жици, а слушно се пење. То делује магично: видимо руку како се спушта⁴¹⁵ а чујемо звук како се пење! (...) На тај начин, успевамо да урадимо довољно како би идеја била јасна и уочљива. Ово подразумева прилично спор темпо како би извођење заиста могло да се контролише и да би звучало течно.⁴¹⁶

Соломос на крају коментарише дијаметрално различите приступе двојице виолончелиста процесу снимања композиције: Ројева интерпретација представља 'репродукцију концертног извођења', а акценат је стављен на 'сирову' физичку енергију и телесност извођења. С друге стране, Дефорс, у маниру Глена Гулда (Glenn Gould, 1932–1982), третира снимак као нешто што је аутономно у односу на живо извођење, те врши знатне интервенције на запису како би произвео звучни резултат који, према Соломосовом мишљењу, подсећа на Ксенакисове електронске композиције!⁴¹⁷

Анализа композиције *Nomos Alpha* коју смо овде изложили, ослањајући се и на мишљења неких од најзначајнијих ауторитета Ксенакисово 'аксиоматско' стваралаштво, имала је за циљ да демонстрира сву сложеност односа композиторове 'математичке' теорије ('ванвременске структуре' односно преткомпозиционог поступка) и њене примене у конкретном музичком току ('у времену'). Видели смо да он нарушава своју 'лепу теоријску грађевину' на многим местима, случајно или намерно; да математичка теорија група представља подстицај за креативан приступ музичкој форми; да његова оригинална и теоријски детаљно објашњена решета, односно лествице које настају захваљујући , представљају тек један од начина организације музичког тока. Другим речима,

⁴¹⁵ Треба имати у виду чињеницу да визуелни утисак посматрача не одговара утиску самог извођача на виолончелу: наимае, 'спуштање' у дубљи регистар инструмента у стварности изгледа као покрет руке навише!

⁴¹⁶ Из разговора Макиса Соломоса са Кристофом Ројем, септембра 2017, нав. према: Solomos, „Nomos alpha. Remarks on performance“. Рој демонстрира ову технику на следећем снимку: https://www.youtube.com/watch?v=LXLIQaK_fyM.

⁴¹⁷ Solomos, „Nomos alpha. Remarks on performance“.

Ксенакисови ставови о античком споју науке и уметности, изнети у књизи *Arts/Sciences. Alliances*, овде су добили своје пуно објашњење и практичну потпору: наука (математика) и уметност (музика) формирају легуру у којој је ипак други, уметнички елемент доминантан.⁴¹⁸ То је зато што уметност, као што смо раније видели, једина користи и трећи метод доласка до циља – откривење лепоте и смисла – која се огледа у композиторовој слободи да прави изборе из обиља пројектованих могућности према сопственом нахођењу.

Видели смо такође да *Nomos Alpha* пружа изванредно богате могућности за интерпретацију, али и да практично 'позива' извођача да преузме активну улогу у креирању музичког тока, односно да изврши избор онога што може да изведе из нотног записа. Самим тим, испоставља се да дело које је подвргнуто ригорозном обликотворном поступку, пружа и значајна поља слободе за интерпретатора, што га приближава композицијама које укључују случај у своју структуру. Једној таквој композицији посветићемо пажњу у наставку.

'Нова правила' музичке организације: теорија вероватноће, теорија игара

Linaia-Agon за трио лимених дувачких инструмената, 1972.

(партитура Éditions Salabert, 1972)

Као пример Ксенакисовог поигравања са случајем и неодређеношћу у оквиру 'статистичке' грађевине, анализираћемо композицију *Linaia-Agon* за трио лимених дувачких инструмената (хорна, тромбон и труба),⁴¹⁹ као једно од малобројних остварења у опусу овог композитора у којима се апострофира појам

⁴¹⁸ Ако бисмо успоставили аналогију са легурама метала, музика би представљала 'базу' (базни елемент), док би математика (као и друге природне науке) била 'легурни' или додатни елемент, који се додаје бази у циљу побољшања њених својстава.

⁴¹⁹ Композиција *Linaia-Agon* написана је 1972. године у Блумингтону и Паризу, а премијерно је изведена 26. априла исте године на Фестивалу *Bach* у Лондону. Штампана партитура је први пут објављена јануара 1973, двојезично, на француском и енглеском језику (Copyright 1972, Salabert, E.A.S 17.055). Нав. према: Benny Sluchin, „Linaia-Agon: Towards an Interpretation Based on the Theory“, <http://cicm.mshparisnord.org/ColloqueXenakis/papers/Sluchin.pdf>, 4 (електронски извор).

игре.⁴²⁰ Ксенакис је, наине, компоновао само три дела која је се у литератури називају комади-игре: поред поменутог, ту су и две оркестарске композиције ранијег датума, *Duel* (1959) и *Stratégie* (1962). Инспирацију за ова дела Ксенакис је пронашао у математичкој теорији игара,⁴²¹ а примену ове теорије на музичко компоновање детаљно је елаборирао у својој књизи *Musiques formelles*. Истој идеји вратио се после десетак година у композицији *Linaia-Agon*, применивши је први и последњи пут у жанру камерне музике. Све три композиције – *Duel*, *Stratégie* и *Linaia-Agon* припадају области контролисане импровизације или контролисане алеаторике⁴²² (иако сâм Ксенакис, као што смо раније поменули, није волео ове термине), будући да у себи садрже одређену меру непредвидивости, односно случаја. Као што ћемо показати, управо у том неизвесном исходу огледа се њихова природа као игре.⁴²³

Теорија игара почела је да се развија након Другог светског рата као грана економских наука, објављивањем првог издања књиге *Theory of Games and Economic Behavior*, чији су аутори математичар Џон фон Нојман и економиста

⁴²⁰ Текст који овде следи представља превод и дораду раније објављеног чланка Jelena Janković-Beguš, „Playing the game with aleatorics and narrativity: *Linaia-Agon* by Iannis Xenakis“, *New Sound – International Magazine for Music* 48, 2016, 109–130. Прва верзија тог текста рађена је у класи др Тијане Поповић Млађеновић као испитни рад из предмета „Фантазијски и баладни принцип у музици“, у оквиру ДАС Музикологије на Факултету музичке уметности у Београду, у шк. години 2015/2016, Захваљујемо се др Тијани Поповић Млађеновић на сугестијама у вези са првом верзијом студије, као и на њеној помоћи приликом објављивања верзије на енглеском језику.

⁴²¹ Теорија игара је математичка теорија конфликтних ситуација тј. процеса доношења одлука противника који су у конфликту или су укључени у конкурентске услове. Нав. према: Наташа Мукић, *Теорија игара. Математичке основе митова и парадокса* (мастер рад – рукопис), Нови Сад, Универзитет у Новом Саду, Природно-математички факултет, Департман за математику и информатику, 2014, 4.

⁴²² Сматра се да је немачки акустичар Вернер Мајер-Еплер (Werner Meyer-Eppler) први применио термин алеаторика како би означио музику у којој интервенише случај, у предавању које је одржао 1957. године на Летњим курсевима за нову музику у Дармштату. Међутим, најзаслужнији за шире прихватање овог термина јесте француски композитор Пјер Булез, чији је чланак „Aléa“ објављен исте године у *Nouvelle Revue française*, N° 59, 1^{er} novembre 1957. Чланак је прештампан у: Pierre Boulez, *Relevés d'apprenti*, Textes réunis et présentés par Paule Thévenin, Paris, Collection « Tel Quel » aux Éditions du Seuil, 1966; стр. 41-55. На српскохрватском језику чланак је објављен као: Pierre Boulez, „Aléa“, превела Даша Брадићић, у *Novi zvuk: izbor tekstova o suvremenoj glazbi*, sastavio Petar Salem, Zagreb, Nakladni zavod Maticе hrvatske, 1972, 15–23.

⁴²³ Сматрамо да овај елемент алеаторичности структуре у композицији *Linaia-Agon* може да се доведе у везу са испољавањем фантазијског принципа у музици, о чему је писала Тијана Поповић-Млађеновић: „... [Н]ајвеће дејство њених [импровизације – прим. ЈЈБ] 'проклизавајућих' момената везује се за поље музичке фантазије (слободне или импровизационе фантазије) и за фантазијски принцип у музици уопште. (...) [И]мпровизација представља интензивирање деловања оних примарних, генеричких процеса (музичког *несвесног*), наине, процеса панстилистичке димензије музичког мишљења у којој владају ти *други* закони који се не могу генерализовати, који се не могу формулисати на начин генералних правила“, Tijana Popović Mladenović, „Improvisation as a Call for Communication“, *New Sound – International Magazine for Music* 32, 2008, 21–22.

Оскар Моргенштерн.⁴²⁴ Како запажа Душан Павловић, могућности примене теорије игара су много шире јер она може да се успешно користи у другим областима друштвене активности, као што су политика, међународни односи и различити облици друштвених интерација, право, религија и спорт.⁴²⁵ Ипак, примери употребе теорије игара у области уметничке музике веома су ретки;⁴²⁶ у свом изванредном аналитичком чланку о композицији *Linaia-Agon*, Томас Делио запажа да Ксенакис „демонстрира неке од првих примера уметничке примене математичких игара“⁴²⁷ у поменутом три комада. Као што смо већ више пута поменули, Ксенакис је свакако био један од не тако бројних композитора којима је математика представљала важан подстицај за уметничко размишљање, те у том смислу треба посматрати и примену теорије игара у композицији *Linaia-Agon*.

Ксенакисови комади-игре су примери његовог индивидуалног коришћења теорије вероватноће, чију је примену детаљно изложио у књизи *Musiques formelles*⁴²⁸ на примеру двеју поменутих оркестарских композиција *Duel* и *Stratégie*, које је био раније довршио. Можда још више него претходна два остварења, *Linaia-Agon* је дело које својих извођача захтева знатан интелектуални ангажман у дешифровању математичких правила на основу којих се игра одвија – а у овом случају, у камерном медију, контрола одвијања музичког тока није више у рукама диригентата⁴²⁹ већ самих инструменталиста, у живом времену извођења. Пошто сам композитор није оставио анализу композиције *Linaia-Agon* (јер је она настала након

⁴²⁴ John von Neumann and Oscar Morgenstern, *Theory of Games and Economic Behavior*, Princeton, Princeton University Press, 1944.

⁴²⁵ Dušan Pavlović, *Teorija igara. Osnovne igre i primena*, Drugo, dopunjeno izdanje, Beograd, Fakultet političkih nauka Univerziteta u Beogradu i Cigoja štampa, 2015, 7. Уп. такође В. Sluchin, „Linaia-Agon...“, 1–2.

⁴²⁶ Поређења ради, амерички композитор и инструменталиста Џон Зорн (John Zorn, 1953), компоновао је своје комаде-игре (*game pieces*) од почетка осме деценије 20. века; међутим, његове композиције поменутог назива уопште нису засноване на математичкој теорији игара, већ на колективној импровизацији, при чему је звучни резултат усмераван прецизним вербалним инструкцијама – самим тим, ова остварења често ни не постоје као записане партитуре већ само у форми аудио снимака. Уп. Tom Service, “A guide to John Zorn’s music”, <https://www.theguardian.com/music/tomserviceblog/2012/may/21/contemporary-composers-guide-john-zorn>. Најпознатије Зорново дело ове врсте је *Cobra* за ансамбл (1984).

⁴²⁷ Thomas DeLio, „Structure and Strategy: Iannis Xenakis’ *Linaia-Agon*”, *Journal of New Music Research* 16, 1987, 143.

⁴²⁸ Iannis Xenakis, „Stratégie musicale“, *Musiques formelles. Nouveaux principes formels de composition musicale, La Revue musicale*, Double numéro spécial, N° 253 et 254, Paris, Editions Richard Masse, 1963, <https://iannis-xenakis.org/>, 137–154.

⁴²⁹ Оба оркестарска комада подразумевају две групе музичара од којих је свака предвођена диригентом.

објављивања књиге *Musiques formelles*), поједини интерпретатори су се подухватили овог задатка: на пример, поред већ поменутог композитора Томаса Делија и тромбонисте Бенија Слушина, занимљива је и анализа тромбонисте Џеја Тајлера Бентлија.⁴³⁰

Назив композиције *Linaia-Agon* садржи један придев: линоски, изведен из имена Линоса (грч. Λῖνος), славног музичара из античких грчких легенди,⁴³¹ што открива програмску природу овог комада (по чему се он разликује од Ксенакисових ранијих комада-игара, *Duel* и *Stratégie*) и сврстава га у групу његових бројних композиција које су инспирисане митовима и легендама антике. према једној од легенди,⁴³² Линос је изазвао на двобој Аполона, бога уметности, излажући себе ризику да буде уништен – што се, како прича казује, и десило. Дакле, у основи музичког тока, као подстицај за његово покретање и одвијање, лежи једна приповест, нарација.⁴³³ Сама појава бога Аполона у овом делу (отелотвореног деоницама хорне и тубе) је интересантна јер одмах наводи на помисао да је реч о остварењу које припада Ксенакисовом аполонијском мисаоном кругу – што, наравно, није погрешно, имајући у виду да се дело заснива на теорији вероватноће и њеној подврсти, теорији игара. Као што смо раније истакли, код Ксенакиса се аполонијска црта у мишљењу огледа пре свега у тежњи ка формализацији, аксиоматизацији и сл. – међутим, овде имамо пример композиције која јесте заснована на математичким теоријама, али у коју је, свесном намером њеног

⁴³⁰ J. Tyler Bentley, “The Formal and Harmonic Structures of *Linaia-Agon*”, 12 June, 2014, <http://jtylerbentley.com/files/FormalHarmonic.pdf> (електронски извор).

⁴³¹ Линоса (Лина) помиње и Марко Вишић у својој студији „Odnos поезије и музике у древној Heladi“, 23–24, где каже да је његово песништво било више световног него религиозног карактера.

⁴³² Ксенакис је ову легенду 'исприповедао' у емисији посвећеној савременој музици *Double audition*, у којој је гостовао 1973. године, објаснивши притом и порекло назива композиције. Наслов *Linaia-Agon* може да се преведе као „Линосово надметање“ (фр. *combat linaien*). Водитељ емисије је био Иван де Тисо (Ivan de Tissot), а у оквиру овог програма је емитован снимак целе композиције који је направљен 1972. у Мецу. Заједно са Ксенакисом, у емисији су гостовали музичари који су реализовали тај снимак: Жорж Барботе (Georges Barboteu), хорна, Камил Вердије (Camille Verdier), тромбон и Ели Рено (Elie Renaud), туба. Транскрипт целе емисије (на француском језику) доступан је у: Sluchin, „*Linaia-Agon* (...)“, 11–16.

⁴³³ 'Причање приче' у овом делу можемо да посматрамо као симптом испољавања *баладног принципа*, о коме је писала Тијана Поповић Млађеновић. У конкретном случају композиције *Linaia-Agon*, можемо да кажемо да је реч о 'инструменталној балади' – оној, „која би да призове у сећање, или још пре, да врати саму идеју баладе као живог догађаја истовременог плесања, певања и песменог казивања (...). Парадоксално, та балада је поред давно заборављеног плеса, (...) сада остала и без оне друге, туђе речи – без речи уопште (...). Наиме, задржала је само гласове, оне који јој, опет споља гледано, нису прирођени – невокалне, инструменталне гласове“. Уп. Тијана Поповић Млађеновић, „Прича о балади у музици“, *Нови звук – Интернационални часопис за музику* 30, 2007, 27–28.

аутора, продро случај. Та неодређеност, непредвидивост, односи се првенствено на звучни резултат који се добија извођењем композиције, али такође и на чињеницу да се композитор не задовољава тиме да музичким средствима – инструменталним гласовима – преприча мит: напротив, он мења исход античке легенде, практично прича причу испочетка. Изворна поука мита о Аполону и Линосу је да човек не сме да се супротставља богу, јер ће у супротном бити кажњен. Али, у Ксенакисовој композицији, изазов који Линос упућује Аполону није унапред осуђен на неуспех, већ је човеку, смртнику, пружена шанса да извојује победу у дуелу са божанством. Управо на тај начин, Ксенакис трансформише нарацију у игру: јер, према Рожеу Кајои (Roger Caillois), игри је својствена неизвесност. Кајоа, француски писац и филозоф и Ксенакисов савременик, у својој чувеној студији *Игре и људи* (*Les jeux et les hommes*, први пут објављеној 1958. године) игру дефинише као слободну активност која свесно стоји изван свакодневног живота тиме што је – наизглед – неозбиљна; али она притом интензивно, свеобухватно обузима играча. Игра се одвија у оквиру сопствених граница простора и времена, према фиксираним правилима и на прописан начин. Резултат игре никада није унапред познат: она дозвољава могућност грешке или изненађења.⁴³⁴ Ксенакис уводи фактор изненађења у композицију *Linaia-Agon* на тај начин што су два од укупно пет одсека засновани на импровизацији, која се одвија према прецизно утврђеним правилима – баш као игра.

Игра се најопштије дефинише као „скуп свих правила помоћу којих се одређује ток игре и понашање играча“.⁴³⁵ Постоје различите класификације игара, од којих већина води порекло из области математике.⁴³⁶ Иако композиција *Linaia-Agon* може да се анализира према математичким критеријумима (и у том случају би она представљала *некооперативну игру, за два играча, бесконачну, са нултом*

⁴³⁴ Rože Kaјoa, *Igre i ljudi*, Drugo izdanje, Beograd, Nolit, 1979, 32, 34–35.

⁴³⁵ Уп. Н. Мукић, *Теорија игара...*, 6.

⁴³⁶ На пример, Наташа Мукић класификује све математичке игре у осам група, према различитим критеријумима: 1) према интересима играча – кооперативне, некооперативне и игре са комбинованим мотивима; 2) према критеријуму присуства или одсуства елемената случајности – игре на срећу и стратешке игре; 3) према броју играча – са једним играчем, са два играча или са произвољним бројем играча; 4) према броју могућих стратегија – коначне и бесконачне; 5) према информацијама којима располажу играчи – са потпуном и са непотпуном информацијом; 6) према карактеру функције плаћања – са нултом сумом и са ненултом сумом; 7) према начину представљања игре – у нормалној форми и у екстензивној форми; и 8) према једнакости шанси за учеснике – симетричне и асиметричне (антисиметричне). Уп. исто, 7–8.

сумом, асиметричну, итд. игру), овде желимо да скренемо пажњу на класификацију игара коју је развио Роже Кајоа, а коју, према нашим сазнањима, други аутори нису доводили у везу са Ксенакисовим комадима-играма. Кајоа све игре дели у четири категорије које назива именима грчког порекла: *агон*, *алеа*, *мимикрија* и *илинкс*.⁴³⁷ Оне се разликују по томе која је карактеристика игре доминантна – „да ли у посматраним играма преовлађује такмичење, односно случај, претварање или занос“.⁴³⁸ *агон*⁴³⁹ су такмичарске игре, *алеа*⁴⁴⁰ су игре на срећу у чијем исходу случај игра битну улогу, *мимикрија*⁴⁴¹ се односи на област 'играња улога' односно 'претварања', док се *илинкс*⁴⁴² заснива на покретима који у играчу треба да произведу осећај нестабилности, губитка равнотеже, вртоглавице.⁴⁴³

Иако наслов композиције *Linaiia-Agon* указује на то да је та игра такмичарског карактера, сматрамо да су у овом делу помешани сви поменути типови игара, пре свега *агон* и *алеа*, али и *мимикрија*, па донекле и *илинкс*. Најпре, када је реч о категорији игара које назива *агон*, Кајоа указује на значај равноправности учесника: то је „борба у којој су вештачки створени једнаки изгледи да би се противници срели у идеалним условима“.⁴⁴⁴ У Ксенакисовој композицији, за разлику од античког мита којим је дело инспирисано, оба противника имају подједнаке шансе за победу. *Алеа*, латински назив за бацање

⁴³⁷ Исто.

⁴³⁸ Кајоа, *Igre i ljudi*, 40.

⁴³⁹ Грч. *ἀγών* дословно значи сукоб, мегдан, борба, надметање. У античкој Грчкој, *Агон* је било име духа, персонификације такмичења. Марко Вишић говори о агоналној, то јест такмичарској особини хеленског духа, о чему пева већ Хомер у *Илијади*. Касније је *агон* почео да се везује за велике народне празнике, о чему пружа сведочанство легенда о такмичењу Хомера и Хесиода (коју је описао сам Хесиод у свом полуаутобиографском спеву *Послови и дани* [*Ἔργα καὶ ἡμέραι*], у стиховима 654–662). Вишић додаје да је *агонска* свест старих Грка проналазила свој најбољи израз у гимнастичким, стадионским и музичким надметањима, која су се одржавала у склопу разних народних свечаности. Уп. Višić, „Hesiod i njegovo djelo“, 415–416, 418.

⁴⁴⁰ Многи извори наводе податак из књиге *Ety „mologiae* Исидора од Севилје (Isidorus Hispalensis, 6–7. в.) да је *Алеа* био грчки војник, учесник Тројанског рата, који је изумео игру са бацањем коцкице 'табула' (тавла, бекгемон). Занимљиво је да у овој игри није довољно ослонити се на срећу, већ је важно познавати и стратешке, тактичке елементе игре. Док ово грчко порекло речи није сасвим извесно, реч *алеа* у значењу коцка (коцкица) позната је из чувене латинске изреке „*Alea iacta est*“ (Коцка је бачена), коју је 49. године п.н.е. наводно изговорио римски војсковођа Гај Јулије Цезар (Gaius Iulius Caesar, 100–44 п.н.е.).

⁴⁴¹ Од грч. *μῖμῆσις/μῖμῆσαι* што значи опонашати.

⁴⁴² Кајоа тврди да је у античкој Грчкој ова реч означавала 'вртлог, ковитлац', уп. Кајоа, *Igre i ljudi*, 40.

⁴⁴³ Навешћемо неколико карактеристичних примера ових типова игара: *агон* – разне спортске игре (фудбал, кошарка...), билијар; *алеа* – „не љути се, човече“, коцкарске игре (рулет, покер и слично); *мимикрија* – „мали доктор“; *илинкс* – „ћораве баке“.

⁴⁴⁴ Кајоа, *Igre i ljudi*, 42.

коцкица, према мишљењу Кајое представља „игру са судбином“.⁴⁴⁵ Можда није случајност то што четврти одсек композиције *Linaia-Agon* носи назив „Неизвесност судбине“ (фр. „Suspens du Destin“)! Међутим, овде је, као што смо нагласили, та неизвесност резултат примене алеаторичких процедура, које ћемо нешто касније детаљно образложити. Мимикрија, опонашање и прерушавање⁴⁴⁶ се у овој композицији огледа у томе што тројица музичара играју улоге Аполона и Линоса: тромбон се појављује у улози Линоса, док Аполона наизменично или истовремено представљају хорна и туба. Такође, композиција предвиђа још две улоге: то су судија – који прати одвијање дуела и проглашава победника – и благајник – који помаже судији у евидентирању и сабирању поена.⁴⁴⁷ Коначно, илинкс⁴⁴⁸ као категорија игре може да се – сасвим условно – сагледа у изузетно великим техничким захтевима које композиција *Linaia-Agon* поставља пред своје извођаче, и у припреми и у самом току извођења, па дело може да се протумачи као једна врста вртоглаве игре, која испитује границе психо-физичке моћи учесника.

Можемо да приметимо да је Ксенакис у композицији *Linaia-Agon*, заправо, веома вешто искомбиновао два супротна типа игре: то су игра на срећу (у којој је присутан елемент случајности) – алеа и стратешка игра (у којој, по правилу, нема елемената случајности) – агон! Како запажа Кајоа, „оба појма подлежу истом закону: вештачко стварање услова апсолутне равноправности међу играчима, које иначе живот ускраћује људима. (...) Игра, агон или алеа је, дакле, покушај да се уобичајена збрка свакодневног живота замени идеалним ситуацијама“.⁴⁴⁹

Томас Делио запажа да су игре су биле средишњи део античке грчке културе и да су увек биле блиско везане за митологију:

Грчка такмичења су зато представљала физичко одигравање мита; активности које је машта тренутно довела до стварне физичке појаве. У духу античких Грка, Ксенакис користи математичку игру како би довео митски сукоб у стање тренутне физичке присутности (додуше, акустичке а не спортске). Стога, више од пуке драматизације мита, Ксенакисова композиција показује употребу игара у античкој Грчкој као средства за екстернализацију сукоба, док такмичења чине саму суштину грчких митова.⁴⁵⁰

⁴⁴⁵ Исто, 45.

⁴⁴⁶ Исто, 47.

⁴⁴⁷ Улога 'благајника' је помоћна и може да се изостави, уколико је 'судија' у стању да самостално испрати ток композиције и правилно забележи и сабере поене.

⁴⁴⁸ Кајоа, *Igre i ljudi*, 51.

⁴⁴⁹ Исто, 47.

⁴⁵⁰ Т. DeLio, „Structure and Strategy...“, 144–145.

Делио, дакле, указује на испољавање античког духа у Ксенакисовом остварењу које се не своди само на позајмљивање имена ликова из грчке митологије, већ се пре свега сагледава у осмишљавању музичког надметања и актуелизацији мита у реалном времену. Ово 'поигравање са играма' резултирало је у композицији *Linaia-Agon* сложеном микро- и макроформалном организацијом.

Дело се састоји се из пет одсека:

1. „Линос против Аполона“ („Linos contre Apollon“)
2. „Избор борби“ („Choix des combats“)
3. „Борбе и интерлудијуми“ („Combats et interludes“)
4. „Неизвесност судбине“ („Suspens du Destin“)
5. „Победничка песма и Реквијем“ („Chant de Victoire et Requiem“).

Сви одсеци композиције изводе се *attacca*, без прекида. Међутим, форма комада, како се доживљава приликом извођења, има три главна одсека – а то су увод и закључак који су непроменљиви, фиксирани нотним записом, као и средишњи одсек који је алеаторички.⁴⁵¹

„Увод“ (први одсек) у партитури садржи 'поднаслов' који додатно наговештавају драмску радњу: то су „Почетак“ (т. 1–12), „Аполон“ (т. 13–38), „Линосов изазов“ (т. 39–53), „Линос“ (т. 54–72) и „Аполон прихвата изазов“ (т. 73–99). У овом одсеку представљају се карактеристичне текстуре које ће играчи користити у каснијим борбама.⁴⁵² Како запажа Делио, драмска акција у почетном одсеку није само пример тонског сликања. Она такође пружа композитору прилику да уведе звучне карактеристике које се везују за различите стратегије сваког инструмента у предстојећим борбама и идентификује односе сарадње и супротстављања између извођача који затим крећу да играју неколико игара за два такмичара.⁴⁵³ Занимљиво је то што је Ксенакис одабрао да Аполона представи помоћу два инструмента – тубе и хорне, док Линоса представља само један инструмент:

Одабрао сам тромбон, који је много агилнији од друга два инструмента, да представим Линоса. А онда сам се одлучио за (...) екстремну дубину и висину за Аполона, јер је глас бога и озбиљан и слadak у исто време – а обухвата и средину између тих екстрема – али је и много шири, као што је говорио Хомер: 'велики глас Бога у једном даху'.⁴⁵⁴

⁴⁵¹ Уп. DeLio, „Structure and Strategy...“, 148; Bentley, „The Formal and Harmonic Structures of *Linaia-Agon*“, 2–3.

⁴⁵² Sluchin, „Linaia-Agon...“, 3. Детаљна анализа музичких материјала у: DeLio, „Structure and Strategy...“, 149–151.

⁴⁵³ Исто, 152.

⁴⁵⁴ Нав. према Sluchin, „Linaia-Agon...“, 11.

Много касније, Ксенакис је применио сличну врсту 'двогласа' у екстремним регистрима како би приказао једно друго античко грчко божанство: реч је о композицији *La Déesse Athéna* за баритон, соло удараљке и десет инструмената (1992) на текст монолога из Есхиловог комада *Еумениде* (последњег дела трилогије *Орестија*), у којој вокални солиста пева наизменично у два екстремна регистра свог гласа – нормалној баритонској лаги и високом фалсету – чиме одсликава андрогину природу богиње Атине, рођене из главе свог оца Зевса.⁴⁵⁵

Одсеци „Избор борби“ и „Борбе и интерлудијуми“, чине средњи део композиције и они се разликују се од извођења до извођења, будући да се у њима одвија музички двобој са неизвесним исходом. Други одсек, као што му и име говори, одређује редослед и трајање борби у следећем одсеку. Трећи одсек – „Борбе и интерлудијуми“ – састоји се из низања три различита пододсека – три борбе, које су означене грчким словима α , β и γ . Ови пододсеци изводе се онолико пута и оним редом како је одређено у претходном, другом одсеку. Између ових борби може да се уметне међуодсек односно интерлудијум, делимично или у целини, према жељи извођача. По завршетку борби, док музичари изводе четврти одсек („Неизвесност судбине“), сабирају се резултати и потом се проглашава победник дуела. На крају, музичари свирају „Победничку песму и Реквијем“, славећи победника и жалећи губитника.

Музичари који су 1972. године учествовали у извођењу и снимању композиције *Linaia-Agon* указали су на интересантне реакције публике, која је осећала шта се догађало између уметника, иако није била у стању да продре рационално у све детаље ређања музичких борби и математичког израчунавања победника. Штавише, уметници су сведочили о 'навијачком' понашању публике, која је реаговала када није била задовољна одлукама судије:

[Т]ромбон свира све време јер је сам. Композитор му је задао да ради карактеристичне ствари и много тонова да одсвира. То што он ради оставља дубљи утисак на публику него оно што раде хорна или туба. А на крају, упркос томе, судија проглашава хорну/тубу за победника ... Публика која не познаје правила игре желела би да људско биће, тј. Линос, има више изгледа за победу“.⁴⁵⁶

⁴⁵⁵ Како истиче Марко Вишић, предање по коме је Атина рођена из Зевсове главе свакако се доводи у везу са чињеницом да је она за старе Грке представљала симбол снаге ума и разборитости (према Хесиодовим речима, „што snagom је i savjetom mudrim ravna svoјemu ocu“). Уп. Višić, „Hesiod – *Teogonija*“, 501–502 (стихови 895–896 и коментар бр. 219).

⁴⁵⁶ Исто, 15.

Када је реч о превођењу математичке теорије игара на језик савремене западноевропске музике, Ксенакис је у својој књизи *Musiques formelles* (у трећем поглављу – „Stratégie musicale“) објаснио како је дошао на идеју да створи 'хетерономни' музички дискурс, који се заснива на спољашњем конфликту два учесника који изводе дело (насупротив традиционалном 'аутономном' дискурсу који се заснива на унутрашњем конфликту једног извођача у реализацији нотног записа). Хетерономни дискурс одвија се у „строгом низању, често стохастичком [дакле, заснованом на закону вероватноће и логици 'великих бројева' – прим. ЈЈБ], чинова звучног супротстављања, које се одвија и према вољи двају диригената (...),⁴⁵⁷ и према вољи композитора, стварајући једну дијалектичку хармонију вишег реда“.⁴⁵⁸

Конкретно, у комаду *Linaia-Agon* је коришћен тип стратешке игре под називом 'два играча, нулта сума'. Овај тип игре подразумева такмичарску ситуацију у којој је добитак једног играча једнак губитку другог играча. Учесници у овој игри вуку наизменичне потезе, бирајући неку од понуђених стратегија,⁴⁵⁹ а то резултира различитим износима добитка или губитка. Ксенакис даје табеле – тзв. матрице, у којима одређује износе добитка или губитка за учеснике у двобоју, у зависности од изабране стратегије. У композицији постоје укупно четири такве матрице, једна у одсеку „Избор борби“ и по једна за сваку од борби „ α “, „ β “ и „ γ “. Свака од тих матрица садржи број поена које играчу доноси избор једне од понуђених „стратегиија“: у одсеку „Избор борби“ стратегије су означене словима „ α “, „ β “ и „ γ “, у одсецима „Борба α “ и „Борба β “ приказане су специфичним симболима које је сâм композитор осмислио, а у одсеку „Борба γ “ стратегије су назване римским бројевима I, II и III. Стратегије нису ништа друго него одређени типови музичких текстура које извођачи – односно 'Линос' и 'Аполон' треба да свирају у овим одсецима! Матрица „Избор борби“ садржи само три стратегије, док у борбама „ α “, „ β “ и „ γ “ постоји и четврта стратегија, која није исписана у партитури, али јесте назначена у матрици – а то је тишина, односно несвирање – што практично значи да музичари могу да добијају поене и док паузирају у интерпретацији.

⁴⁵⁷ Ксенакис овде мисли на композиције *Duel* и *Stratégie* које су компоноване за два оркестра, са двојицом диригената.

⁴⁵⁸ Xenakis, *Musiques formelles*, 138.

⁴⁵⁹ Стратегија је основни појам у теорији игара и дефинише се као скуп алтернатива којима играч располаже при доношењу одлуке. Нав. према Мукић, *Теорија игара...*, 6.

У играма ове врсте постоји оптимална стратегија за сваког играча, која се у игри 'два играча, нулта сума' одређује математички уз помоћ такозване 'минимакс' теореме. Ксенакис објашњава овај процес у вези са композицијом *Duel*,⁴⁶⁰ који је функционално идентичан са процесом који се односи на *Linaia-Agon*. У суштини, минимакс теорема подразумева да је минимални резултат ('максимин') који одговара оптималној стратегији играча X увек једнак максималном резултату ('минимакс') који одговара оптималној стратегији играча Y.⁴⁶¹ У контексту композиције *Linaia-Agon*, то практично значи да позитивне вредности збира Линосових стратегија њему доносе победу, а да позитивне вредности збира за Аполона значе пораз; и обратно, да негативне вредности збира Аполонових стратегија њему доносе победу, а да негативан резултат за Линоса значи пораз. Наравно, ово је искључиво последица Ксенакисове одлуке, односно одабира вредности које је уписао у матрице одговарајућих борби (видети Илустрацију 9).

⁴⁶⁰ Xenakis, *Musiques formelles*, 140–150.

⁴⁶¹ Bentley, „The Formal and Harmonic...“, 4.

ИЛУСТРАЦИЈА 9

Матрица „Избор борби“ (партитура Éditions Salabert, 1972, стр. 4, 5, 7, 9)

АПОЛОН (туба) вертикална оса

		стратегиије:				
		α	β	γ		
ЛИНОС (тромбон) хоризонтална оса	α	-3	-8	7	4/15	0,26
	β	2	2	-3	10/15	0,66
	γ	-8	12	2	1/15	0,06
		2/5	1/5	2/5		
		0,40	0,20	0,40		

Матрица „Борба α “:

		АПОЛОН (туба)				
		∞	“	/	тишина	
ЛИНОС (тромбон)	∞	-2	0	0	0	9
	“	1	0	-3	-2	3
	/	0	-1	1	-2	8
	тишина	0	-1	-2	1	7
		5	7	3	3	$V = -5/9$

Матрица „Борба β “:

		АПОЛОН (хорна)				
		∞	“	/	тишина	
ЛИНОС (тромбон)	∞	1	-2	-2	3	92
	“	1	-1	0	-2	78
	/	0	4	-2	-2	89
	тишина	-2	-1	5	1	76
		161	61	72	41	$V = 0,054$

Матрица „Борба γ “:

		АПОЛОН (хорна и туба)					
		стратегиије:	I	II	III	тишина	
ЛИНОС (тромбон)	I		2	-6	0	1	109
	II		-3	-3	-2	2	130
	III		-5	-1	3	-4	11
	тишина		-3	0	-3	-5	276
			132	235	68	91	$V = -2,03$

Према мишљењу Џеј Тајлера Бентлија, „алеаторички елемент комада *Linaia-Agon* програмски приказује по свој прилици неизвестан резултат стварног конфликта између ликова, који је математички квантификован као нарочите снаге или слабости било које стратегије“.⁴⁶² На маргинама матрица налазе се, приказане у виду разломка, пропорционалне шансе за избор једне од понуђених тактика од стране Линоса или Аполона. Међутим, у пракси, Ксенакис је дозволио могућност да музичари/играчи не морају да одаберу ону стратегију која, по његовом мишљењу, има највећу вероватноћу да буде изабрана,⁴⁶³ већ могу да врше изборе интуитивно, наравно са неизвесним исходом борбе. Ипак, слажем се са Бентлијем да је важно да се уочи да се у пропорционалним шансама на маргинама, заправо, открива статистичка конструкција у алеаторичкој форми композиције *Linaia-Agon*.⁴⁶⁴

Пошто одсек „Избор борби“ служи томе да се одреди положај, трајање и број понављања у борбама “ α ”, “ β ” и “ γ ” у трећем одсеку комада, свака стратегија у оквиру другог одсека означена је словом које кореспондира називом једне од борби из трећег одсека – то су, дакле, стратегије α , β и γ . Важно је да судија нотира редослед којим музичари наизменично износе своје стратегије и колико је њихово трајање,⁴⁶⁵ јер ће то директно утицати на редослед и број понављања борби у трећем одсеку, као и на њихова пропорционална трајања. Ово не би требало да представља тежак задатак пошто се у одсеку „Избор борби“ све стратегије за оба такмичара састоје од по једне једине ноте (тонске висине), чија трајања се слободно одређују (видети Нотни пример 2а).

⁴⁶² Исто.

⁴⁶³ На пример, у матрици „Избор борбе“, композитор је замислио да, у случају да започиње Линос, он отвара 'партију' избором стратегије „ β “ – вероватноћа 10/15 или 0,66%.

⁴⁶⁴ Bentley, „The Formal and Harmonic...“, 4.

⁴⁶⁵ Делио објашњава како одсек „Избор борби“ одређује трајања борби „ α “, „ β “ и „ γ “, сваки пут када се оне одигравају: њихова трајања се изводе из релативне учесталости појаве сваког кореспондентног исхода у сегменту „Избор борби“. На пример, ако се нека стратегија појављује три пута у овом почетном сегменту, а нека друга стратегија два пута, њихова трајања у наредном сегменту комада имаће пропорцију 3:2. Музичари и 'судија' треба да одреде основну временску јединицу на коју ће се односити ове пропорције. Делио такође упозорава да су избор редоследа, учесталости појављивања и трајања игара “ α ”, “ β ” and “ γ ” веома важни јер је „свака игра (стратегија) наклоњена једној или другој страни. На пример, ако је једна стратегија усмерена против Линоса и ако се одреди да се она изводи чешће и током дужих временских периода него неке друге стратегије, онда ће очигледно Линос бити озбиљно угрожен и имаће врло мало шансе за коначну победу.“ Уп. DeLio, „Structure and Strategy...“, 154.

НОТНИ ПРИМЕР 2а

Стратегије у одсеку „Избор борби“ (партитура Éditions Salabert, 1972, 4)

The image shows a musical score for Trombone and Tuba. It is divided into three sections labeled with Greek letters: α, β, and γ. Each section shows the notes and dynamics for both instruments. In the α section, Trombone starts with *mf* and Tuba with *p*. In the β section, Trombone starts with *flatt.* and *mf*, and Tuba with *flatt.* and *ppp*. In the γ section, Trombone starts with *pp* and Tuba with *fff*.

На снимку композиције који је направљен 1972. године у Мецу, почетак овог одсека је имао следећу звучну физиономију (видети Нотни пример 2б):

НОТНИ ПРИМЕР 2б

„Избор борби“ у звучној реализацији⁴⁶⁶

The image shows a musical score for Trombone and Tuba. The Trombone part has notes with dynamics *fff*, *mf*, *pp*, and *fff*. The Tuba part has notes with dynamics *p*, *f*, *fff > ppp*, and *p*. There are also some markings like *flatt.* and *b* above the notes.

Овај низ наизменичних тонова (наведен у Нотном примеру 2б) показује нам да су извођачи одабрали следеће стратегије (видети Табелу 7):

ТАБЕЛА 7

Одабране стратегије (на основу Нотног примера 2б)

Аполон	α	γ	β	α	β	...
Линос	β	α	γ	β		

⁴⁶⁶ Нав. према: Sluchin, „Linaia-Agon...“, 13.

Ако бисмо сада применили вредности из матрице „Избор борби“ на овај низ стратегија, видели бисмо да је Аполон започео логично бирајући стратегију „α“ (0,4% вероватноће да ће изабрати баш ту стратегију) што му је донело -3 поена; Линос је одговорио бирајући – поново логично – стратегију „β“ (вероватноћа 0,66%) која му је донела 2 поена (не смемо да заборавимо да Аполон циља на негативан резултат, а Линос на позитиван!) Онда је Аполон одабрао стратегију „γ“ (-3 поена, вероватноћа 0,4%), а Линос је узвратио својим оптималним потезом – стратегијом „α“ (7 поена); Аполон је затим изабрао стратегију „β“ (-8 поена), и тако даље. Ова кратка анализа демонстрира да су музичари који су реализовали овај снимак били свесни вредности сваке од понуђених стратегија и да су се определили за 'математички' приступ у свом извођењу композиције.⁴⁶⁷

Хипотетички, постоји могућност да нека од стратегија из одсека „Избор борби“ буде у потпуности изостављена – што би значило да одговарајућа борба уопште не би била изведена у трећем одсеку! – али то се у пракси избегава како би музички ток био разноврснији. Такође, укупно трајање композиције се произвољно одређује, мада математички прорачуни показују да се већим бројем понављања сваке борбе извођачи у већој мери приближавају Ксенакисовим прорачунатим вероватноћама. Но како би се избегло предугачко трајање комада, пракса је показала да је довољно да се свака борба понови приближно четири пута, што оквирно задовољава и математичке и уметничке захтеве које је композитор поставио пред извођаче.⁴⁶⁸

Музички садржај борби „α“, „β“ и „γ“, као што смо поменули, чине одређене текстуре то јест типови музичког материјала. На пример, у борби „α“:

1. Стратегија „∞“ представља трилере или тремола неправилне тонске висине
2. Стратегија „∞“ је изграђена на мотиву који садржи неправилне *staccato* структуре и тремола неправилног интензитета
3. Стратегија „∞“ је састављена од различитих глисанда
4. Стратегија „тишина“ представља дословну тишину.

⁴⁶⁷ Важно је да уочимо да је матрица у одсеку „Избор борби“ једина која је фер, равнопаравна игра (тј. вредност игре је једнака нули), али се резултат овог одсека не рачуна у укупном резултату композиције – он само служи да се организује наставак музичког тока. Уп. DeLio, „Structure and Strategy...“, 153.

⁴⁶⁸ Bentley, „The Formal and Harmonic...“, 16.

Ове текстуре су исте за оба инструмента која учествују у борби, конкретно тромбон и тубу (видети Нотни пример 3). Посебно интересантан детаљ представља специфичан нотни запис у деоници тромбона, нека врста узлазних и силазних 'кукица', које представљају *pizzicato glissando* у назначеном смеру. Борба „β“ је слична борби „α“, само што овога пута Аполона представља хорна. У борби „γ“ учествују сва три инструмента, пошто се у улози Аполона појављују хорна и туба симултано (видети Нотни пример 4). То практично значи да тубиста и хорниста морају заједнички да направе избор стратегија за Аполона у овој борби. У борби „γ“ стратегије се не идентификују толико по типу текстуре (будући да су комплексније него у претходним борбама) колико по регистрима.

НОТНИ ПРИМЕР 3

Linaia-Agon, „Борба α“, тактови 1–10

(партитура Éditions Salabert, 1972, 5–6)

The image displays two systems of musical notation for Trombone (Trb.) and Tuba. The first system, marked with a box containing the number 5, covers measures 1 through 10. The second system, marked with a box containing the number 10, covers measures 11 through 20. The notation includes various dynamics such as *pp*, *p*, *ff*, and *stacc. irreg.*. Performance instructions like *stacc. irreg.* and *pizz.* are present. The Tuba part features a prominent *pizzicato glissando* texture, characterized by a series of slanted lines representing the instrument's movement. The Trombone part includes a *flatt.* instruction. The score is written in a complex, rhythmic style with many sixteenth and thirty-second notes.

НОТНИ ПРИМЕР 4

Linaia-Agon, „Борба γ “, тактови 7–10

(партитура Éditions Salabert, 1972, 10)

Поред свега наведеног, постоје и други елементи алеаторичке конструкције у композицији *Linaia-Agon*, при чему се неки подразумевају, док су други експлицитно наведени у партитури. Џеј Тајлер Бентли прегледно сумира ове поступке:

1. У одсеку „Избор борби“, упутства у партитури назначавају само да стратегије треба да се „свирају најмање по 4 секунде и без прекидања током довољног временског периода, како би се добило низање [тактика] α , β и γ “, док тачан број потеза није прецизиран, што резултира великом разноликошћу прихватљивих интерпретација укупног трајања комада;
2. Трајање сваке борбе „ α “, „ β “ и „ γ “ је пропорционално једнако учесталости њиховог појављивања у одсеку „Избор борби“ – међутим, не постоји прецизно упутство у вези са општим трајањем у односу на које би биле засноване ове пропорционалне дужине;
3. У „Избору борби“ извођачи сами одлучују о томе који противник први излаже своју стратегију. Они, затим, излажу стратегије наизменично, а исти такмичар (музичар) који је први предложио неку стратегију у „Избору борби“ започиње њој кореспондентну борбу „ α “, „ β “ или „ γ “;
4. Темпа извођења су независна, са изузетком „борбе γ “ у којој Аполона представљају истовремено два инструмента, па тубиста и хорниста морају да се усагласе око јединственог избора темпа;
5. Индивидуална темпа могу да се крећу у распону од $\text{♩} = 48$ откуцаја у минути до $\text{♩} = 96$ откуцаја у минути.

6. Дозвољене су транспозиције тонских висина, према формулама за транспонованье наведеним у партитури;
7. Избор неке од стратегија подразумева одабир делова нотиране музике у оквиру те тактике. Штавише, дозвољено је да се одабере један тон или мелодијски образац који ће заступати читаву тактику, а поједини делови могу да буду у потпуности изостављени. Једини захтев који композитор поставља јесте да текстуални мотиви у оквиру дате стратегије морају да буду препознатљиви;
8. Напокон, и динамички односи могу да се транспонују у било ком тренутку: на пример $mf \rightarrow f$ може да се транспонује у $f \rightarrow ff$ и обрнуто.⁴⁶⁹

Можемо да закључимо да је Ксенакис у овој композицији извођачима оставио значајна поља слободе, али такође и да је дао коначан број могућности. Иако Џејмс Харли примећује – с разлогом – да је *Linaia-Agon* „сигурно најимпровизаторнија од свих Ксенакисових партитура, показујући трагове Штокхаузенове 'интуитивне музике'⁴⁷⁰ у којој извођаче воде не само упутства у партитури већ и избори других извођача“,⁴⁷¹ потребно је да још једном истакнемо да Ксенакисов комад нема никакве везе са слободном музичком импровизацијом (какву импликују, рецимо, Штокхаузенове композиције 'интуитивне музике', Кејцова индетерминистичка остварења, или пак раније поменуте музичке импровизације Џона Зорна). Напротив, овде је реч о избору између музичких и структурних решења која је композитор већ разрадио и понудио музичарима. Стога композицију *Linaia-Agon*, баш као и Ксенакисове раније оркестарске 'комаде-игре', можемо да посматрамо као примере контролисане алеаторике, упоредиве са појединим композицијама његових савременика као што су Булез (нпр. Клавирска соната бр. 3, 1955–57/1963) и Штокхаузен (нпр. *Klavierstück XI*, 1956), или с друге стране Лутославски (Witold Lutosławski, 1915–1994; нпр. *Jeux vénitiens*, 1961) – иако сваки од њих до алеаторичког (односно, 'предвидиво непредвидивог') резултата стиже другачијим средствима. *Linaia-Agon* само потврђује да се питању одређености и неодређености у музичком току једне (савремене) композиције може приступити на много различитих начина и да увођење случаја у процес компоновања није везано за једну одређену стваралачку поетку, нити за један једини звучни резултат.

⁴⁶⁹ Исто, 13–14.

⁴⁷⁰ Интуитивна музика је врста импровизоване музике која настаје у реалном времену извођења. Уместо традиционалне музичке партитуре, извођачи импровизују на основу вербалних или графичких упутстава. Овај концепт је увео немачки композитор Карлхајнц Штокхаузен, 1968. године, у вези са својим композицијама – заправо поетским текстовима који служе као путоказ за импровизацију – *Aus den sieben Tagen* (1968) и *Für kommende Zeiten* (1968–1970).

⁴⁷¹ Harley, *Xenakis: His Life in Music*, 26.

Харли је, ипак, делимично у праву када пореди 'интуитивну музику' са извођењем композиције *Linaia-Agon*, јер начин на који је ово дело структурисано захтева од сваког извођача да у сваком тренутку буде истовремено фокусиран и на сопствени музички исказ, и на музику коју изводи 'противник' – јер она директно утиче на ток композиције. Можемо чак да кажемо да ово дело представља један од ретких примера Ксенакисових остварења у којима је димензија 'у времену' однела превагу над 'ванвременском' категоријом музичке организације, будући да непосредна физиономија композиције настаје у реалном времену извођења.

Бени Слушин, један од најпознатијих извођача комада *Linaia-Agon*,⁴⁷² истакао је да је „веома тешко истовремено изводити течан музички исказ, слушати изборе противника и пратити матрице ради избора оптималног потеза. Из тих разлога, музичари радије (...) унапред договарају редослед борби и њихова трајања. Унутар сваке борбе, стратегије (начини свирања) такође могу да буду унапред одређене. Овакво решење резултира течним музичким дијалогом, али у потпуности занемарује идеју о стохастичком процесу који одређује овај средишњи део комада“.⁴⁷³ И аутори као што су Лесли и Хасанпур критиковали су овакав приступ извођењу композиције који је, истина, доводио до флуиднијих музичких интеракција; али, они су замерали и самом Ксенакису то што у својим 'комадима-играма', упркос коришћењу модела игре 'два играча, нулта сума' за предобликовање музичке активности, није успео да створи оквир за активност која би била заиста такмичарска „јер су игре биле такве величине да су онемогућавале музичаре да 'тактизирају“.⁴⁷⁴ Стога Слушин предлаже, како би се осигурало спонтано и живо извођење, да се користе по две кутије за сваку од четири матрице, које би садржале карте у боји са исписаним Линосовим и Аполоновим стратегијама. Судија би извлачио насумице карте из кутија (наизменично за сваког противника), а музичари би онда свирали назначене стратегије, непрекидно до следећег извлачења. Судија би требало да води рачуна о низању борби и њиховом трајању, да назначи прелазак

⁴⁷² Припремајући се за концерт у Центру Жорж Помпиду у Паризу, на коме је изведена и композиција *Linaia-Agon* (17. јуна 1982. године, судија Петер Етвеш [Péter Eötvös]), Слушин је имао и неколико радних сесија са самим Ксенакисом. Нав према: Sluchin, „*Linaia-Agon...*“, 5–6.

⁴⁷³ Исто, 7.

⁴⁷⁴ Уп. Grace Leslie & Navid Hassanpour, „A Game Theoretical Model for Musical Interaction“, 1, http://csdc-wiki.unistra.fr/cnsc/img_auth.php/8/83/Leslie_and_Hassanpour_-_A_game_theoretical_model_for_musical_interaction.pdf.

на интерлудијум или следећу борбу, а благајник би бележио поене за свако извлачење. На тај начин, према Слушиновом мишљењу, публика би могла да прати развој партитуре у реалном времену извођења, а музичари би могли неометано да интерпретирају различите стратегије, непрекидно, и да се заиста боре – музичким средствима.⁴⁷⁵ Међутим, сматрамо да би једно овакво решење, иако можда интерпретативно практичније, а уједно мање одређено него у случају ранијег договора између музичара, подразумевало превагу случаја над вероватноћом у извођењу композиције – јер се музички ток уопште не би заснивао на математичком избору оптималних стратегија, већ на случајном избору на основу 'извлачења из шешира!' Финални исход би самим тим био непредвидив –алеа би однела превагу над агоним, па би самим тим рационална логика која лежи у основи композиције била суштински изневерена.

Друга могућност, која је у данашње време доступна, јесте израда наменске компјутерске апликације, која би извођачима на мониторима приказивала расположиве стратегије и промене борби у сваком тренутку, те омогућавала и публици да прати резултате борби у реалном времену њиховог одвијања.⁴⁷⁶

Иако су математика и музика биле блиско повезане још од античких времена као изрази заједничке тежње за „симетријом, хармонијом и поретком у наизглед хаотичном свету бескрајних могућности“,⁴⁷⁷ покушаји бројних композитора да споје ова два различита мисаона универзума никада нису имали загарантован успех: било да је реч о 'Златном пресеку', серијализацији, адитивним процесима, геометрији или примени било ког другог математичког (и уопште нумеричког) правила на музичку структуру, коначни резултат је увек зависио од занимљивости

⁴⁷⁵ Sluchin, „Linaia-Agon...“, 7.

⁴⁷⁶ На пример, у реализацији снимка композиције који је објављен на DVD издању *Iannis Xenakis : Le dépassement de soi* (Mode Records) коришћен је компјутерски интерфејс који је развио IRCAM у сарадњи са Бенијем Слушином. Више о томе: <http://www.moderecords.com/catalog/284-xenakis.html>. Наравно, можда би било још једноставније ако би у будућности био направљен такав програм који би истовремено ређао стратегије и генерисао партитуру, јер су у овом случају музичари били приморани да у алеаторичким одсесима паралелно прате ток борби на мониторима и да гледају у партитуру како би одсвирали одговарајуће текстуре које се односе на сваку стратегију.

⁴⁷⁷ Rozália Madarász-Szilágyi, *Matematika i muzika*, Novi Sad, Univerzitet u Novom Sadu, Prirodno-matematički fakultet, Departman za matematiku i informatiku, 2009, 1, <https://goranagnjdicmath.files.wordpress.com/2014/09/matematika-i-muzika.pdf>.

композиторове идеје и успешности њене музичке реализације. И сâм Ксенакис је делио ово мишљење: говорећи о могућностима стохастичких трансформација основних параметара звучних ентитета и структура, он је упозоравао да на то да „звучни резултат који се тиме добија није унапред загарантован рачунским операцијама. Интуиција и искуство такође морају увек да играју своју улогу у вођењу, одлучивању и тестирању“.⁴⁷⁸ Почетна претпоставка због које је Ксенакис посегао за стохастичким процедурама и рачуном вероватноће била је да они „могу да доведу до стварања нових звучних материјала и нових облика“⁴⁷⁹ – као што смо већ више пута истакли, он свакако није мислио да примена било које математичке законитости може да замени праву вештину компоновања музике.

За разлику од аутора који сматрају да проблем са Ксенакисовим 'комадима-играма' лежи у томе што они „не узимају у обзир учење приликом понашања игара, нити било какав формализовани приступ стратегији“,⁴⁸⁰ сматрамо – а верујемо да би се музичари сложили – да се извођачко искуство ипак акумулира са сваком новом интерпретацијом ових дела, што доводи до сигурнијег и вештијег играња у поновљеним извођењима. Такође, верујемо да је Ксенакисов примарни циљ у компоновању ових дела био да 'уради нешто што нико пре њега није' и да створи подлогу за интересантно музичко збивање.

Када је реч о споју музике и математике, сматрамо да овај комад, као и ранији Ксенакисови 'комади игре', поставља још један аналитички проблем који тешко да може икада да буде разрешен на задовољавајући начин: да би се у потпуности сагледао композиторов успех у креирању равноправног музичког такмичења, било би потребно да се направи нека врста компилације низања стратегија заснованих на извођењима композиције *Linaia-Agon* и да се упореде проценти успешности двојице 'такмичара' у погледу резултата игре. Даље, тако добијени подаци требало би да се упореде са добијеним музичким резултатима, то јест са интерпретацијама – међутим, постоји врло ограничен број снимака који су доступни за поређење. Тек када би било могуће да се спроведе ова врста упоредне анализе, могли бисмо да се приближимо откривању 'тајне' заиста изванредног извођења ове 'заигране' музике.

⁴⁷⁸ Xenakis, *Formalized music*, 81.

⁴⁷⁹ Исто, 43.

⁴⁸⁰ Leslie & Hassanpour, „A Game Theoretical Model...“, 1.

'Нова правила' музичке организације: природа као модел – 'арборесценције'

Evrjali (Εὐρύαλη) за клавир (1973)

(партитура Éditions Salabert, 1974)

Док се за две претходно анализиране Ксенакисове композиције може рећи да већим делом спадају у област 'аполонијске' инспирације, испољавањем тежње ка формализацији, апстрактном мишљењу и аксиоматизацији, у опусу овог композитора велики је број дела која залазе у област 'дионизијског' – било трагањем за непосредношћу израза (коју смо, уосталом, могли да уочимо и у композицијама 'аполонијског' круга, барем у неким могућим интерпретацијама), било везама које се успостављају са природом као физичком датом и са персонификацијама њених сила посредованих античком (грчком) митологијом. Једна од таквих композиција – још једно остварење 'манифестног' карактера – јесте *Evrjali* чији наслов указује на Еуријалу, једну од сестара Горгона из грчке митологије,⁴⁸¹ али према мишљењу Џејмса Харлија може да означава и 'отворено море'.⁴⁸² У овој композицији проналазимо заправо синтезу 'аполонијског' и 'дионизијског' о којој је говорио Максис Соломос, јер она представља нови музичко-теоријски искорак у односу на раније стваралаштво, а истовремено се и удаљава од чисте апстракције и 'формализације' које су окупирале Ксенакиса у претходним годинама.

Настала дванаест година након претходне композиције за соло клавир, *Herma* (1961),⁴⁸³ *Evrjali* доноси неколико значајних новина, не само у погледу писања за клавир, већ у техникама компоновања које ће доминирати Ксенакисовим опусом у наредној деценији. Како запажа Драгана Стојановић-Новичић, поредећи ове две клавирске композиције, док је у првој акценат био на распознавању тачно одређених тонских висина, у другој је то готово немогуће због скоро константне употребе кластера; такође, у композицији *Evrjali* музички процес се не одвија

⁴⁸¹ Три Горгоне – Стена, Еуријала и Медуза – биле су митска бића застрашујућег изгледа. Док су прве две биле бесмртне и вечно младе, Медуза је била смртна – њу је убио јунак Персеј. Уп. Hesiod, *Theogonija*, 469 (стихови 270–279).

⁴⁸² Уп. Harley, *Xenakis. His Life in Music*, 73.

⁴⁸³ Анализу композиције *Herma* погледати у: Стојановић, *Звук и наука Јаниса Ксенакиса*, 14–22.

према неком унапред строго утврђеном плану.⁴⁸⁴ Можемо да приметимо да за разлику од композиторових теоријских преокупација током 1960-их, када се бавио претежно односном математике и музике, разрађујући концепте као што су 'симболичка' музика, теорија игара, теорија решета и друго и компоњујући 'апстрактна' дела, у наредној деценији долази до изражаја његов специфичан однос према 'програмности'⁴⁸⁵ (као што смо видели и у композицији *Linaia-Agon*, насталој само годину дана пре остварења *Evryali*). Однос према 'античкој (грчкој) парадигми' у делима овог периода конкретизује се посезањем за митолошким садржајима и њиховим аналогијама са природним феноменима. У том погледу, *Evryali* је свакако фасцинантан пример.

'Море' за Ксенакиса представља израз носталгије за домовином, али и испољавања силе природе, што је уједно симболика митолошког бића Евријале – једне од кћери примордијалних морских божанстава, која су персонификовала опасности отвореног мора. Поред тога, море можемо овде да посматрамо и као симбол и симптом 'античке парадигме', као што ћемо касније видети и у вези са опусом Властимира Трајковића – то море је Медитеран, Византија, али и Дебиси, чију је музику Ксенакис веома ценио, вероватно под Месијановим утицајем.

У композицији *Evryali* најзначајнија су два музичка елемента који представљају новину у Ксенакисовом опусу: линеарна полифонија и ритам. Као што смо видели, у претходној деценији Ксенакис је презриво писао о полифонији западноевропске традиције, сматрајући је главним кривцем за пропаст 'ванвременских' структура музике које су обликовале превасходно монодијски израз. Међутим, овде није реч о некаквом 'признању грешке' код Ксенакиса и посезању за традиционално схваћеном полифонијом: управо супротно, он осмишљава нову технику компоновања коју назива *arborescences*. Овај термин изведен је од фр. речи *arbre*, дрво, те да би најприближнији превод био 'гранања' – аналогно енглеској речи *ramifications* коју користи Лигети у истоименој композицији за гудачки оркестар (1968). Осим терминолошке аналогије, композиторске технике показују одређену сличност, али и упадљиве разлике. Ксенакисова гранања суштински представљају умножавање мелодијских линија из

⁴⁸⁴ Исто, 22.

⁴⁸⁵ Ово ново интересовање је вероватно било подстакнуто Ксенакисовим радом у области примењене музике за позориште, почев од друге половине седме деценије двадесетог века.

једне генеративне контуре – узоре можемо да потражимо, на пример, у почетним тактовима *Посвећења пролећа*. Специфичност Ксенакисовог поступка у односу на Стравинског, али и на преплете Лигетијеве микрополифоније, уочавамо у захватању великог регистарског простора, и то великом брзином – Ксенакисове 'гране' крећу се најчешће по дијагонали, а не по хоризонтали, и имају обресе његових најпрепознатљивијих звучних структура – глисанда. Међутим, у оквиру технике 'арборесценција', оне имају праве мелодијске карактеристике, што са глисандима није био случај. Такође, композиција *Evryali* је прва у Ксенакисовом опусу која се базира на прегнантном ритму који је обликован понављањем и варирањем кратких ритмичких образаца, постижући утисак готово минималистичке репетитивности. Можемо да поновимо да је Аристоксен, Ксенакисов највећи узор, придавао велики значај 'ритмизацији' времена, као и његовом парцелисању на препознатљиве ритмичке обрасце (о чему смо говорили у вези са композицијом *Nomos Alpha*).⁴⁸⁶ У сваком случају, у овој клавијеској композицији проналазимо наговештаје осамостаљења ритмичке компоненте, која ће у каснијим Ксенакисовим делима постајати све израженија (видети Нотни пример 5).⁴⁸⁷

Према речима самог композитора, основно питање које је поставио себи у композицији *Evryali* тицало се „постизања континуитета на инструменту чија је природа супротна томе. Дизајнирао сам моделе – дрвеће (...), кретао сам се од једног облика до другог, стварајући нове. (...)“.⁴⁸⁸ Познато је да је Ксенакис правио скице својих композиција на милиметарском папиру – његове илустрације 'арборесценција' заиста су и ликовно упечатљиве, поред тога што у крајњој инстанци дају занимљив звучни резултат (видети Нотни пример 5 и Илустрацију 10).

⁴⁸⁶ Харли указује на могућност да је ритмичка компонента обликована на основу ритмичких 'лествица', будући да су тонске висине уређене 'техником решета'; међутим, наслојавање ритмичких образаца чини практично немогућим њихово прецизно одређивање или поређење. Уп. Harley, *Xenakis. His Life in Music*, 74.

⁴⁸⁷ Ксенакисова прва 'чисто ритмичка композиција' била је *Psappha* за соло удараљке (1976).

⁴⁸⁸ Varga, *Conversations with Iannis Xenakis*, 90.

НОТНИ ПРИМЕР 5

Evryali (Εὐρύαλη) за клавир, 1973, почетак

(партитура Éditions Salabert, 1974, 1)

dédié à marie françoise bucquet

evryali ~ εὐρύαλη

pour Piano solo

iannis xenakis
paris 11-7-73

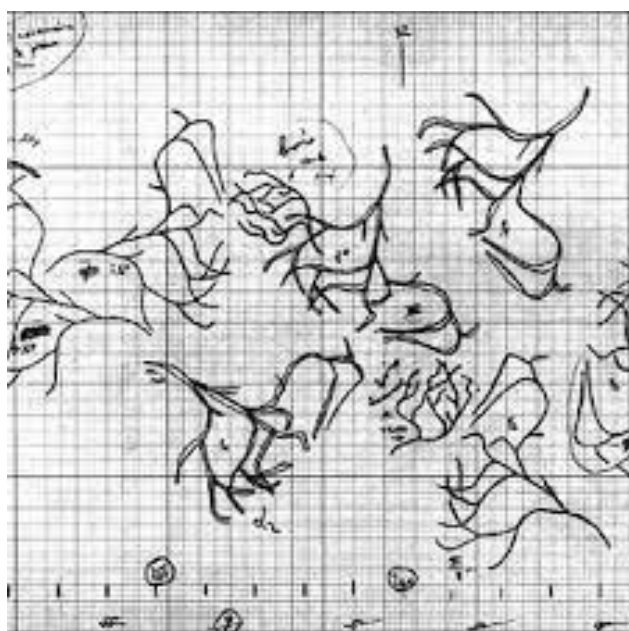
$\text{♩} = 60 \text{ MM approx.}$

mf
mf
Sans Sub.

The image shows the first page of the musical score for 'Evryali' by Iannis Xenakis. At the top, it is dedicated to Marie Françoise Bucquet. The title 'evryali ~ εὐρύαλη' is prominently displayed. Below the title, it is specified as 'pour Piano solo' and 'iannis xenakis paris 11-7-73'. The tempo is marked as '♩ = 60 MM approx.'. The score begins with a piano introduction marked 'mf' and 'Sans Sub.'. The notation includes various dynamics such as 'ppp', 'f', 'mf', and 'pp', along with articulation marks like accents and slurs. The score is written for two staves, with the right hand playing a more complex, rhythmic pattern and the left hand providing a steady accompaniment.

ИЛУСТРАЦИЈА 10

Ксенакисова скица за композицију *Evryali* – 'арборесценције'



Према Ксенакисовим речима, „цртање и размишљање иду руку под руку и не могу да се раздвајају. (...) Било какве промене и интервенције морају онда да се начине на самом цртежу. Та повратна спрега мора да функционише све време“.⁴⁸⁹ Композитор је, наине, наишао на проблем приликом преношења облика својих 'грмова' са скица у конвенционалан нотни запис, а то је да уобичајена два линијска система (по један за леву и десну руку) једноставно нису била довољна да се верно пренесе његова ликовно-музичка замисао. Иако су и раније постојале композиције за клавир чији је запис захтевао коришћење више од два линијска система,⁴⁹⁰ проблем са композицијом *Evryali* не лежи само у навикама и перцепцији пијаниста: део нота које су записане у партитури једноставно не може да се одсвира само двема рукама (углавном због великог регистарског распона, као и брзог темпа који спречава 'арпеђирање' – в. Нотни пример 6).

НОТНИ ПРИМЕР 6

Evryali (Εὐρύαλη) за клавир, 1973, фрагмент

(партитура Éditions Salabert, 1974, 9)

⁴⁸⁹ Исто.

⁴⁹⁰ Познат пример представља Прелид у цис-молу, оп. 3 бр. 2 Сергеја Рахмањинова (Сергей Васильевич Рахманинов, 1873–1943), чији завршетак је записан у четири система – по два у виолинском односно бас кључу.

Већ смо видели да су се са сличним проблемом суочавали и извођачи композиције *Nomos Alpha* у њеном последњем одсеку, а композитор је очигледно био свестан ове чињенице, ако имамо у виду речи које је упутио пијанисткињи Мари-Франсоаз Бике (Marie-Françoise Bucquet) којој је композиција *Evryali* посвећена: „Сматрам да је дивно то што је мени као извођачу, уместо да каже 'Написао сам овај комад за тебе, свирај га', рекао: 'Ево комада. Погледај га, па ако мислиш да можеш нешто да урадиш са њиме, свирај га'“.⁴⁹¹ Видимо да је Ксенакис овде, трагајући за новим композиционим решењима, свесно занемарио конвенцију односа нотног записа и његове звучне реализације – препустивши интерпретаторима да пронађу сопствени пут кроз 'шуму' мелодијских и ритмичких образаца.

Идеју 'арборесценција', коју овде проналазимо у изворном виду, Ксенакис је касније развијао тако што је открио да може да ротира, варира, шири или сажима – дакле, трансформише – појединачне 'гране' или 'грмове' у целини (најпознатији пример представља *Erikhthon* за клавир и оркестар, 1974). Ова техника обликовала је знатан број Ксенакисових дела током стваралачки изванредно продуктивне осме деценије двадесетог века, кулминирајући остварењем *Jonchaies* (фр. 'врес, шевар') за оркестар из 1977. године: у овом делу композитор остварује изузетан спој 'гранања' са модалношћу произашлом из 'технике решета' и даљим осамостаљењем ритмичке компоненте у појединим сегментима ове композиције, што нас наводи на помисао да је реч о Ксенакисовом имплицитном омажу балету *Посвећење пролећа* Игора Стравинског, који га је тако фасцинирао у младости.

'Гласови предака' – античке грчке трагедије као инспирација

Друга линија праћења 'античке (грчке) парадигме' у Ксенакисовим композицијама обухвата дела која отелотворују дионизијску димензију у његовом музичком опусу – ту првенствено мислимо на примењену музику за позориште, без изузетка рађену на текстове античких трагедија. Сматра се да је грчка трагедија

⁴⁹¹ Marie-Françoise Bucquet, „Sur *Evryali*“, in Hugues Gerhards (ed.), *Regards sur Iannis Xenakis*, Paris, Stock, 1981, 220; нав. према: Harley, *Xenakis. His Life in Music*, 74.

настала из дитирамба, хорске песме посвећене богу Дионису,⁴⁹² односно из дијалога 'вође хора' и хорског ансамбла, који је произвео драмски однос. Овој групи дела можемо да придодемо и композиције као што је *Ais* за соло баритон и оркестар (1980) у којој је Ксенакис користио три кратка фрагмента из Хомерових спевова *Одисеја* и *Илијада* и један стих лирске песникиње Сапфе. Такође, ту може да спада и Ксенакисов чувени „Политоп у Микени“ (*Polytope de Mycènes*, 1978) у коме комбинује различите текстове, од антике до савременог доба.

Ксенакис је компоновао музику за грчке трагедије Есхила (*Hiketides*, 1964, трилогија *Oresteia* 1966/1987/1992) и Еурипида (*Les Bacchantes*, 1993), као и за 'римску трагедију са грчком фабулом' (*fabula crepidata*) Сенеке (*Medea*, 1967), те појединачне комаде са одломцима текстова из Еурипидове *Антигоне* (*Polla ta dhina*, 1962) и *Јелене Тројанске* (*À Hélène*, 1977), као и Софоклове последње драме *Едип на Колону* (*À Colone*, 1977). У вези са темом 'античке (грчке) парадигме', као посебно занимљиво и важно указује се питање Ксенакисовог односа према прозодији⁴⁹³ старогрчког језика, као његовом мелодијском и ритмичком облику. У том погледу, у литератури су уочене две етапе у његовом стваралаштву: прва у којој није користио прозодију и у којој би третман текста могао да се опише као апстрактан, и другу у којој јесте.

О правој природи прозодије античког грчког језика, баш као и о античкој музици, постоје многе недоумице. Недавно је објављен веома занимљив чланак кинеске ауторке Ваи-Линг Чеонг (Wai-Ling Cheong)⁴⁹⁴ о томе како је Фридрих Ниче, у време док је био професор класичне филологије на Универзитету у Базелу, открио 'грешку' која је перзистирала у радовима немачких класичних филолога, одакле се пренела и у друге земље Европе: они су, наиме, покушавали да метрику старогрчког језика уклопе у акценатски систем (са сменом наглашених и ненаглашених слогова), као што је случај у модерним европским језицима, и у

⁴⁹² Уп. Višić, „Odnos muzike i poezije u drevnoj Heladi“, 67.

⁴⁹³ Прозодија (грч. *προσῳδία*, од *πρῶς* – 'при' и *φῶν* – 'певање, песма) представља лингвистичку дисциплину која се бави проучавањем супрасегментних јединица говора, то јест оних елемената говора који су већи од вокала и консонаната. Према мишљењу Слободану Стаматовићу, прозодија је „оно што омогућава изговорљивост језика: наиме, слогови се могу изговарати једино с прозодијским обиљежјима висине, јачине и дуљине“, в. Slobodan Stamatović, „K antičkim korijenima prozodije. Prilog za rekonstrukciju starogrčkog izgovora“, *Filozofska istraživanja* 137, 2015/I, 31.

⁴⁹⁴ Wai-Ling Cheong, „Ancient Greek rhythms in Messiaen's *Le sacre*: Nietzsche's legacy?“, *Музикологија/Musicology* 27, 2019, 97–136.

тактове (метричке целине) једнаког трајања. Међутим, како је Ниче открио проучавајући античке изворе, ритам грчког језика се заправо састојао из смењивања кратких и дугачких слогова (који се графички приказују симболима U /кратак/ и – /дуг/).⁴⁹⁵ Нажалост, његово откриће је дуго остало непримећено (или неприхваћено), а чак и када је дошло до промене става о том питању, Ничеов допринос није био признат.

За разлику од класичних филолога деветнаестог века који су претежно долазили из Централне Европе и са немачког говорног подручја, проучавањем античких грчких ритмова у области новоосноване музиколошке науке бавили су се углавном француски теоретичари. Париски конзерваторијум био је водећа установа на којој се проучавала теорија ритма; међутим, како запажа Чеонг, француски музиколози из деветнаестог века, попут Фетиса и Геварта (François-Joseph Fétis, 1784–1871, François-Auguste Gevaert, 1828–1908), некритички су прихватили ставове својих немачких савременика из области класичне филологије те су, самим тим, понављали и ширили исту грешку. Тек у двадесетом веку, са следећом генерацијом професора, долази до промене оријентације: теоретичари као што су Лалој, Еманијел (Louis Laloy, 1874–1944, Maurice Emmanuel, 1862–1938), али и Месијан, указују на грешку немачких филолога и више не тумаче ритам старогрчког језика помоћу акценатског система. Чеонг примећује да ова промена оријентације наводи на помисао да су француски теоретичари, неким путем, дошли до сазнања о Ничеовом открићу праве природе старогрчког језика – међутим, Ничеово име се нигде не помиње.⁴⁹⁶

Месијан посвећује проблему грчке ритмике једно поглавље своје расправе *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie* (vol. I), где илуструје фундаменталну грешку ранијих генерација (немачких и француских) тумача грчког ритма на

⁴⁹⁵ Ниче је третирао проблем ритма у својим предавањима на Базелском универзитету у периоду између 1869. и 1874. године, а два пута је читав курс посветио овој теми (1869 and 1870/71). Његове припреме предавања и белешке сачуване су у форми четири свеске, од којих је прва посвећена грчким ритмовима. Ове свеске су објављене тек 1993. године, у оквиру критичког издања Ничеових сабраних дела, док су за живота свога аутора, као и много касније, биле занемарене као научни извор. Нав. према: исто, 98–101.

⁴⁹⁶ Исто, 102. Ауторка наводи да је прво дело неког француског теоретичара музике у коме се дешава ова промена перспективе била докторска дисертација Луја Лалоја *Aristoxène de Tarente et la musique de l'antiquité* (1904), након чега су уследили написи Емануела о грчкој ритмици у *Histoire de la langue musicale* (1911), уметности Грчке у *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du Conservatoire* (1913), као и чланак “Le rythme, d’Euripide à Debussy” у *Compte rendu du Premier Congrès du Rythme* (1926). Исто, 108.

примеру мешовитог стиха из Софоклове трагедије *Антигона*.⁴⁹⁷ Месијан извесним музичарима, које не наводи експлицитно, замера што су деформисали изворни грчки ритам тако што су 'сажимали' дактилску стопу која садржи четири јединице трајања (–UU, дуг-кратак-кратак слог) у дужину трајања коју имају стопе од три јединице трајања, трибрах (UUU) и трохеј (–U).⁴⁹⁸ Још је занимљивије то што је Месијан у свом трактату посветио пажњу примерима коришћења грчких метричких стопа у музици различитих епоха и стилова, а нарочито у делима насталим на почетку двадесетог века: између осталог, он помиње дела Стравинског (балете *Петрушка [Petrushka]*, 1910–1911, *Посвећење пролећа*, *Свадба [Les noces]*, 1923. и *Прича о војнику [L'Histoire du soldat]*, 1918), Де Фалџе (балет *Љубав чаробница [El amor brujo]*, 1925) и Равела (балет *Дафнис и Клое [Daphnis et Chloé]*, 1909–1912. и клавирску композицију *Гаспар ноћи [Gaspard de la nuit]*, 1908). Како Чеонг примећује, све набројане композиције које су имале премијеру у Паризу почетком двадесетог века, што сугерише да се Месијан интересовао за „'преживљавање грчких ритмова' у специфичном тренутку и на специфичном месту“.⁴⁹⁹ Додајемо да је реч управо о оним композиторима које смо означили као експоненте 'античке (грчке) парадигме' на почетку двадесетог века.

Ксенакисово прво посезање за текстом из античке грчке трагедије представљала је композиција *Polla ta dhina* (1962), настала десетак година након става *Procession aux eaux claires* из триптиха *Anastenaria* – то је, наиме, био

⁴⁹⁷ Према Месијановом објашњењу, Софоклов мешовити стих састоји се из почетног трибраха, три дактила и два трохеја, с тим што је завршни трохеј некомплетан (недостаје му последњи слог). Метричка слика, дакле, изгледа овако: UUU – UU – UU – UU – U – . Уп. Olivier Messiaen, *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie* (1949–1992), Paris, Alphonse Leduc, 1994, 81; нав. према Cheong, „Ancient Greek rhythms...“, 109.

⁴⁹⁸ Чеонг наводи као очигледан пример циклус клавирских композиција Антона Аренског (Антон Степанович Аренский, 1861–1906) *Six essais sur les rythmes oubliés*, оп. 28 (око 1893), заснован на одабраним грчким ритмовима (тј. метричким стопама – ставови циклуса носе називе *Logaèdes [Логоэды]*, *Réons [Реоны]*, *Ioniques [Ионики]*, *Sari [Сари]*, *Strophe alcéenne [Алкејскаја строфа]* и *Strophe sarrhique [Сапфическаја строфа]*). Конкретно, у првом комаду (*Logaèdes*), Аренски уклапа дактил и трохеј у такт 6/8 тако што претвара дактил у квартолу. Уп. исто.

⁴⁹⁹ Исто, 114. Како запажа Ивана Комадина, укидање такта као основе традиционалне европске метрике био је најзначајнији потез у Месијановој реорганизацији ритмичког језика западне музике, у чему се композитор инспирисао метриком старе Грчке и Индије: „Zamениćemo notацију 'takta' i 'metrićkog akcenta' (teze) osećanjem jedne kratke vrednosti kao što je šesnaestina npr, i njenim slobodnim umnožavanjem. Ovo će nas dovesti više-menje 'ametrićkoj' muzici, koja zahteva primenu precizne ritmizacije. (...) Na svaki način bio sam orentisan [sic!] prema ovim istraživanjima, prema asimetričnoj podeli i prema jednom elementu koji se susreće u grčkoj i hindu metrici: prosti brojevi“. Claude Samuel, *Entretiens avec Olivier Messiaen*, Paris, Pierre Belfond, 1967, 87; нав. према: Ivana Komadina, „Olivier Messiaen – stvaralačka poetika nad susretom dveju tradicija“, *Zvuk: Jugoslovenski muzički časopis* 2, 1982, 49–55.

последњи пример Ксенакисовог обраћања грчкој култури и језику пре него што ће упловити у воде чисто инструменталне (и електронске) звучне апстракције. За композицију *Polla ta dhina*, написану на позив диригента Хермана Шерхена, Ксенакис је одабрао текст друге (хорске) оде из Софоклове *Антигоне*. Ова ода се, како наводи Харли, често назива „Химна Човеку“⁵⁰⁰ и представља оазу оптимизма унутар трагичног збивања. Ода се у погледу форме састоји из две строфе и две антистрофе, с тим што Ксенакис није укључио у композицију завршне стихове који имају религијску конотацију.

'ХИМНА ЧОВЕКУ'

Текст: Софокле, Антигона
Превод: Милош Н. Ђурић⁵⁰¹

ПРВА СТРОФА

Многе силе постоје на земљи,
ал' ниједна као човек силна:
човек плови и по сињем мору,
а прати га јужњак непогодан
и валови запљускују бурни.
Он и Земљу, највишу богању,
мед бозима вечну неуморну,
непрестано у дубоко оре,
рало му се веруга по бразди
а коњи га сваког лета вуку.

ПРВА АНТИСТРОФА

И племену лакокрилних птица
меће замке те га вешто лови,
и буљуку дивљих животиња
и гомили риба под пучином
разапиње и намешта мрежу
умник човек и вештином својом
дивљу кроти гороходну зверку,
вратогрива зауздо је коња,
горском бику још неукроћену
у јарам је ухватио шију.

ДРУГА СТРОФА

И говору и ветрној мисли
довио се и државном реду
и одбрани од мраза немила
и стрелица дажда плаховита
проналазач свих путова – човек.
Без помоћи не гре у будућност.
Од смрти само не избеја лек,
а пронађе устук тешкој бољи.

⁵⁰⁰ Harley, *Xenakis. His Life in Music*, 29.

⁵⁰¹ Софокле, *Антигона*, превод и објашњења Милош Н. Ђурић, Београд, Српска књижевна задруга, 2009.

ДРУГА АНТИСТРОФА
Над појудом као мудрост неку
Има своју стваралачку снагу,
Сад злу ходи, а сад ходи добру.

Стихови које Ксенакис не користи:

Божју правду држи л' ко и закон,
биће дика својој отаџбини,
а срамота кад злу дрско крене.
Не пришао мом огњишту такав
и не био никад с моје стране.

У композицији *Polla ta dhina* Ксенакис успоставља принцип двоструке организације музичког тока, који ће задржати, уз одређена прочишћења и дораде, у свим композицијама вокално-инструменталног жанра: текст се изговара силабично (практично се декламује) како би се очувала његова разумљивост, док се инструментална пратња заснива на његовим уобичајеним манирима – стохастичким облацима звукова и глисандима. У овом композицији је та дихотомија најрадикалнија, зато што дечији хор (који преузима улогу 'хора старца, мудраца!') пева све време на једном једином тону, а¹. Када је реч о прозодији, ово дело, баш као и музика за *Хикетиде* и *Орестију* (из 1964. односно 1966) не ослања се на метрику античког грчког језика, већ према Ксенакисовом признању – на звучне и акценатске карактеристике модерног грчког језика: „Разумем природно антички грчки језик који сам учио у школи. Али у случају *Орестије* и *Хикетиде* нисам тежио томе да оживим његову фонетику, нити прозодију. Размишљао сам о тексту *Орестије* на основу ритма и фонетике модерног грчког језика“.⁵⁰²

Џејмс Харли запажа да текст у композицији *Polla ta dhina* није третиран као да треба непосредно да се разуме: „[П]очетна фраза 'Polla ta dhina' преломљена је паузом – што је са становишта метрике (декламације) потпуно несврховито“.⁵⁰³ Овакав третман текста можемо да назовемо апстрактним или симболичким јер вокални парт не тежи било каквој експресивности. У том погледу, текст оштро контрастира бујном оркестарском звуку, у коме Харли проналази многе примере

⁵⁰² Iannis Xenakis, „Eschyle, Un Théâtre Total“, in *Musique et Originalité*, Paris, Nouvelles Editions Seguir, 1996, 55; нав. према: Charles Turner, „Verse, Rhythm and Temporal Hierarchies in Iannis Xenakis' *Polla ta Dhina*“, a talk given in the Rhythm Analysis Seminar, Professor Stephen Blum, 21 December 2005 (необјављено, електронски извор).

⁵⁰³ Harley, *Xenakis. His Life in Music*, 30.

тонског сликања текста⁵⁰⁴ – можемо, дакле, да приметимо да инструментална деоница даје разјашњење које изостаје у деоници хора.

Ксенакисова прва целовечерња позоришна музика за комад *Хикетиде* (*Прибеглице*), премијерно изведена у античком амфитеатру у Епидаурису 1964. године (без композиторовог присуства, јер му у то време још увек није било дозвољено да се врати у Грчку), данас постоји у композиторовом каталогу само у форми инструменталне свите.⁵⁰⁵ Међутим, следеће Ксенакисово дело овога жанра представља огроман корак унапред ка оживљавању античког позоришта – циљу коме су тежили толики ранији композитори почев од Фирентинске камерате, преко Вагнера до Стравинског. Ксенакисова *Oresteia*, настала према јединој сачуваној драмској трилогији из античког доба, данас је такође позната у форми вокално-инструменталне свите за хор, дечији хор и 12 музичара. Са каснијим додацима – соло комадима *Kassandra* за баритон и ударалке (1987) и *La Déesse Athéna* за баритон, соло ударалке и 12 музичара (1992) – ово Ксенакисово дело се данас често посматра као (камерна) опера,⁵⁰⁶ па чак и музичка драма, једина у његовом опусу (трајања око 50 минута). С друге стране, неки аутори сматрају да је реч о 'хибридном ораторијуму и балету'⁵⁰⁷ – по нашем мишљењу, ова жанровска одредница је адекватнија, имајући у виду статичан и нелинеаран начин излагања драмског текста, што нимало не наликује традиционалној оперској драматургији.

⁵⁰⁴ На пример, Харли сматра да 'таласасте' контуре гудачких деоница могу да се доведу у везу са морским таласима који се помињу у тексту оде. Затим, он истиче да је Ксенакис одабрао да приликом омузикаљења стиха „мисао брза попут ветра“ (у Турићевом прелеву: „ветрна мисао“, почетак друге строфе), интонативно растегне ту фразу више него било које друго место, скрећући пажњу на значење текста („апетоеν“ [ἀνετόειν] значи 'високо летећи' као и 'брзо летећи'). У овом одломку, тиха глосанда у високим гудачким инструментима распоређена су квази-канонски, стварајући неку врсту опросторене резонанце, можда у евоцирању „мисли која лети високо и брзо попут ветра“. Драматуршки врхунац композиције долази уз стихове који се односе на неизбежност смрти („Од смрти само не избаја лек“), док је на крају композиције реч 'κακόν' – 'зло' (у последњем стиху који Ксенакис користи: „Сад злу ходи, а сад ходи добру“), акцентована у музици изненадним тремолом гудачких инструмената са динамичком ознаком *ffff*, итд. Исто, 30–31.

⁵⁰⁵ Фрагменти партитуре оригиналне верзије чувају се у Ксенакисовом архиву у Француској националној библиотеци у Паризу. Уп. Elena Ferapontova, „*Hiketides* by Iannis Xenakis: on the path of reviving ancient Greek musical theater“, <https://www.gold.ac.uk/media/documents-by-section/departments/music/01.1-Elena-Ferapontova.pdf>.

⁵⁰⁶ На пример, на сајту једног од Ксенакисових издавача, Boosey & Hawkes, *Oresteia* је наведена као његово једино остварење у категорији опера: https://www.boosey.com/cr/catalogue/ps/powersearch_results?composerid=2822&DL_ClassificationGroupIDs=14066.

⁵⁰⁷ Allan Kozinn, „An Opera of an Epic, Composed in Stages“, *The New York Times*, 14 September, 2008, <https://www.nytimes.com/2008/09/15/arts/music/15xena.html>.

Структура коначне верзије дела открива симетричну форму, јер су интерполације новог материјала извршене у првом и трећем делу трилогије:

***Oresteia*, коначна верзија (1966/1987/1992)**

Agamemnon I (1966), за мушки хор и ансамбл

Kassandra (1987), за соло баритон, псалтерион и ударалке

Agamemnon II (1966), за мушки хор и ансамбл

Les Choéphores (1966), за мешовити хор и ансамбл

Les Euménides I (1966), за мешовити хор и ансамбл

La Déesse Athéna (1962), за соло баритон, ударалке и ансамбл

Les Euménides II (1966), за мешовити хор, дечији хор и ансамбл

У односу на композицију *Polla ta dhina*, *Oresteia* доноси бројне новине у третману текстуалног предлошка, како у изворној свити са учешћем хора, тако и у касније интерполираним комадима за соло баритон, иако донекле задржава двоструку природу композиционог поступка. Чињеница да су сазнања о музици и говору (прозодији) античке грчке у том тренутку још увек била недовољна и подложна различитим интерпретацијама, омогућила је Ксенакису да компоновању музике приступи слободно, без амбиције да се упусти у покушај верне реконструкције античке музичке праксе.

Евагелиа Вагополу истиче чињеницу да је Ксенакис у овом делу (у финалној форми) веома рестриктивно користио оригинални текст трилогије, и да је на појединим местима занемарио хронолошки след стихова. Штавише у партитури је назначио стихове који се не певају – тачније, изводи их само инструментални ансамбл!⁵⁰⁸ Елена Ферапонтова запажа да је у својим делима према античким трагедијама, почев од *Hiketides* (у оригиналној верзији), Ксенакис правио неку врсту либрета на основу драмског предлошка, бирајући раздвојене стихове и спајајући их у нову целину.⁵⁰⁹ И Вагополу потврђује да Ксенакиса није занимала логична нарација текста: „Избор различитих стихова из Есхиловог текста следи прилично апстрактан континуитет, који нарушава природну нарацију драме. Иако избор [стихова] није случајан, радња комада се не приповеда слушаоцима. Чак и када бисмо могли да разумемо антички грчки језик (...), текст би и даље био расут

⁵⁰⁸ Evaggelia Vagopolou, *Cultural Tradition and Contemporary Thought in Iannis Xenakis's Vocal Works*, PhD dissertation, Bristol, University of Bristol, Faculty of Arts, Music Department, 2007, 94. Ауторка даје детаљан преглед стихова које Ксенакис користи у партитури – са текстом или без њега, уп. исто, 99–101.

⁵⁰⁹ Ferapontova, „*Hiketides* by Iannis Xenakis...“.

по читавој композицији, увлачећи слушаоца не у одвијање драме, већ у њену чисту реторику“.⁵¹⁰

Видимо да је и у овом делу, које настаје у периоду Ксенакисове пуне стваралачке зрелости, текст античких драма и даље посматран апстрактно, без жеље да се радња директно приповеда. Драмски ефекти не производе се вокалном експресијом, већ другим средствима – пре свега инструменталном пратњом,⁵¹¹ као и сценским кретњама хора. На појединим местима композитор намерно замагљује разумљивост текста тако што ритмички 'десинхронизује' хорске деонице (сви певају исти текст, али на малом временском одстојању), што представља новину у односу на *Hiketides*.⁵¹² Овај Ксенакисов поступак није без значаја ако имамо увиду да је у првобитној верзији сценске музике Ксенакис користио текст на енглеском језику⁵¹³ те је ефекат разумљивости односно неразумљивости текста био сасвим очигледан. Ипак, Ксенакис је тврдио да се у креирању хорских деоница наводно инспирисао природном мелодијом старогрчког језика⁵¹⁴ (за који је дело касније и адаптирано и у тој верзији је постало дело композиторовог званичног каталога). Хорске деонице показују Ксенакисов индивидуални композиторски приступ јер су засноване на коришћењу микроинтервала које је композитор, као што смо видели, теоријски разрађивао баш у то време у својим текстовима „*Vers une métamusique*“ и „*Vers une philosophie de la musique*“, инспиришући се Аристоксеновом теоријом и старом византијском музиком. Да се Ксенакис у овом периоду бавио истим темама и у свом музичко-теоријском и у композиторском раду показује и обилно коришћење интервала чисте кварте и обриси тетрахорада у инструменталним и вокалним деоницама.

⁵¹⁰ Vagopolou, *Cultural Tradition and Contemporary Thought*, 102.

⁵¹¹ Тако Вагополу истиче да се у инструменталним пасажима огледа дејство неизговорених речи, уп. исто, 95.

⁵¹² Исто, 98.

⁵¹³ Премијера је била у граду Ипсиланти у држави Мичиген, САД, у лето 1966. године, у оквиру фестивала грчке драме. То је била Ксенакисова друга сарадња са редитељем Алексисом Соломосом (Αλέξης Σολομός, 1918–2021), који је претходно режирао и *Xuketide* у Епидауру.

⁵¹⁴ Уп. Harley, *Xenakis. His Life in Music*, 42, Vagopolou, *Cultural Tradition and Contemporary Thought*, 101.

НОТНИ ПРИМЕР 7

Oresteia – микроинтервали (*Agamemnon*)

(партитура Boosey & Hawkes Music Publishing LTD, 196746)

The image shows a page of a musical score for the opera *Oresteia*, specifically the *Agamemnon* section. The score is for a full orchestra and a chorus. The instruments listed on the left are Piccolo (Picc.), Horns (Hb.), Clarinets (Cl.), Bassoon (C. Fag.), Cor Anglais (Cor.), Trombones (Tb.), and Chorus (CHOR). The score is written in 3/4 time and features a complex rhythmic pattern with many micro-intervals. The Chorus part is written in a lower register and includes the following lyrics in Greek and Latin: κεί-σσι δά-ραχ νης έν υ φάσ-μα-τι τῶδ ἄ-σε-βεί θά-να-τω βί-ον / KI SE ΔΑ ΡΑΧ ΝΙΣ ΕΝ Υ ΦΑΣ ΜΑ ΤΙ ΤΩΔ Α ΣΕ ΒΕΙ ΘΑ ΝΑ ΤΩ ΒΙ ΟΝ.

Осим 'стохастичког' звука заснованог на микроинтервалима (в. Нотни пример 7) и десинхронизацији, поједини наступи хора у овом делу засновани су и на декламаторном певању налик оном у композицији *Polla ta dhina*, као и на 'архаичним' двогласима у паралелним квартама и са малим амбитусом мелодије.

Такође, композитор инсистира на томе да се пева све време без вибрата, како би певачи избегли „било какво изражавање личних осећања“.⁵¹⁵ Све ово такође више указује на ораторијумску (а не оперску) драматургију, иако Ксенакис, како смо видели, не уводи наратора који би приповедао радњу (за разлику од, на пример, Стравинског у опери-ораторијуму *Краљ Едип* [*Oedipus Rex*], према Софокловој трагедији, 1927). Ипак, Ксенакис не може да одоли повременим драмским ефектима у својој музици, те тако тренутак преображаја Еринија (Фурија) у Еумениде музички решава увођењем дечијег хора који преузима 'улогу' демона преображених у богиње заштитнице, након интервенције Атине! Наравно, и сам концепт опере ће у последњим деценијама двадесетог века доживети велику трансформацију захваљујући остварењима Филипа Гласа као што је *Ајнштајн на плажи* (*Einstein on the Beach*, 1976), те у том смислу свакако није сасвим погрешно посматрати и Ксенакисов *magnit opus* сценске музике као оперско дело 'нове генерације'.

Два касније додата комада за соло баритон – *Kassandra* и *La Déesse Athéna* – доносе другачији музички свет у односу на хорске сегменте. Обе нумере су написане за грчког баритона Спироса Сакаса (Spyros Sakkas, 1938), једног од познатих извођача савремене музике, који је поседовао изузетно велики обим гласа (поред стандардног баритонског регистра, имао је одличан високи фалсет). Ксенакис је написао четири композиције инспирисан умећем овог солисте: осим поменуто два комада, ту су и две раније композиције, *Aïs* (1980) и *Pour Maurice* (1982). Сакас је такође био тумач (рецитатор) различитих античких текстова у Ксенакисовом последњем политопу (*Polytope de Mycènes*), где је композитор заједно са њиме радио на увежбавању изговора на архаичном микенском дијалекту језика.⁵¹⁶

Када је реч о комаду *Kassandra*, заснованом на стиховима 1035–1330 из прве драме у трилогији, *Агамемнон*, композитор користи регистарски дуалитет Сакасовог гласа тако што дело формира као дијалог пророчице Касандре (у фалсету), која у делиријуму предосећа своју и Агамемнонову смрт, и хора старца (у нормалном регистру гласа). За разлику од сведених и 'архаичних' вокалних

⁵¹⁵ Нав. према Vagopolou, *Cultural Tradition and Contemporary Thought*, 109.

⁵¹⁶ Исто, 164.

деоница у хорским наступима, композитор овде води глас до изражајних екстрема, сликајући Касандрине визије смрти (како коментарише хор стараца, „Махнита си, у заносу пророчком, песму јадиковку ти сама себи певаш као славуј сив...“, препев Милош Н. Ђурић). Видимо да је ранији, апстрактан третман текста, двадесетак година касније добио свој експресивни пандан.

Сем тога, за разлику од ранијих композиција у којима је користио текстове античких трагедија, Ксенакис је изјавио да је комад „*Kassandra*, као и *Ais*, заснован на ритму античког текста, на прозодији“.⁵¹⁷ Међутим, за нас, савремене слушаоце без много предзнања о ритму и метру старогрчког језика, ова изјава може да се схвати само као још један ниво потврде места 'античке (грчке) парадигме' у стваралаштву овог композитора, док је за њега самог вероватно представљала, баш као и разноврсне аполонијске теорије које смо раније поменули, подстицај за оригинално стварање. Можемо да се сложимо са оценом Евагелије Вагополу да Ксенакиса, заправо, није пресудно интересовала научна тачност преношења ових ванмузичких елемената и процедура у музику: „[Њ]егови математички прорачуни дају нам естетски, а не математички резултат“.⁵¹⁸ Исту опаску можемо да изнесемо и у вези са (не)коришћењем прозодије у Ксенакисовим вокалним делима – важнија од историјске тачности је естетска (па и етичка) димензија ове 'реконструкције'.

Још једна значајна новина коју доноси *Kassandra* у односу на ранији материјал свите, огледа се у томе што је вокална деоница записана 'неуматски' односно графички, без прецизних тонских висина (видети Нотни пример 8). Овде је, дакле, композитор одустао од своје раније преокупираности лествицама тонских висина и определио се за приближне интонативне вредности, иако се од вокалног солисте и даље очекује да пева без вибрата, у радикалној негацији свега што би могло иоле да подсети на белканто.

⁵¹⁷ Varga, *Conversations with Iannis Xenakis*, 190.

⁵¹⁸ Vagopolou, *Cultural Tradition and Contemporary Thought*, 165.

НОТНИ ПРИМЕР 8

Kassandra (почетак) – 'неуматска' нотација

(партитура: Éditions Salabert, 1974)

The image shows a handwritten musical score for the piece 'Kassandra' by Iannis Xenakis. The title 'kassandra' is written in large, bold, lowercase letters at the top center. Below it, the subtitle 'pour baryton et psalterion' is written in a smaller, cursive hand. To the right, the composer's name 'I. Xenakis' and the date 'Juillet 87' are written. The score consists of several staves. The top staff is for the vocal part, marked 'Mains: x' and 'PR'. Below it are staves for the psalterion, with various markings like 'PR', 'KA', '1072', 'AV', 'psalterion', and 'PR'. The notation includes rhythmic patterns, pitch contours, and neumatic symbols (groups of letters like 'TA', 'VA', 'TU', etc.) written above the notes. There are also some handwritten annotations like 'allarguez' and 'ppp'.

Додатни 'антички' аспект овог комада огледа се у томе што вокални солиста свира псалтерион, трзачки жичани инструмент, као парадигматичну имитацију античке грчке лире. За деоницу инструмента Ксенакис је користио исти графички запис као у вокалном парти (видети Нотни пример 8). Стога Вагополу с правом запажа да се у овом делу, као и у многим другим делима овог композитора која су, на пример, заснована на техници 'арборесценција' (коју смо размотрили на примеру композиције *Evryali*), од извођача очекује да „иду даље од нота, у потрази за нечим већим“.⁵¹⁹

Данас су доступна многа снимљена извођења ове изузетно занимљиве композиције, у којој композитор преосмишљава однос 'традиционалног' (античког) и савременог на веома имагинативан начин. У односу на *Kassandra*, каснија

⁵¹⁹ Исто, 157.

интерполација унутар трагедије *Еумениде* – композиција *La Déesse Athéna*, настала у последњој деценији Ксенакисове стваралачке активности – била је разочарављућа за поклонице овог композитора зато што је уместо за микроинтервалима и глисандима, као најпознатијим карактеристикама сопственог музичког језика, он овде посегао за конвенционалном нотацијом и 'традиционалним' тонским висинама западноевропске музике. Такође, декламација текста (претежно у високом, фалсетском регистру гласа) на тонским висинама које се понављају, призива у сећање тридесет година раније насталу композицију *Polla ta dhina* и својим 'безизражајним' карактером веома се удаљава од драматичне експресивности *Kassandra*. Овај позни, поједностављени, местимично чак дијатонски Ксенакисов музички језик, могао би да нас наведе на помисао о композиторовом постмодернистичком или чак 'неокласичном' заокрету, што је теза која се повремено среће у литератури.⁵²⁰ Међутим, не бисмо могли да се сложимо са овом констатацијом, чак иако прихватимо да је тачно да Ксенакисова позна дела звуче једноставније од већег дела његовог опуса. Сматрамо да је Џејмс Харли у праву када констатује да се током последњих година живота композитор суочавао са све већим здравственим проблемима који су најпре проузроковали скраћење трајања и поједностављење фактуре његових композиција.⁵²¹ Чак и једно сасвим особено дело у Ксенакисовом опусу, *Mosaïques* (1993) за оркестар – у потпуности састављено од (ауто)цитата ранијих композиција⁵²² – Харли одбија да посматра као постмодернистичко, већ указује на прагматичну одлуку да се реализује поруџбина⁵²³ у тренутку када је композиторова стваралачка енергија већ била у осетном паду. Сем тога, Харли указује на чињеницу да је Ксенакис често користио кратке аутоцитате и у ранијим композицијама, па то није било удаљено од његове уобичајене композиторске праксе.⁵²⁴ Сматрамо да у овом светлу треба да

⁵²⁰ На пример, у вези са композицијом *Paille in the Wind* за виолончело и клавир (1992), уп. Mihu Piiesu, „Notes on the late-period Xenakis“, *Contemporary Music Review* 21, June 2002, 139–140.

⁵²¹ Harley, *Xenakis. His Life in Music*, 187. Уп. такође Стојановић-Новичић, „Јанис Ксенакис...“, 80.

⁵²² Ксенакис је овде искористио седамнаест одломака из својих пет скорашњих композиција: *Ata* (1987), *Kyania* (1991), *Troorkh* (1991) *Krinoïdi* (1991) и *Rodī* (1992). Композиција је настала као поруџбина диригента Мишела Табачника (Michel Tabachnik) за Медитерански оркестар младих (Orchestre des jeunes de la Méditerranée). Седамнаест одломака симболизује седамнаест медитеранских земаља из којих су потицали чланови оркестра. Harley, *Xenakis. His Life in Music*, 207.

⁵²³ Исто.

⁵²⁴ Исто, 207.

посматрамо и композицију као што је *à r. (hommage à Maurice Ravel)* (1987), бриљантну клавирску минијатуру коју је Ксенакис компоновао по поруџбини Фестивала у Монпељеу поводом обележавања педесете годишњице од смрти Мориса Равела. И у овој композицији Ксенакис адаптира своју ранију музику, истовремено евоцирајући блиставост Равелове клавирске музике.⁵²⁵ Важно је да истакнемо да код Ксенакиса, без обзира на разлике у начинима компоновања и звуку композиција, никада није дошло до промене парадигме, односно односа према традицији (укључујући и сопствено стваралаштво, које је постало традиција!) која би указивала на некакав композиторски заокрет ка постмодернизму. Штавише, његова позна остварења, као и она из периода најплодније стваралачке активности, базирају се на истом кругу тема и интересовања које је композитор дефинисао још у младости, на својим композиторским почецима, а које смо без изузетка одредили као видове испољавања 'античке (грчке) парадигме'. Ксенакисов модернистички пројекат смо стога окарактерисали као класицистичко-модернистички, јер се његова обнова бића музике увек заснивала на искуствима прошлости – на врхунским донетима античке филозофије, књижевности, уметности и науке, која је композитор преосмислио у складу са духом свога времена.

⁵²⁵ Материјал је узет из две композиције које очитују исту врсту 'мотивске' сродности: *Keqrops* за клавир и оркестар (1986) и *Mists* за соло клавир (1980). Исто, 168.

IV. 'ОБНОВА' = 'НОВО': 'античка (грчка) парадигма' у музичком и музичкотеоријском опусу Властимира Трајковића као 'симптом' модернистичког усмерења

Значај који 'античка (грчка) парадигма' заузима у стваралаштву Властимира Трајковића најпре је истакнут у радовима српских музиколога др Ане Стефановић⁵²⁶ и др Мелите Милин⁵²⁷ и мада се ово питање повремено разматра и у радовима других српских музичких писаца.⁵²⁸ За наше разматрање најзначајнији су чланци Стефановићеве и Милинове у којима се 'античка (грчка) парадигма' непосредно доводи у везу са стваралаштвом Властимира Трајковића, а који су настали у последњој деценији композиторовог живота. Поменуте ауторке чине одлучујући корак у идентификовању ове тенденције код Трајковића, дајући јој значај детерминанте која његово стваралаштво пресудно одређује као модернистичко – макар у намери, ако не сасвим и у реализацији.

Први чланак Мелите Милин у коме је апострофирана ова, по нашем мишљењу најважнија димензија поезике Властимира Трајковића, посвећен је његовим композицијама које као 'програмски' предложак имају античке митове: то су, пре свега, *Арион* (*Arion, Le nuove musiche per Chitarra ed Archi*, оп. 8, 1979) и *Зефирова повратак... или „Zefiro torna“*, три живе слике митолошких приказа за флауту, виолину и клавир (*Le retour des zephyres ou “Zefiro torna”*, оп. 25, 2001), али и *Епиметеј* (1977) за оргуље.⁵²⁹ Коинцидентно, из исте, 2012. године, потиче и текст Ане Стефановић о барокним референцама у Трајковићевим остварењима где

⁵²⁶ Стефановић, „Концерт за обоу Властимира Трајковића“, 38–40; Стефановић, „Барокне референце у делима Властимира Трајковића“, 141–162; Stefanović, „The Oeuvre Of Vlastimir Trajković (1947–2017)...“, 69–72; Stefanović, „Vlastimir Trajković, *Španska svita...*“, 207–211, итд.

⁵²⁷ Milin, „Ancient Greek Mythology...“, 165–182; Milin, „Approaches to Ancient Greek Mythology...“, 303–317; Милин, „In memoriam: Властимир Трајковић...“, 223–226.

⁵²⁸ На пример: Борислав Чичовачки: „Тестије и кондери – у потрази за музичким 'ископинама'“, *Нови звук/New Sound, Интернационални часопис за музику*, 21/2003, 81–86; Neda Bebler „*Španska svita* u opusu Vlastimira Trajkovića“, u Zorica Premate (prir), *Tribine Novi zvučni prostori*, 201–206; и други.

⁵²⁹ У истом тексту, ауторка излаже (невелики) списак остварења српских композитора уметничке музике који су се у двадесетом и двадесет првом веку бавили античким грчким митовима као инспирацијом за настанак дела најразличитијих жанрова, уп. Milin: „Ancient Greek Mythology...“, 165–167. Сличан овом је и чланак исте ауторке у коме се разматра утицај античког мита на стваралаштво Трајковића, али и његове некадашње студенткиње, композиторке Александре Ање Ђорђевић (1970): Milin, „Approaches to Ancient Greek Mythology...“, 303–317.

ауторка узима за пример исте две композиције као Милинова (*Арион* и *Зефирова повратак*), али уз додатак песме *Препород* из циклуса *Пет песама Стефана Малармеа* у верзији за глас, флауту и клавир (*Renouveau, Cinq poèmes de Stéphane Mallarmé*, оп. 28, 2005).⁵³⁰ С обзиром на близину настанка ових текстова и преклапање одабраних примера, њихово упоредно сагледавање намеће се као неопходност. Поред тога, за разумевање Трајковићеве целокупне поетике значајни су и текстови истих ауторки објављени након композиторове смрти: сећање на Властимира Трајковића из пера Милинове,⁵³¹ као и два чланка Стефановићеве – о композиторовом специфичном односу према категорији времена⁵³² и о Трајковићевој последњој композицији, *Шпанској свити* за флауту и гудаче, оп. 33. Анализа ових текстова коју спроводимо има за циљ да испита да ли је тумачење 'античке (грчке) парадигме' од стране ових ауторки, примењено на опус Властимира Трајковића, у сагласју са раније разматраним ставовима Драгутина Гостушког, или представља удаљавање од њих (и у ком смеру).

У сагледавању одабраних композиција Трајковића, Мелита Милин уочава композиторову жељу да позиционира свој музички свет у оквирима богате европске традиције која је узимала грчку културу као значајан извор инспирације у критичним тренуцима своје историје. Ауторка сматра да Трајковићева дела сведоче о његовој снажној наклоности ка франко-латинском току европске музике,

⁵³⁰ Стефановић, „Барокне референце...“, посебно 154–157. Овом Трајковићевом циклусу, који је овећан наградом „Стеван Мокрањац“ за 2006. годину, ауторка је посветила засебан чланак (Стефановић, „*Пет песама Стефана Малармеа* од Властимира Трајковића“, 166–174), у коме подсећа да је дело 'израсло' из ранијег циклуса *Три песме Стефана Малармеа* за глас, флауту и клавир (2003).

Дело данас постоји у четири коначне верзије које су, према речима композитора, потпуно равноправне: верзија за глас, флауту и клавир носи број опуса 28, а верзија за глас и оркестар је опус 29, с тим што оба опуса постоје у варијантама на француском (изворном) односно српском језику (у препеву самог Трајковића). Песме је композитор посветио својим пријатељима и колегама-музичарима „од којих сви, на овај или онај начин, имају посебан однос према француском језику, култури и цивилизацији. Прва и трећа песма посвећене су музиколозима Ани Стефановић и Неди Беклер, друга песма је посвећена Томасу Данијелу Шлеу [Thomas Daniel Schlee, 1957], бечком композитору и оргуљашу, колеги са париских студија код Оливјеа Месијана, четврта песма посвећена је Александру Мацару [1968], изузетном пијанисти и уметнику који је тако добро изводио тако много моје музике, док је пета песма посвећена виолинисти Алексису Галперину [Alexis Galpérine, 1955] (...) од којег нико с већим разумевањем и умећем није изводио виолинску музику мога деде, композитора Милоја Милојевића“. Наведено према: „Ауторски концерт Властимира Трајковића“, програмска књижица, четвртак, 25. јануар 2007, Коларчева задужбина. Концерт је организовала установа културе Југоконцерт поводом шездесетог рођендана композитора.

⁵³¹ Милин, „In memoriam: Властимир Трајковић...“, 223–226; Stefanović, „The Oeuvre Of Vlastimir Trajković (1947–2017)...“, 69–72.

⁵³² Stefanović, „Vlastimir Trajković, Španska svita...“, 207–211.

„чији су изузетни креативни периоди као што су ренесанса, класицизам 18. века и импресионизам, представљали различите интерпретације античке грчке културе“.⁵³³ У овим реченицама видимо одјек Гостушкових ставова, с тим што М. Милин додаје једну нијансу која није истакнута у књизи *Vreme umetnosti*, а то је музички импресионизам као парадигматски 'антички' стил на почетку двадесетог века (Гостушки у том контексту помиње првенствено неокласицизам Стравинског).

Милинова указује на две значајне одлике музике Властимира Трајковића, обе под утицајем 'античке парадигме': то су индивидуалан начин употребе хармоније и уважавање митолошког наслеђа старе Грчке:

Узимајући у обзир и његову музику и напесе, може да се види чврста логика у односима између ове две сфере. Једна линија се повлачи од античких грчких митова путем ренесансне поезије (Петрарка) и музике (Качини, Монтеверди), до француске модернистичке музике (Дебиси, Равел, Месијан); друга је наглашавање значаја модалности / нефункционалне хармоније у историји музике, а започиње са античким грчким модусима, достиже врхунац у модалности 16. века и поново је рођена са различитим врстама (хибридних) модалности на почетку двадесетог века.⁵³⁴

Ова тврдња у потпуности одговара 'стању ствари' које затичемо у написима и композицијама Трајковића, при чему сматрамо да је друга одлика коју истиче Милинова значајнија ако посматрамо целину композиторовог опуса, јер открива присуство 'античке парадигме' и у оним остварењима у којима наслови и други 'текстови' у партитури не указују директно на ту везу. Наравно, има и оних композиција у којима је та веза крајње очигледна, као што су два Трајковићева велика нтна дела настала крајем прошлог века – Концерт за клавир и оркестар у Бе-дуру (1990) и Концерт за виолу и оркестар у ге-молу (1993), са називима ставова на грчком језику.⁵³⁵ Милинова примећује да је у неким делима Трајковић користио

⁵³³ М. Milin: „Ancient Greek Mythology...“, 168.

⁵³⁴ Исто, 177.

⁵³⁵ Када је реч о Концерту за клавир и оркестар у Бе-дуру, ставови носе називе:

1. Στασις. Ανοχη. Η'υποστασις / Stásis. Anoché. Hypóstasis;
2. Αχθος. Επισκεψις. Ησυχια / Achtchos. Episkepsis. Hesychia;
3. Διαλονηματα. Απολυσις / Diapónemata. Apólýsis.

Према мишљењу Мелите Милин, која се ослања на тумачење грчког музиколога Кети Роману, реч је о називима на старогрчком, али се те речи још увек користе и у савременом грчком језику. Уп. исто, 169. Сâм Трајковић је о називима ставова у овом концерту рекао следеће: „ (...) [А]утор не би желео да се идиомима грчког језика, који обележавају сваки од трију ставова концерта, прида неко сувише једносмерно или обавезујуће значење. Не због тога што би ти називи били случајни или произвољни (није случајно, уосталом, ни то што су на грчком језику) (...). Тако, аутор не жели да 'објашњава' свој наслове, јер, 'објаснити их' – није могућно. Можда је довољно тек да укаже на (могући) превод на српски језик. Први став означен је тријадом појмова *Stásis – Anohi – Hypóstasis*.

италијански или француски језик у исту сврху (Соната за флауту и клавир, Соната за виолину и виолу, *Зефирова повратак*, *Тестије и кондири*) те логично закључује да сви ти пажљиво формулисани текстови указују на посебне светове културе који су Трајковићу били најближи, с којима је увек осећао најснажнију повезаност.⁵³⁶

Све горе речено односи се и на композицију *Епиметеј* (*Epiméthée*) за оргуље, оп. 8 (в. Илустрацију 11). Дело је написано је 1977. године у Паризу, у време када је Трајковић похађао постдипломске студије у класи Оливијеа Месијана (Olivier Messiaen, 1908–1992) на Париском конзерваторијуму. Милинова сматра да, можда изненађујуће, дело не садржи ниједну референцу на музику француског мајстора, али овој констатацији може да се супротстави чињеница да коришћење оргуља као извођачког медија већ представља омаж Месијану, једном од најзначајнијих извођача на овом инструменту у двадесетом веку!⁵³⁷ Ова претпоставка налази потпору у чињеници да *Епиметеј* представља прво и једино обраћање овом инструменту у Трајковићевом опусу.

Речју 'Stásis' називамо 'побуну', 'акцију', зрачење енергије. 'Anohi' је мировање, трпка и горка немо, мучна досада, док 'Hypóstasis' буквално значи 'оличење' – у овом случају та реч указује на 'конкретизацију' енергије, на стварносну афирмацију те енергије – на прелаз из стања иманенције у стање еминенције. Други став је означен тријадом појмова *Athos – Episkepsis – Hisyha* (Бол – Разматрање – Тутња) док трећи став пребива под знамењем речи *Diaponimata* и *Apólysis* ('*Diaponimata*': логички закључак при математичком доказу теореме, оно што се на латинском каже *Q.D.E. – Quod demonstrandum erat*; '*Apólysis*': 'Разрешење').“ Нав. према Н. Б. [Неда Беблер], вечерњи програм уз концерт Београдске филхармоније, диригент Бојан Суђић, солиста Александар Маџар, клавир, на 26. БЕМУС-у, 8. октобра 1994. у Коларчевој задужбини (том приликом је концерт премијерно изведен); видети такође програмски текст Неде Беблер, штампан у књижици уз компакт диск *Властимир Трајковић – Одабрана дела 1971–1990*, Београд, СОКОЈ, 1995.

Концерт за виолу и оркестар у ге-молу има следеће називе ставова:

1. Θέσεις και μεταθέσεις πρώται / Théseis kai metathéseis prōtai [Прве тезе и метатезе];
2. Νῆνεμία: ἄλγος ηἴσυχαιον / Nēnemía. Algos hēsychaion [Тишина у природи];
3. Θέσεις και μεταθέσεις δευτέρα / Théseis kai metathéseis deúterai [Друге тезе и метатезе].

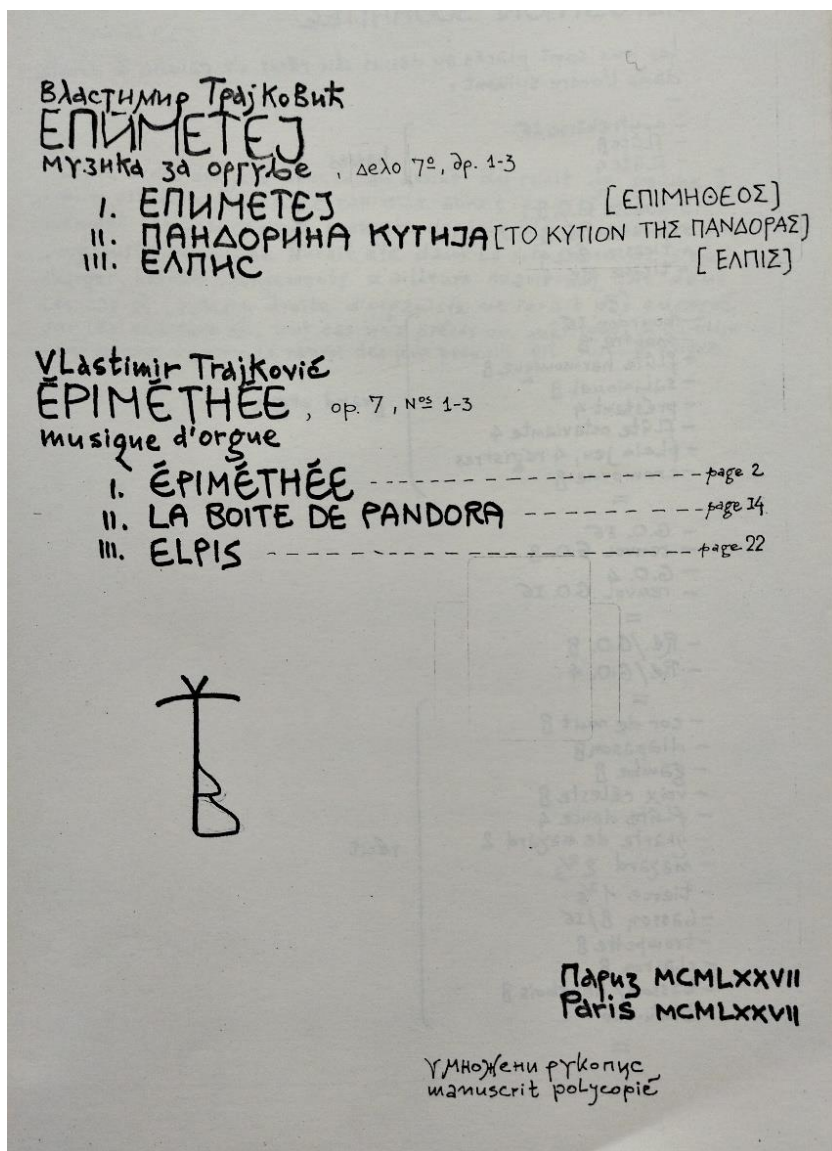
Поред објављеног чланка Марије Масникосе о овом остварењу, према коме су наведени и преводи ставова Трајковићевог остварења (Марија Масникоса, „Неизрециво...“, *Нови звук/New Sound* 4–5, 1995, 73–82), недавно је Концерт за виолу у ге-молу био анализиран раду Николе Б. Бараћа, *Тезе и метатезе: обликотворни процеси у Концерту за виолу и оркестар Властимира Трајковића*, мастер рад из предмета Анализа музичких облика (необјављен), рађен у класи др Иване Илић, Београд, Факултет музичке уметности у Београду, 2020.

⁵³⁶ Milin: „Ancient Greek Mythology...“, 169.

⁵³⁷ Месијан је постављен за оргуљаша Цркве Свете Тројице (Église de la Sainte-Trinité) у Паризу 1931. године и ту позицију је држао чак 61 годину, све до своје смрти.

ИЛУСТРАЦИЈА 11

Унутрашња насловна страна композиције *Епиметеј*, оп. 8 (1977), са називима на српском, грчком и француском језику и Трајковићевим 'монограмом'



Три става композиције директно реферирају на ликове из мита о 'Пандориној кутији' – Епиметеј је био брат Прометеја и Пандорин супруг, док је Елпис (или Елпида)⁵³⁸ – 'Нада' – остала на дну кутије након што су се из ње разбежале све туге и невоље и ушле међу људе, да им буде једина утеха и олакшање.

⁵³⁸ Уп. Маја Smiljanić Radić, [*Epimetej* Vlastimira Trajkovića], https://composers.rs/?page_id=6814.

Милинова поставља питање на који начин се наслови композиције и њених ставова односе према самој музици. По њеном мишљењу, значајно је то што је Трајковић, према сведочењу које јој је лично саопштио, дао ове наслове тек пошто је завршио композицију: тек онда је постао свестан „минималистичко-паганског звука овог дела“⁵³⁹ и сматрао је да је прикладно да употреби називе који се односе на антички грчки мит. Милин наводи да се исто односи и на друга Трајковићева остварења (укључујући *Арион* и *Зефиров повратак*) – и не само на њихове наслове и поднасловe, већ и на глосе и посвете које носе, јер сви ти текстови посматрају се као да „кореспондирају на битан начин“ музичком тексту.⁵⁴⁰ Можемо да претпоставимо да је српски композитор, поступајући на тај начин, одао пошту Дебисијевим *Прелидима* (*Préludes*, 1910; 1913), чији су наслови дати на самом крају сваког комада, према речима самог Трајковића као 'накнадна помисао'⁵⁴¹ – а управо ова синтагма јесте и смисао назива композиције *Епиметеј*. Наиме, ово име (Ἐπιμηθεύς, Epimêtheus, од грчких речи 'ἐπειτα/epeita' – после и 'μητις/mêtis' – мудрост) преводи се као 'онај који накнадно промишља', за разлику од имена његовог брата Прометеја (Προμηθεύς, Promêtheus, од речи 'πρῶν/prōn' – пре) које значи 'онај који размишља унапред'.⁵⁴² Епиметеј, дакле, прво дела а потом мисли – те тако и композиција добија назив након што је завршена! Ово дело, дакле, можемо да посматрамо као 'скривени омаж' Месијану и Дебисију – композиторима који су, како и Мелита Милин примећује, заступници 'античке' линије у музици двадесетог века.

Када је реч о композицији *Арион, нова музика за гитару и гудаче*, Милин примећује да њен наслов алудира на збирку мадригала и арија *Le nuove musiche* (1602) Ђулија Качинија. Милин истиче да је Качинијева 'нова музика' представљала значајан допринос аспирацијама извесних италијанских композитора онога времена да створе музику која поседује нову експресивност – „готово као да говори тоновима“ (као што пише Качини у Уводу своје збирке).⁵⁴³ Ауторка закључује да

⁵³⁹ Milin: „Ancient Greek Mythology...“, 170.

⁵⁴⁰ Исто.

⁵⁴¹ Властимир Трајковић, *Оркестрација II* за студенте композиције (теоријски део). Предавања држана школске године 2008-е-9-е (и још неке анализе и коментари), без датума, необјављено. 18 (изворна напомена бр. 23).

⁵⁴² Уп. <https://www.theoi.com/Titan/TitanEpimetheus.html>; Hesiod, *Teogonija*, 484 (стихови 510–514).

⁵⁴³ Milin: „Ancient Greek Mythology...“, 170.

се у Трајковићевом *Ариону*, као чисто инструменталном делу, 'нова експресивност' истражује у оквиру монодијског писања за гудаче, али такође, на изванредан начин, и у деоници гитаре.⁵⁴⁴

Даљи нивои 'текстуалних' референци у композицији Арион обухватају, најпре, шест стихова римског песника Овидија (Publius Ovidius Naso, 43. г. п.н.е – 17/18. г. н.е.) из збирке *Liber Fastorum*⁵⁴⁵ и односе се на легенду о Ариону, песнику и певачу са Лезбоса – према неким изворима изумитељу дитирамба⁵⁴⁶ – и о његовом чудесном избављењу од гусара уз помоћ Зевсове интервенције.⁵⁴⁷ Овај ниво значења је, дакле, директно везан за антички мит. Потом, Милинова цитира кратак текст који је Трајковић написао поводом премијере композиције (али касније више није желео да га репродукује).⁵⁴⁸ Други, пак, 'званични' Трајковићев коментар, одштампан у књижици уз CD његове музике, јасно илуструје ауторову перспективу:

Ово је грчка музика, медитеранска музика, музичка хармонија природних елемената, али пре свега, *Арион* је апотеоза водене компоненте, оне која припада Мору, мору чија површина није узнемирана већ је савршено мирна. Музика је озбиљна, више дорска него јонска.⁵⁴⁹

Осим што се из овог цитата поново наслућује омаж Дебисију, тачније његовом славном остварењу *Море – симфонијска слика (La mer, trois esquisses symphoniques pour orchestre, 1905)*, важно је да уочимо и то да се композиција у потпуности уклапа у Гостушков духовни конструкт 'Медитерана'. Мелита Милин закључује да је Трајковић овим текстуалним 'траговима' уз партитуру *Ариона* желео да слушаоце упозна са својим културним и уметничким преференцијама, па је дело повезао: (1) са грчком и римском митологијом (наслов), (2) са римском поезијом (стихови Овидија); (3) са покретом ренесансе, који се и сам, наравно, везује за антику

⁵⁴⁴ Исто.

⁵⁴⁵ Milin: „Ancient Greek Mythology...“, 171; Veselinović, *Stvaralačka prisutnost*, 397.

⁵⁴⁶ Дитирамб је хорска песма посвећена богу Дионису. Марко Вишић наводи да је дитирамб био познат и пре Ариона, али да њему припада заслуга за развој и усавршавање овог облика: „Arion je sadržajno i formalno obogatilo ditiramb na taj način što je od njega stvorio horsku pjesmu, a u bučnu muziku prvobitnog ditiramba unio blagorodnije tonove. Zbog toga je Solon smatrao da je Arion osnivač ditiramba, odnosno tragedije“. Višić, „Odnos muzike i poezije u drevnoj Heladi, 67–68.

⁵⁴⁷ Исто, 70.

⁵⁴⁸ „Arion.../ nebeski svirač; nebeski pevač;/ Arion.../ Sklad, jednostavnost, tonalnost, ponavljanje.../ PONAVALJANJE.../ opsesivno ponavljanje. / Tok. / Vreme od vremena. / Vremena vreme. / VREME / VREEEME / VREEEEEEME / Kajros i Hronos“. Нав. према: Veselinović, *Stvaralačka prisutnost*, 397.

⁵⁴⁹ Уп. Неда Беблер, *Арион за гитару и гудаче*, CD 431081, програмска књижица, Београд, ПГП РТС, 2001, 6. Нав. према: исто.

(Качинијева збирка); и (4) са својом личном естетиком, заснованом на „хармонији, једноставности, тоналности, понављању“ (...); као и са његовим високим вредновањем античке грчке културе у целини.⁵⁵⁰ Ауторка сматра да музика *Ариона* у потпуности одговара описаном програму,⁵⁵¹ с чиме можемо да се сложимо.

Милинова потом анализира још једну значајну композицију Властимира Трајковића засновану на тематици из грчке митологије, а то је *Зефиров повратак*.⁵⁵² Важно је да поменемо да се, за разлику од *Епиметеја* и *Ариона*, ово дело не позива на један једини антички мит, већ сваки став чини посебну 'живу слику митолошких призора'.⁵⁵³ Посебну карактеристику овог дела представља

⁵⁵⁰ Исто, 171–172.

⁵⁵¹ Исто.

⁵⁵² На трећој унутрашњој страни партитуре Трајковић напомиње да је дело настало на подстицај београдског Трија Сингидунум, односно његових тадашњих чланица – флаутисткиње Стане Крстајић, виолинисткиње Соње Калајић и пијанисткиње Истре Печвари.

⁵⁵³ У Трајковићевом препознатљивом маниру, опширан назив композиције и ставова дат је на француском и српском језику. Приликом припреме програмске књижице за ауторски концерт одржан 4. децембра 2010. године у Коларчевој задужбини, композитор је инсистирао да ови називи буду наведени у целости:

LE RETOUR DES ZÉPHYRES... ou « Zefiro torna... » (Monteverde, « Zefiro torna e 'l bel tempo... » – d'après Pétrarque – Madrigaux, Livre VI) – Trois tableaux vivants de scènes mythologiques, pour flûte, violon et piano, op. 25 (2001)

[Зефиров повратак... или „Zefiro torna...“ (Monteverde, « Zefiro torna e 'l bel tempo... » – по Петрарки – Мадригали, Књига шеста) – Три живе слике митолошких призора, за флауту, виолину и клавир, оп. 25]

I – Céphale et Aurore aux doigts de rose : Louange de la brise de matin venue des astres pâlisants (à la mémoire de D. G., le fondateur de la morphologie générale)

[Кефал и Еоја ружопрста: Похвала јутарњем поветарцу стиглом са звезда што бледе (у спомен на Д. Г., оснивача опште морфологије)]

II – Mars et Vénus anadyomène : Louange de la nymphe Harmonie, l'esprit du Monde, issue d'eux deux, le dieu et la déesse (à la mémoire de C. D., le seul vrai fondateur de la seule musique moderne digne de ce nom)

[Арис и Афродита, из мора што је изронила: Похвала нимфи Хармонији, сврси Света, проистеклој од ово двоје, од бога и богиње (у спомен на К. Д., јединог стварног оснивача једине стварне модерне музике достојне тог имена)]

III – Danaé et Jupiter, Pluie d'or : Louange de Persée, le triomphateur de la Gorgone Méduse (à la mémoire de M. R. qui eut la fantaisie exquise de ne viser les splendeurs de l'antiquité grecque qu'à travers l'optique du Siècle des lumières)

[Данаја и Зевс, киша злата: Похвала Персеју, победнику Горгоне Медусе (у спомен на М. Р., чија прекрасна маштарија беше то да сàглèда дивоте грчке старине тек на начин како то беше чињено у веку просветљености)]

Свестан обимности ових назива, Трајковић исписује у дну почетне стране нотног текста партитуре напомену да „У концертним програмима као и приликом најаве радиофонских емисија те у сличним приликама треба увек навести како општи наслов тако и наслов трију саставних комада. У том смислу подвучен текст представља нужни *минимум*“.

'појава' појединих 'протагониста' или пак феномена описаних у митској причи у партитури (те назнаке унете су у партитуру великим словима, на француском језику).

Ауторка указује на још неке текстове којима је Трајковић 'опремио' партитуру, а који пружају драгоцен увид у ово дело. На самом почетку композиције, као својеврстан 'мото', налази се једна реченица из књиге *L'engracinement* Симон Вејл (Simone Weil, 1909–1943): „Стицање знања приближава истини онда када је у питању упознавање онога што се воли и једино тада“.⁵⁵⁴ Милинова сматра да ова мисао може да се интерпретира као позив да се обједине рационална и емоционална енергија приликом покушаја да се постигне креативни чин који је вредан тог имена.⁵⁵⁵ Иако је, наравно, то легитимна могућност, можемо да понудимо и друго тумачење, имајући у виду назив књиге из које долази цитат – Трајковић као да указује на 'корене', извориште своје инспирације, односно као да жели да себе учврсти уз своје 'хероје' којима су ставови композиције посвећени. Штавише, упознавање 'онога што се воли' као пут долажења до 'истине' као да нам сугерише да се треба држати сопственог уверења и бити бескомпромисан у томе. Мото композиције, дакле, поново указује на Трајковићеве три 'љубави', три значајне личности које се појављују као путокази до коначног циља – истине уметничког чина и остварења.

С друге стране, назив композиције реферира на Монтевердијев петогласни мадригал (објављен у Шестој књизи мадригала, 1614) који је инспирисан Петраркиним истоименим сонетом бр. 310. Према мишљењу Мелите Милин, ова песма⁵⁵⁶ је изграђена на контрасту између повратка пролећа (дакле, мотива

⁵⁵⁴ Simone Weil, *L'Enracinement*, [Paris] Gallimard, 1949. Нав. према М. Милин: „Ancient Greek Mythology...“, 173.

⁵⁵⁵ Исто.

⁵⁵⁶ На нашем језичком подручју доступно је неколико различитих препева овог Петраркиног сонета, са одређеним разликама у нијансама. Најпознатији је препев Љубомира Симовића (Петрарка, *Канцонијер*, избор и предговор Ерос Секви, Београд, Просвета, 1974, 99), који је специфичан по томе што не помиње имена сестара Прокне и Филомеле већ њихова животињска обличја у која их је претворио Зевс (славуја и ласту):

Зефир се враћа, лепо време води
и цвеће, траве – слатку пратњу своју –
цврк ласте и плач што га славуј роди,
пролет у белом и руменом споју.

природе), које доноси са собом поновно рађање живота и љубави, и песниковог дистанцирања од тог радосног догађаја због смрти вољене особе – Петрарка је, по свој прилици, био потресен због смрти своје поетске музе Лауре, баш као што је и Монтеверди одабрао овај мадригал да ода почаст својој супрузи која је умрла седам година раније (1607).⁵⁵⁷ Можемо да претпоставимо, пратећи линију посредовања смисла, да је и Трајковић одабрао овај литерарни предложак из истог разлога, како би ожалио смрт неке особе која му је значила – али, које? Поново, пратећи трагове које је композитор расуо по композицији, и имајући у виду да је композиција настала исте године када је у часопису *Музикологија* објављено његово сећање на Драгутина Гостушког, усудили бисмо се да помислимо да је управо 'оснивачу опште морфологије' и зачетнику тумачења 'античке парадигме' у српској музикологији приређен овај омаж. Први став композиције, посвећен Гостушком,

Смеју се поља и ведре се своди,
Зевс гледа кћер и радује се соју,
љубав је свуд у земљи, зраку, води
и њој се враћа све живо на броју.

А мене, јадног, опет уздах тресе,
који из срца дубока извади
она што срцу кључеве однесе;

те ми пој птица и цват на ливади
и жене што их благе кретње ресе
личе на пустош препуну звераци.

У том погледу, препев Николе Милићевића је вернији оригиналу:

Зефир се враћа, носи лијепо вријеме,
и цвијет и траву, свој нараштај цијели,
и Прокнин цвркулт и плач Филомене,
и прољет што се румени и бијели.

Небо се ведри, поља се зелене;
Зеус се гледат своју кћер весели;
све што је живо за љубављу вене;
зрак, воду, земљу сама љубав прели.

Ал` за ме, јао, тешки се уздаси
враћају, што их из мог срца вуче
она што у рај однесе му кључе;

те поља цвјетна, птица мили гласи,
и лијепих жена складне кретње лаке
пустош су, дивље звијери и опаке.

⁵⁵⁷ Milin, „Ancient Greek Mythology...“, 173.

носи назив „Кефал и Еоја ружопрста: Похвала јутарњем поветарцу стиглом са звезда што бледе“, па може да се закључи да се Зефир, бог ветра из Петраркиног сонета, доводи у везу са садржајем митолошке приче првог става кроз симболику ветра – и у том смислу се овај став указује као најважнији.⁵⁵⁸ За разлику од првог, други и трећи став су, како запажа Мелита Милин, обојени елементом воде, која се у другом ставу – посвећеном Дебисију – појављује у обличју мора,⁵⁵⁹ а у трећем ставу – посвећеном Равелу – у форми Златне кише.⁵⁶⁰ Милинова сматра да су сви ови наративи (Петраркин сонет и три митолошке приче које чине део Трајковићеве музике) усмерени на прослављање лепоте и снаге Природе: „Пролеће је главни симбол ових снага, нарочито када је реч о поновном рођењу и младости“.⁵⁶¹ Ово је свакако валидно тумачење и у потпуности у складу са раније уоченим тематским круговима у оквиру 'античке парадигме'. Наравно, ауторка истиче и то да се други ниво значења односи на раније поменуто сећање на три личности које је Трајковић посебно ценио, чиме се круг смисла ове композиције заокружује, опет у оквиру исте парадигме.

Милинова затим истражује већ апострофирану везу Гостушког и Трајковића, односно његово уважавање књиге *Vreme umetnosti*. Она с правом примећује да у својој књизи Гостушки није повезао идеју о новом класицизму/ренесанси са неким одређеним уметничким покретом, већ је ту претпоставку изнео у вези са остварењима различитих композитора прве половине двадесетог века. Зато је, како запажа ауторка, Трајковић у неким од својих текстова преузео задатак да расправља о хипотетичком 'новом класицизму' који је назвао 'модернизмом'.⁵⁶² Ово је заиста изузетно вредно запажање које је несумњиво

⁵⁵⁸ Како запажа Мелита Милин, Зефир је бог западног ветра и повезује се са првим годишњим добом, као доносилац светлости Пролећа и раних Летњих поветараца. Најнежнији од свих ветрова, Зефир је такође познат као ветар који поспешује плодност, помажући људима приликом радова у пољу. Зефира понекад прати Аура/Аурора (као на Ботичелијевој слици *Рођење Венере*), лаки женски ветар чије име значи поветарац на латинском. То је латинска верзија имена Еос/Еоја, једне од главних фигура у миту о Кефалу, на који алудира први став композиције. Исто, 174. Тиме се, дакле, јасно успоставља семантичка веза између наслова читавог циклуса и назива првог става, што му даје посебну тежину у оквиру троставачне целине. Видети такође Hesiod, *Teogonija*, 477–478 (стихови 378–381)

⁵⁵⁹ Можемо да приметимо да је алузија на Дебисијеву већ помињану композицију *Море* сасвим очигледна.

⁵⁶⁰ Бог Зевс се претворио у златну кишу како би ушао у тамницу у којој је била заточена Данаја и обљубио је. Из те везе Данаја је добила сина Персеја, који је касније убио чудовишну Медузу.

⁵⁶¹ М. Milin: „Ancient Greek Mythology...“, 174

⁵⁶² Исто, 176.

поткрепљено Трајковићевим ставовима које је изложио у својим написима, нарочито онима који су настали у последње две деценије композиторовог стваралаштва. На пример, како запажа Милинова, Трајковић је у једном од својих најпознатијих објављених текстова⁵⁶³ изнео „имплицитну тврдњу да је Дебисијева 'модернистичка револуција' представљала класицизам/ренесансу двадесетог века“⁵⁶⁴ – са овом тврдњом можемо у потпуности да се сложимо.

Милинова истиче 'осећајност према музици античке Грчке' која је приметна приметна у музици француских композитора с краја деветнаестог и почетка двадесетог века, посредовану француским класицизмом осамнаестог века – и сâмим у великој мери инспирисаним античком грчком уметношћу и културом.⁵⁶⁵ Ауторка примећује у Трајковићевим делима сличан естетски став према одређеним периодима из прошлости, који, међутим, укључује и однос наклоности према њиховим 'транспозицијама' или реинтерпретацијама у француској музици с почетка двадесетог века.⁵⁶⁶ Ауторка закључује своју анализу констатацијом да је Трајковић је успео да пронађе свој идентитет као ствараоца бирајући своје 'претходнике' у свету музике, уметности и културе – у његовом случају, то је значило претежно из античке Грчке, италијанске Ренесансе и француске уметности и музике двадесетог века⁵⁶⁷ – што све указује, као што смо видели и код Гостушког, на 'античку (грчку) парадигму'. Још је важније следеће запажање Мелите Милин, које прецизно поентира колико Трајковићева (ауто)поетика дугује Гостушком и књизи *Vreme umetnosti*:

[Трајковић] је следио естетски циљ који може да се разуме као жеља да се истакне континуитет европске уметности засноване на грчкој култури и да се демонстрира да је још увек могућа нека врста нове ренесансе путем истраживања средстава формалне слободе која увек теже реду и јасноћи – чувајући у исто време рафинираност ритма и хармоније – и интегришући елементе популарне музике, који би могли да помогну да се поврате компоненте емоције у уметничкој музици. Одржавање у животу везе са античком грчком културом, нарочито са њеном митологијом, може у Трајковићевом случају да се интерпретира као мали наратив конституисања/дефинисања сопственог композиторског идентитета путем

⁵⁶³ Vlastimir Trajković, „Thinking the Rethinking (of the Notion of) Modernity (in Music)“, у: академик Дејан Деспић и др Мелита Милин (ур), *Rethinking Musical Modernism / Музички модернизам – нова тумачења*, Београд, Српска академија наука и уметности и Музиколошки институт САНУ, 2008, 27–40.

⁵⁶⁴ Milin: „Ancient Greek Mythology...“, 177.

⁵⁶⁵ Тако, Равел говори о визији „Грчке из његових снова“, која је инспирисала балет *Дафнис и Клое*. Нав. према: исто.

⁵⁶⁶ Исто.

⁵⁶⁷ Исто, 178.

трансцендирања националних граница традиције и опредељења за космополитизам, чији симбол може да представља грчка антика.⁵⁶⁸

Трајковић је, како Мелита Милин с правом примећује, био заступник 'космополитског' правца европске музике оличеног у континуитету античке мисли, али је такође био уметник који се свесрдно залагао за репозиционирање српске музике у европском контексту – баш зато што је и у српској музици, кроз француско посредовање, била заступљена линија 'античке парадигме' чији је он био директни наследник! Нешто касније открићемо 'тајну' ове наследне линије – која се, заправо, доста лако уочава. Пре тога, задржаћемо се још мало на терену односа Властимира Трајковића према музици прошлости и европским 'класицизмима', посвећујући пажњу текстовима у којима је музиколог Ана Стефановић обрадила ову проблематику.

За разлику од Мелите Милин, која у принципу не одступа од ставова Гостушког изнетих у књизи *Vreme umetnosti* већ их само надграђује сопственим увидима, Стефановићева има нешто другачији поглед на прошлост, односно на стилска одређења епоха у европској музици које су биле под утицајем 'античке парадигме'. Музички седамнаести век, пре свега стваралаштво Монтевердија, ауторка посматра као рани барок⁵⁶⁹ (а не као Ренесансу). Ипак, сматрамо да нема разлога да се ово одређење посматра као директно супротстављено Гостушковом јер је и он сâм био свестан еволуције Монтевердијевог музичког језика – посебно имајући у виду и композиторов релативно дуг животни век.⁵⁷⁰

Ана Стефановић констатује да референце на музички барок у делу Властимира Трајковића откривају сложене и вишеструке историјске односе, те да укључују више нивоа посредовања, сажимајући у себи осврт на античку тематску и сижејну парадигму, италијанску и француску музику седамнаестог века, али и поезику и стваралаштво Дебисија и Равела који стоје на почетку француског музичког модернизма – на тај начин, оне спајају прошлост и будућност „у једном стваралачком презенту“.⁵⁷¹ Веома је важно то што Стефановићева, баш као и

⁵⁶⁸ Исто.

⁵⁶⁹ Стефановић, „Барокне референце у делима Властимира Трајковића“, 141–162.

⁵⁷⁰ С тим у вези, управо је Гостушки изнео тезу о постепеној трансформацији ренесансе у барок: „Ali ne treba zaboraviti da je renesansa uopšte u stalnoj evoluciji i da njen klimaks u slikarstvu stoji na uskom vrhu vremenske piramide prvih godina 16. veka (...). Odatle počinje stagnacija ili inklinacija prema baroku. I ne treba zaboraviti da je Monteverdi živeo skoro osam decenija“. Gostuški, *Vreme umetnosti*, 103.

⁵⁷¹ Стефановић, „Барокне референце...“, 141–142.

Мелита Милин, истиче да је у свим постхеленским, италијанско-француским референцама Трајковићевих дела садржан заједнички, антички темељ, који се у једном дијалектичком обрту појављује као основа идеје модернитета; или, из другог угла, да је у 'рестаураторском' гесту у односу на далеки антички узор садржана идеја обнове актуелног стања музике.⁵⁷²

Античко, као класично, у овим се историјским обртима појављује (...) као корен и постоље уметности саме, па се у сваком новом хуманизму, позивање на њу изједначава с обновом бића уметности. Отуда је разумљиво да је аналогна мисао Властимира Трајковића (...) пронашла значајну додирну тачку са стањем музике на почетку и током 17. века, која се управо препознаје у снажној, никада раније, и никада касније с таквом убедљивошћу исказаној, мисли о *новој музици*, једнако снажно, међутим, утемељеној на идеји обнове античког узора.⁵⁷³

Као што ћемо касније видети, ова 'дефиниција' Ане Стефановић у потпуности одговара Трајковићевој поетици, експлицитно исказаној у његовим музичкотеоријским текстовима, али и у његовим композицијама.

Указујући на еволуцију која је ишла од ренесансе ка бароку, Стефановићева сматра да су хуманисти шеснаестог века – на основама Петраркине 'антимодерности' – започели потрагу за античким духом као основом саме модерности, да би на том, наслеђеном трагу, музичари с почетка седамнаестог века изградили идеју о 'новој музици', о *musica moderna*, „трансформишући жанровске обрасце наслеђене управо из времена уметности италијанске ренесансе и супротстављајући им нове“.⁵⁷⁴ Седамнаести век је, дакле, донео надградњу 'повратка антици' започетог у 'ћинквећенту', али Стефановићева указује на то да се у оквиру саме 'античке парадигме' десио расцеп: уместо 'трагичког' модуса антике, предност је дата оном 'аркадијском, пасторалном', што је довело до настанка нових жанрова:

Они су се појавили у опсегу естетике субјективности, деликатности и укуса, инсистирајући на паганској, космичкој концепцији света, на митској, не линеарној, већ циркуларној концепцији времена, на хармонији закона природе и љубави као огледала сањаног орфичког идентитета музике и поезије, идентитета који се отвара имагинарном и фантастичном, легендарном, натприродном и галантном.⁵⁷⁵

⁵⁷² Исто, 142.

⁵⁷³ Исто.

⁵⁷⁴ Исто.

⁵⁷⁵ Исто, 143. Стефановићева подсећа да је нова, субјективистичка музичка естетика којом се одликовала 'музичка трагедија' *Алцеста* Жан-Батиста Лилија (Jean-Baptiste Lully, 1632–1687; *Alceste*, 1674), довела до чувене 'Препирке старих и модерних' (фр. *Quarelle des Anciens et des Modernes*) након премијере овог дела. Лили и његов либретиста Филип Кино (Philippe Quinault, 1635–1688) били су изложени критици и окарактерисани као 'модернисти' од стране конзервативних

Све горе речено о доминантној струји музике седамнаестог века може у потпуности да се примени и на стваралаштво Властимира Трајковића, али је исто тако евидентно и у музици његових 'истомишљеника' на почетку двадесетог века – пре свих, Дебисија и Равела, али како ћемо касније видети, и неких других композитора исте епохе. Та нова, 'осећајна' музичка естетика ранобарокног доба, формулисала је концепте као што су *affetti, passione, concitato, rappresentativo, curioso* – „који је требало да подрже нову, сензибилну и чулну, субјективну и афективну, барокну интерпретацију античког и ренесансног аркадијског пејзажа; интерпретацију сажету у идеји *di stile moderno*“.⁵⁷⁶

Видимо, дакле, зашто је *модерност* музике настале у оквиру 'античке парадигме' у 17. веку била тако привлачна Трајковићу – она је у потпуности кореспондирала са његовом стваралачком намером и музичким 'укусом', са његовом тежњом да створи *нов, модеран музички израз* на крају двадесетог века који би био заснован на 'повратку Антици'. Али, као што примећује А. Стефановић, тај повратак није могао да буде директан, већ је био посредован, обогаћен искуством свих ранијих стваралаца који су се исто напајали прошлошћу како би у свом времену дали аутентичан допринос.

Разматрајући природу Трајковићевих референци на музички барок – конкретно, на дела *Le Nuove Musiche* (1601) Качинија и на Монтевердијево мадригалско стваралаштво према Петраркиној поезији – ауторка сматра да су те референце су експлицитно садржане у композицијама *Арион* и *Зефирова повратак*, на начин паратекстуалних индикација. Примећујемо да се Стефановићева овде позива на теорију транстекстуалности Жерара Женета (Gérard Genette, 1930–2018), која је представљала развој и надградњу постструктуралистичке мисли друге половине двадесетог века (нпр. теорије интертекстуалности Јулије Кристеве [Јулија Крњстева, 1941]) и која се показује нарочито погодном за анализу

књижевника Николе Боала (Nicolas Boileau, 1636–1711) и Жана Расина (Jean Racine, 1639–1699), који су себе сматрали 'бранитељима' исте, античке трагедије у литерарном домену. Исто, 144. Либрето Лилијеве опере је, иначе, заснован на Еурипидовој трагедији *Αλκμήστις/Alkēstis* из петог века п.н.е.

Можда није без значаја да поменемо да је Лили био пореклом Италијан, рођен у Фиренци као Ђовани Батиста Лули (Giovanni Battista Lulli) те да је касније постао натурализован Француз.

⁵⁷⁶ Стефановић, „Барокне референце...“, 144.

постмодернистичке музике.⁵⁷⁷ Међутим, Ана Стефановић износи изузетно важно запажање, да композиције Властимира Трајковића не остварују 'хипертекстуалне' односе са својим барокним референцама (што би указивало на постмодернистички однос 'текста према тексту'), већ је реч о 'архитекстуалним', генеричким везама у Женетовом смислу.⁵⁷⁸

[О]не нису плод палимпсестичног, било имитирајућег, било трансформишућег односа према њима (...). Између Трајковићевих дела и њихових далеких референци успоставља се, дакле, битно архитекстуални, генерички однос, једна трансисторијска сродност чак не ни са појединачним делима, већ са читавим корпусом тема, форми, текстова, дискурса, са укупном стилистичком матрицом која одражава стање духа и стање музике. Због тога је и било могуће да се у овим делима успостави, заправо, много више генеричких, дакле, структурних веза, од оних које су експлициране њиховим насловима, али и да се оне успоставе и тамо где нема паратекстуалне индикације.⁵⁷⁹

Узимајући за пример, поред две поменуте Трајковићеве композиције, и његову песму *Renouveau (Препород)*, из циклуса *Cinq poèmes de Stéphane Mallarmé*, оп. 28 у верзији за глас, флауту и клавир, Ана Стефановић се позива на идеју новине из наслова Качинијеве збирке, која је метафорички садржана у идеји обнове природе у Монтевердијевим мадригалима, али и у песми *Препород* – „која, иако без експлицитних упућивања, посредује вишеструке генеричке, литерарне и музичке везе између Трајковићеве музике и *нових музика* 17. века“.⁵⁸⁰

⁵⁷⁷ Веома исцрпан преглед ових теорија даје др Марија Масникоса у свом чланку: Marija Masnikosa, "Types of transtextuality in the selected works of Serbian musical postmodernism," In: Ivana Perković & Franco Fabbri (Eds.), *Musical Identities and European Perspective. An Interdisciplinary Approach*, Eastern European Studies in Musicology Vol. 8, Frankfurt am Main, Internationaler Verlag der Wissenschaften, 2017, 221–241.

Женет дефинише транстекстуалност као „најразличитије мешање, укрштање и уодношавање различитих литерарних текстова“ и дели је на неколико подврста: то су интертекстуалност, паратекстуалност, метатекстуалност, хипертекстуалност и архитекстуалност. Уп. исто, 223 и даље. Као примере за анализу, Марија Масникоса користи композиције Трајковићевих савременика, српских композитора постмодерниста Срђана Хофмана (1944–2021) и Зорана Ерића (1950).

⁵⁷⁸ Према Женету, архитектст подразумева 'трансцендентне категорије' (као што су жанрови, типови дискурса и сл.) којима припада сваки појединачни текст (у овом случају, музички 'текст'). Он, наине, износи мишљење да постоји одређени број „тематских, модалних и формалних детерминанти које су *релативно константне и трансисторијске* (то јест, чији је ритам промена уочљиво спорији од оних које познају ритмови Историје – и 'књижевне' и 'опште') (...) и које у великој мери формирају нешто налик на резервоар генеричких потенцијала из којих еволуција врши своје одабире“ – те стабилне детерминанте, практично, чине 'архитекст'. Уп. Gérard Genette, *The Architext: An Introduction*, Translated by Jane E. Lewin, with a foreword by Robert Scholes, Berkeley – Los Angeles – Oxford, University of California Press / Quantum Books, 1992, 78.

⁵⁷⁹ Стефановић, „Барокне референце...“, 144.

⁵⁸⁰ Исто, 144 – 145.

Ауторка детаљно анализира утицај Качинијевих теоријски разрађених термина (*intera*) *grazia* ('потпуна/ отменост /љупкост/ лакоћа') и *nobile spezzatura* ('племенити немар') на музичко ткиво композиције *Arion*, јер сматра да је овим појмовима кључно подржана Качинијева замисао 'нове музике' која се огледа у супростављању сложености и прекомерности, као и нормативности која лежи у њиховој основи:

Трајковићева идеја 'нове музике' може се сажети у ова два Качинијева појма, и може се, такође, разумети као својеврсна 'негативна поетика' у односу на аналогно, затечено стање музике: како у односу на преобиле и ученост 'готичких', полифоних заплета авангарде, тако на њихов нормативни аспект. *Arion*, лакоћом и непретенциозношћу, повученошћу и једноставношћу исказа, и одбацивањем 'правила', па чак и правила која би регулисала саму једноставност, афирмише како качинијевску *grazia*, тако *spezzatura*.⁵⁸¹

Ана Стефановић уочава и друге генеричке везе између Качинијевог 'нове музике' и Трајковићевог најпознатијег дела: ту је, најпре, сиже о митском певачу чији глас има моћ да изазове осећања (*di muovere l'affetto dell' animo*, како пише Качини) и да умилостиви богове. Према мишљењу Стефановићеве, из те, сижејне везе произлазе и генеричке и структурне везе *Ariona* са барокном 'новом музиком', јер Трајковићева композиција у жанровском смислу одражава сродност са вокалним и инструменталним формама раног седамнаестог века (укључујући и форму коју Качини назива *canzonette composte à aria* а која 'слика' фузију инструменталног и вокалног идиома и стила у тој епохи).⁵⁸² Међутим, кључна генеричка веза *Ariona* и ранобарокних вокалних и инструменталних форми садржана је, како Стефановићева уочава, у остинатном принципу, који се код Трајковића – „у епохалном контексту“ додирује и прожима са минималистичком репетитивношћу.⁵⁸³ Ауторка истиче да је овај принцип уграђен у мишљење новог стила на почетку седамнаестог века, а њему су подвргнути, назименично или истовремено, и сви слојеви композиције *Arion* – али, код Трајковића остинатни принцип дејствује истовремено са варијационим принципом, који је такође доследно примењен – јер, понављања никада нису дословна.⁵⁸⁴ Ово је суштински важно запажање, за које проналазимо потврду не само у *Arion*-у већ и у другим

⁵⁸¹ Исто, 146–147.

⁵⁸² Исто, 147.

⁵⁸³ Исто, 148.

⁵⁸⁴ Исто.

примерима Трајковићевих композиција насталих током осме деценије двадесетог века, али и касније (нека од тих дела анализираћемо у наставку рада). Коначно, Ана Стефановић уочава још један 'качинијевски' елемент у *Arion*-у, а то је употреба *affetta* и то у оба значења овог термина која су дефинисана у Качинијевом предговору: као украс (технички термин), и као афект (којим се денотира емоционално стање).⁵⁸⁵ Систематизација украса коју је дао Качини проналази свој корелат у деоници гитаре у Трајковићевом остварењу, где се они појављују паралелно са репетитивним и варијационим процесом.⁵⁸⁶

Сви ови нивои реферирања на Качинијеву 'нову музику' у композицији *Arion* указују, дакле, на присуство 'античке парадигме' која је посредована искуством седамнаестог века. Исти закључак може да се примени и на Трајковићеву композицију *Зефирова повратак*. Као што смо видели и у тексту Мелите Милин, у овом делу Трајковић реферира на Петраркин сонет и Монтевердијев мадригал који је на њему заснован, с тим што Ана Стефановић примећује да се дело генерички повезује и са другим Монтевердијевим мадригалом истог наслова, али компонованим на стихове Отавија Ринучинија (Ottavio Rinuccini, 1562–1631), неких двадесетак година након мадригала према Петрарки (1614, односно 1632).⁵⁸⁷

⁵⁸⁵ Исто, 149.

⁵⁸⁶ Исто.

⁵⁸⁷ Ринучинијев сонет није доступан у препеву на српски језик. Ана Стефановић даје превод прве строфе (како преводилац није наведен, вероватно у питању ауторкин лични превод):

Зефир се враћа, и благим тоновима
ваздух чини лаким и стопала зарања у таласе
и, мрморећи у зеленим гранама,
цветове у пољу на плес покреће уз лепе звуке.

Остатак текста можемо приближно да преведемо на следећи начин:

Филида и Хлорида, с уплетеним косама,
Певају о љубави која им је драга,
Планине, долине и одзвањајуће пећине
Удвајају хармонију њихове песме.

Зора се подиже, величанствена на небу
И Сунце просипа злато, од којег је сјајнија
Тетидина одора украшена сребром

А ја сам лутам кроз напуштене шуме,
Због два тужна ока и моје несреће,
Од бола наизменично певам и плачем.

Монтеверди је компоновао мадригал на Ринучинијев текст за два тенора уз пратњу континуа, а Стефановићева истиче значај овог дела јер оно афирмише концертантни принцип, односно нови *stile rappresentativo*⁵⁸⁸ – стил који је, поготово од Седме књиге Монтевердијевих мадригала под називом *Concerto* (1619) означио „превазилажење старог, ренесансног мадригалског жанровског обрасца“.⁵⁸⁹ Према мишљењу Стефановићеве, концертантни принцип – са малим бројем солистичких гласова и поларитетом мелодије и пратње – и код Монтевердија и код Трајковића има функцију сугестивног приказивања текста, „посебно, приказивања страсти (*le passione*)“, у чему се композитори ослањају на дејство хармоније, односно, дисонанце.⁵⁹⁰ Можемо да приметимо да основну карактеристику Монтевердијеве композиције *Zefiro torna* на стихове Ринучинија заиста чине изузетно виртуозне и украшене деонице солистичких гласова, које сведоче о еволуцији његовог композиторског стила – од једноставности ренесансе ка декоративности барока. У односу на ранији мадригал истог назива (на Петраркине стихове), који се одликује монодијским вокалним петогласом без инструменталне пратње – каснија композиција има изразито хомофону и 'концертантну' фактуру, са јасним истицањем солиста у односу на пратњу. Ипак, сродност ова два остварења лежи у истоветној наглој промени расположења која прати 'сижејни прелом' – од радосног сликања природе до приповедачевог ламентативног сопственог судбином. Трајковићева композиција, наравно, нема текстуални предлогачак, али се, по узору на Монтевердијев мадригал, два солистичка инструмента (флаута и виолина) издвајају као посебан фактурни слој над пратњом клавира.

У првом ставу Трајковићевог остварења, Ана Стефановић запажа и присуство Монтевердијевог 'узбуђеног жанра' (*concitato genere*) који, по њеном мишљењу, представља суштину композиторовог новаторства.⁵⁹¹ Ово је веома важно запажање, јер потврђује нашу претпоставку о томе да 'античка парадигма' у

Можемо да приметимо да и овај сонет, по узору на Петраркин, комбинује слику лепоте природе у пролеће са љубавном патњом протагонисте. У музици Монтевердија, последња строфа доноси наглу промену темпа и расположења и афирмацију дисонантних задржица између два солистичка гласа, да би се у последњем стиху музика вратила на почетно расположење, сликајући 'песму кроз сузе'.

⁵⁸⁸ Ана Стефановић наводи да се овај термин први пут појављује управо у оквиру збирке у којој је објављен *Zefiro torna* на Ринучинијев текст, а која носи назив *Scherzi musicali cioè arie et madrigali in stile rappresentativo con una ciaccona a 1 e 2 voci* (1632). Исто, 151.

⁵⁸⁹ Исто.

⁵⁹⁰ А. Стефановић, „Барокне референце...“, 151.

⁵⁹¹ Исто, 152.

Монтевердијевом стваралаштву има смисао модернистичког геста. Наиме, како примећује музиколог Кети Роману, Монтевердију је као узор за стварање 'узбуђеног жанра' вероватно послужио Аристид Квинтилијан (Ἀριστείδης Κοϊντιλιανός, трећи–четврти век), једини од грчких теоретичара који је разматрао везу између ритма и осећања. Роману сматра да је Монтеверди био један од најбољих психолога у музици и да је савршено користио аргументе који су се односили на ефекат који је музика античке Грчке постизала код својих слушаалаца, при чему је италијанског композитора нарочито занимао грчки етос у области ритма. У маниру правог модернисте, он изјављује како је 'узбуђени стил' (*stile concitato*) његов изум: у предговору своје збирке *Madrigali guerrieri ed amorosi* (Венеција, 1638), Монтеверди пише како је компоновао музику у ритму 'брзих ратних плесова Грка' и како је први пут употребио нови 'узбуђени стил', у композицији *Combattimento di Tancredi e Clorinda*, на текст 12. певања из Тасовог епа *Ослобођени Јерусалим* (Torquato Tasso, 1544–1595: *Gerusalemme Liberata* canto xii).

Након очигледног успеха мог првог покушаја да опишем бес, наставио сам још истрајније да истражујем на том пољу (...). Сем тога, овај род је наишао на такво одобравање код других композитора музике, да га нису само хвалили усмено, већ су, на моје велико задовољство и част, то исказали компонујући дела којима опонашају моја. Из тог разлога сматрао сам да би било најбоље да обнародујем да су истраживање и први покушај у стварању овог рода, тако важног за музичку уметност, потекли од мене. Може се разумно изјавити да је до сада музика била несавршена јер је имала само два рода – нежни и умерени.⁵⁹²

Видимо, дакле, да је Монтеверди самоуверено тежио томе да 'усаврши' музику свога доба тако што би је учинио драматичнијом, изражајнијом, при чему се угледао на античке узор.

Ако је у првом ставу композиције *Зефирова повратак*, као што смо раније видели, Трајковић приредио омаж Драгутину Гостушком користећи алузије на Монтевердијево стваралаштво (у вези с чиме је и наслов читавог циклуса), референтни ниво се додатно усложњава у другом и трећем ставу. Други став је омаж Дебисијевом 'мору' (тј. елементу воде) али и слика Хармоније:

Но, колико је с Афродитом у сужејној потки тешко не асоцирати слику мора, и у Трајковићевим 'валовитим остинатима' који је фиксирају препознаће се звучне

⁵⁹² Уп. Katy Romanou, „The Italian affetti of the Baroque and their connection to Greek theories on ethos and the modes“, conference proceedings, *Modus-Modi-Modality Conference*, Nicosia, 6–10 September, 2017, 4–5.

сlike Дебисија, али не мање, *rappresentativo* Монтевердија. У мадригалу према Ринучинијевом сонету издвајају се дуга мелизматична таласања мелодијских контура гласова управо на реч *onde* [фр. талас – прим. ЈЈБ].⁵⁹³

Када је реч о трећем ставу, посвећеном Равелу, Стефановићева примећује да он добија вид плесног аркадијског славља „попут завршног *Ballo* у многим збиркама мадригала и *canzona* (па и у Монтевердијевој Седмој књизи)“.⁵⁹⁴ По њеном мишљењу, референца на Равела присутна је – можда још и више него у истакнутој мелодијској контури, њеном плесном и модалном профилисању – у њеном „варирању и концертантном преузимању из једног инструмента у други, над остинатним жамором клавира у великим регистарским распонима“.⁵⁹⁵

Док се у композицији *Зефирова повратак*, референце на стваралаштво Монтевердија комбинују са алузијама на поједине карактеристике музичких поетика Дебисија и Равела, чиме се остварује двоструки ниво 'повратка антици', Ана Стефановић запажа да се у песми *Препород* из циклуса *Пет песама Стефана Малармеа*, референтни ниво додатно усложњава увођењем у 'једначину' симболистичке поезије Стефана Малармеа, за коју смо раније поменули да је обојена античком парадигмом. Ауторка напомиње да у овом Трајковићевом циклусу нема директне референце на музички барок, али се генеричке везе са овим раздобљем остварују у сâмом текстуалном предлошку – „захваљујући њиховој заједничкој, аркадијској парадигми, античком темељу њихове модерности“.⁵⁹⁶ Стефановићева сматра да 'класична' форма сонета у Малармеовој песми, као и њене поетске сlike, остварују снажну генеричку везу како с Петраркиним, тако и са Ринучинијевим *Повратком Зефира*, уткивањем меланхоличног осећања у слику обновљене природе.⁵⁹⁷ Такође, она примећује да у песми *Повратак*, за разлику од

⁵⁹³ Стефановић, „Барокне референце...“, 153–154.

⁵⁹⁴ Исто, 154.

⁵⁹⁵ Исто.

⁵⁹⁶ Исто, 154–155.

⁵⁹⁷ Исто, 155.

Композитор је, као што смо раније напоменули, начинио сопствени препев стихова са француског на српски језик како би се вокални акценти поклапали и деоница гласа остала непромењена, без обзира на то на ком се језику пева. Трајковић је желео, према сопственом признању, да оствари превод који је тачан, веродостојан са семантичког, поетског и метричког становишта, а да истовремено следи мелодијску линију потеклу из оригиналног француског текста. Уп. „Властимир Трајковић: Концерт инструменталне и вокалне, камерне и камерно-оркестарске музике“ [програмска књижица], Југоконцерт, субота, 4. децембар [2010], Коларчева задужбина у 20.00. Из истог извора наводимо и Трајковићев препев овог сонета:

композиције *Зефиоров повратак*, овај поетски смисао није посредован митолошким сценама: „[O]н овде, преко Малармеа, добија властити музички *tableau*“.⁵⁹⁸

Присуство гласа – иначе, права реткост у опусу Властимира Трајковића⁵⁹⁹ – истиче у први план монодијски аспект и представљање текста. Због тога, Стефановићева сугерише да су у овом делу у први план дошле 'страсти и душевна осећања' (*passioni ed affetoni del animo*) о којима говори Монтеверди, а да је композиција обликована „у правом *stile rappresentativo*“.⁶⁰⁰ Ауторка закључује:

Ова трагичка и неразрешена, напетост спољашњег и унутрашњег, линеарног и нелинеарног времена, 'празног' простора и приповести у њему, пејзажа и *affetta*, 'чистог' звука и његовог дејства на дух, у суштинском смислу одређује модернизам Трајковићевих композиција, као и свих његових референци. (...) [Трајковић] у једном (...) качинијевском, монтевердијевском, лилијевском, као и дебисијевском и равеловском виду, у једном битном „односу припадања“ (Schaeffer 1986: 196) и трансисторијској повезаности, формулише идеју модерности у аналогном историјском стању духа и музике.⁶⁰¹

Све речено у потпуности потврђује иницијалну претпоставку овог истраживања: да је 'повратак антици' код Трајковића био у служби једног

ПРЕПОРОД

Пролеће болесно, одагна жалосно, то
Хладно доба за благ рад дато, ту зиму јасну
Док у моме телу крв пак тмурна спласну
И шири се немоћ у зевању дугом.

Сутони се бели млаче иза чела што
Стеже га коло гвожђа к'о гробишта крути п'ас
А тужан, у сну ја празном, дивном тражим спас,
Пољем где трава се огромна кочопери.

Подом падам дахом крошњи сморен, трован,
Дубећ' тако лицем раку својој сањи,
Гризућ' тако земљу врућу где сја јоргован,

Чекам, ту закопан, да бол ми сад замре...
- Ал' ипак Плавет се смеје на ограду и на пој од
Тол'ких птица у цвету на сунцу што жаморе.

⁵⁹⁸ Стефановић, „Барокне референце...“, 155.

⁵⁹⁹ Од тридесетак довршених композиција Властимира Трајковића, вокалне деонице са текстом садржи свега неколико остварења: *Одбрана нашег града*, ода за тенор соло и велики оркестар, оп. 16 (1984) на текст Миодрага Павловића; *Три песме на стихове Јована Дучића*, оп. 17 (s.a.); и *Пет песама Стефана Малармеа*, оп. 28/29 (2003). Поред тога, Трајковићев дипломски рад *Tempora retenta*, студија за симфонијски оркестар, оп. 2 (1971) користи мешовити хор без текста као инструменталну боју. Трајковић је написао још неколико соло песама као студентске радове, али они не носе бројеве опуса те их је вероватно и сам композитор сматрао младалачким, почетничким делима и зато их није укључио у свој 'званични каталог'.

⁶⁰⁰ Стефановић, „Барокне референце...“, 155.

⁶⁰¹ Исто, 157.

модернистичког аутопоетичког програма. Практично, он је у свом стваралаштву понудио једну оригиналну синтезу свих ранијих испољавања 'античке (грчке) парадигме' у европској музици, кроз вишеструке нивое реферирања на музичку прошлост. Овде би било важно да напоменемо да и Дебиси и Равел имају циклусе песама на стихове Стефана Малармеа⁶⁰² – Трајковић се, дакле, поново обраћа сопственом 'референтном кругу' који треба да послужи као потврда његовог модернистичког усмерења и намере! Као што смо истакли у наслову овог поглавља, за Трајковића 'НОВО' има смисао 'обНОВЕ' – и обратно. Стога сматрамо да његово 'осмишљавање будућности на поукама прошлости' не би требало да се тумачи као израз 'пост' или 'нео' перспективе, већ као симптом модернистичке визије напредовања људског духа у једној континуалној линији. Гостушкова теза о 'класицистичком модернизму' који се периодично јавља треба да се разуме управо као указивање на генеричке сродности музичких врста које преошћују епохе, при чему се 'античка (грчка) парадигма' указује као женетовски 'архитект' – као поље стабилности.

Трајковићеве стваралачке интенције добро се уочавају из данашње перспективе, када његов опус сагледавамо као довршен и коначан. У том смислу, посебно је илустративна његова последња композиција, *Suita española para flauta y 15 arcos* [Шпанска свита за флауту и 15 гудача], оп. 33 (2012–2016).⁶⁰³ Како запажа Ана Стефановић, у чланку веома занимљивог наслова,⁶⁰⁴ Трајковићево последње

⁶⁰² Циклуси Дебисија и Равела имају идентичне називе – *Trois Poèmes de Stéphane Mallarmé* и компоновани су исте, 1913. године. Такође, у оба циклуса појављују се две исте Малармеове песме – „Soupir” и „Placet futile”, док се трећа песма у циклусу разликује („Éventail“ код Дебисија, односно „Surgi de la croupe et du bond“ код Равела). Међутим, Дебиси је компоновао соло песме у стандардној комбинацији гласа (сопрана) и клавира, док је Равел одабрао већи камерни састав (сопран, две флауте, два кларинета, клавир и гудачки квартет). Имајући у виду да је и прва верзија Трајковићевог циклуса оп. 28 из 2003. године такође садржала три Малармеове песме (мада се ниједна од њих не појављује код поменутих француских композитора), те да је компонована за ансамбл који чине глас (сопран), флаута и клавир, можемо да закључимо да је он избором текстуалног предлошка и извођачког састава имплицитно одао почаст обојици својих узора.

⁶⁰³ *Шпанска свита* се састоји из три става, при чему је први став – *Canto sobre una danza lejana / Песма уз игру далёку* – настао неколико година раније као засебно дело, које у Трајковићевом каталогу носи број опуса 31. Први став је премијерно извео флаутиста Михаел Кофлер, коме је дело и посвећено, са ансамблом Краљевски гудачи Светог Ђорђа, септембра 2013. године. Остала два става који чине Трајковићев опус 33 носе називе *Balada sobre un caballero aturdido / Балада о лакомисленом витезу*, односно *Lamento sobre la muerte por un amor fatal / Тужбалица због смрти услед фаталне љубави*.

⁶⁰⁴ Реч је о чланку „The Oeuvre Of Vlastimir Trajković...”, 69–72. Други део наслова ('Поетика времена (и) уметности) интересантан је по томе што прави – вероватно намерну – алузију на Гостушкову књигу *Vreme umetnosti*.

остварење је „место на коме се завршава његово стваралаштво и, у исто време, место где његово историјско време добија ново значење“.⁶⁰⁵ Ауторка примећује да се и ово дело ослања на Трајковићеве естетске и поетичке парадигме – антички грчки мит, француску музику Дебисија и Равела и, на један имагинарни начин, на шпанске звучне пејзаже Мануела да Фалје, што је и сâм Трајковић потврдио:

Španska svita komunicira sa svetom iberijske duboke starine. Pripada, u mom radu čestim, 'duhovno-arheološkim', arhajsko-mitološkim, geopoetskim fantazijama. (...) Pominju se i tekstualno, ne muzički, autorovi duhovni učitelji De Falja i Ravel. Peonske stope ('del ritmo e del metro peonio', kao što je na italijanskom zapisano u partituri) zajedničke su južnosrpskom, centralnobalkanskom, andaluzijskom i baskijskom folkloru. (...) Drugi stav (...) donosi kao moto prvu strofu *Don Ramira* (1894), balade Milorada Mitrovića. (...) Drugi [stav] je posvećen uspomeni na mog oca Dušana. *Don Ramiro* беће му омиљена баллада коју је мени малом често recitovao.⁶⁰⁶ Stoga *Svita* носи поднаслов *Recuerdos de la infancia (Uspomene iz detinjstva)*.⁶⁰⁷

⁶⁰⁵ Исто, 69.

⁶⁰⁶ Преносимо целокупан текст баладе *Дон Рамиро* Милорада Митровића (1867–1907), као имплицитног 'текстуалног предлошка' другог (али и трећег) става *Шпанске свите*:

I	II	III
Дон Рамиро коња јаше У младачком, бујном жару, А пита га седи слуга: „Куда тако, господару?“ „Кроз сумрачак, погле, старче, Ено двора суре стене, Ту борави драга моја И позива ноћас мене.“ „О, не иди; о, не иди!“ Седи старац брижно цвили: „Њени преци са твојима У мржњи су увек били.“ Ал' по мачу витез куца, А лицем му осмех сину, Он ободу коња лака И одлете у даљину. А кад прође ноћца мрачна И заблиста рујна зора, Закуцô је витез смели На вратима свога двора. „Ти си, старче, имô право — Заседа ме тамо срела; Ал' сад зато гавран кљује Неколико мртвих тела.“	Дон Рамиро коња јаше У младачком, бујном жару, А пита га седи слуга: „Куда тако, господару?“ „Куда тако? Да се светим, Невера ми срце смрви, Ја сам жељан, седи старче, Ја сам жељан њене крви.“ „О, не иди; о, не иди!“ Опет старац брижно збори: „Твоја мржња, чим је видиш У љубав ће да се створи.“ Ал' по мачу витез куца, А лицем му осмех сину, Он ободу коња лака И одлете у даљину. А кад прође ноћца мрачна И заблиста рујна зора, Закуцô је витез гневни На вратима свога двора. "Ti si, starče, imô право. Ја за мржњу не знам више, Usne njene, njene очи, Маћ osvete prelomiše."	Дон Рамиро коња јаше У младачком, бујном жару, А пита га слуга седи: „Куда тако, господару?“ „Кроз сумрачак, погле, старче, Ено двора суре стене, Ту ме зове драга моја, Да на груди паднем њене.“ „О, не иди; о, не иди!“ Опет старац брижно збори: „Заседа те тамо чека И освета и злотвори.“ Ал' по мачу витез куца, А лицем му осмех сину, Он ободу коња лака И одлете у даљину. А кад прође ноћца мрачна И заблиста рујна зора, Зарзô је коњиц верни Пред вратима знана двора. Trči starac, zveče ključići, Zaškripela vrata stara, Ali konjic krvav stoji, А нема му господара.

Нав. према: Слободан Ракитић, *Антологија поезије српског романтизма*, Београд, Српска књижевна задруга, 2011.

⁶⁰⁷ Преузето из композиторовог програмског коментара поводом извођења *Шпанске свите* на отварању 25. Међународне трибине композитора у Београду, 5. октобра 2016. године, у Холу Народне банке Србије, https://composers.rs/?page_id=5274. Дело су извели Гудачи св. Ђорђа са диригентом Радетом Пејчићем, а солиста је била Марина Ненадовић, флаута.

Ову композицију можемо да схватимо као место на коме се обједињују, резимирају различити аспекти манифестовања 'античке (грчке) парадигме' у Трајковићевом стваралаштву, и то и у димензији простора (Грчка, Француска, Иберијско полуострво, Балкан...) и у димензији времена. На пример, поредећи различите стваралачке фазе Властимира Трајковића у односу на третман појма времена, Ана Стефановић луцидно примећује:

Ово 'кретање'од једног пола Трајковићевог стваралаштва ка другом може да се сагледа као постепено обустављање времена све до његовог 'укидања': ако је Трајковићево рано дело још увек садржало, на модернистички, лигетивски, месијановски начин, апорију континуитета и прекида, (...); ако је његово средишње дело, помоћу репетитивног поступка и редукције (...) и даље успостављало митско 'кружно' време, онда се последње дело бави парадоксом обнове нарације у условима ванвремености, при чему се дубоки слој опсежног историјског времена – од детињства до смрти – реализује у оквиру пејзажа у коме су свака историја, свако време и свака прича превазиђени.⁶⁰⁸

Правећи аналогију са прустовским (Marcel Proust, 1871–1922) 'изгубљеним' и 'нађеним' временом, Стефановићева објашњава да се историјско, 'потрошно' време превазилази у времену уметности (присетимо се наслова Гостушкове најзначајније књиге!) – које је управо то 'нађено' време.⁶⁰⁹ Ана Стефановић још једном истиче да је увођење референце на грчку митологију, посредовану музиком раног Барока, у композицији *Арион*, Трајковићу омогућило да грчке, аркадијске (и барокне) почетке 'прогласи' за „сопствени модел модерности“.⁶¹⁰ По њеном мишљењу, круг Трајковићевих композиција које отелотворују ову парадигму укључује и оне „које су паратекстуално повезане са митолошким, не-историјском равни, са 'светим временом', то јест, са идејом *повратка*; Природи, класичном тематском, формалном, модалном, као и лингвистичком архетипу“.⁶¹¹ (...) Идеја 'замрзнутог' времена, изгубљеног у даљини, отворила је Трајковићево стваралаштво за комуникацију са временом уметности и то не само музике, већ и са пост-хеленистичким културним контекстом, који је за Трајковића обухватао на првом месту културни простор Медитерана“.⁶¹²

⁶⁰⁸ Stefanović, „The Oeuvre Of Vlastimir Trajković...”, 70.

⁶⁰⁹ Исто.

⁶¹⁰ Исто, 72.

⁶¹¹ Исто.

⁶¹² Исто.

Можемо да се сложимо са закључком Ане Стефановић да је за Трајковића „време уметности било митолошко време и његов 'постмодернизам' као транстекстуални и трансстилистички дијалог може заиста да се разуме из једино из ове темпоралне парадигме“.⁶¹³ Трајковићев довршени опус, дакле, обитава у једној димензији 'без времена' која је 'опросторена' захваљујући транстекстуалној мрежи референци на антику и на европске 'повратке антици' у различитим стилским епохама. Сем тога, Трајковићев опус се одликује и аутореферентношћу, те његова дела, како запажа Стефановићева, путем аутопоетичких гестова или конкретних музичких цитата, „конструишу сопствени митски круг“.⁶¹⁴ У том смислу и композиција *Шпанска свита*, пребогата референцама и аутореференцама (које ћемо нешто касније детаљно размотрити), делује као логичан закључак Трајковићеве стваралачке мисли.

Немогуће је да се овде не присетимо чувене реченице којом се завршава прва сцена опере *Парсифал* Рихарда Вагнера (Richard Wagner, 1813–1886; *Parsifal*, 1882), једног од малобројних немачких композитора које је Трајковић ценио⁶¹⁵ – „Du siehst, mein Sohn, zum Raum wird hier die Zeit“ (нем. „Видиш, сине мој, време овде постаје простор“). Још пре, намеће нам се асоцијација на завршетак једног од Трајковићевих омиљених филмова, *Одисеје у свемиру: 2001* Стенлија Кјубрика (Stanley Kubrick, *A Space Odyssey: 2001*, 1969), где протагониста одлази на неко далеко место, 'изван времена', у коме су прошлост, садашњост и будућност трансцендирани, а крај животног века, физичка коначност људске егзистенције, преиначује се у један нови почетак. 'Шпанија из Трајковићевих снова', да парафразирамо Равела, јесте управо једно такво место.

⁶¹³ Исто.

⁶¹⁴ Исто.

⁶¹⁵ О Трајковићевом односу према Вагнеру говорићемо нешто касније, али у овом тренутку је довољно да напоменемо да и немачки композитор, који је желео да у својим музичким драмама обнови етос грчке трагедије, може да се посматра као један од заступника 'античке парадигме' у музици деветнаестог века.

IV.1. 'Антидилетант':⁶¹⁶ 'античка (грчка) парадигма' у музичкотеоријским написима Властимира Трајковића

Објављени и необјављени текстови Властимира Трајковића, аналогно његовом композиторском опусу, нису нарочито бројни, али су врло значајни за разумевање његовог целокупног стваралаштва и (ауто)поетичке позиције, као и за евентуално (пре)вредновање тог опуса у оквиру српске савремене уметничке музике. У том смислу, посебно су занимљиви текстови које је Трајковић написао у зрелом добу, јер се у њима открива његова стваралачка мисао са позиције пређеног пута. Поређење са ранијим писаним радовима открива континуитете и дисконтинуитете у његовим погледима и ставовима, као и теме које се провлаче као лајт-мотив кроз читав Трајковићев музичко-теоријски опус, баш као што је и његово композиторско стваралаштво пролазило кроз различите фазе али ипак задржавало неке перманентне одлике.

Текстови, односно извори који су нам били доступни за проучавање (видети Табелу 8), писани су за различите потребе, те су стога жанровски разноврсни. Они захватају нешто краћи временски период у односу на онај који је омеђен Трајковићевим композиторским стваралаштвом: најранији потиче из 1977. године и представља необјављену анализу композиције *Дан – четири химне за оркестар* (1973–1976), сачињену за потребе завршног испита постдипломских студија композиције у класи професора Василија Мокрањца, док последњи – такође необјављени – текст представља Трајковићев 'магнум опус' у области музичко-теоријског рада, обимну и, нажалост, недовршену студију чији непретенциозни наслов *Оркестрација II за студенте композиције (теоријски део)* ни изблиза не открива богатство и занимљивост њеног садржаја, који далеко превазилази уџбеничке оквире. Међутим, детаљнији поглед на ову студију открива да је она требало да понесе други назив – *МУЗИКА*, што композитор открива у закључном

⁶¹⁶ Поднаслов представља алузију на назив збирке текстова (као и њеног првог поглавља): Claude Debussy, *Monsieur Croche Antidilettante*, Paris, Louis F. Dorbon, 1921. 'Господин Осмина' био је Дебисијев 'алтер его', односно псеудоним који је користио када је започео да се бави музичком критиком на самом почетку 20. века, док је професија 'Господина Осмине' била 'антидилетант'. Иако је на енглеском језику ово 'занимање' добило назив 'мрзитељ дилетаната' (уп. *Monsieur Croche the Dilettante Hater*, transl. by B. N. Langdon Davies, London, Noel Douglas, 1927), сматрам да оригинални француски назив има шире значење и стога му дајемо предност.

делу текста, а који је свакако примеренији њеном садржају. Овој студији ће, због обима и значаја, а и због тога што до сада није била предмет музиколошке анализе, бити посвећено највише пажње.⁶¹⁷

ТАБЕЛА 8

Музичкотеоријски текстови Властимира Трајковића

ОБЈАВЉЕНИ	НЕОБЈАВЉЕНИ
	„Коментари уз партитуру <i>Дан – четири химне за оркестар</i> “, Завршни испит последипломских студија у Одсеку за композицију (класа редовног професора Василија Мокрањца), Београд, Факултет музичке уметности, 2. мај 1977.
„Aktuelni problemi i zadaci muzičke kritike u našoj sredini“, tribina, u: Slobodan Stefanović (ur.), <i>Muzičko stvaralaštvo i kritika</i> , Beograd, Marksistički centar organizacije SK, 1982, 28–40.	
„Karakteristike jugoslavenskog muzičkog stvaralaštva u protekla dva decenija“, <i>Muzička kultura</i> 4/1982, 172–175.	
„Miloje Milojević – Stota godišnjica od rođenja kompozitora“, u: dr Nadežda Mosusova, dr Roksanda Pejović, dr Radmila Petrović, Vlastimir Peričić (ur.), <i>Miloje Milojević, Kompozitor i muzikolog, Zbornik radova</i> , Beograd, Udruženje kompozitora Srbije, 1986, 9–38.	
„Konzertstück za violinu i orkestar Zorana Erića“, <i>Zvuk</i> 1, 1989, 33–36.	
„Sergej Vasiljevič Rahmanjinov – pedeset godina od smrti“, <i>Treći program</i> 92–95, I–IV 1992, 25–30.	
„Кључни опуси у стваралаштву Милоја Милојевића“, у: Властимир Перичић (ур), Мелита Милин (прир.), <i>Композиторско стваралаштво Милоја Милојевића</i> , Зборник радова, Београд, Музиколошки институт САНУ, 1998, 18–31.	
„С ону страну међе модерна – постмодерна: <i>Концерт за клавир и гудачки оркестар</i> Југослава Бошњака или поуздање у принцип	

⁶¹⁷ Студија није датирана, али из поднаслова који гласи „Предавања држана школске године 2008-е-9-е (и још неке анализе и коментари)“ може да се закључи да је *Оркестрација II* започета у наведеној академској години, а да је Трајковић рад на тексту наставио и касније, без могућности да се из самог текста прецизније одреди трајање тих дорада.

музикалности“, <i>Нови звук, Међународни часопис за музику</i> 15, 2000, 95–100.	
„Muzička moderna Manuela de Falje“, u: Manuel de Falja, <i>Zapisi o muzici i muzičarima</i> , Uvodna reč i komentari Federiko Sopenja, prevela sa španskog Biljana Bukvić, Beograd, CLIO, 2001, 135–146.	
„Сећање на др Драгутина Гостушког“, <i>Музикологија</i> 1, 2001, 165–167.	
	„Ауторски концерт композитора Властимира Трајковића“, програмска књижица (некаталогизована), четвртак, 25. јануар 2007, Коларчева задужбина, 20.00, Београд, Југоконцерт, 2007.
	„Концерт за клавир и оркестар, оп. 21 Бедур“, програмска књижица (некаталогизована), субота, 24. новембар 2007, Сала Београдске филхармоније, 20.30, Београд, Југоконцерт, 2007.
„Thinking the Rethinking (of the Notion of Modernity (in Music))“ [О промишљању (појма) модернитета (у музици)], In: Despić Dejan & Melita Milin (Eds.), <i>Rethinking Musical Modernism / Музички модернизам – нова тумачења</i> , Belgrade, Serbian Academy of Sciences and Arts and Institute of Musicology of SASA, 2008, 27–40.	
„Naš Bemus – juče, danas, sutra“, u: Neda Bebler (prir.), <i>Bemus memorabilia 1969–2008</i> , Beograd, Jugokonzert, 2008, 58–59.	
	„Властимир Трајковић – Концерт инструменталне и вокалне, камерне и камерно-оркестарске музике“, програмска књижица (некаталогизована), субота, 4. децембар 2010, Коларчева задужбина, 20.00, Београд, Југоконцерт, 2010.
	<i>Оркестрација II</i> за студенте композиције (теоријски део). Предавања држана школске године 2008-е-9-е ⁶¹⁸ (и још неке анализе и коментари), без датума.

Већ летимичним погледом на овај списак могу да се уоче одређени 'проблемски кругови' којима се Трајковић често враћа – осим малобројних написа о сопственим композицијама (нпр. за потребе програмских књижица штампаних уз дискографска издања или поводом концертних извођења његових композиција), он првенствено пише о композиторима које цени и воли: о свом деди Милоју

⁶¹⁸ Начин писања година преузет је из композиторовог рукописног оригинала.

Милојевићу, о Мануелу де Фалји и Сергеју Рахмањинову, о Драгутину Гостушком, а такође о модерни (и постмодерни) – уопштено, и у вези са појединим остварењима његових колега и савременика Зорана Ерића (1950) и Југослава Бошњака (1954–2018). Међутим, поједине 'лајт теме', то јест константе Трајковићеве мисли, не откривају се на први поглед, већ тек након детаљнијег увида у саме написе који, као што ће се касније видети, представљају својеврсну 'мрежу' у којој су све тачке вишеструко повезане. Из тог разлога, редослед њиховог посматрања биће делимично хронолошки а делимично (у већој мери) проблемски, како би се што прецизније мапирале путање развоја Трајковићеве музичкотеоријске мисли током деценија његове професионалне активности.

Најранији изворни текст који овде посматрамо, „Коментари уз партитуру *Дан – Четири химне за оркестар*“, ⁶¹⁹ Трајковић је приложио уз партитуру као део испитне обавезе на магистарским студијама композиције, које је успешно завршио. Рукопис садржи осамнаест страна куцаних писањем машином. У то време (1977) запослен као асистент на Катедри за теоријске предмете ФМУ у Београду, Трајковић је анализу композиције уобличио у информативан и занимљив текст, чији је већи део посветио откривању извора своје инспирације⁶²⁰ и поетичких постулата, док је на странама 10–17 дао детаљну анализу почетка Четврте химне, до бр. 12 (стр. 61–73 у штампаној партитури).⁶²¹

⁶¹⁹ У овом коментару композитор не наводи број опуса композиције *Дан – Четири химне*, што вероватно значи да је њена ознака у дефинитивном попису Трајковићевих дела (опус 6) каснијег датума.

⁶²⁰ Композитор на самом почетку писане анализе наводи основни извор инспирације за настанак химни, а то је приказ (дневне) *светлости* – одакле и потиче назив циклуса. „Инспирацију за ову музику [почетак Четврте химне – прим. ЈЈБ] представља визија кристалног блока неправилних облика који лебди у простору ослобођен силе гравитације споро ротирајући око већег броја својих тежишних оса. При томе је светлост која га идеално материјализује све интензивнија, а кристални блок је прелама у свим основним бојама спектра. Покушао сам да евоцирам осећај хармоничног мира, али не статичног мира, већ мира кроз који се потенцијална енергија све више ослобађа у кинетичку, с тим што би светлост била онај животни агенс који активира такав процес. Овакав осећај за светлост присутан је у разним областима уметничке имагинације двадесетог века.“ Трајковић, „Коментари уз партитуру *Дан...*“, 1–2.

⁶²¹ Vlastimir Trajković, *DAN – Četiri himne za orkestar*, Partitura, Beograd, Udruženje kompozitora Srbije, 1977. Према речима самог композитора, ово дело је настајало у дужем временском периоду: најстарији слој, из 1973, представља управо почетак Четврте химне (реч је о одсеку који Трајковић који анализира у наставку текста), док је дело довршено маја 1976, након повратка са служења војног рока. Уп. Трајковић, „Коментари уз партитуру *Дан...*“, 1.

Иако на први поглед композиција *Дан – Четири химне* не спада у ред Трајковићевих композиција које су под очигледним утицајем 'античке парадигме' ни по свом називу ни по музичком садржају, у композиторовом писаном образложењу, а посебно у његовом уводном, теоријском делу, уочавају се три главне линије размишљања, које се могу директно или посредно довести у везу са овом парадигмом као дискурзивним контекстом у оквиру којег посматрамо стваралаштво Властимира Трајковића. То су теме *природе, садржаја музичког дела и фантастике*.

Говорећи најпре о својим узорима, односно композиторима двадесетог века који су се у својим делима бавили музичким приказом 'светлости' и 'одблеска', он помиње остварења као што су *Ionisation* (1929–1931) Едгара Вареза, *Lontano* (1967) Ђерђа Лигетија „или, да се вратимо још даље у прошлост, специфични оркестрациони поступак 'проосветљавања' присутан у Бартоковој опери *Замак Модробрадог*“⁶²² (*A kékszakállú herceg vára*, 1911–1917). Такође, он истиче и поједине ауторе популарне музике тога доба који су, по његовом мишљењу, успешно преточили у музику „садржај наговештен насловом“,⁶²³ као што су Џон Ленон и Пол Макартни из групе The Beatles (John Lennon, 1940–1980, Paul McCartney, 1942)⁶²⁴ или џез пијаниста Чик Корија (Chick Corea, 1941–2021).⁶²⁵

Унутрашња насловна страна штампаног издања композиције садржи и њен назив на француском језику: *LE JOUR – Quatre Hymnes pour orchestre*. Партитура представља факсимил Трајковићевог рукописа (120 страна), а занимљиво је то што је композитор, у свом препознатљивом маниру, као својеврстан 'предговор' дао и детаљно упутство за расписивање деоница (стр. I–VIII) и напомене за диригента (XI – XII), све то и у преводу на француски језик (XIII–XX), што свакако наводи на закључак да је био веома задовољан композицијом и да је сматрао да она има потенцијала за извођење и ван граница Србије (односно СФРЈ).

Присетимо се да је Трајковић исте, 1977. године отишао на усавршавање код Оливије Месијана (Olivier Messiaen, 1902–1998) на Високи национални конзерваторијум за музику у Паризу, где је његов нови професор изнео веома позитивно мишљење управо о овој композицији (пored још неколико Трајковићевих остварења из исте деценије). Према Месијановим речима: „посебно очаравају инструменталне боје Треће химне: ради се о шапутањима челесте и електричног клавира, уз гирланде флаута, гудачке флажолете и остината темпелблока, висеће чинеле, маракас и маримбе; реч је о веома оригиналној звучности која своцира својеврстан балинежански гамелан преобликован савременим модернизмом“. *Vlastimir Trajkovic*, Paris, Editions Max Eschig, 1979, овде наведено према: „Ауторски концерт композитора Властимира Трајковића“.

⁶²² Трајковић, „Коментари уз партитуру *Дан...*“, 2.

⁶²³ Исто.

⁶²⁴ Трајковић наводи као пример њихову песму *Lucy in the Sky with Diamonds* са албума *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, 1967.

⁶²⁵ Трајковић има у виду композицију *Crystal Silence* са истоименог албума из 1972. године, који је настао као резултат сарадње Чика Корије и вибрафонисте Герија Бартонa (Gary Burton, 1943).

Према Трајковићевом мишљењу, „фантастичне, али не и нереалне представе светлости или евокација феномена везаних за парадоксе времена и простора“⁶²⁶ проналазе се и у области ликовних уметности – на пример у надреализму Салвадора Далија (Salvador Dalí, 1904–1989) или у стваралаштву српских уметника из групе „Медиала“;⁶²⁷ као и у 'магијском реализму' латиноамеричких књижевника Маркеса (Gabriel García Márquez, 1928–2014) и Борхеса (Jorge Luis Borges, 1899–1906), те у „најбољим остварењима из домена 'science fiction-a“.⁶²⁸ Трајковић ће касније у тексту објаснити своју тезу да у свим наведеним остварењима препознаје 'фантастику нашег доба', која нема везе са нпр. романтичарском представом фантастичног (ова дистинкција ће се у његовом даљем стваралаштву показати доста важном). Трајковића интересује афективни одговор који изазива таква уметност било ког жанра зато што је, по његовом мишљењу, реч о „новом емоционалном валеру, новом барем што се уметности тиче; ради се о емоционалном валеру сугерираном кроз метафоре које симболизују јединство човека и космоса, јединство микрофизичких и макрофизичких феномена“.⁶²⁹ Оваква уметност, сматра Трајковић, исказује своју тежњу за превазилажењем дихотомије између космоцентричног и антропоцентричног погледа на свет, заговарајући „један нови хуманизам и један нови реализам“.⁶³⁰ Можемо да закључимо да би за њега спој Питагорине (космоцентричне) и Протагорине (антропоцентричне) визије света представљао својеврстан идеал.

⁶²⁶ Трајковић, „Коментари уз партитуру Дан...“, 2.

⁶²⁷ Група „Медиала“ (од 'мед и ала') окупљала је уметнике који су желели да изведу спајање традиционалних вредности са савременим токовима, угледајући се на уметност ренесансе и класицизма. Тај спој класичног и модерног, чланови „Медиале“ су својим личним сензибилитетом доводили у посебан однос стварајући аутентично виђење света. На првој изложби групе (*Медиална истраживања*, Омладинска галерија, Обилићев венац, Београд, 31. јун – 9. јул 1958. године), представили су се уметници Оља (Олга) Ивањицки (1931–2009), Леонид Шејка (1932–1970), Миро Главуртић (1932) и Владан Радовановић (1932), који напушта групу 1969. године и дистанцира се од њеног 'ренесансног' програма. Поред четворо оснивача, чланови групе су били и Милић (Станковић) од Мачве (1934–2000), Коста Брадић (1927–2014), Милован Видак (1926–2003) и други. О делатности групе „Медиала“ видети: Градимир М. Мацаревић (прир.) *Медиала*, Београд, Службени гласник, 2006; *Медијала [sic!]* – *коб два мерила*, ТВ есеј, сценариста Марко Недељковић, косценариста Невена Милић, редитељ Слободан Ж. Јовановић, РТС – ТВБ, 1993, <https://www.youtube.com/watch?v=YKxyV48Pauw>.

⁶²⁸ Трајковић, „Коментари уз партитуру Дан...“, 3.

⁶²⁹ Исто.

⁶³⁰ Исто.

Настављајући са излагањем свог погледа на посао стварања музике, млади Трајковић истиче да идеја мора да буде исказана, уобличена разумљивим језиком, што је израз потребе за комуникацијом (коју види као „битни, социјални и хумани смисао уметности“), али при том се не ослања на неку од теорија које концептуализују уметнички 'говор', већ има у виду сасвим уопштену потребу за комуникативношћу уметничког дела.⁶³¹ Дакако, овакав став јесте производ 'духа времена', али и Трајковићевог генерално 'анти-авангардног' (а не нужно постмодерног, као што ћемо касније показати) поетичког уверења и усмерења.

За Трајковића, разумљивост представља 'објективну категорију' која проистиче из подударности биоритмова човековог бића са логосом природних феномена: „[У]метнички језик ће бити утолико објективно разумљивији уколико боље евоцира управо такву подударност“.⁶³² Он сматра да су модални и тонални системи – природни, „у оној мери у којој се базирају на логици природног аликвотног низа, односно уколико су резултанта импликација латентно садржаних у самом физичком феномену звука. Хармонски, мелодијски и ритмички феномени могу бити интуитивно више или мање разумљиви, управо у оној мери у којој су резултанта тих истих објективних физичких датости“.⁶³³

На овом месту, где композитор прави спону између модалних/тоналних система и природних феномена, први пут се афирмише веза са 'античком парадигмом'. У композицији *Дан – Четири химне* Трајковић се, као и у многим другим својим делима, креће у оквирима проширене и слободно схваћене тоналности/модалности – а то за њега подразумева, као што ћемо касније показати, нешто много шире и свеобухватније него што је то пут који је прешла класична тоналност западноевропске музичке традиције од успостављања превласти дур-мол система до његовог коначног растакања и превазилажења у првим деценијама двадесетог века.⁶³⁴

⁶³¹ Исто, 6.

⁶³² Исто, 4.

⁶³³ Исто.

⁶³⁴ Овој теми Трајковић је посветио велики део свог, можда најзначајнијег објављеног чланка, „Thinking the Rethinking (of the Notion of) Modernity (in Music)“, о коме ће детаљно бити речи нешто касније. У том чланку он поглед усмерава управо на узоре у античком систему музичке теорије, дакако вишеструко посредоване кроз стваралаштво појединих, Трајковићу блиских, композитора двадесетог века.

Друга значајна тема коју Трајковић обрађује у писаној анализи композиције *Дан – Четири химне* јесте питање афеката и емоција као 'садржаја' уметничког дела. Ни овде се композитор не позива на неку одређену теорију, али имајући у виду повезаност барокних *affetti* и Трајковићеве музике на коју је указала Ана Стефановић,⁶³⁵ сматрамо да је и овде реч о испољавању 'античке парадигме' у његовом излагању. Трајковића првенствено занима интуитивни психички одговор реципијента, односно ефекат који сусрет са неким уметничким делом производи код публике:

Дубоко смо убеђени да је ефекат „препознатљивости“, дакле неопходан ингредијент реалистичког концепта уметничког чина, везан управо за овај подсвесни слој људске психе, а не за рационално, дискурзивно разумевање тога „како је и зашто“ нешто направљено. Зато је музика коју разумеју (али не нужно и доживљавају) само музичари професионалци, лоша музика.⁶³⁶ Најбољи тест реалне вредности неке музике, као и њеног функционалног смисла, јесте мера у којој се сугерирани садржај поклапа са евоцираним садржајем у доживљају заинтересованог слушаоца, и то оног који слуша музику пре свега својим чулима, а не разумом – а то је мање више случај са сваким слушаоцем који није професионални музичар.⁶³⁷

Трајковић, дакле, ставља акценат на *доживљај* неког музичког дела у свести слушаоца, док начин на који је дело 'направљено' има вредност само ако успева да изазове жељену психолошку реакцију. Подстакнут захтевима испитног рада да вербализује формално-техничку анализу своје музике, Трајковић разоткрива – први и једини пут овако експлицитно – 'тајну' свог композиторског поступка:

⁶³⁵ Стефановић, „Барокне референце у делима Властимира Трајковића“, 141–145, 154–157.

⁶³⁶ Иако Трајковић не наводи експлицитно на шта се тачно ова констатација односи, из његових других текстова, посебно оних каснијег датума, може да се закључи да има у виду целокупну 'школу' додекафоније и серијализма. Ипак, и у овом тексту налазимо назнаке онога што Трајковић сматра 'неисправним' путем у уметности компоновања: „Ствар је укуса и естетског васпитања (категорија условљених, дакако, класним идеолошким опредељењем, али понекад и манипулисаних професионалним музичким образовањем) да ли ће се неко окренути лажној авангарди декадентног буржоаског типа, музици мртвих чула а препуној патвореног умовања, музици коју грађански државно бирократски естаблишмент на западу фаворизује и издржава, јер је неспособна да издржава саму себе – ствар је опет укуса и естетског васпитања да ли ће се неко окренути такође буржоаском концепту, али буржоаском концепту архаичног типа, каква је државна музика фаворизована у Совјетском Савезу, музика типа Шостаковича [Дмитриј Шостакович, 1906 – 1975] или Шchedрина [Родион Шchedрин, 1932] – или ће потражити музички израз који је на нивоу све лепоте и динамизма нашег времена, музички израз који је актуелан и разумљив“. Трајковић, „Коментари уз партитуру *Дан...*“, 8–9.

⁶³⁷ Исто, 4–5. Трајковић с нескривеним задовољством тврди да је у погледу уводног дела Четврте химне, „индекс поклапања“ његове стваралачке намере и 'препознавања' те намере код реципијента „био веома велики“, па је управо из тог разлога одабрао овај одломак за детаљнију анализу. Исто, 5.

[A]ко слушалац слуша музику интуитивно, композитор је прави и свесно. На основу искуства и опажања ефеката који исти музички идиом или дата слушно-перцептивна јединица изазивају, он се свесно користи оним ефектима који су му у датом тренутку потребни. Верујем да сваки композитор поседује читав вокабулар техничких проседа који, уобличени у ток који се слушно лако прати као кохерентна целина (дакле, у формално прегледан ток), јесу у служби потребе да се сугерира дато стање сензитивитета. До тог вокабулара (који се, уосталом, стално проширује и мења), долази се увидом у то како дати ефекат изазива одређени афекат код слушаоца. У оваквом процесу нема ничег недостојног, иако би се идеалистичка естетика ужаснула над оваквом „симплификацијом“ или „вулгаризацијом“ стваралачког чина. Ипак, подсетимо се још једанпут да у корену речи „поезија“ лежи грчки глагол „ποιεῖν“ чије изворно значење преводимо са: „правити, чинити, делати“. Због тога, Стравински не жели да буде складатељ, „композитор“, већ онај који прави музику. Латинска реч за уметност: „ars“ означава умеће и занат, чак и опсену „artificium“. Уколико је природна, уметност не може бити ни истинита ни лажна, она може бити само боље или лошије „направљена“.⁶³⁸

У овом кратком параграфу, Трајковић себе, дакле, сврстава у оне композиторе, попут Игора Стравинског, који свој 'посао' обављају свесно, користећи 'занатску' вештину и не ослањајући се на инспирацију, али ни на неки унапред дефинисан систем који би контролисао одвијање музичког тока без увида у то какву ће афективну реакцију такав ток изазвати код слушалаца. С тим у вези, помало контрадикторно звучи његова теза о 'природној уметности', будући да Трајковић и сâм дефинише уметност као нешто артифицијелно, 'направљено', али овде он вероватно алудира на очекивану природност, непосредност слушаоачеве емотивне реакције на надражаје које у њима буди одређено дело. У наставку, композитор чини напор да образложи ово своје, сасвим лично становиште, позивајући се на биолошке основе афективног одговора:

[З]ашто ефекат дискантног педала, на пример, изазива осећај простора и боји тај простор одређеном мистичном атмосфером, или већ некаквом другом, зависно од модалитета у којем се јавља, ми не можемо знати, и у томе и јесте тајна и чудо уметности. Иако их има који би рекли да тајна треба да остане тајна, рецимо, ипак, да се највероватније ради о одговарајућем поклапању сугерираних психичких токова и биоритмова са представом одређених објективних ритмова појавне стварности чији смо и ми део.

(...) Тако у уметности није важно само о чему се „говори“, већ пре свега „како“ се о томе говори. Будући да је предмет тога садржаја свет афеката и емоција, а не представљање појавне стварности „per se“, иако афекти и емоције бивају изазвани догађајима у појавној стварности, готово да се и не може замислити „личан“ или „приватан“ свет уметника који не би био потенцијално актуелан и за слушаоца или гледаоца, једном речи за реципијента уметничког дела – сви људи имају мање више сличан емотиван и афективан свет у принципу јер је овај и биолошки (генетски) условљен, а не само историјским или социјалним оквирима.⁶³⁹

⁶³⁸ Исто.

⁶³⁹ Исто, 6–7.

Из наведених пасуса можемо да изведемо закључак да Трајковић заиста верује у обједињеност човека и космоса/природе, те тако и у својеврсну универзалност афективних одговора која није посредована културом и образовањем, већ је 'биолошки' условљена. Међутим, овакав његов став не треба да схватимо као искључив, јер одмах затим Трајковић додаје да „управо те историјске или социјалне предиспозиције не треба потцењивати (...). Колективан интерес [тј. интересовање, прим. ЈБ] за одређени садржај, и његова афективна актуалност, нису константе, већ зависе и од историјских и социјалних околности које их у стилском погледу детерминишу“.⁶⁴⁰

Враћајући се на питање односа садржаја и форме музичког дела, Трајковић уводи појам 'музичког времена' као једну од споредних тема коју у овом тексту није детаљно разрадио, али којој је придао велики значај у неким од својих најпознатијих композиција насталих у истој деценији када и ова анализа (као што је *Арион*). По његовом мишљењу, специфично музичко време потребно за извођење једне композиције представља функцију форме те исте композиције, при чему под формом подразумева „слушно прегледно организован комплекс мелодијских, хармонских и сонористичких мотива међусобно зависних, или још боље речено променљиво међузависних кроз динамизам организованог тока времена. Такав мотивични комплекс иманентан је музичком садржају. Форма и садржај, наиме, налазе се у дијалектичком јединству јер нема форме без садржаја и обрнуто“.⁶⁴¹ Ако се вратимо на малочас разматрано питање 'садржаја' музичког дела, можемо да закључимо да се Трајковићев композициони поступак своди на, како сам каже, динамизацију организованог тока времена, која у перцепцији слушалаца треба да изазове одређени афективни одговор.

Трећа значајна тема коју Трајковић разрађује у уводном делу свог текста, већ поменути појам фантастичног (а с тим у вези и реалистичног у музици)⁶⁴²

⁶⁴⁰ Исто, 7.

⁶⁴¹ Исто, 6–7. С друге стране, Трајковић истиче да се време и простор „не могу до краја разлучити јер се јављају као комплексан феномен који у себи садржи дијалектичко јединство својих основних компоненти“. Исто, 6.

⁶⁴² О односу 'фантастичног' и 'реалистичног' у музици, Трајковић каже: „Садржај Берлиозове *Фантастичне симфоније* [Hector Berlioz, 1830–1869; *Symphonie fantastique*, оп. 14, 1830] доиста је 'фантастичан', што њега не спречава да се у музичком казивању служи реалистичким, чак натуралистичким средствима како би постигао предвиђени емоционални ефекат код слушалаца. Предмет уметничког казивања, напослетку, најчешће и јесте фантастичан јер се кроз њега не читује реалан појавни свет директно (то је област дискурзивног, свакодневног говора или научних

уведена је размишљањем о друштвеним и историјским околностима у којима нека уметност настаје:

Јасно је, на пример, да данас, у доба када се човек спустио на месец, у доба брзине и фасцинирајућег научног и технолошког напретка природна емоционална људска потреба за „фантастичним“, не може више бити задовољена романтичарским концептом „фантастичног“. Ако је услов комуникативности на плану релације ефекат – афекат задовољен на функционалан и адекватан начин, начин казивања биће реалан и реалистички, без обзира што се он очитује као верност једном стању маште, с тим што данашњи човек има више услова да машта, на пример, о парадоксима времена и простора или о поезији међупланетарних путовања, на пример, него, на пример, о романтичарском, ничеанском концепту „надчовека“ [sic!]. (...)
Наше време има право на сопствену фантастику.⁶⁴³

И поново – Трајковић износи шаролику листу представника 'савремене фантастике' у књижевности (Кафка [Franz Kafka, 1883–1924], Џојс, [James Joyce, 1882–1941] магијски реализам Маркеса и Борхеса, најуспелија дела научне фантастике), на филму (Кјубрикова *Паклена поморанџа* [Stanley Kubrick, 1928–1999; *A Clockwork Orange*, 1971], Форманов *Лет изнад кукавичјег гнезда* [Miloš Forman, 1932–2018; *One Flew Over the Cuckoo's Nest*, 1975]) и популарној музици ('халуциногени' рок-џез идиом Хербија Хенкока [Herbie Hancock, 1940]). Ови уметници, према Трајковићевом мишљењу, заступају „фантастичну поезију нашег времена“, те он закључује:

Мислим да нисам изневерио сопствену вокацију, ако сам у својој музици покушао да отелотворим слична естетска и стилска усмерења. (...)
Историјски императив сваког ствараоца јесте да живи у историјском тренутку у сопственом времену и да неоптерећен „аристократским“ предрасудама професионалног и „званичног“ музичара буде отворен према свим видовима звучног изражавања иманентних његовом добу, неоптерећен подозрењем о „априорно нижој вредности“ популарнијих видова изражавања и популарнијих медија. Ако ту под популарним видом изражавања мислимо пре свега на планетарно раширен урбани и пролетерски фолклор *jazz* идиома, и ако у таквом идиому налазимо оне чврсте музичко-научне и стилски прочишћене одреднице којих добар део такозване озбиљне музике изгледа да је лишен – онда из тога не следи да презиремо технику и занат, већ напротив, да у њима видимо *condition sine qua non* сваког комуникативног исказа.⁶⁴⁴

Мада се, на први поглед, чини да тема фантастике и стварања уметности 'свог времена' најтеже може да се доведе у везу са 'античком парадигмом', то није

дисциплина), већ индиректно кроз људску психу посредовану доживљајем те објективне реалности.“ Исто, 8.

⁶⁴³ Исто, 7–8.

⁶⁴⁴ Исто, 8–9.

сасвим тачно – ако ништа друго, оно због тога што знатан број Трајковићевих композиција, насталих током готово пет деценија његове стваралачке активности, реферира на фантастичне теме и ликове из грчке митологије! Композитор је, дакле, трагао за својим аутентичним стваралачким путем спајајући елементе и технике савременог музичког тренутка са античким темама. Без обзира на промене које је његов музички језик доживео током времена, Трајковићево 'призивање антике' у насловима композиција (и њихових ставова) као што су *Епиметеј*, *Арион*, *Зефиров повратак...*, па чак и *Тестије и кондири* (без директне референце, али са 'архаичним' и 'археолошким' предзнаком), недвосмислено указује на блиску везу између композиторових интересовања за антику и фантастику као 'сиже' уметничког дела. Имајући у виду и композиторову љубав према жанру научне фантастике у књижевности (и на филму),⁶⁴⁵ можемо да поставимо тезу да за Трајковића, већ у том тренутку, 'антика' представља питање савремености (или чак 'ванвремености'), а не прошлости.

Други ниво на коме може да се успостави кореспонденција између ова два интересовања односи се на савремени цез идиом, који је референтан из барем два разлога. Најпре, треба имати у виду значајан музички 'прелом' који почиње од Мајлса Дејвиса (Miles Davis, 1926–1991), прецизније од његових албума *Milestones* (1958) и нарочито *Kind of Blue* (1959) – који је у потпуности заснован на модалним основама и који је имао огромног утицаја на различите музичке жанрове као што су уметничка музика, цез или рок. У најкраћим цртама, за разлику од традиционалног цеза (би-бап, хард бап) у коме се композиције заснивају на једном тоналном центру и све време остају у оквирима јединствене лествичне и хармонске основе, док је акценат стављен на виртузну мелодијску импровизацију, у модалном цезу је хармонска основа променљива, као лествичне основе користе се 'трегоријански' модуси познати у западној музичкој традицији још од средњег века, док је импровизација мање истакнута јер мора да се прилагођава модулацијама у току композиције.

Поред Мајлса Дејвиса, могућности модалног цеза посебно су истраживали и чланови његовог ансамбла из времена настанка албума *Kind of Blue*, тенор

⁶⁴⁵ О томе је говорила Трајковићева пријатељица Неда Беблер у емисији „*Tempora retenta* – Сећање на Властимира Трајковића“, ТВ емисија, уредник Тамара Петковић, редитељ Наталија Мићевић, Београд, Радио-телевизија Србије, фебруар 2017, <https://rtsplaneta.rs/video/show/94274/>.

саксофониста Џон Колтрејн (John Coltrane, 1926–1967) и пијаниста Бил Еванс (William John 'Bill' Evans, 1929–1980). Нарочито је у овом контексту занимљив хармонски језик Била Еванса, на пример у композицији *Time Remembered* (1962, први пут објављена на албуму *Bill Evans Trio with Symphony Orchestra*, 1966):

Time Remembered је сигурно изронила из дубина музичког ума Била Еванса или, како би он можда рекао, из 'универзалног ума'. То је композиција која хармонски чини омаж модалном периоду у историји музике, шеснаестом веку који је изнедрио Палестрину, Берда, Качинија, Морлија, Монтевердија, Фрескобалдија и Шица. Акорди и хармонске прогресије у *Time Remembered* сугеришу четири модуса или лествице које су чиниле основу многих композиција тога периода: дорски, фригијски, лидијски и еолски. Бахови корали из седамнаестог века означавају прелаз од модалности ка тоналности (дур/мол систем). Затим морамо да чекамо триста година до реинкарнације модуса у композицијама Дебисија и Равела. Бил је познавао музику ове двојице мајстора импресионизма 'споља и изнутра', а у *Time Remembered* је компримовао у 26 тактова четири века музичке еволуције, од модалности преко тоналности до импресионизма.⁶⁴⁶

Управо овај пасус речито показује зашто је Трајковић високо ценио поједине цез уметнике попут Еванса – у њима је проналазио своје истомишљенике у 'пројекту' обнове модалности. Еванс је такође користио акордске прогресије са паралелним квартама, као у свом чувеном 'риффу' којим започиње композиција *So What* са албума *Kind of Blue*, која је компонована у дорском модусу. Иако се сам Трајковић није посебно интересовао за грегоријанске модусе, већ је модалност као принцип тоналне организације посматрао много шире и свеобухватније, несумњиво је његовом поимању тонске организације⁶⁴⁷ био много ближи модални цез неголи 'фри цез' (*free jazz*) који је близак тоталној алеаторици и према коме Трајковић није имао превише симпатије. Поред обнове модалности, за Трајковића је цез имао смисао 'фолклорне' музике двадесетог века – ова теза ће добити свој пуни смисао у каснијим композиторским написима у којима он образлаже сопствено виђење фолклорне музичке супстанце.

⁶⁴⁶ Уп. Jack Reilly, *The Harmony of Bill Evans*, Brooklyn, NY, Unichrom, 1993, 16.

⁶⁴⁷ На пример, говорећи о Трајковићевом *Концерту за обоу*, Ана Стефановић у њему примећује: У тој врсти двојства консонантног и дисонантног, дијатонског и хроматског, остварује се Трајковићево 'искушавање' класичног и традиционалног из његовог аутентичног, модерног контекста. Архајској сфери 'изгубљеног раја', која се исказује у модалности у вертикали и хоризонтално са значајним ослањањем на еолски ефекат у каденци, у осцилирању тонских родова, тоналитета и модуса, у повременом искрсавању пентатонике (...) перманентно се супротстављају бифункционалне и битоналне комбинације све до секундне вертикале, али и целостепено и квартално кретање мелодије“. Стефановић, „Концерт за обоу Властимира Трајковића“, 40.

Када је реч о аналитичком делу Трајковићевог текста (стр. 9–18), издвојили бисмо за почетак један моменат који је од посебног значаја за одабрани угао посматрања. Објашњавајући микро и макро структуру анализираниг одсека (почетак Четврте химне, до бр. 12 у партитури), Трајковић говори о 'нарастајућој форми', баш као што и главна мелодијска тема одсека – уједно и једна од централних тема у композицији *Дан* – 'израста' из почетног аморфног хроматског тотала, 'кристалишући се' и добијајући све јасније обресе да би се њено излагање десило у бр. 3 у различитим инструментима.⁶⁴⁸ Форму почетног одсека Четврте химне Трајковић је схематски приказао на следећи начин (видети Илустрацију 12):

ИЛУСТРАЦИЈА 12

Форма почетног одсека Четврте химне (т. 1–51, бр. 1–11)

A	AX	AXY	B
a b	a x c d	e e x c x d x	f x y
1	2 3 4	5 6 7 8	9 10 11

(слова *x*, *y* означавају различите етапе развоја неког материјала, а не истоветан материјал, док слова *a*, *b*, *c*, *d*, *e*, *f* означавају исти материјал при свакој појави).⁶⁴⁹

Ову 'саморазвојну' форму Трајковић проналази пре свега у композицијама Клода Дебисија, за које сматра да се погрешно тумаче као пуко „мозаично ређање боја и атмосфера“ (конкретно, има у виду партитуре симфонијске свите *Море (La mer, trois esquisses symphoniques pour orchestra, 1903–1905*, балета *Jeux, 1912–1913*. и оркестарске слике *Rondes de Printemps* из циклуса *Images pour orchestre, 1905–1912*), али и у остварењима Скрјабина (*Поема екстазе [Le Poème de l'Extase, 1905–1908]*) или Стравинског (*Посвећење пролећа [Le Sacre du printemps, 1913]*).⁶⁵⁰ Своју личну интерпретацију ове форме Трајковић назива 'формом цвета' „јер се попут пупољка развија у цвет“.⁶⁵¹ Ова 'природњачка' аналогија није изненађујућа јер је, према сведочењу његове дугогодишње пријатељице Неде Беблер, Трајковић волео

⁶⁴⁸ Иста тема јавља се и у Првој химни у развојном делу, на стр. 25 партуре, у деоницама флаута и кларинета.

⁶⁴⁹ Трајковић, „Коментари уз партитуру *Дан...*“, 16

⁶⁵⁰ Исто.

⁶⁵¹ Исто, 17.

цвеће и пасионирано га је узгајао на тераси свог стана у центру Београда.⁶⁵² Истичемо овај формални поступак зато што се логично надовезује на тему природе као један од битних 'античких' тематских кругова апострофираних у првом делу текста. Аналогија се ту не зауставља: описујући формални развој анализираниог сегмента Четврте химне, Трајковић наводи да често долази „до сажимања деоница, или до њиховог гранања (попут процеса у Лигетијевој композицији *Ramifications*)“.⁶⁵³ Поред Лигетија, свакако је умесно да се направи поређење са његовим савремеником Ксенакисом који, као што смо видели при анализи композиције *Evryali* (1975), уводи термин 'арборесценције' (множ, изведено од фр. *arbre* – дрво),⁶⁵⁴ а та кованица најприближније може да се преведе управо као 'гранања' (или 'структуре налик дрвету').

На крају свог исказа, Трајковић даје неколико сумарних констатација о композицији *Дан – Четири химне*, инсистирајући најпре на томе да је „свака сличност четвороделног циклуса који чини дело у целини са симфонијским циклусом (...) случајна“, баш као и „свака сличност Прве химне са сонатним *allegrom*“.⁶⁵⁵ Овим ставом композитор као да свесно и намерно жели да се дистанцира од целокупне традиције симфонијске музике, што ће остати константа кроз целокупну његову писану реч, а наравно и музичко стваралаштво. Даље, Трајковић изјављује да Трећа химна „не представља стилизацију, већ доследну примену *slow rock jazz* идиома“,⁶⁵⁶ што може да се схвати као израз 'фантастичне поезије нашег времена' о којој говори у уводном делу текста. На крају, управо ова,

⁶⁵² „*Tempora retenta* – Сећање на Властимира Трајковића“.

⁶⁵³ Трајковић, „Коментари уз партитуру *Дан...*“, 13. Композиција *Ramifications* је настала 1968, а први пут је изведена следеће, 1969. године. Назив овог Лигетијевог остварења (на енглеском језику, у множини) преводи се, баш као што Трајковић и чини, као 'гранања', односно 'разгранате структуре', што је једно од значења речи *ramification(s)*.

⁶⁵⁴ Џејмс Харли прецизно дефинише 'арборесценције' као „умножавање мелодијских линија из једне генеришуће контуре“, уп. Harley, *Xenakis: His Life in Music*, 72.

⁶⁵⁵ Исто, 18.

⁶⁵⁶ Исто. Ову композиторову констатацију, наравно, можемо да подвргнемо аналитичкој сумњи, јер се кратка Трећа химна практично у целости заснива на остинатном покрету у пратећем слоју (клавијатурни инструменти, удараљке) и 'дрону' у гудачима, над којима се мелодијски слој развија и усложњава у деоницама дрвених дувача – али не на начин који би био близак цез варијацијама/импровизацијама, већ пре по узору на некаку 'пасакаљу' или 'чакону', барокне форме варијација над остинатним басом настале почетком седамнаестог века, или налик на још старији 'талеа' ритмички образац, чија се прва појава везује за француске изоритмичке мотете тринаестог века. Овој композицији посветићемо више пажње у поглављу рада посвећеном анализама Трајковићевих композиција.

Трећа химна има 'радни програмски наслов' *Sandy Flower* (Песковити цвет)⁶⁵⁷ – као што ћемо видети приликом анализе овог става, он заиста показује одлике 'форме цвета' али на плану макроформе, будући да се сегменти форме постепено фактурно усложњавају на 'фону' непрекинутог остината и 'дрона'. У овом контексту не можемо да избегнемо асоцијацију на чувену 'Тему цвета' из Месијанове *Турангалила симфоније*, једну од неколико цикличних тема које се појављују у овој гигантској, десетоставачној композицији, а која се чује већ у уводном ставу, у излагању два кларинета. На ову помисао наводи нас један много каснији Трајковићев коментар о композицији *Дан – Четири химне*, поводом извођења овог дела на ауторском концерту 2007. године, у коме каже да „уколико се помишља на 'симфонију' – онда ова музика представља четвороставачну симфонију само онолико колико и десетоставачна Месијанова *Турангалила-симфонија* представља симфонију“.⁶⁵⁸ Све речено указује на изворе инспирације младог композитора, на појаве које су га фасцинирале, како у природи, тако и у области људске креације, као израз тежње за превазилажењем разлике између космоцентричне и антропоцентричне визије света.

Аналитички део Трајковићевог експозеа о композицији *Дан* веома је занимљив и пружа нам непосредан увид у његов композиторски поступак. Композитор је одабрао да детаљно прикаже само кратак, уводни сегмент Четврте химне јер је то „најстарија музика у *Дану*“, настала још 1973. године,⁶⁵⁹ „те је према томе каузално релативно самостална у односу на контекст“.⁶⁶⁰

На почетку, Трајковић излаже слојеве из којих се састоји привидно аморфна фактура: то су примарни мелодијски слој (кларинети *in La* 1 и 2 и виоле) са

⁶⁵⁷ 'Радни програмски наслови' осталих Химни су: I – *Fascination*, II – *Emmanuel Goldstein in Paradise* и IV – *Speedy Road*. Исто. Док је за наслов Друге химне Трајковић 'позајмио' име лика из чувеног научнофантастичног романа *1984*. Џорџа Орвела [George Orwell], из 1949. године, за преостале ставове циклуса не може са сигурношћу да се утврди извор инспирације, односно конкретна референца.

⁶⁵⁸ Трајковић, „Ауторски концерт композитора Властимира Трајковића“.

⁶⁵⁹ Композитор је прекинуо рад на композицији због одслужења војног рока.

⁶⁶⁰ Трајковић, „Коментари уз партитуру *Дан...*“, 9–10. У малочас поменутом програмском коментару са ауторске вечери 2007. године, Трајковић каже да овај почетни сегмент Четврте химне „започиње једном лирском сагом – започиње у свемирском броду и у дубоком свемиру што плови око њега: *NO-HUMAN-NECESSARILY-PRESENT*“. Трајковић, „Ауторски концерт композитора Властимира Трајковића“.

Можемо да претпоставимо да је и овде као извор инспирације вероватно послужио филм *Одисеја у свемиру 2001*. Стенлија Кјубрика. С тим у вези, композиција *Дан – Четири химне* можда може да се посматра и као индиректни омаж Ђерђу Лигетију, чија је музика пресудно 'обојила' Кјубриков филм.

тоналним центром у Це-дуру (до бр. IV 1), 'комплементарни полилинеарни мелодијски слој' (II, III, IV, V, VI и VII пулт првих виолина, којима се у другом такту придружује и I пулт виолончела), 'дискантни педал' (I пулт првих виолина и II виолине), такође полилинеаран, који међутим није потпуно статичан већ садржи ситна мелодијска померања; 'унутрашњи глас' (II и III пулт виолончела као и 3. и 6. контрабас) који се придружује педалном слоју, док 4, 5, 7. и 8. контрабас као и IV и V пулт виолончела маркирају бас и потцртавају основни метрички пулс (у такту 3/2). О овом сегменту – првих пет тактова Четврте химне, композитор каже да је читав ток „прилично неодређен с обзиром на римичку димензију (полиритмика), а исто тако и хармонску (полимодалитет). (...) Елементи статичности и статичне хармоничности преовлађују, са тек наговештеним зачецима покрета. (...) Уз низак интензитет звучног тотала, захваћен просторни волумен је велики“.⁶⁶¹ О ефекту који је желео да постигне овим 'сфумато' сегментом, композитор каже:

У рукопису оловком написао сам следеће упутство (и штета је што се оно не налази и у умноженој партитури – вероватно би упутило диригента и извођаче на адекватнији сонорни исказ): „Мелодија виола и кларинета треба тек да се назире преко пратње и да остане у потпуности део општег магловитог звучног амалгама. С тога се треба чувати уобичајеног 'espressiva'“. Можда би овакво упутство натерало и тонског сниматеља да, снимајући дело у студију, остави природан ехо постигнут у реалном звуку оркестрационим поступком, а не да правећи „мат“ снимак „тежи за издиференцираношћу линија“, овде потпуно контраиндицираном, јер се тематика (као што је то и иначе често случај у „Дану“) поклапа са укупношћу фактуре – са звучним тоталом, следећи на тај начин један од основних постулата лигетијевског тематског рада. Због тога, од два снимка која поседујем композиције „Дан“, за емитовање на овом испиту дајем предност звучно сасвим задовољавајућем снимку са концертног извођења, а не студијском снимку: снимак са концерта је, наиме, много вернија слика реалног звука.⁶⁶²

Видимо, дакле, да је композитор био врло свестан колористичких и динамичких карактеристика звука које је желео да постигне слојевитошћу фактуре, те да је исказао негодовање због погрешног приступа продуцента који је радио на студијском снимку.⁶⁶³ Трајковић је заправо желео да оваквим 'сливеним' уводом направи контраст у односу на даљи музички ток става, где долази до 'расветљавања' фактуре па тако „општи пад волумена / смањење броја линија све до оркестарског

⁶⁶¹ Исто, 11.

⁶⁶² Исто, 12.

⁶⁶³ Исто. Нама је био доступан снимак композиције који су 1977. године начинили Симфонијски оркестар РТБ и диригент Жан-Пјер Жакија (Jean-Pierre Jacquillat) из Француске. Снимак се налази у Фонотеци Радио Београда.

унисона (...) прати континуирани пораст интензитета, и то не само кроз све вишу динамику, већ и кроз поступно активирање све сонорнијих инструмената). Од општег 'сфумата' крећемо се ка чистим контурама јасних ивица“. ⁶⁶⁴ Пет фактурних слојева са почетка и даље су присутни, али међусобно замењују улоге, или се поједини инструменти премештају из слоја у слој. ⁶⁶⁵ Трајковић још једном указује на сродност са Лигетијевим поступком 'сажимања' или 'ширења' ('гранања') деоница.

Композитор потом говори о 'настајању' једне од средишњих тема у композицији *Дан*, коју смо раније већ поменули, а која се циклично преноси из става у став – што поново може да асоцира на поступак примењен у *Турангалила-симфонији*. ⁶⁶⁶ Мелодијски слој из којег настаје тема преноси се из једне групе инструмената у другу, те након првих пет тактова (где се налази у виолама и кларинетима), сваки даљи сегмент форме експонира мелодијски слој у другој инструменталној комбинацији: бр. 1 – хорна 2 и туба; бр. 2 – флауте, кларинети и фаготи; бр. 3 (први наговештај теме): пиколо, обое, друге виолине и прве виолине (изузев III и IV пулта), итд. Поступак 'настајања' теме композитор пореди са поступним ослобађањем (тј. претварањем) „потенцијалне енергије у кинетичку, формалне елекстростатике у формалну електродинамику“. ⁶⁶⁷ У бр. 7 излаже се „пуни, микстурално четворогласни вид теме зачете мелодијски у бр. 3 (хармонизација одговара дословно хармонизацији у флаутама и кларинетима из I химне, бр. 12) – овде се може најлакше прочитати у *Fender* електричном клавиру, али се јавља и у: две обое и енглеском рогу, првом кларинету и првом фаготу, другим виолинама, виолама, виолончелима и контрабасима)“ ⁶⁶⁸ (видети Нотне примере 9а и 9б).

⁶⁶⁴ Трајковић, „Коментари уз партитуру *Дан...*“, 12.

⁶⁶⁵ Композитор износи занимљив пример виола које већ од бр. 1 напуштају примарни мелодијски слој и прикључују се педалном слоју (најпре div. а 2, а потом и div. а 3):

е
е; е
е; е; е

„чинећи тако својеврстан унутрашњи педал, својеврсан 'исон', (...). Ту се ради о звучном феномену 'frons scaepae' ['позадина сцене', прим. ЈЈБ]“, исто, 13.

⁶⁶⁶ Наравно, циклични принцип је много старијег датума – већ у петнаестом веку је постојала тзв. 'циклична миса' где су сви ставови Ординаријума били засновани на истом напеву (најпре из Грегоријанског корала, а касније и из световних композиција) који је обично коришћен као *cantus firmus*, што је обезбеђивало јединство већој форми.

⁶⁶⁷ Трајковић, „Коментари уз партитуру *Дан...*“, 13.

⁶⁶⁸ Исто, 14.

НОТНИ ПРИМЕР 9

Дан – Четири химне за симфонијски оркестар – циклична тема
(партитура – Београд, Удружење композитора Србије, 1977)

а) Прва химна, партитурни број 12

Handwritten musical score for the first hymn, page 12. The score is for woodwinds: Flute 1 and 2 (fl. 1, 2), Oboe 1 and 2 (ob. 1, 2), Clarinet in B-flat 1 and 2 (cl. Bb 1, 2), and Clarinet in E-flat 1 and 2 (cl. Eb 1, 2). The music is in 3/4 time and features a melodic line with various dynamics like p and mp. A circled '12' is in the top left corner.

б) Четврта химна, партитурни број 7

Handwritten musical score for the fourth hymn, page 7. The score includes woodwinds (fl. pic., fl. 1, ob. 1, 2, cl. Bb 1, 2, cl. La 1, 2, fag. 1, 2, cfr.), brass (tr. Fakul., truba 1, 2, trboni., trboni. 1, 2, tuba, trglor.), and strings (under clarinet/piano/celesta). The music is in 3/4 time and includes lyrics in Cyrillic: "шела!". A circled "7" is in the top left. Handwritten notes at the bottom include "7" and "характеризација шела (Р. иј. 25, д. 12)". The score includes various dynamics and performance instructions like "cresc. sord.", "sub. pp", and "electr. piano cal. ff".

Занимљив је и одсек бр. 9–11, који се састоји од три петотакта и чији је смисао „градациони растући педал, потенциран и интензивном, и све интензивнијом експонираношћу 'détaché' звука гудачких инструмената – овде је градијент интензитета већ надвладао градијент волумена!“⁶⁶⁹

Можемо да резимирамо да се у почетном одсеку Четврте химне (компонованом 1973. године) већ појављују многи елементи Трајковићевог препознатљивог музичког језика који се уочавају у већини његових композиција, а који се доводе у везу са 'античком парадигмом': то су 'природњачке' аналогije (цвет, гранање, кристална структура, светлост), педали и остината као реферирање на 'ренесансну антику', проширена тоналност-модалност, тематско третирање звучне боје као имплицитни 'наклон' композиторским узорима (овде нарочито Месијану и Бартоку), и друго. Стога закључујемо да Трајковић у композицији *Дан*, и у прокламованој намери и у њеној материјалној (музичкој) реализацији, у потпуности афирмише свој 'антички' универзум и не оставља места ни за какву сумњу у том погледу. Наша каснија анализа Треће химне из истог циклуса пружиће додатну потврду овој констатацији.

Након овог, необјављеног текста, који је написао у склопу испитног захтева и који даје драгоцен увид у размишљања и уметничке ставове младог композитора, Трајковић се низ година неће бавити сопственим стваралаштвом, барем не у форми писане речи – а и онда, реч је о кратким програмским текстовима који су пратили значајна извођења његових композиција, без детаљнијих анализа.

Као што је за Трајковићево композиторско стваралаштво карактеристично преношење тематских материјала па и већих целина из једног дела у друго, тако се и у његовој писаној речи многе теме, проблеми и њихова могућа решења, 'аутоцитирају' тј. појављују у већем броју чланака, где понекад доживљавају и даљу разраду. Он посвећује низ текстова, објављених у распону од петнаест година (између 1986. и 2001), другим композиторима: посебно су значајна два написа о 'класицима двадесетог века', Сергеју Рахмањинову (1873–1943) и Мануелу де Фалји. Међутим, Трајковић пише и о српским музичким ствараоцима: понајпре о свом

⁶⁶⁹ Исто.

деди Милоју Милојевићу, представнику прве генерације 'модерниста' у српској музици и једном од најзначајнијих српских музичких стваралаца у периоду између два светска рата (уједно савременику Рахмањинова и де Фаље). Затим, посвећује већ поменути писани омаж свом великом узору, истакнутом српском музикологу и композитору Драгутину Гостушком, а такође анализира поједина остварења својих колега и савременика, српских композитора Зорана Ерића (1950) и Југослава Бошњака (1954–2018). Иако, дакле, не пише о себи и о својим композицијама, занимљиво је то што Трајковић у стваралаштву других аутора проналази аргументе за сопствене поетичке ставове, односно пише апологије оним делима и ствараоцима са којима је осећао својеврсно 'сагласје'. Стога, одабир композитора чијим се остварењима бави у својим чланцима никако није случајан.

Ту су и два 'општија' текста, оба из 1982. године, један о стању југословенске музике у том тренутку (написан на позив Трибине музичког стваралаштва Југославије у Опатији), а други о стању музичке критике, о њеним (жељеним) циљевима и задацима (изложен у оквиру трибине Марксистичког центра организације Савеза Комуниста). Ови текстови, иако 'наручени' и, на први поглед, без додира са 'античком парадигмом', ипак се могу довести с њом у везу јер, како ћемо видети, откривају Трајковића као настављача 'просветитељске мисије' коју су започели неки од његових најважнијих композиторских узора из ранијих епоха. Управо зато, текстове нећемо посматрати у хронолошком, већ у проблемском следу, почев од два објављена чланка о Милоју Милојевићу,⁶⁷⁰ јер се у њима јасно формулишу питања која ће окупирати Трајковићев музичко-теоријски дискурс и у наредним деценијама. Оба текста апострофирају значајне 'тематске кругове' које ће Трајковић, у познијим годинама живота, сам довести у везу са 'античком парадигмом'.

На почетку првог чланка о Милојевићу, унук саопштава да је са много оклевања⁶⁷¹ прихватио да учествује на научном скупу о свом деди, али да је ипак

⁶⁷⁰ Неколико година пре првог објављеног чланка о Милоју Милојевићу, Властимир Трајковић је, заједно са музикологом Слободаном Варсаковићем, приредио исцрпан каталог Милојевићевих дела, који је укључио укупно 176 опуса, за разлику од пописа који је сам Милојевић направио пред крај свог живота и који укључује свега 89 опуса. Видети: *Miloje Milojević [1884–1946], rukopisi kompozicija, tekstovi, dokumentacija: Kataloški popis i obrada podataka* [priredili Slobodan Varsaković i Vlastimir Trajković], Beograd, Udruženje kompozitora Srbije i Muzikološki institut u Beogradu, jul 1979.

⁶⁷¹ Trajković, „Miloje Milojević – Stota godišnjica od rođenja kompozitora“, 9.

то учинио јер сматра да је у одређивању Милојевићевог места у оквиру српске историје музике учињена „историјска неправда“.⁶⁷² Основни узрок те неправде, према Трајковићевом мишљењу, лежи у чињеници да велики део Милојевићевог обимног опуса заправо није познат јавности – због недостатка штампаних партитура (па и објављених рукописних издања) и снимака композиција који би његово стваралаштво на адекватнији начин представили јавности. Цитирајући свог великог узора Драгутина Гостушког који је изјавио да се „по правилу историјска судбина уметности решава већином гласова у оквиру компетентног слоја“⁶⁷³ и да се степен вредности једног дела утврђује 'референдумом',⁶⁷⁴ Трајковић констатује да је за припрему таквог 'референдума' неопходан предуслов да опус који се посматра буде познат и достижан онима који доносе вредносни суд те стога каже:

Znajući to, smatrao sam da neko ko živi u stanu sa tolikim partiturama samo njemu znamim, pa makar da je reč o partiturama nekoga ko mu je bio blizak rod, treba da učestvuje na ovom naučnom skupu. Kolikogod da o tim partiturama ne mogu a da ne gajim respekt, visoko i sve više i više mišljenje, nisu mi aksiološke procene toliko na umu. (...) Razmišljam pre svega o tome koje su to i kakve okolnosti koje i samu egzistenciju muzičkog dela sprečavaju, uništavajući u korenu puku mogućnost komunikacije. U stvari, šta dovodi do toga da jedan opus uopšte i bude kroz svoj materijalno-zvučni inkarnat ponuđen na referendum kompetentnoj javnosti. Ili, pre istorije koja kristališe, promovise i detronira sve vrednosne sudove, postoji li i 'predistorija' društvenih okolnosti, 'ljudske psihologije' i 'ljudske sociologije' koja ovu drugu 'pravu' istoriju uslovljava.⁶⁷⁵

Овај пасус је важан из неколико разлога. Најпре, Трајковић исказује недвосмислено дивљење према стваралаштву свог великог претка којег није имао прилике лично да упозна.⁶⁷⁶ Друго, Трајковић овде први пут скреће пажњу на једно важно питање којим ће се бавити и касније, а то је слаба доступност српског музичког стваралаштва извођачима, публици, критичарима, самим тим и његов лош пласман – притом, он нема у виду само локалне оквира, већ, хипотетички, и оне много шире, чак и глобалне! Из овог текста, а посебно из другог чланка посвећеног Милојевићу и написа каснијег датума, назире се колико је Трајковићу било важно да стално

⁶⁷² Исто.

⁶⁷³ Драгутин Гостушки, *Уметност у недостатку доказа*, Београд, Српска књижевна задруга, 1977, 19 и даље. Нав. према: исто, 10.

⁶⁷⁴ Исто.

⁶⁷⁵ Трајковић, „Miloje Milojević – Stota godišnjica od rođenja kompozitora“, 11–12.

⁶⁷⁶ Милоје Милојевић је преминуо 1946, тачно годину дана пре рођења свог унука и то од дуготрајних последица рањавања приликом савезничког бомбардовања Београда 1944. године.

истиче (жељено) место и значај српске уметничке музике у оквиру, пре свега, европске музичке традиције, а и оне светске.

Трајковић сматра нетачном квалификацију која је присутна у старијој литератури о Милојевићу,⁶⁷⁷ наиме да је он композитор 'минијатуриста', који се претежно изражавао у 'малим формама'. Оваква квалификација је, сматра Трајковић, изречена због „nedostatka simfonija“⁶⁷⁸ у Милојевићевом опусу (са изузетком једног, младалачког али обимног дела, Симфоније у А-дуру *Всегорд и Дивна* из 1903. године). Насупрот томе, Трајковић износи мишљење да основну изражајну форму Милоја Милојевића представљају циклуси, „po pravilu obimni, a svaki je popisao kao jedinstven opus“.⁶⁷⁹ Ову тврдњу Трајковић још једном акцентује: „Ostavivši po strani liturgije i opela koja su sva obimne a cappella horske kompozicije, reklo bi se da je osnovna Milojevićeva instrumentalna forma – a to se odnosi i na Lied, najčešće – forma ciklusa u obliku svite. Te svite ponekad obuhvataju veliki broj doista kratkih, 'minijturnih' stavova, ali češće manji broj dužih, morfološki razvijenih stavova“.⁶⁸⁰ Иако се поједини комади из већих целина могу изводити и појединачно, Трајковић сматра да Милојевићевци циклуси не подразумевају лабаву везу између ставова⁶⁸¹ – ову станицу ће аргументовано образложити свом другом тексту о Милојевићу.

Трајковић потом истиче вредност Милојевићевих инструменталних соната, „od kojih nijedna nije male forme, ni po trajanju ni po složenosti stavova koji ih čine“.⁶⁸² Као пример истиче Сонату за виолу соло, оп. 86, „što po oporosti harmonike i po gustini polifonog tkiva u solo gudačkom instrumentu tako liči na od nje godinu dana kasnije nastalu Bartokovu Sonatu za solo violinu“.⁶⁸³ Трајковић сматра да није тачан податак који се налази и у поменутој монографији Петра Коњовића и у лексикону

⁶⁷⁷ Трајковић не указује на то коју 'старију' литературу има у виду, али с обзиром на то да о Милојевићу није било много писано, вероватно је имао у виду малобројне референтне књиге као што је монографија Петра Коњовића *Милоје Милојевић, композитор и музички писац*, Београд, Српска академија наука (Посебна издања, књ. ССХХ, Одељење ликовне и музичке уметности, књ. 1), 1954, или пак лексикон Властимира Перичића (уз сарадњу Душана Костића и Душана Сковрана) *Muzički stvaraoci u Srbiji*, Београд, Prosveta, [1969], што може да се закључи из наставка Трајковићевог текста.

⁶⁷⁸ Исто, 17.

⁶⁷⁹ Трајковић, „Miloje Milojević – Stota godišnjica od rođenja kompozitora“, 14.

⁶⁸⁰ Исто.

⁶⁸¹ Исто, 18.

⁶⁸² Исто.

⁶⁸³ Исто

Muzički stvaraoци u Srbiji да је Соната за виолу соло недовршено дело, већ да двоставачна форма прикрива четвороделност циклуса (први и други став су спојени, као и трећи и четврти) – а томе у прилог иде и трајање дела од око тридесет минута. На овом месту Трајковић износи најзанимљивију тврдњу, да „саžимање четвороставачног сонатног циклуса у двоставачни anticipira касније, а сличне интенције у симфонијском стваралаштву Василија Мокрањца“⁶⁸⁴ и додаје:

А када је већ о његовом [Мокрањчевом, прим. ЈЈБ] стваралаштву рећ, истакнимо зачуђујућу сличност на разини језика otelovljenog кроз благу пандијатонску модалност националног призвуча, између мирних lirskih oaza у последњим delima великог српског симфонићара, с једне стране, и, с друге стране, са последњим opusом Милоја Милојевића – са *Ciklusом pesama на стихове јапанског песника Išikave*, за visoki glas и klavир op. 87 из 1944. године...⁶⁸⁵

На овај начин Трајковић, практично, успоставља 'музички родослов' – линију која води од његовог деде Милојевића, преко његовог професора композиције Василија Мокрањца (1923–1984) – који је пак био у блиском породичном сродству са Стеваном Стојановићем Мокрањцем (1856–1914), Милојевићевим професором у Српској музичкој школи у Београду⁶⁸⁶ – до самог Трајковића⁶⁸⁷ – јер, управо је 'пандијатонска модалност националног призвуча'⁶⁸⁸ опис звучног утиска који остављају и поједина његова дела (на пример, већ поменута *Ноктурна* или, од композиција каснијег датума, *Зефирова повратак*, *Тестије и кондире* и друга).

Али, ово није једина 'генеалогја' коју Трајковић успоставља у вези са сопственим стваралаштвом. Пишући у наставку истог чланка о музиколошкој – и музичко-просветитељској – делатности Милоја Милојевића, за коју такође сматра да није добила адекватан третман у српској историји музике, Трајковић каже да она у нашој средини није остала сасвим без свог 'идејног' наслеђа: њен продужетак види у збирци текстова *Уметност у недостатку доказа Драгутина Гостушког*:

⁶⁸⁴ Исто, 18.

⁶⁸⁵ Исто.

⁶⁸⁶ Српска музичка школа, коју је Стеван Стојановић Мокрањац основао 1899. године, данас носи име свог оснивача – Музичка школа „Мокрањац“.

⁶⁸⁷ Ова прича о 'родослову' има и свој занимљив епилог: Милош Трајковић, братанац Властимира Трајковића, дипломирао је композицију у његовој класи на Факултету музичке уметности у Београду. Међутим, Милош Трајковић се, након завршених студија, није више бавио активно компоновањем већ се посветио музичкој педагогији, најпре као професор теоријских предмета, а потом и директор Музичке школе „Мокрањац“.

⁶⁸⁸ Коментар и анализу стваралаштва Василија Мокрањца у односу на појам 'националног' изложила је Ивана Медић у књизи *Klavirska muzika Vasilija Mokranjca*, Beograd, Studentski kulturni centar, 2004.

[N]e samo da po formi odgovara Milojevićevim knjigama studija i članaka (...) – već, a to smatramo i značajnijim, odgovara i u idejnom i u literarno-stilskom smislu. Taj 'ćaskajući', naizgled neobavezan ton, ta maska frivolnosti ili 'vatrene' emfaze – koliko u svemu tome ima galskog intelektualnog bon-тона koji zapoveda da se i o najozbiljnijim stvarima govori na ležeran način. Na duhovno formiranje Milojevićevo boravak u Francuskoj (1917–19) ostavio je mnogo jačeg traga nego prethodni boravak u Minhenu (1906–10), i, što je još važnije, vrativši se u Beograd posle Prvog svetskog rata, on je tu, u svom rodnom gradu, naišao na jednu isto tako 'galicizirajuću' intelektualnu klimu što su je oko sebe širili francuski đaci – povratnici. Bio je to Beograd Bogdana Popovića i čuvenog 'beogradskog književnog stila' koji je, ne samo u pravopisu i interpunkciji, već i u sintaksi, podražavao galske uzore.⁶⁸⁹

Два појма која се појављују у наведеном пасусу, од посебног су значаја: Француска и Драгутин Гостушки. Као што смо већ истакли, а што ће се потврдити и у каснијим написима, Трајковић је гајио велико поштовање према личности и делу Гостушког, нарочито према његовом 'магнум опусу' *Vreme umetnosti* који, по нашем уверењу, представља кључ за разумевање Трајковићевог целокупног стваралаштва – и музичког и музичкотеоријског. Француска култура и уметност, нарочито она настала на почетку двадесетог века, за Трајковића има значај постојбине 'правог' модернизма, оног који је близак управо 'античкој парадигми', што ће сам композитор детаљно елаборирати у својим позним текстовима.

Поред тога, Трајковић истиче да је Милојевић био и „pedagog 'prosvetitelj'“,⁶⁹⁰ што свакако може да се упореди са још једним Трајковићевим музичким 'идолом', а то је шпански композитор Мануел де Фаља. Сродност двојице савременика, де Фаље и Милојевића, у многим аспектима професионалног рада и мишљења, посебно је акцентована у другом Трајковићевом чланку посвећеном Милојевићу, као и у тексту посвећеном шпанском композитору.⁶⁹¹ Овде, не без ироније, коментарише: „[A] potrebu za muzičkim prosvetivanjem mi smo 'na brdovitom Balkanu', izgleda, do te mere prevazišli da mu se [Milojeviću] ta 'prosvetiteljska nota', čini nam se, najteže oprašta“.⁶⁹²

⁶⁸⁹ Trajković, „Miloje Milojević – Stota godišnjica od rođenja kompozitora“, 20. Занимљиво је да је и ова 'наследна линија' имала свој наставак: син Драгутина Гостушког, Игор Гостушки (1966), студирао је композицију у класи Властимира Трајковића. Игор Гостушки се успешно бави компоновањем примењене музике за продукције позоришних кућа у земљи и иностранству.

⁶⁹⁰ Trajković, „Miloje Milojević – Stota godišnjica od rođenja kompozitora“, 21.

⁶⁹¹ Реч је о Трајковићевом поговору за српско издање књиге Мануела де Фаље *Zapisi o muzici i muzičarima* (под називом „Muzička moderna Manuela de Falje“), који ћемо коментарисати нешто касније.

⁶⁹² Trajković, „Miloje Milojević – Stota godišnjica od rođenja kompozitora“, 21.

Трајковић је мишљења да је Милојевићев целокупан музиколошки опус неповољно оцењен у нашој средини зато што се не захвата довољно 'у ширину' тог опуса приликом давања оцене о његовом садржају и значају.⁶⁹³

Nažalost, često – i odveć često – kao 'naučan' muzikološki stav Milojević citira se, pa se onda s tim polemiše, ono što mi nazivamo popularnim predavanjima koja je Milojević animatorski držao za široko građanstvo, prilagođavajući prilici i ton i naučnu razinu izlaganja. (...)

Nije, naravno, reč o tome da se sa Milojevićevim stavovima ne treba i ne može sporiti. (...) Ali, prava veličina njegove misli, i prava slika o njegovom delovanju, dobijaju se tek kada se zahvati u, po obimu i po relevantnosti, dovoljan korpus njegovih tekstova. To uostalom važi i za njegove kompozicije, od kojih nam je tako mnogo toga skriveno.⁶⁹⁴

У сличном духу протиче и други Трајковићев текст, „Кључни опуси у стваралаштву Милоја Милојевића“, објављен дванаест година касније: чак и више него у ранијем чланку, овде је намера аутора да 'умрежи' Милојевићево стваралаштво са опусима оних европских композитора и са оним музичким правцима који су му временски и духовно блиски, не би ли потврдио његов значај. Најзначајнији пунктови у овом координатном систему јесу Француска, Клод Дебиси, импресионизам као музички правац и Мануел де Фалџа.

Трајковић започиње своје излагање констатацијом да је „опште (...) место у светској музикологији то да Дебиси и Равел [Ravel] немају правих наследника међу великим ствараоцима. Осим једног јединог – осим Шпанца Мануела Де Фалџе“.⁶⁹⁵ Одмах затим, он поентира, не тим речима, али свакако са том намером: зато што у светској музикологији није познато стваралаштво Милоја Милојевића! Први пример, Милојевићев циклус *Плаве легенде, песничка проза уз пратњу клавира*, 34 (1927), Трајковић доводи у везу како са Дебисијем, тако и са пост/импресионизмом у француском и српском сликарству:

Оно што запањује у Милојевићевим *Плавим легендама* јесте Дебисизам, али Дебисизам тако комплетан и недвосмислен да би се, слушајући дело, слободно могло помислити да присуствујемо извођењу неког непознатог и тек сада

⁶⁹³ Трајковић наводи пример Милојевићеве *Науке о хармонији* (1934), „prve naučne publikacije te vrste udžbeničkog karaktera kod Srba (...), u kojoj se sistematski uspostavlja, ne samo naučna terminologija na srpskohrvatskom jeziku, već se, u osnovi, postavlja i sistem izučavanja materije po metodskim jedinicama i po naučnoj metodologiji koji se u univerzitetskoj praksi poštuju i danas“, која је, по његовом мишљењу, неадекватно третирана у значајној књизи Властимира Перичића *Razvoj tonalnog sistema*, Београд, Уметничка академија, 1968. Уп. Trajković, „Miloje Milojević – Stota godišnjica od rođenja kompozitora“, 22–23.

⁶⁹⁴ Исто, 19–20, 23.

⁶⁹⁵ Исто, 21.

откривеног остварења француског мајстора. Дубина пак израза таква је (...), тако упечатљива, сезановска (Cézanne) природа слике, паралелна а не супротстављена онтолошкој природи света, тако реалистички вибрантна, да је овај, „најдебисијевскији“ од свих Милојевићевих радова, последњи за који бисмо помислили да је плод епигонства или неаутентичности.

По нашем сазнању, па ако хоћете и оцени, ван француских геопоетских координата сликарски импресионизам и постимпресионизам нигде у свету нису уродили тако оригиналним вредностима као у стваралаштву генерације београдских сликара с почетка двадесетог века. Коста Миличевић, Боривоје Стевановић, Малиша Глишић и, разуме се, Милан Миловановић. (...) Али, те слике не треба само видети, треба их и умети гледати. Ако француски импресионизам расветљава палету у безброј прелива плавичастог, смарагдно зеленог и реализује транскрипцију сеновитих места валерима љубичастог, националне боје српских импресиониста топлије су: уз валере пастознозеленог и мркоцрвеног то су валери жутог и окера – то су боје пожутелог лишћа вењака винове лозе под сунцем михољског лета што греје понешто неуредна и закоровљена дворишта србијанских породичних кућа. Да, баш тако, дворишта у којима је и сама земља некако тамна и влажна.⁶⁹⁶

Трајковић луцидно указује на разлику 'у националним бојама' француског и српског сликарског импресионизма, што се свакако може пренети као метафора и на разлику између 'колорита' музике једног Дебисија и једног Милојевића – чија су многа дела обојена 'националним бојама'.⁶⁹⁷ Међу српским сликарима, Трајковић издваја Милана Миловановића (1876–1946), из разлога што је код њега „више него код других, приметна она тако модерна, она за поетику читавог столећа тако типична тежња ка редукацији, ка свођењу на елементарно, тежња ка стилизацији која води у апстракцију“.⁶⁹⁸ Трајковић каже да је редукационизам „порука и последњих Дебисијевих дела – дела са све шкртијом, све лапидарнијом, све елементарнијом и све апстрактнијом мотивиком“,⁶⁹⁹ али да је присутна и у Милојевићевом опусу – можемо да закључимо да Трајковић сматра да управо та склоност ка редукацији сврстава Милојевића у групу модерних стваралаца.

У вези са Милојевићевим циклусом *Две песме на текст Франца Тусена* (Franz Toussaint) за сопран, тенор, виолу и клавир, опус 29 (1927), Трајковић каже да представља „први (...) демарш у правцу једног антиромантизма, тако карактеристичног и за још понеке од ауторових најбољих радова“.⁷⁰⁰ Касније ћемо

⁶⁹⁶ Исто, 22–23.

⁶⁹⁷ Како запажа Александар Васић, појам 'националног стила' код Милојевића врло је контрадикторан и недовољно прецизно дефинисан, уп. Александар Васић, „Проблем националног стила у написима Милоја Милојевића“, *Музикологија/Musicology* 7, 2007, 231–244.

⁶⁹⁸ Трајковић, „Кључни опуси у стваралаштву Милоја Милојевића“, 23.

⁶⁹⁹ Исто.

⁷⁰⁰ Исто, 24.

се вратити на, овде подвучену, тврдњу о антиромантизму Милојевићевог зрелог стваралаштва, јер сматрамо да је од изузетног значаја за Трајковићеву аргументацију у вези са врстом Милојевићеве модерности. Трајковић сматра да „није попутно неумесна“ оцена музиколога Кораљке Кос⁷⁰¹ да поједини каснији Милојевићеви радови⁷⁰² показују 'веберновску згуснутост израза', али ипак сматра да није ни сасвим тачна:

Јер Милојевић се, редукујући свој тонски материјал, па и сам тонално/атонални супстрат свог музичког писма, није запутио шенберговско-веберновским путем серијализације засноване на принципима додекафоне технике. Потпуно свестан правца својих структуралних експеримената, Милојевић прву од *Двеју песама на текст Франца Тусена* ригидно, у целини базира на серији *g-as-c-des-f-g*, па ову серију и таксативно наводи у заглављу партитуре. Ако пак ова серија можда и није толико апартна, јер одговара далекоисточном модалитету, јапанске или кинеске провенијенције, серија друге песме, *as-c-d-es-g-a*, такође таксативно наведена и упорно присутна током читаве песме, са својим оштрим хроматским дублетом *as-a* редукује музичко време и простор тонског бића у сасвим нестандардном и необичном правцу.⁷⁰³

Трајковић образлаже у кратким цртама своје мишљење да Милојевићев третман 'серија' од по шест тонова у поменутом вокалном циклусу тешко може да се доведе у везу са начином на који се (дванаесттонске) серије користе у додекафонији.⁷⁰⁴ Још је важније то што Трајковић овде први пут, тихо и неприметно, а у каснијим радовима гласно и таксативно, одбацује целокупно наслеђе 'Друге бечке школе', као и његов развој у оквиру интегралног серијализма који је доминирао европском уметничком музиком у првим деценијама после Другог светског рата.

Говорећи поново о структуралној редукцији у Милојевићевим каснијим делима, Трајковић истиче и обиман циклус *Камеје – импресије за клавир*, оп. 51

⁷⁰¹ Трајковић има у виду чланак Кораљке Кос о соло песмама Милојевића: Dr Koraljka Kos, „Pjesničko-glasbene slike Miloja Milojevića“ u: dr Nadežda Mosusova i drugi, *Miloje Milojević, Kompozitor i muzikolog*, 83–100.

⁷⁰² Мисли се на вокалне циклусе *Три песме на немачке стихове* за високи глас и клавир, оп. 67 (1924–1942) и *Хаи-Каи* на стихове јапанских песника (1943).

⁷⁰³ Трајковић, „Кључни опуси у стваралаштву Милоја Милојевића“, 24.

⁷⁰⁴ Трајковић пише у напомени бр. 6: „Упорно истовремено звучање тонова 'as' и 'a' и слободан наступ обају ових тонова у акордском третману указују на то да није реч о хармонској фигурацији, евентуално о 'дисалтерацији', већ о стабилним једнаковредним елементима тонског система – о својеврсној 'дијатоници по схватању' (као и код целостепене лествице или као код појединих синтетичких лествица с више од седам лествичних ступњева у оквиру октаве, наизглед хроматски вид јављања појединих интервала указује у ствари само на недостатност традиционалног нотног писма суоченог с новим потребама).“ Другим речима, Трајковић одбацује могућност да је у конструисању ове 'серије' примењена некаква 'хроматска' логика (која би указивала на третман близак 12-тонској серији), већ сматра да је реч о иновативном и *оригиналном* коришћењу тонског материјала. Исто.

(1937–42), који уједно наводи и као пример композиторовог владања 'великом формом'. Наиме, Трајковић пореди унутрашњу организацију циклуса *Камеје* са мишљењем музиколога Фреда Голдбека (Fred Goldbeck) о Дебисијевим двама свескама *Прелида* за клавир:

Прва или Друга књига, одсвирана од почетка до краја, дају, свака понаособ, сасвим другачији музички резултат – у ствари, дају првокласан музички резултат. Ти прелудијуми (...) нису, као музичка конструкција, мање моћни од последњих Бетовенових (Beethoven) соната. (...) Одсвиран на свом месту унутар низа од дванаест прелудијума, сваки комад добија значење које, одсвиран самостално, не би имао (...). Импресионизам бива заборављеним: архитектура заузима своје место. И, ако било шта указује на Дебисија као на највећег ствараоца двадесетог века, онда је то ово мајсторство у владању музичком архитектуром великих димензија.⁷⁰⁵

Цитирајући Голдбека, Трајковић тражи потпору за тврдњу да циклус комада није – или не мора нужно да буде – архитектонски инфериоран у поређењу са сонатним циклусом. У пренесеном значењу, не-немачка музичка традиција није нужно – тј. по Трајковићевом мишљењу није нимало слабија од 'германске' традиције која је доминирала уметничком музиком (и музичком теоријом и историографијом) готово два века, од 'бечке класике' друге половине осамнаестог века до серијалистичке авангарде у деценијама после Другог светског рата.

У закључку чланка, Трајковић стиже и до Милојевићеве карактеристичне синтезе „импресионистичког и експресионистичког доживљаја света (...), стваралачког геста којим се уобличава биће музичког дела“,⁷⁰⁶ која је и раније уочена у музиколошкој литератури. Као примере, Трајковић наводи *Три песме на немачке стихове* за високи глас и клавир, настале још 1924. године, или пак композицију *Интима, свита за гудачки оркестар по мотиву ре-ла-до-ми-ла*, опус 56а (1939). Трајковић овде истиче оригиналност Милојевићеве синтезе, сврставајући га, дакако, у групу композитора-модерниста, и каже: „Спојити неспојиво – такав би интелектуални концепт био сасвим стран Милојевићу; (...) и зато је овде реч о хемијском споју, а не о просто физичкој смеси“.⁷⁰⁷

⁷⁰⁵ Fred Goldbeck, *Des compositeurs au Xxe siècle : France, Italie, Espagne*, Paris, Parution musique, 1988, 25. Нав. према: исто, 25. Трајковић, иначе, погрешно Голдбеково име, пишући га у француској верзији (Frédéric), иако је аутор заправо рођен у Холандији и његово име се наводи као Fred Goldbeck у библиографским јединицама.

⁷⁰⁶ Трајковић, „Кључни опуси у стваралаштву Милоја Милојевића“, 25–26.

⁷⁰⁷ Исто, 26.

Трајковић истиче да се дела која настају у последњем периоду Милојевићевог стваралаштва, за време Другог светског рата (након што се спасао из нацистичког логора на Бањици у зиму 1942), а то је „невероватно велики број опуса камерне музике различитог инструменталног и вокално-инструменталног састава, инструменталних дуа и великих клавирских циклуса“,⁷⁰⁸ одликују заокретом ка фолклору – али, то није фолклор који је 'познат од раније', већ нешто сасвим ново:

Тај фолклор, високо артистички стилизован, рафиниран, тако различит – по својој еманацији кроз апсолутно музичку форму – од других, у историји српске музике бројних фолклорних транспозиција; фолклор племенит и чист, умиљат, господствено свестан сопственог антиварварског бића, фолклор балкански отмен и елегантан. Колико је тај и такав фолклор нов и у односу на онај што га срећемо у делима и самог Милојевића, али раног Милојевића – из прве стваралачке фазе!⁷⁰⁹

Ова Трајковићева констатација занимљива је из више разлога. Може се рећи да је реч о једној аполонијској, естетизованој и објективизованој интерпретацији (балканског) музичког фолклора у Милојевићевим позним делима, насупрот дионизијском, оргијастичном третману фолклора код многих композитора прве половине двадесетог века (попут Стравинског из прве фазе, Бартока, или пак Јосипа Штолцера Славенског [1896–1955]). Трајковић је, као што смо видели, свестан елемената експресионизма у Милојевићевом стваралаштву и његове 'оригиналне импресионистичко-експресионистичке синтезе',⁷¹⁰ што га не спречава да његов опус посматра првенствено у контексту француске модерне прве половине двадесетог века.

Значајни за наше разматрање су још неки Трајковићеви лични ставови о проблематици односа 'стила епохе' и 'индивидуалног стила', изнети у закључку рада. По његовом мишљењу, оригинална вредност дела је израз „функционално транспарентне еманације ауторовог личног стила“,⁷¹¹ те се тако може закључити да су дела којима је посветио пажњу у свом тексту управо она у којима је, по његовом мишљењу, Милојевић најаутентичнији, најпрепознатљивији. Трајковић износи своје становиште да „прави стваралац никада не може бити 'авангардни'

⁷⁰⁸ Исто.

⁷⁰⁹ Исто.

⁷¹⁰ Исто, 29.

⁷¹¹ Исто, 28.

стваралац“,⁷¹² у смислу да он не иде *испред* свог времена већ је, напротив, „део сопственог *Zeitgeist*-а“, и затим поентира: „Ако нам се понекад учини да су поједини ствараоци ишли испред свог времена, то је само забуна. Уз мало историјске дистанце, увидећемо да *Zeitgeist* дате епохе у ствари и доживљавамо кроз еманацију духа стваралаштва тих аутора.“⁷¹³

Трајковић завршава своје разматрање лапидарном опаском да, када је реч о проблему 'националног стила', „Милојевићев космополитизам није сметао Милојевићевом национализму, а ово важи и у обрнутом смеру“,⁷¹⁴ остављајући то и као својеврсну моралну 'поуку' долазећим генерацијама српских стваралаца.

Поредећи два Трајковићева чланка о Милоју Милојевићу, настала у размаку од преко једне деценије, намеће се утисак да је у првом присутна намера аутора да се значај и место Милојевићевог стваралаштва потврде пре свега у оквирима националне, српске музикологије/историје музике, док је у другом, каснијем тексту уочљив покушај смештања тог опуса у шире, европске координате. У том контексту, логично се надовезује Трајковићев чланак о Мануелу де Фаљи, написан као поговор за прво појављивање на српском језику де Фаљиних *Записа о музици и музичарима* које је сабрао и приредио Федерико Сопења, логично се надовезује на два малочас размотрена написана о Милојевићу.⁷¹⁵ Наиме, чланак о де Фаљи помоћи ће нам да сагледамо пуни смисао тезе о 'антиромантизму' Милојевића коју је Трајковић у ранијим текстовима пласирао, али не и образложио.

Одмах на почетку чланка о де Фаљи, Трајковић износи своју оцену значаја стваралаштва шпанског композитора:

[Реč је] o jednom od najvećih španskih kompozitora (ovakav sud opšte je prihvaćen), ali takođe i o jednom od najdubljih i najoriginalnijih kompozitora koje pamti svetska istorija (ovakav sud bi već bio doživljen kao poprilično kontroverzan – što je pak verovatno za očekivanje, imajući na umu širinu zahvata posredovanog vrednosnim sudom). Ono što bi se, međutim, teško moglo poreći jeste to da De Fallina muzika nije samo jedinstveno otelovljenje španskog bića i španskog duha, španske etike i španske estetike, već i prvoklasni izraz muzičke moderne u vreme Prvog svetskog rata, odnosno u periodu između dvaju ratova.⁷¹⁶

⁷¹² Исто, 29.

⁷¹³ Исто.

⁷¹⁴ Исто.

⁷¹⁵ У оригиналу: Manuel de Falla, *Escritos sobre música y músicos*, Introducción y notas Federico Sopena, Madrid, Espasa-Calpe, 1988. Реч је о четвртој, проширеној издању збирке коју је Сопења први пут објавио још 1948. године.

⁷¹⁶ Трајковић, „Музичка модерна Мануела де Фалје“, 135.

По његовом мишљењу, овакав вредносни суд би се тешко могао довести у питање уколико би се тежиште посматрања померило са де Фаљиних најпознатијих дела, насталих пре Првог светског рата, на његово међуратно стваралаштво – клавируску композицију *Fantasia Baetica* (1919), једночину оперу *Луткарско позориште Мајстора Педра* (*El retablo de maese Pedro*, 1919–1922), *Психеју* (*Психу*) за глас и пет инструмената (*Psyché*, 1924), *Концерт за чембало и пет инструмената* (*Concierto para clave y cinco instrumentos*, 1926) или оркестарску композицију *Homenajes* (1939).⁷¹⁷ Из периода де Фаљине пуне стваралачке зрелости (1916–1939) датирају и његови записи, обједињени у збирци Федерика Сопење: „[U] to doba su sasvim pročišćeni principi na kojima se zasniva poetika autorove muzičke moderne, kako u njegovim muzičkim ostvarenjima tako i kroz pisanu reč“.⁷¹⁸

Трајковић запажа да се у збирци налази и један број текстова „пригодног карактера, оних који се односе на организацију националног музичког живота, текстова чак дидактичке и аниматорске природе (...) иако су ауторови високи уметнички идеали, па и заступање ставова произашлих их његове аутентично модерне поетике имплицитно ту“.⁷¹⁹ Из ове групе, Трајковић истиче де Фаљин чланак⁷²⁰ о андалузијском 'канте хонду' (шпански: *cante jondo*), вокалном стилу фламенко музике, који сматра изузетно важним: „Рећ је о аналитичкој студији из које зрачи право познавање материје (dakle, ne samo ono zasnovano na erudiciji već i ono zasnovano na originalnom i ličnom doživljaju muzičkog fenomena). Za našeg čitaoca posebno će biti interesantna teza o jakom vizantijskom uticaju na melodijsku, modalnu te ritmičku strukturu kante honda“.⁷²¹ Истини за вољу, сâм де Фаља на почетку наведеног текста истиче три „činjenice iz španske istorije koje su ostavile (...) više nego jasan trag u istoriji muzike. To su: a) vizantijsko pojanje koje je prihvatila španska crkva; b) arapsko osvajanje Iberijskog poluostrva; c) naseljavanje Cigana u Španiji i samim tim dolazak njihovih mnogobrojnih muzičkih družina“.⁷²² Не улазећи у научну заснованост

⁷¹⁷ Исто.

⁷¹⁸ Исто, 136.

⁷¹⁹ Исто.

⁷²⁰ Исто.

⁷²¹ Исто, 137.

⁷²² Manuel de Falja, „Kante hondo – njegovo poreklo, vrednosti, uticaj na evropsku umetnost“, u Manuel de Falja, *Zapisi o muzici i muzičarima*, Uvodna reč i komentari Federiko Sopenja, prev. sa španskog Biljana Bukvić, Beograd, CLIO, 2001, 119.

тих тврдњи,⁷²³ важно је да уочимо да Трајковић користи де Фаљине наводе као потврду 'античке парадигме' – овде оличене у наводном византијском наслеђу – у музици Андалузије, која је инспирисала управо оне композиторе који су за Трајковића најзначајнији као узор: Дебисија, Равела, као и представнике руске националне школе почев од Михаила Глинке (1804 – 1857).⁷²⁴ Трајковић придаје изузетан значај де Фаљиним тврдњама попут ове, коју цитира у свом поговору:

Dalje sam De Falja piše: „U *sigiriji*⁷²⁵ pronalazimo sledeće elemente vizantijskog liturgijskog pojanja: prisustvo tonских modusa prvobitnih sistema (što ne treba brkати sa modusima koje danas nazivamo grčkim, iako i oni ponekad učestvuju u структури ових sistema); prisustvo enharmonskog roda koji je nerazdvojiv od prvobitnih modusa, odnosno podela kritičnih tonova na stepene i polustepene u функцији улепшавања tonalитета; i, на крају, odsustvo metričkog ritma u melodijskoj liniji i njeno bogatstvo modulirajućim infleksijama“.⁷²⁶

Де Фаља не даје у цитираном одломку теоријско разјашњење 'тонских модуса првобитних система' нити 'енхармонског рода', а то не чини ни Трајковић – али, значајнија од тога је де Фаљина намера да устврди како је византијска (литургијска) музика 'преживела векове' у оквиру андалузијских фолклорних музичких пракси. Сасвим сличну тврдњу изрећи ће и Трајковић у својим каснијим написима, али у вези са српском музиком – а као што смо већ видели, у формулисању таквог става је имао непосредног узора у Гостушком.

Трајковић проналази и друге паралеле између шпанске и српске музичке културе у периоду између два светска рата. Говорећи о де Фаљином прегалачком музичко-просветитељском раду у Шпанији, која је од свог 'златног доба' (седамнаестог века) до посматраног тренутка практично била на маргини музичких дешавања у Европи, Трајковић, не без разлога, уочава сличности са ситуацијом у међуратној Србији:

⁷²³ Практично једини извор који де Фаља цитира јесте *Шпанска песарица* његовог професора композиције на Краљевском конзерваторијуму за музику у Мадриду (*Real Conservatorio de Música y Declamación*, данас *Real Conservatorio Superior de Música de Madrid*), композитора, гитаристе и музиколога Фелипеа Педреља [Felipe Pedrell, 1841–1922]: Felipe Pedrell, *Canconiero musical popular español*, Vols. 1–4, Valls, Eduardo Castells, 1922. У својим *Записима*, Де Фаља на многим местима изражава огромно поштовање према свом професору, коме је посветио и последњи став своје оркестарске композиције *Homenajes* под називом *Pedrelliana* (1939). Стиче се утисак да је де Фаља засновао своје ставове пре свега на властитим музичким истраживањима шпанског, то јест андалузијског фолклора, несумњиво под Педрељовим утицајем.

⁷²⁴ De Falja, „Kante hondo...“, 125–126.

⁷²⁵ Реч је о тзв. 'циганској сигирији', једној од типичних врста *канте хонда*. Уп. исто.

⁷²⁶ Trajković, „Muzička moderna Manuela de Falje“, 137.

Baviti se „nacionalnim poslovima“ u umetnosti, pisati predstave ministarstvima, osnivati muzičke škole i orkestre, propagirati visoke ideale umetničke muzike, pri tom se zalažući da se ti visoki ideali dosegnu poniranjem u dubinu narodnog muzičkog duha, u metafolklor, a ne prihvatanjem već ofucanih ili jednostavno zastarelih i klišetiranih formi „evropske“ muzike i kulture – eto onoga što je tako slično negde u prvim desetlećima prošlog veka dvama „zaostalim“ evropskim zemljama, Španiji, s jedne strane, i Srbiji, s druge, i eto onoga što čini tako sličnim i posleništvo jednog De Falje, s jedne strane, i jednog Stevana Mokranjca ili Miloja Milojevića, s druge strane, iako su sva trojica imali i dovoljno stvaralačke inspiracije pa i tehničke umešnosti, razume se, da ostanu u svojim „kulama od slonovače“ isključivo bavljenja umetnošću komponovanja.⁷²⁷

За Трајковића је, дакле, рад на утемељењу, подизању нивоа националне музичке културе и њеној међународној афирмацији, подједнако важан као и сама уметност компоновања – а то је једна од линија Трајковићевог размишљања које се, имплицитно или експлицитно, провлаче кроз већину његових текстова.

Следеће важно питање које српски композитор разматра у вези са написима свог шпанског 'узора' јесте проблем нове, модерне музике („ne i romodne!“), а с тим у вези и питање односа националног и универзалног,⁷²⁸ што су, наравно, битне теме и његових малочас разматраних написа о Милоју Милојевићу. Према Трајковићевом мишљењу, за де Фаљу „moderno“, дакле 'univerzalno' јесте оно што је одлучно 'antiromantičarsko'.⁷²⁹ Трајковић нам овде нам даје своју најдиректнију дефиницију 'модернизма као антиромантизма', истог оног који је истицао у стваралаштву Милоја Милојевића – а који несумњиво има везе и са стваралаштвом самог Трајковића. Он, дакле, и овде одбацује наслеђе немачког позног романтизма и његов даљи развој у оквиру музике 'Друге бечке школе', негирајући му 'универзалност' и, самим тим, право на превласт у европској музици двадесетог века. Занимљиво је да уочимо и то да Трајковић користи де Фаљине наводе да би се 'обрачунао' са Шенберговом [Arnold Schönberg, 1874–1951] атоналношћу, исказујући притом своју критику много оштрије него што то чини сам шпански композитор. Примера ради, ево како Трајковић 'сумира' де Фаљине 'ставове' изречене у збирци (посебно имајући у виду чланак „Uvod u novu muziku“ из 1919. године):

Pod konzervativnom muzikom koja nikuda ne vodi podrazumeva se celokupno stvaralaštvo nemačkih kompozitora od Vagnera (Wagner) pa nadalje, ne izuzimajući tu

⁷²⁷ Исто, 138.

⁷²⁸ Исто.

⁷²⁹ Исто. Иако Трајковић не објашњава ову констатацију, оправдање за овакву тврдњу може да се пронађе у текстовима у оквиру збирке као што је нпр. „De Falja i romantizam“ (94–95).

ni Bramsa (Brahms), niti Riharda Štrausa (Richard Strauss) niti Šenberga (Schönberg). Hromatizovani 'omnitalitet' na osnovu 'funkcionalne' harmonije jeste upravo taj svet bez budućnosti. Atonalnost kao reakcija na hromatizovanu omnitalnost nepotrebna je i istorijski izlišna jer se prava modernistička revolucija već dogodila (ali, van austro-nemačkog terena).⁷³⁰

Док де Фаљино високо мишљење о Дебисију свакако налази потпору у његовим текстовима окупљеним у збирци, тешко је у њима пронаћи тако оштре речи упућене композиторима германске традиције те је исправније да то посматрамо као Трајковићево лично мишљење.

Занимљиво је да поменемо то да у свом тексту илустративног назива „Uvod u novu muziku“ де Фаља недвосмислено пише о појави 'античке парадигме' у модерној музици – како код Дебисија, тако и у стваралаштву других композитора с почетка двадесетог века:

Upravo ćemo videti kako će se muzička sadašnjost na izvestan način ponovo sjediniti sa najudaljenijom prošlošću, sa prirodnim principom muzike.

Videćemo kako je (...) najnovija muzika jednostavno čista obnova one vekovima zaboravljene muzike. (...)

[M]islim da moram otkloniti zablude kojoj mnogi preterano često podležu: misli se da je ključno obeležje nove muzike stvaranje harmonskih disonanci u izobilju.

Kako tako nešto ne postoji, niti je to istina, usuđujem se da izjavim da bi duh nove muzike mogao savršeno da se ispolji i u nekom delu u kojem su upotrebljeni samo skladni akordi (...).

Neprestano ću ponavljati da harmonski postupci, sami po sebi, nikako nisu karakteristično obeležje nove muzike. Novi duh se temelji, pre nego na bilo čemu drugom, na tri osnovna elementa muzike, a to su: ritam, modalitet i melodijski oblici. Oni su principi u službi evokativnosti.

(...) u muzici kloda Debisija nailazimo na veoma izraženu naklonost ka konsonantnim akordima. Pomenuo sam Kloda Debisija jer se može tvrditi, bez straha od demantija, da je iz njegovog dela definitivno proistekao inovatorski pokret tonske umetnosti.⁷³¹

Де Фаљино позивање на природни принцип музике, на позивање прошлости и обнову 'заборављене музике', на евокативност, као исходишта новог у музици, у великој мери кореспондирају са ставовима које је Трајковић изнео у својој анализи композиције *Дан – Четири химне*, а још више ће наћи одјека у његовим каснијим текстовима. Штавише, 'модалитет' који се помиње у цитираном пасусу заправо (маскиран неспретноћу превода са шпанског језика) није ништа друго него модус/и, што се лако закључује из наставка истог текста где шпански композитор објашњава, на примеру двојице великана – Лудвига ван Бетовена и

⁷³⁰ Уп. Трајковић, „Музичка moderna Manuela de Falje“, 138.

⁷³¹ De Falja, „Uvod u novu muziku“, 23–25.

Рихарда Вагнера – у чему је то 'погрешила' германска традиција уметничке музике – њихова грешка је у томе што су одбацили модусе у корист дур-мол дијаде, што су потом следили сви композитори исте традиције; а задатак је нове музике да ту 'грешку' исправи:

[П]зузев Бетовенове композиције *Kancona u lidijskom modusu* i Vagnerovog *Parsifala*, u ostalim delima ovih besmrtnih majstora skoro da nema ni traga od primesa stare umetnosti.

A upravo je u tome, ponavljam, veličanstvenost nove muzike: u tome što je vratila umetnosti njenu zanemarenu riznicu (...).

Zahvaljujući Modestu Musorgskom, zatim Nikolaju Rimskom-Korsakovu, Balakirjevu i Borodinu, zaista je započela nova era naše muzike jer su melodijski oblici i drevne lestvice, koje su kompozitori prezirali, a koji su potom našli utočište u Crkvi i narodu, bili vraćeni velikoj umetnosti. (...)

Duh i tendencija te umetnosti, koji su precizno počeli da se ispoljavaju u delima Kloda Debisija (...) dopiru čak do Igora Stravinskog, obuhvatajući takođe i neka slavna dela (...) Erika Satija, koji je na neki način bio preteča, i Morisa Ravela, Isaka Albenisa, Zoltana Kodaja, Bele Bartoka, Arnolda Šenberga, Skrjabina i još nekolicine.

Kod svih ovih kompozitora, čije su tehnike često potpuno suprotne, nailazimo na istovetnu žudnju – da se stvori najsnažnija emocija pomoću nove tonalnosti i melodijskih oblika, pomoću novih kontrapunktskih i harmonskih zvučnih kombinacija, opsesivnih ritmova potčinjenih iskonskom duhu muzike (...):

- prizivanjem osećanja, bića pa čak i mesta pomoću ritma i zvučnosti; (...)

- napuštanjem, manje-više u potpunosti, apsolutno jedine dve lestvice koje su bile u upotrebi tokom tri veka – grčkih modusa: jonskog i eolskog – opšte poznate kao durska i molska lestvica;

- vraćanjem muzici davno napuštenih drevnih modusa i slobodnim stvaranjem novih koji bi se neposrednije povinovali muzičkoj nameri kompozitora;

- razaranjem tradicionalne forme razvoja teme (...); spoljašnja forma muzike bila bi neposredna posledica unutrašnjeg muzičkog osećanja, a sve to unutar velikih zasebnih celina ustanovljenih ritmom i tonalitetom.⁷³²

И поново – велики део де Фаљиних овде изнетих ставова јасно резонира са до сада анализираним Трајковићевим исказима, али и са Гостушковим ставовима које смо издвојили из књиге *Vreme umetnosti*. Потпору за овако мапирану мрежу испољавања 'античке парадигме' проналазићемо и даље, у свим Трајковићевим текстовима, али већ и овде он недвосмислено показује свој афинитет ка врсти 'нове музике' коју је де Фаља, надовезујући се на Дебисија али и на свог 'мајстора' Педреља, јасно апострофирао – те стога и изјављује:

Pravi začetnici prave moderne, po De Falji, jesu Debisi i Musorgski. I jedan i drugi odbacuju klasično nemačko nasleđe, a svoj tonski slog grade na onim prvobitnim melodijskim, ritmičkim i modalnim – u bezbroj vidova modalnim, a ne samo na način klasičnih „srednjovekovno grčkih“ modusa modalnim implikacijama jednog opšteg, primordijalnog tonaliteta koji, jedinstven u svojim zakonitostima, leži još dublje u osnovi kante honda čak i od vizantijskog supstrata i cigansko-induskog adstrata; koji leži u

⁷³² Исто, 26–28.

природном osećaju za tonalitet te se tako nalazi i u ruskom nacionalnom melosu što se onda inkarnira u muzičkim delima Musorgskog (i uopšte ruske Petrice, ili i samog Debisija. Tako se ono što čini strukturnu podlogu kante honda nahodi kod Debisija „ne samo u njegovim delima što nose špansko obeležje nego i u drugim delima lišenim tog obeležja“. „Mislimo“, kaže dalje De Falja, „na Debisijevu čestu upotrebu određenih modusa, kadenci, spleta akordâ, ritmova, pa čak i melodijskih obrta...“ A „delo tog čudesnog čarobnjaka po imenu Klod Debisi“, dalje će De Falja, „bilo je polazište najdublje revolucije ikada zabeležene u istoriji tonske umetnosti“.⁷³³

Поново, незахвално је коментарисати научну заснованост де Фаљиних ставова о заједничкој 'тонској' основи шпанске и руске музике које, како смо могли да приметимо, Трајковић с ентузијазмом прихвата.⁷³⁴ Значајније од тога јесте то што Трајковић преузима и развија де Фаљину тезу о 'грешки' која се десила у развоју музичке уметности. Дотичући се на завршетку свог поговора идеје коју ће посебно разрадити у чланку „Thinking the rethinking...“ – наиме, да је за разумевање домета модернизма у музици у првој половини двадесетог века кључно поређење Дебисија и Шенберга (а не Стравинског и Шенберга),⁷³⁵ дакако у корист овог првог и његове 'верзије' модернизма – Трајковић закључује следеће:

Tako se danas, početkom novog veka i gotovo stotinu godina od pojave prvih De Faljinih zapaženijih dela, njegova promišljanja na temu nacionalno i univerzalno, konzervativno i napredno, doživljavaju kao iznova aktuelna. Jer, ima li ikoga ozbiljnijeg ko ne sumnja da je na putu razvoja tonske umetnosti (...) – negde u prošlom veku došlo do ozbiljne

⁷³³ Трајковић, „Музичка модерна Мануела де Фалје“, 141.

⁷³⁴ Стиче се утисак да Трајковић нимало не сумња у исправност ових де Фаљиних теза, те зато констатује: „...Тонски slog те читава мелодијско-тонална структура која лежи у основи руске народне музике иста је по Де Фалји – треба то поновити – иста је као и она што лежи у народном тонском наслеђу Шпаније. Стога, пишући о *Slavuju* Стравинског, композитору кога сматра највећим од својих савременика, Де Фалја може написати дословно следеће: '... blistavo zrače dva kvaliteta koji naglašavaju jedinstvo celokupnog dela: Žestoko osuđivano melodijsko i ritmičko nacionalno obeležje i ovladavanje novom zvučnošću. Ugledajmo se na taj primer, dragoceniji za Španiju nego za ma koju drugu zemlju, jer su iz tih istih religioznih, tradicionalnih i narodnih elemenata ruske muzike potekli i pevanja i plesovi našeg naroda'. Uz tako smelu тезу логично следи и следећа констатација: 'Ne zaboravimo da su ruski kompozitori (između ostalih, Glinka i Rimski-Korsakov) prvi stvorili špansku simfonijsku muziku i iskažimo Igoru Stravinskom zahvalnost za nacionalnu umetnost koju nam tako briljantno predstavlja...“.

⁷³⁵ Овде Трајковић, наравно, алудира на познату поларизацију коју је, као основу своје расправе у књизи *Filozofija nove muzike (Philosophie der neuen Musik, 1949)*, поставио немачки филозоф Теодор Адорно (Theodor W. Adorno, 1903–1969). Трајковић се у каснијим текстовима, нимало изненађујуће, врло негативно изражава о овој књизи која, практично, слави Шенберга и успоставља примат 'Друге бечке школе' на унутрашњим другим 'леgitимних' везија модернизма (практично, оних које нису засноване на атоналности). Ипак, и у поговору за де Фаљину књигу, Трајковић са жаљењем констатује: „Међутим, Šenberg jeste pobeđio i zato, u drugoj polovini prošlog stoleća barem, jedva da i ima inovacija u umetničkoj muzici. Ove se mogu nabrojati na prste jedne ruke: kontrolisana aleatorika (Lutoslavski /Lutosławski/), mikropolifonija (Ligeti), američki minimalizam. I to bi bilo sve – stvarno sve! Džez, taj veličanstveni pokret narodne američke muzike, degenerisao se sa fri džezom u atonalnost, dok se komercijalna muzika nikad nije ni približila umetničkoj vrednosti koju je na samim svojim počecima dostigla stvaralaštvom Bitlsa, mada se ipak dâ приметити да неки 'технолошки' трендови у овој области показују, током последње деценије прошлог века, доста успело повезивање са поетиком и техником класичног музичког минимализма“. Исто, 143.

greške. Naivno je, i u stvari hegelijanski patetično verovati da istorija ne može da pogreši. Greške pak tu su da bi se ispravljale (...) traganjem za jednom pravom istinom (...) – za istinom koja je na strani dobra, a protiv greške – „greške“ kojoj i samo ime govori šta je: greška je – greh.⁷³⁶

Грешка – или 'грех' – о коме говори Трајковић је, наравно, атоналност, док је 'истина' – супротно томе – тоналност. Наравно, како и сам Трајковић наглашава и у овом чланку (а и на другим местима) – није реч о тоналности класичног типа, о некаквом повратку на дур-мол систем, већ о широко схваћеном тоналном начину размишљања. Овде је важно да се истакне да Трајковић, у свом разрачунавању са тековинама 'Друге бечке школе', иде до знатних уопштавања, где 'хегемонију' немачке музичке традиције у новијем добу, чак, пореди са некаквом, претпостављеном, 'тиранијом светске владе'. Ако бисмо овакве, личне ставове композитора у овом тренутку оставили по страни, ипак бисмо остали суочени са оштрином критике коју упућује атоналности и серијализиму:

Ništenje potencija „dvanaest tonika“ Šenbergovog dodekafonog sistema već odavno je dovelo do entropije, već odavno je uprlo prstom u ništavilo. Svetska vlada, vlada sa apsolutnim monopolom sile, bila bi kako reče Tojnbi (...) najcrnja tiranija – tiranija koja se ni teorijski ne bi mogla srušiti. Zlo koje nailazi nije novo, ono dolazi čak iz istog geografskog i geo-poetskog pravca. Prepoznaćemo ga kroz težnju da se partikularno proglasi opštim, da se jedna partikularna konačnost sa svojim i konačnim krajem u istoriji, funkcionalni tonalitet, na primer, sa rimanovskom trijadom funkcija, proglasi nečim opštim, a ne tek jednim od posebnih slučajeva bezbroj tonalnih modaliteta – modusa (kako je jalovo, i pogrešno, uzgred budi rečeno, postavljanje „tonaliteta“ i „modaliteta“ na istu logičku ravan kao „ravnopravno“ antitetičkih pojava!) – (...) pa onda, kao da je taj funkcionalni rimanovski tonalitet jedan i jedinstven na svetu, ili barem kao da je on „najrazvijeniji“ u „istorijskom smislu“, likvidiraćemo ga, ubićemo ga, preseći ćemo njegovu agoniju, izvršićemo eutanaziju nad njim uvođenjem atonalnosti, makar da je problem, ali sada pravi problem, već bio rešen, ali rešen u pogrešno vreme i, naročito, na pogrešnom mestu od pogrešnih ljudi – makar da su ga tiho, bez teorijskih fanfara, rešili jedan Musorgski i jedan Debisi, na primer.⁷³⁷

За Трајковића је важно то што је де Фаља активно радио на томе да се шпанска уметничка музика уздигне на основу својих националних, тј. музичко-фолклорних потенцијала, „како се млади нараштаји шпанских композитора не би васпитавали на „мотивском раду“, на 'развојним деловима' немачких сонатних облика“.⁷³⁸ У том погледу, он је у шпанском композитору пронашао свог – и Милојевићевог! – истомишљеника у погледу потребе за афирмацијом националне

⁷³⁶ Исто, 143–144.

⁷³⁷ Исто, 145.

⁷³⁸ Исто, 146.

музичке културе у ширим оквирима, и то културе која би се базирала на некој врсти 'националног модернизма' – што би могло да делује као оксиморон, јер је модернизам по својој претпоставци универзалан. Међутим, ако узмемо у обзир идеју о 'заједничком античком пореклу' које лежи у основи свих модернизма које Трајковић цени, онда горња синтагма добија логичније тумачење јер се 'национално' овде не указује као партикуларно – самим тим што припада јединственом културном простору! Можемо да закључимо да је управо 'модернизам загледан у Антику' био то 'решење' проблема кризе нове музике, које су понудили композитори 'медитеранског круга' – а које је Трајковић, неколико деценија касније, желео поново да примени као одговор на 'ћорсокак' у који је запала савремена музика захваљујући успону серијалистичке и експерименталне струје у периоду после Другог светског рата.

Можемо да закључимо да је Трајковић сагледавао улогу композитора онако како је то чинио и Де Фаља; да се поистоветио са својим шпанским узором који је, по његовом мишљењу, био уједно „i borac, ideolog i političar – u klasičnom smislu te reči. Svaka napisana nota, svaki odabrani interval, svaki upotrebljeni akord svedoče o jednoj odluci – ideološkoj odluci, političkoj čak. Jer, varka je uma, lukavstvo uma, mišljenje da se može biti slobodan od ideologije, slobodan od politike. Misлити тако нешто значило би одрицање друштвене улоге уметности“.⁷³⁹ У том светлу, треба посматрати и два Трајковићева текста, настала још 1982. године, у којима он преузима управо такву улогу 'борца, идеолога и политичара' који брани интересе националне (српске!) уметничке музике и залаже се за њено значајније место и већу видљивост у друштву. Иако се, дакле, ови текстови не дотичу директно 'античке парадигме', они су значајни због тога што откривају Трајковића као настављача линије композитора и музичких писаца који су, са своје стране, били пропоненти баш те струје европског модернизма на почетку двадесетог века, те ћемо их стога укратко размотрити.

⁷³⁹ Исто.

Иако се сâм Трајковић никада није бавио музичком критиком, он је итекако био свестан њеног потенцијала за подизање нивоа информисаности јавности о музичкој уметности – вероватно подстакнут значајем који су написи његовог деде, Милоја Милојевића, имали у међуратној српској штампи. Ово су несумњиво били разлози због којих је Трајковић прихватио да буде један од говорника на великој трибини Марксистичког центра организације Савеза комуниста у Београду, где је изложио реферат под називом „Aktuelni problemi i zadaci muzičke kritike u našoj sredini“.⁷⁴⁰

Трајковић, у то време млад стваралац и доцент Факултета музичке уметности у Београду, изложио је један од најдужих реферата у коме је пажњу посветио „problemima živog aktuelnog muzičkog života, kako mi se oni nameću kao stvaraoци. (...) Sažeto govoreći te probleme bismo mogli da označimo kao *problem javnosti kompozitorovog rada*, тј., у смислу друштвеног и естетског вредновања (...), као *problem selekcije*“.⁷⁴¹ Он скреће пажњу на мали број критика у штампи, као у то време још увек веома значајном медију масовног информисања (поред радија и телевизије)⁷⁴² те говори о 'негативној селекцији' коју врше уредници културних

⁷⁴⁰ На Трибини коју је Марксистички центар организовао 18. маја 1982. године, вођена је расправа на тему „Музичко стваралаштво и критика“. У разговору је учествовало чак осамнаест говорника, одабраних из редова музичких извођача, стваралаца, писаца и културних посленика, припадника различитих генерација: Мирослав Чангаловић, музички уметник; Љубомир Коцић, саветник Радио Београда; Христина Медић, музички уредник у редакцији Трећег програма Радио Београда; проф. др Слободан Турлаков, музички критичар дневног листа *Борба* и Другог програма Радио Београда; Рајко Максимовић, композитор; Властимир Трајковић, композитор; Даринка Симић-Митровић, саветник у Радио Београду; Миодраг Лазаров Пасху, композитор; Душан Плавша, музиколог; Константин Винавер, драматург Опере Народног позоришта у Београду; Никола Жанетић, композитор; Љупчо Самарцијски, контрабасиста; проф. мр Ранко Тудор, пијаниста; Ксенија Зечевић, композитор и музички критичар; Зоран Христић, композитор; Љубинко Миљковић, етномузиколог; Ђура Јакшић, диригент; и Енрико Јосиф, композитор.

Наставак разговора организован је 28. септембра, са другим учесницима, а на тему „Унапређивање музичког живота у Београду“. Ауторизована излагања свих учесника обеју трибина објављена су у зборнику *Muzičko stvaralaštvo i kritika* (ur. Slobodan Stefanović), Marksistički centar organizacije SK, Beograd, 1982.

⁷⁴¹ Трајковић, „Aktuelni problemi i zadaci muzičke kritike u našoj sredini“, 28.

⁷⁴² Трајковић запажа да је, у том тренутку, ситуација са стручном критиком далеко боља на Радио Београду и телевизији неголи у штампи. Он износи предлог (који *италицизира*, у свом препознатљивом маниру наглашавања онога што је важно) да музички критичари треба да буду „*članovi kulturnih redakcija, u stalnom radnom odnosu vezani za pojedine novinske kuće, a ako to ne bi bilo moguće, onda bi i sami trebalo dlja budu 'na pola puta' urednici, neka vrsta savetnika kod 'trijaže', ne 'muzički komesari', pa ipak ljudi čiji bi stav bio slušan i respektovan prilikom vođenja muzičke kulturne politike u pojedinim redakcijama, u novinama pre svega. Kažem 'pre svega u novinama', jer je muzička stručnost kadrova, uredničkih kadrova, na radiju i televiziji ipak nešto bolja od one u novinskim kućama, uključujući tu i vodeće novinske kuće. Urednici kulturnih rubrika po našim novinama su uglavnom pesnici, literate, ili viđeni novinari opšteg profila, a ne znam ni za jednog koji bi se razumevao u muziku i u*

рубрика, људи без довољног музичког образовања или афинитета за ову уметничку област. Трајковић им замера то што дају простора 'минорним или другоразредним догађајима' из других уметничких области, док запостављају 'прворазредне догађаје' из музичког живота, „(jer od zbivanja u ozbiljnoj muzici sve je važnije: i literatura i slikarstvo itd.) pa će i najvažniji događaji (npr. *premijera novog domaćeg dela*) biti prećutani“.⁷⁴³

За Трајковића су питања селекције и вредновања тако важна јер, како примећује, „nova kompozicija domaćeg autora živi u kratkom vremenu svoga izvođenja i, po pravilu, nikad više (...) U nedostatku stručne kritike, neće društvena i estetička vrednost novih dela uticati na njihovo *ustaljivanje* u vremenu, pa samim tim i na njihovu dostupnost javnosti, već, na primer, *položaj* koji pojedini autori zauzimaju u Udruženju kompozitora, ili na radiostanicama, koncertnim agencijama i sl“.⁷⁴⁴ Он указује на моћ коју масовни медији имају у формирању друштвеног мишљења и ставова о појединим појавама („nije li ono što je danas u žiži interesovanja, ono čemu su juče sredstva masovnih javnih glasila posvetila pažnju!“)⁷⁴⁵ Њему је стало до тога да се, с једне стране, стручном критиком вреднују на прави начин појаве у српском музичком животу, а с друге стране, да ти вредносни судови дођу до што већег аудиторијума. Стога каже: „[М]узиčka kritika nam mora pomoći da prepoznamo koje su to prave, autentične vrednosti koje imamo“.⁷⁴⁶ Трајковић, дакле, тежи томе да се, посредством стручне критике, публици представе 'праве вредности' јер је, по његовом мишљењу, 'озбиљна музика' таква делатност „u којој se zbog (tehničke), pa i finansijske kompleksnosti u vezi sa njenim odvijanjem, teško može očekivati da se prave vrednosti otkriju 'same po sebi“⁷⁴⁷ – другим речима, неопходно је ангажовање стручних лица као посредника.⁷⁴⁸

problematiku muzičke kulturne politike. ako je uopšte potrebno voditi muzičku kulturnu politiku! Tvrdim da ona sada ne postoji!“ Исто, 31–32.

⁷⁴³ Исто, 29.

⁷⁴⁴ Исто.

⁷⁴⁵ Исто.

⁷⁴⁶ Исто, 37.

⁷⁴⁷ Исто, 32.

⁷⁴⁸ Примера ради, Трајковић са жаљењем констатује да су две недавне премијере оркестарских композиција његових млађих колега, Ингеборг Бугариновић (1953) и Југослава Бошњака (1954–2018), незаслужено остале 'анонимне за јавност' јер нису испраћене стручним критикама. У вези са стваралаштвом поменутих млађих колега, Трајковић каже: „Da se razumemo: nije stvar u tome da te radove treba hvaliti, pogotovu ne neumesno. Ako treba, neka ih kritika dočeka na nož. U takvom slučaju, pogotovu kada bi više različitih kritičara, i povodom nekoliko dela, bilo slično raspoloženo, barem bismo znali 's kim ne treba da računamo', jer u situaciji kada su svi kompozitori ozbiljne muzike 'jednako vredni'

Као и у текстовима о Милоју Милојевићу, Трајковић се осврће на проблем доступности композиција српских стваралаца као неопходног предуслова за њихов 'живот' у српској јавности и шире, а то подразумева постојање штампаних партитура и деоница, као и снимака. Он сматра да би музичка критика требало да се позабави писањем о „teškom problemu nedostatka muzičke izdavačke kuće kod nas“, ⁷⁴⁹ мислећи врло конкретно на ситуацију у Србији, јер примећује да, у том тренутку, друге југословенске републике (Хрватска, Словенија) имају сопствене едиције намењене искључиво ауторима из њихових средина – док рукописне партитуре српских композитора имају много мање могућности да дођу до извођача и до концертних подијума, па самим тим и да буду предмет било какве стручне (или лаичке) процене:

Nepostojanje izdavačke delatnosti (...), u startu hendikepira bilo kakvu akciju u smislu propagande naše muzike jer ona ostaje bukvalno neizvodljiva (pogotovu kada se radi o delima autora prošlih generacija, među kojima ima i onih koji bi, kada bi se njihova muzika uopšte mogla izvoditi umesto što čami u izbledelim i za praktično izvođenje neupotrebljivim rukopisima), potencijalno bili autori svetskog značaja. ⁷⁵⁰

Трајковић наводи као пример непостојање штампане партитуре и деоница ремек-дела српске музике, балета *Охридска легенда* Стевана Христића, ⁷⁵¹ али свакако има у виду и бројне рукописе Милоја Милојевића, о којима је већ било речи, па и других значајних српских композитора. Он са жаљењем примећује да проблем издавачке делатности „nije samo usko kompozitorski problem, iako je pre svega to. Jer kako kritikovati nešto što nije izvedeno, a nije izvedeno zato što nije imalo iz čega da se izvede čak ni tu kod nas, a kamoli u svetu“, ⁷⁵² те закључује: „Ne treba da krivimo tobožnji

(...) jasno je da caruje uravnilovka i da takva klima pogoduje mediokritetima, čiji 'ravnopravan' tretman direktno šteti muzici u celini, pa ako hoćete i društvu takođe. (...) [P]ublika i 's pravom' od šume (nekvaliteta) nije u stanju da vidi drveće. (...) Selektivna društvena pažnja skrenula bi pozornost na (retke) prave vrednosti“. Исто, 30–31.

Овде је важно подсетити се сведочења композитора Драгољуба Илића и музиколога Неде Беблер, забележених у раније поменутој телевизијској емисији „*Tempora retenta* – Сећање на Властимира Трајковића“, где су они истакли да се Трајковић веома много лично залагао за то да се дела његових студената – она која је сматрао одличним – изведу на концертима, да критичари дођу да их чују, да не остану само 'мртве ноте на папиру'.

⁷⁴⁹ Трајковић, „Aktuelni problemi i zadaci muzičke kritike u našoj sredini“, , 37.

⁷⁵⁰ Исто.

⁷⁵¹ Тек 2012. године, више од пола века након смрти Стевана Христића, Југоконцерт и Удружење композитора Србије спровели су капитални пројекат реконструкције и издавања комплетне партитуре балета *Охридска легенда* (са деоницама), као и четири оркестарске свите из балета (такође са деоницама). Редактор критичког издања била је српска композиторка Мирјана Живковић (1935–2020). Властимир Трајковић је био члан Уредништва УКС које је иницирало овај пројекат.

⁷⁵² Трајковић, „Aktuelni problemi i zadaci muzičke kritike u našoj sredini“, 38.

'kolonijalni mentalitet' razvijenih evropskih sredina u odnosu na naše muzičko stvaralaštvo, jer te sredine u stvari ne mogu ni znati da ono postoji. A muzičko pismo je barem internacionalno, i nisu potrebni nikakvi prevodioci!“⁷⁵³ Трајковић додатно илуструје ову неповољну ситуацију по српске композиторе правећи сликовиту аналогију са књижевношћу: „Да ли би 'vreme' i istorija postavili jednog Andrića ili Krležu na svoje mesto, da njihova dela nikada nisu bila izdata i da eventualno kolaju naokolo u rukopisu?“⁷⁵⁴

Поред питања доступности композиција за извођење, Трајковић се бави и питањем селекције – односно, „којој музици се даје простор у новинама, па и у осталим средствима масовних медија комуницирања“.⁷⁵⁵ Он сматра да се квалитетна популарна музика (рок, новокомпонована, џез) изборила за афирмацију у средствима јавног информисања, „zahvaljujući časnom naporu pojedinih ljudi, па и новинара savremenog senzibiliteta, jednog Milana Vlačića“.⁷⁵⁶ Међутим, Трајковић упозорава на то да је сасвим неодржива „konkurencija između jedne i druge muzike, one 'ozbiljne' i one 'neozbiljne'. Pretočena kroz medije masovnog komuniciranja, ova konkurencija postaje sve drugo samo ne lojalna, i to na štetu 'ozbiljne' muzike“⁷⁵⁷ – а можемо да приметимо да се ни данас, када читамо ове Трајковићеве редове са дистанце од готово четрдесет година, ситуација нимало није променила!

Свестан околности и пригоде у којој излаже овај реферат, Трајковић улаже напор да објасни да 'озбиљна музика' не сме да се третира као 'не-народна', већ напротив, да је она доступна и примерена свим слојевима социјалистичког друштва: „Тачно је можда да је озбиљна музика по свом poreklu грађанска, али је исто тако i општељудска i пар екселанс космополитска u најлепшем смислу те речи“.⁷⁵⁸ Поред тога, Трајковић оштро одбацује тезу да писање о 'озбиљној музици' 'штети' комерцијалним интересима масовних медија јер истиче да чак и најмасовнији дневни листови на 'капиталистичком' Западу „pronalaze prostor za ozbiljnu muziku, iako svakako ne žive od interesa koji postoji za tu oblast. I zar je 'masovnost' jedini

⁷⁵³ Исто. Трајковић примећује и то да „sporadično izvođenje, jedanput u nekoliko godina, nekog našeg dela od strane Beogradske filharmonije, kada gostuje u inostranstvu, za plasman našeg stvaralaštva ne znači gotovo ništa“. Исто.

⁷⁵⁴ Исто, 32.

⁷⁵⁵ Исто.

⁷⁵⁶ Исто, 33.

⁷⁵⁷ Исто.

⁷⁵⁸ Исто, 34.

kriterij“.⁷⁵⁹ Када је реч о 'дискурсу' или 'карактеру' музичке критике, Трајковић сматра да она треба да буде „jasno opredeljena, za ili protiv. Niko nema ništa od kritike koja je 'okruglo pa na čošē“.⁷⁶⁰ По његовом мишљењу, критика не треба да се односи само на појединце (извођаче, ствараоце) и поједине музичке догађаје, већ и „sve okolnosti koje determinišu ponekad nezavidnu situaciju ozbiljne muzike u našoj sredini“.⁷⁶¹

Трајковић се не слаже са оценом да у Србији не постоји традиција уметничке музике, већ сматра да се традиција прави и да „она постоји у оној мери у којој смо је свесни“.⁷⁶² Заопштравајући овај став, он каже да је у нашој средини (у Србији) присутно „zataškavanje rezultata koji su evidentni i postoje“ и који су производ рада појединаца као 'катализатора вредности' у озбиљној музици.⁷⁶³ Свестан тога да би, у датом контексту излагања, ова констатација могла да буде погрешно протумачена, он одмах износи и 'апологију' индивидуалног стваралачког чина:

Duboko sam uveren da se, zalažući se za revalorizaciju individualnog napora u muzičkom stvaralaštvu ne zalažem ni za kakav građanski personalizam (možda je to pre „kult ličnosti“ pojedinih fudbalskih ili estradnih zvezda – pre taj, takav, građanski koncept!) Doista, teško je imati vere u pojedinca, život, pa čak, čini mi se, i mrtvog. Međutim, umetnost, a pogotovu ova ozbiljna umetnost, dosta je lična stvar i uglavnom je isključivo sprovode pojedinci. Oni su u umetnosti „baza“, „neposredna proizvodnja“, i za razliku od organizatora, menadžera, jednom rečju, od „umetničke administracije“, umetnička „radnička klasa“ koja *stvara* proizvod.⁷⁶⁴

Иако, с данашње тачке гледишта, идеја о 'композиторској радничкој класи' може да делује наивно и беспредметно, Трајковић у овом реферату износи многа вредна запажања о положају уметничке музике у српском друштву, која су, нажалост, и

⁷⁵⁹ Исто. Трајковић шири своју аргументацију исказом (у вези са својим професором Василијем Мокрањцем) да „jedan od najistaknutijih živih jugoslovenskih kompozitora mora biti javna ličnost, bar u istoj meri kao što su to istaknuti pisci ili slikari, iako se masovnost interesa koji postoji u odnosu na delatnost ovih drugih *isto tako* ne može meriti sa masovnošću interesa koji postoji za fudbalske zvezde ili zvezde estradnog tipa (*a la* Šaban Šaulić ili Zorica Brunclik)“. Исто, 34–35.

⁷⁶⁰ Исто, 35.

⁷⁶¹ Исто, 36. С тим у вези, Трајковић указује на значај грамофонских плоча и аудио касета јер примећује да музика, због услова 'савременог живота', све више живи преко средстава масовних комуникација – „a naša kritika se ponaša kao da živimo pre stotinu godina, kada se muzička aktivnost doista jedino i odvijala na koncertima“. Он сматра да је финансијски неоправдано улагање у концертне турнеје по Србији великих ансамбала као што је Београдска филхармонија, већ да би било 'рентабилније' да се улаже у њихово снимање плоча и касета, или чак да се публика из унутрашњости 'субвенционише' да дође на 'музички викенд' у Београд Ово становиште поновиће много касније, у свом чланку из 2008. године, као и у књизи *Оркестрација II*.

⁷⁶² Исто, 39. Трајковић наводи примере малих земаља (Финска, Данска) које су, циљаном акцијом успеле да од појединих својих композитора направе 'бренд' који је препознатљив свуда у свету.

⁷⁶³ Исто.

⁷⁶⁴ Исто, 39–40.

данас актуелна.⁷⁶⁵ У односу на угао посматрања заузет у овом раду, најважније је то што се Трајковић овде у пуној мери афирмише као настављач 'просветитељске' делатности Мануела де Фаље и Милоја Милојевића, својих великих претходника. Чинећи то, он се, посредно, 'ставља на страну' њихових поетичких начела и открива своју спремност да настави свој стваралачки пут идући стазама које су они утрли.

Као што је очигледно из раније анализираних текстова, место српске музике у југословенским и ширим оквирима била је тема од изузетног значаја за Трајковића. На позив организатора Трибине музичког стваралаштва Југославије у Опатији, прихватио је да изнесе своје мишљење о карактеристикама југословенског музичког стваралаштва у претходне две деценије, тј. у периоду од оснивања Трибине (1954)⁷⁶⁶ до тог тренутка.⁷⁶⁷

Југословенску послератну музику Трајковић дели у три 'фазе': неокласицистичку (за коју каже да „u našim uslovima neretko podrazumeva i određenu umetničku stilizaciju folklornog idioma“), затим авангардну и коначно постмодерну.⁷⁶⁸ Коментаришући да је једна од основних карактеристика тадашње југословенске музике, десетак година уназад, 'плурализам стилова', он каже да је то резултат

⁷⁶⁵ Примера ради, две деценије касније, 2002. године, Трајковић је у својству председника селекционе комисије 11. Међународне трибине композитора у Београду саопштио да је, у посматраном тренутку, „dramatično to koliko je umetnost komponovanja u očima državnih organa, a i privatnih 'mecena', nešto što je u potpunom zapečku u odnosu na druge umetničke vrste“. Такође, Трајковић се и у овом реферату враћа на питање селекције, јер „kada je reč o umetnosti komponovanja, selekcija znači u velikom broju slučajeva kao jedno 'da' ili 'ne' u odnosu na to da li će delo uopšte i biti izvedeno, pogotovu kada su to dela mlađih pa samim tim i nedovoljno afirmisanih autora“. Vlastimir Trajković, „Reč selektora“, u: Vesna Mikić i Ivana Ilić (prir.), ...under (re)construction – Međunarodna tribina kompozitora 1992 – 2007, Beograd, Udruženje kompozitora Srbije, 2007, 64–65.

⁷⁶⁶ О концепцији Југословенске музичке трибине (Трибине музичког стваралаштва Југославије) у Опатији, од оснивања до тренутка о коме говори Трајковић, више у: Ана Котевска, „Павле Стефановић и Југословенска музичка трибина у Опатији: од проактивног оснивача до реактивног хроничара и верног промотера“, у Соња Маринковић и Јелена Јанковић-Бегуш (ур.), *О укусуима се расправља. Павле Стефановић (1901–1985)*, тематски зборник, Београд, Музиколошко друштво Србије, Факултет музичке уметности у Београду, 2017, 207–222.

⁷⁶⁷ Trajković, „Karakteristike jugoslavenskog muzičkog stvaralaštva u protekla dva decenija“, 172–175. Како је наведено у уводнику, на XIX Трибини музичког стваралаштва Југославије у Опатији (3–7. новембра 1982) одржана је, у оквиру дискусионог клуба, дводневна расправа на тему „Karakteristike jugoslavenskog muzičkog stvaralaštva u protekla dva decenija“. Неколико аутора одазвало се у договору с појединим друштвима и удружењима композитора позиву редакције Трибине да напишу приступна излагања. Уредништво загребачког часописа *Музичка култура* одлучило је да објави четири прилога због њихове посебне занимљивости „управо с друштвеног аспекта приступа домаћем гласбеном стваралаштву“ – аутори тих прилога били су Властимир Трајковић, Душан Михалек, Војин Комадина и Марко Ружђак. Исто, 172.

⁷⁶⁸ Трајковић користи израз 'фаза' јер сматра да се „po pravilu radi o hronološkom sledu periodâ, karakterističnom za većinu jugoslovenskih sredina, kao i to da je, posmatramo li stanje u pojedinim muzičkim (u ovom slučaju kompozitorskim) centrima, prevlast pojedinog stilskog opredjeljenja-faze nejednako naglašena“. Исто, 172–173.

„svesti o tome da je pojedinačno delo i individualno kompozitorski stilski etos što iza tog dela stoji, a ne 'škola', katalizator vrednosti“⁷⁶⁹ – другим речима, баш као и у претходно коментарисаном тексту, Трајковић наглашава значај индивидуалног композиторског постигнућа у односу на некакав доминантни стил или школу. Ипак, с обзиром на тему коју је позван да обради, он питање евентуалног постојања заједничких особина „у односу на beogradsku, zagrebačku, skopsku (itd.) školu, ili možda savremeno srpsko, hrvatsko, makedonsko (itd.) stvaralaštvo (...); može li se, eventualno, u estetično-stilističkom smislu postaviti i koliko toliko koherentan koncept zajedničkih osobina u odnosu na savremeno jugoslovensko stvaralaštvo u celini?“⁷⁷⁰

Трајковић исправно запажа да је у историјско-социолошком смислу неоспорна чињеница постојања различитих националних југословенских музичких култура, које, све заједно, граде концепт јужнословенске па и југословенске музичке културе, „не у neкаквом 'nacionalnom' smislu, ali ne ni kao prost zbir sastavnih delova“.⁷⁷¹ Његов одговор лежи у раније наведеним 'стилским опредељењима-фазама' (неокласицизам-авангарда-постмодерна), при чему се у свакој од југословенских средина препознаје „manje ili više artikulisana i manje ili više hronološki određena prevlast pojedine od triju imenovanih stilskih opredeljenja-faza“.⁷⁷² Потпору основаности ове схеме Трајковић проналази у томе што је, по његовом мишљењу, „она u osnovi primenjiva i na situaciju svekolikog posleratnog svetskog stvaralaštva u oblasti 'ozbiljne' muzike“ – s tim što je, u jugoslovenskim uslovima, 'borba' između 'neoklasičara' i 'avangardista vođena sa nekih dvadeset godina zakašnjenja u odnosu na Evropu (i svet)“.⁷⁷³ С друге стране, када је реч о 'мање

⁷⁶⁹ Исто, 173.

⁷⁷⁰ Исто.

⁷⁷¹ Трајковић констатује да је питање које поставља осетљиво, „ne samo zbog naše, istorijskim okolnosti uslovljene, osetljivosti na takva pitanja, već i zbog njegove objektivne složenosti. Na njega indirektno često odgovaramo, pa, iako je moguće da se autor ovih redova vara, čini mu se da je jedan takav odgovor video i u nedavnoj promeni zvaničnog naziva Tribine, od 'Jugoslavenska muzička tribina' u 'Tribina muzičkog stvaralaštva Jugoslavije'. Osim što je očigledno da se novim naslovom želelo istaći da se radi o muzičkom stvaralaštvu, a ne uopšte o muzici, moguće je da se i u razlici između adjektiva 'jugoslavenski' i genitiva supstantiva 'Jugoslavije', krije značenjska razlika.“ Исто.

⁷⁷² Исто. Трајковић сматра да би евентуалне резерве у односу на формулу „неокласицизам-авангарда-постмодерна“ могле да се односе на чињеницу да је на тлу Југославије деловао и „nacionalni folklorizam romantičarske provenijencije“ и да је таквих композиција било нарочито на првим Трибинама, али да оне никада нису биле 'типичне' за овај фестивал и да је таква тенденција, у тренутку у коме пише, евидентно у нестајању. Исто.

⁷⁷³ Трајковић истиче да се, у светским размерама, 'борба' између 'неокласичара' и 'авангардиста' одвијала у десетак година одмах после Другог светског рада (дакле, од средине четрдесетих до средине педесетих година прошлог века), што је свакако тачно, док се у Југославији она одвијала од

драматичној' али свакако присутној 'борби' између авангардиста и постмодерниста, која у југословенским оквирима започиње средином седамдесетих година двадесетог века, Трајковић сматра да је хронолошки идеално усклађена са светским струјањима, чиме је „problem famozne 'retardacije' jugoslovenske muzike“ разрешен – али, пита се аутор, по коју цену? „Moramo, međutim, biti svesni činjenice da je stilski *accelerando* jugoslovenske muzike plaćen mnogim izneverenim vokacijama, mnogim nerazrešenim dramama na individualno kompozitorskom planu, mnogim 'lažnim' modernizacijama i pobrkanim vrednosnim sistemima“.⁷⁷⁴ Сем тога, Трајковић не сматра да је поменута 'ретардација' нужно 'хендикеп' југословенске музике, јер у овој појави он сагледава прилику да се старијим и већим музичким културама понуди нешто различито – јер, како примећује, „odviše je dobro poznato da se po tim 'svetskim' standardima takve različitosti, ako su autentične, upravo i cene“.⁷⁷⁵ По његовом мишљењу, поједине тековине савремене музике које се узимају као 'космополитске' или 'универзалне', заправо су географски и културолошки јасно одређене,⁷⁷⁶ те не носе печат аутентичног достигнућа у другим срединама које их преузимају.

У том погледу, занимљиво је његово одређење поетике постмодерне као нечега што у великој мери вуче корене из Сједињених Америчких Држава: „Jednostavnost, nova komunikativnost, reakcija na evropocentrični mit 'velike muzike' te

средине седме до средине осме деценије. Разлоге за ово кашњење Трајковић види у политичкој клими послератних година која је заговарала соцреалистички естетски концепт, а који се 'слагао' са неокласицистичким принципима (те се, дакле, авангарда појавила знатно касније него на Западу. Занимљиво је и Трајковићево запажање да 'спецификум' југословенске музике (али не у свим срединама) представља каснији „'avangardni' socijalistički realizam“, који он овде не дефинише прецизно осим што каже да у таквим делима 'соцреалистичку ноту' треба тражити „pre svega u literarnom programu i tekstu“. Може да се претпостави да он овде има у виду ауторе који су у српској теоријској литератури разматрани као део оријентације коју је Јеша (Јерко) Денегри назвао социјалистичким модернизмом (као наследником раније дефинисаног социјалистичког естетизма), карактеристичним управо за епоху о којој Трајковић говори. Он сматра да „estetski neuspeh najvećeg dela takvih kompozicija“ лежи у „raskoraku između stilskog potencijala muzičkog i vanmuzičkog parta; raskoraku što dovodi do toga da 'avangardni' postupci u 'muzičkom partu' deluju 'postvareno' i 'akademizirano““. Исто, 174. О социјалистичком модернизму у српској музици писали смо у чланку: Jelena Janković-Beguš, „'Between East And West': Socialist Modernism as the Official Paradigm of Serbian Art Music in the Socialist Federal Republic of Yugoslavia“, *Musicologist, International Journal of Music Studies* 1, 2017, 141–163.

⁷⁷⁴ Трајковић, „Karakteristike jugoslavenskog muzičkog stvaralaštva u protekla dva decenija“, 174.

⁷⁷⁵ Исто.

⁷⁷⁶ Трајковић исказује своју пуну сагласност са својим 'узором', Драгутином Гостушким, који примећује: „У случају ваше недовољне обавештености, велики народи ће вам спремно дати на знање који део космополитизма представља њихов искључиви, национални специјалитет“. Гостушки, *Уметност у недостатку доказа*, 201; овде нав. према: исто.

estetična bliskost sa određenim traganjima u progresivnoj *rock* muzici, bliskost na razini strukturalnih rešenja u mikro i makro formi, a ne tek na razini spoljašnjeg 'dekorativno zabavljačkog elementa' (...); nadasve princip 'repetitivnosti' i novog koncepta organizacije muzičkog vremena“.⁷⁷⁷ Ако се сетимо Трајковићевог описа 'музике нашег доба' из анализе композиције *Дан – Четири химне*, где такође наводи у афирмативном контексту елементе које овде означава постмодерним, можемо да закључимо да му је у тренутку писања овог реферата (1982), парадигма постмодерне још увек била блиска и није исказивао анимозитет према њој на начин како ће то чинити у текстовима насталим од почетка последње деценије двадесетог века надаље. Али, такође је битно да се уочи да, према његовом мишљењу, поетика постмодерне на југословенском простору, иако готово истовремена са њеном појавом у другим срединама, није 'аутентична' па самим тим и не доноси светској музици ништа суштински ново – те да путеве самосвојности, евидентно, треба прокрчити другим средствима.

Трајковић закључује овај реферат констатацијом да, у посматраном тренутку, не може бити речи о формулисаном концепту некакве, у односу на светске токове, различите музике, било на нивоу целокупног савременог југословенског музичког стваралаштва, било у некој од њених композиторских средина – али да је могуће да таквих тежњи има 'на индивидуалном плану', на коме, по његовом решењу, једино и имају смисла: „[J]er, novo se stvara u praksi, a ne u teoriji, mislimo, da nikakva kolektivno organizovana volja, kolektivno nastojanje, 'teorijski koncipiran program', nemaju izgleda na uspeh (...). Puna stvaralačka sloboda i atmosfera tolerancije u odnosu na sva nastojanja najbolja su garancija razvoja“.⁷⁷⁸

Временска блискост овог и претходно анализираног чланка омогућује да се упореде и прецизно утврде Трајковићеви поетички ставови на почетку девете деценије двадесетог века. Ра разлику од односа према мегакултури постмодерне, који јесте претрпео трансформацију током наредних деценија, оно што остаје константа Трајковићеве мисли јесте фокусирање на индивидуални стваралачки чин и његов пресудни допринос развоју било које националне музичке културе. У том светлу треба сагледавати и улогу коју је он себи 'доделио' у вези са српском

⁷⁷⁷ Исто, 175.

⁷⁷⁸ Исто.

уметничком музиком – улогу изузетног, стваралачки обдареног појединца, који тежи да својом активношћу буде мотор развоја музичке културе из које је потекао.

Следећа два текста Властимира Трајковића које анализирамо представљају својеврсне омаже, односно подсећања на значај двојице, за њега значајних музичких стваралаца – ове 'вербалне посвете' чине пандан 'музичким посветама' које проналазимо и у већем броју његових композиција. Поводом педесете годишњице од смрти славног руског композитора Сергеја Рахмањинова (1943), Трајковић пише 'пригодан' напис који је прочитан на таласима Трећег програма Радио Београда, а потом и објављен у часопису *Treći program*.⁷⁷⁹ Такође, у првом броју часописа *Музикологија* Музиколошког института САНУ, у оквиру 'in memoriam' блока посвећеног Драгутину Гостушком,⁷⁸⁰ Трајковић предочава лични став о доприносу овог истакнутог музичког писца у оквиру националне и светске музикологије. Из овог кратког прилога (не)посредно се открива и значај који је Гостушкова писана реч имала за самог Трајковића и утицај који је извршила на његово целокупно стваралачко мишљење.⁷⁸¹

Када је реч о Рахмањинову, довођење у везу са 'античком парадигмом' могуће је управо ако се има у виду раније речено у вези са Мануелом де Фалом и његовим уздицањем руских композитора *fin-de-siècle*-а на исту раван са Дебисијем, као представника 'исправног' модернистичког пута – става с којим се Трајковић, дакако, свесрдно слаже. Иако се Рахмањинов обично не сматра 'модерним' ствараоцем, већ управо супротно, Трајковић има другачији став о месту овог композитора у музици те епохе. Он почиње да скицира свој 'портрет' Рахмањинова посматрајући га 'у паралели' са његовим пријатељем и савремеником Александром Скрјабиним (Александр Николаевич Скрјабин, 1872–1915). Коментаришући како се

⁷⁷⁹ Trajković, „Sergej Vasiljevič Rahmanjinov – pedeset godina od smrti“, 25–30 (емитовано 28. марта 1993. године). Према сведочењу музиколога Христине Медић, Трајковић није био задовољан начином на који је уредништво часописа *Treći program* пласирало његов текст у штампаној верзији, јер је скраћењем текста изостављено оно што је, по његовом мишљењу, било најважније. Преписка путем имејла са Христином Медић, 19. априла 2021. године. Нажалост, нисмо успели да дођемо до оригиналне верзије текста, уколико је уопште сачувана.

⁷⁸⁰ Гостушки је читаву професионалну каријеру везао за Музиколошки институт САНУ, где је био запослен од 1952. до пензионисања 1988. године. У периоду од 1974. до 1978. године био је и директор ове институције.

⁷⁸¹ Трајковић, „Сећање на др Драгутина Гостушког“, 165–167.

обојица у општим историјама музике углавном посматрају као 'клавирски композитори', он истиче њихов допринос развоју клавирског слога који су, у односу на друге композиторе епохе, довели на виши ниво, „nivo do te mere nov, da se s pravom može govoriti o repertoj tački (...), o zahvatu koji se po dubini otkrivanja samosvojnog pijanističkog virtuoiziteta može meriti samo sa isto tako dubokom revolucijom koju su na instrumentu sa osamdeset i osam dirki ostvarili, na drugi način, savremenici Rahmanjinova i Skrjabina, Debisi i Ravel“.⁷⁸² Илустративно поређење са 'пијанистичком револуцијом' Дебисија и Равела одмах наговештава да је Трајковићева оцена стваралаштва двојице руских композитора више него афирмативна. Трајковић усмерава пажњу на клавирске концерте двојице руских композитора, а посебно је интересантно његово мишљење о Четвртм концерту за клавир и оркестар Рахмањинова (из 1926). Овај концерт „nikada nije stekao popularnost ostalih Rahmanjinovih koncertantnih dela“,⁷⁸³ али за Трајковића представља једно од најзанимљивијих ауторових остварења: „U ovom koncertu otkrivamo onu oštrinu, ironiju i gotovo prokofjevski sarkazam koji će do punog izražaja doći u poslednjem autorovom opusu, u čuvenim *Simfonijskim igrama* iz 1941. godine“.⁷⁸⁴ У овом тексту Трајковић, практично, поставља себи циљ да 'рехабилитује' руског композитора, који се у музиколошкој литератури често оцењен као 'старомодан'. Трајковић сматра неоправданим критике које се упућују на рачун Рахмањинова, а од односе на његов наводно „nedovoljan stilski i sadržajni razvoj, na hipotetički nedovoljnu inventivnost i na izostanak stalnog kompozitorskog zrenja“, већ напротив тврди да је реч о једном од стваралаца који „neobično rano pronau sopstveni muzički jezik i izraz, a razvoji koji sledi više se odnosi na zrenje 'u dubinu' nego 'u širinu'. Sve to ne umanjuje njegovu veličinu ...“.⁷⁸⁵

Завршетак есеја о Рахмањинову свакако је од највећег значаја за разумевање Трајковићевог погледа на појам 'модерног ствараоца', јер од става који овде износи неће одступити ни у каснијим текстовима. Он види Рахмањинова као „олићење духа

⁷⁸² Trajković, „Sergej Vasiljevič Rahmanjinov...“, 26.

⁷⁸³ Исто, 27.

⁷⁸⁴ Исто, 28.

⁷⁸⁵ Исто. Трајковић подсећа на драстичан пад у композиторској активности Рахмањинова након емигрирања у САД, где је био принуђен да поново почне да наступа као пијаниста не би ли издржавао породицу, те указује на велику несразмеру између броја композиција насталих до 1917. године (укупно 39), док је у периоду између 1918. и 1943. у САД завршио само шест опуса (између осталих и Четврти концерт за клавир и оркестар).

ruske 'bel epok' – tih čudesnih prvih dveju decenija ovog stoleća što prethode ruskoj revoluciji. Vreme je to 'ruske renesanse' – velikog kulturnog i umetničkog napretka, ali i ne manjeg ekonomskog i privrednog razvoja Imperije⁷⁸⁶ И још: „Muzika Sergeja Rahmanjinova muzika je ne Evrope u Rusiji, već Rusije u Evropi i – zbog toga, čini nam se, a ne zbog sebi svojstvenog tradicionalizma i nemodernosti, to je muzika koja u istoriji nema naslednika u odnosu na sebi inherentne duhovno-izražajne potencijale“⁷⁸⁷ Теза о 'немодерности' Рахмањинова је управо она коју Трајковић жели да оспори, доводећи га одмах затим у 'друштво' – својеврстан 'Пантеон' стваралаца који су, по његовом мишљењу, модерни – а имајући у виду раније речено, можемо да приметимо да није случајност то што се 'ренесансни' дух врхунца руског царства пре револуције овде доводи у везу са модернизмом краја века:

Rahmanjinov i Ravel savremenici su Šenberga, de Falja, Geršvin i Prokofjev Fon Veberna, a Bendžamin Britn Džona Kejdža. O delima ovih prvih u teorijskim traktatima posvećenim strukturalnim analizama nove muzike po pravilu nema ni reči. (...) [S druge strane,] broj izdanja ovih autora na kompakt diskovima i njihov tiraž u svetu može se uporediti samo sa brojem i tiražem velikana poput Baha, Betovena, Šopena ili rodonačelnika prave moderne muzike, Kloda Debisija. I, tu se vidi dobro da ni u zapadnoj tradiciji nema nikakvog sektašenja: neovizantijski i, po svom etičkom biću otelovljenom u svojim delima, duhovno eminentno pravoslavni kompozitori, Rahmanjinov i Prokofjev, podjednako su prećutani od strane teoretičara Moderne i podjednako omiljeni u realnom muzičkom životu, kao i jedan Ravel ili Geršvin. (...) Rahmanjinov, Ravel, De Falja, Geršvin, Prokofjev i Britn postali su novi klasici. Kada doista nebulozno vreme koje danas zovemo „postmodernom“ preraste u Drugu modernu, ovi autori, i poneki drugi, uglavnom iz prve polovine dvadesetog stoleća, biće i od strane muzičke misli i teorije promovisani u taj status. Po jednom našem načelnom stanovištu koje sada ne možemo šire obrazlagati, nemoguće je postati klasik, a ne biti moderan. Veliki umetnici uvek žive u svom vremenu sveobuhvatno i dubinski artikulišući ga, a nikad ispred njega. (...) Dakle, Rahmanjinov nije bio samo savremeni kompozitor, već i moderni kompozitor. Ali, umesto ambicioznih i globalnih revolucija koje se, kao i svi slični kolosalni poduhvati u umetnosti, i ne samo u umetnosti, okliznu o sopstvenu ambiciju, to novo je pre svega stvar kvaliteta, u detalju i na nivou celine dela, a ne kvantiteta. (...) I teorija će jednog dana možda pokušati da definiše na svoj način nešto od tog specifično rahmanjinovskog novog, krećući se od osnovne game sa primarno sniženim potencijama sedmog stupnja modalno-plagalnim putevima unazad, preko Vizantije sve do – ko zna – još i antičkih grčkih tonskih sistema.⁷⁸⁸

И тако, у само једном ширем пасусу, Трајковић недвосмислено пласира своје ставове о 'античкој парадигми' као манифестацији модерног у музици. Као и у тексту о Мануелу де Фаљи, али и у првом посматраном напису о композицији Дан

⁷⁸⁶ Исто.

⁷⁸⁷ Исто, 29.

⁷⁸⁸ Исто.

– *Четири химне*, Трајковић понавља свој став да 'велики уметници живе у свом времену' (тј. не иду испред њега!) – а ти велики уметници несумњиво су модерни уметници. Истовремено, не и неочекивано, овде се већ изоштрава Трајковићев све одбојнији став према музичкој постмодерни (коју назива 'небулозном!'), уз раније већ апострофиран негативан однос према авангарди. Сада стижемо до исходишта раније изнете тезе о прошлости, а не будућности, као изворишту модернизма, оног модернизма који Трајковић високо цени и чијом се апологијом бави у својим написима. То исходиште практично се поистовећује са личношћу Драгутина Гостушког.

Једна од основних хипотеза коју смо поставили у овом раду је та да је Трајковић формирао свој специфичан став према димензијама времена захваљујући личном доживљају књиге *Vreme umetnosti* Драгутина Гостушког. У свом омажу Гостушком, Трајковић највише простора посвећује управо овој књизи и анализи њених научних домета. Размишљајући, тако, о 'жанру' ове капиталне студије,⁷⁸⁹ он долази до следећег закључка:

Vreme umetnosti није филозофија уметности, није то ни филозофско дело у најширем смислу речи – *Vreme umetnosti* научно је дело, али његова матична област нису ни естетика ни социологија; *Vreme umetnosti* пионирски је продор у једну *нову научну област*, у област на коју указује поднаслов наведен на корицама књиге, а који гласи *Прилог заснивању једне опште науке о облицима*.⁷⁹⁰

Трајковићева констатација о 'продору у једну нову научну област' завређује коментар. Како је у истом броју часописа *Музикологија* приметила музиколог Катарина Томашевић, један од најбољих познавалаца опуса Драгутина Гостушког у нашој земљи, књига *Vreme umetnosti*, произашла из докторске дисертације *Уметност у еволуцији стилова* коју је Гостушки самостално (без ментора) написао и одбранио на Филозофском факултету 1965. године,⁷⁹¹ „до данас представља и у интернационалним размерама, нажалост недовољно познат, усамљен успели

⁷⁸⁹ Трајковић формулише питање на следећи начин: „А *Vreme umetnosti*... шта је уопште тај дијахрони и синхрони диптих у логички систем повезаних теорема о човеку, уметности (а у оквиру ове, посебно, о музици) – шта је уопште то теоријско промишљање о питањима културе, цивилизације, физике и метафизике 'света' (а када кажемо 'физика', онда ту реч не користимо као метафору, већ мислимо буквално на постулате истоимене научне дисциплине) – шта је уопште то теоријско промишљање о питањима којима би се бавила пре свега социологија, али и питањима која артикулишу историјске стратуме економског и спиритуалног, творачког и стваралачког у човеку?“ Трајковић, „Сећање на др Драгутина Гостушког“, 166.

⁷⁹⁰ Исто.

⁷⁹¹ Катарина Томашевић, „Гостушки и српска музикологија“, *Музикологија* 1, 2001, 169.

покушај у области компаративне естетске морфологије чији је зачетник био Етјен Сурио“.⁷⁹² Томашевићева запажа да је у то време (средином седме деценије двадесетог века), компаративна морфологија била „сасвим млада дисциплина... перспективна без сумње, али истовремено и обесхрабрујућа за многе који нису, попут Гостушког, поседовали класично образовање, ерудицију, познавање опште уметничке теорије и праксе, машту, смелост...“⁷⁹³ У књизи *Vreme umetnosti*, заиста проналазимо међу референцама и литературом студију *La correspondance des arts : éléments d'esthétique comparée* француског филозофа и естетичара Етјена Суриоа (Étienne Souriau, 1892–1979) – и то у оригиналу, на француском језику, иако је она већ била преведена на српскохрватски језик још 1958. године.⁷⁹⁴ Сурио је у овој књизи дефинисао 'упоредну естетику' као „*onu disciplinu čija je osnova upoređivanje različitih umetničkih dela, kao i postupaka raznih umetnosti (kao što su slikarstvo, crtanje, vajarstvo, arhitektura, pesništvo, ples, muzika itd.)*“.⁷⁹⁵ Можемо да приметимо да Гостушки иде корак даље од Суриоа управо зато што се бави анализом уметничких стилова, док Сурио своју анализу базира на аналогјама између обликотворних поступака који се примењују у појединим уметничким дисциплинама. С обзиром на несумњиву оригиналност хипотеза и виртуозност аргументације у књизи *Vreme umetnosti*, Трајковић огорчено констатује да „о делу једва да је писано, колико год да је револуционарно довођење у питање већине етаблираних постулата официјелне музикологије просто вапило за научничким заузимањем става“.⁷⁹⁶ Он, чак, говори о својеврсној 'завери ћутања' када је реч о овој књизи,⁷⁹⁷ тј. о претпостављеној неправди учињеној Гостушком тиме што *Vreme umetnosti* није дубље 'реформисало' српску музикологију.⁷⁹⁸ Због тога, Трајковић закључује свој

⁷⁹² Исто.

⁷⁹³ Исто.

⁷⁹⁴ Etjen Surio, *Odnos među umetnostima. Problemi uporedne estetike*, preveo s francuskog Miloš Jovanović, Sarajevo, Svjetlost, 1958. У оригиналу: Étienne Souriau, *La correspondance des arts : éléments d'esthétique comparée*, Paris, Flammarion, 1947.

⁷⁹⁵ Surio, *Odnos među umetnostima...*, 11.

⁷⁹⁶ Трајковић, „Сећање на др Драгутина Гостушког“, 166.

⁷⁹⁷ Исто, 167. Трајковић напомиње да је, у време изласка књиге, објављен приказ Ивана Фохта у првом броју часописа *Treći program* (Ivan Focht, „О књизи Dragutina Gostušskog 'Vreme umetnosti'“, *Treći program* 1/1969, пролеће, 245–254), али да се у том напису „прећуткује све оно што је ново и радикално критички елаборирано, рецимо из области музикологије“. Исто.

⁷⁹⁸ Трајковић тако ламентира над 'неправдом' учињеном Гостушком која се, између осталог, састоји у томе што се *Vreme umetnosti* не користи као основна литература у наставном процесу на музичким факултетима: „*Vreme umetnosti* se doista nalazi na spisku literature za studente završnih godina muzikologije, pa još i nekih drugih obrazovno-nastavnih profila studenata Muzičke akademije u Beogradu,

омаж Гостушком констатацијом, која ће се редовно појављивати и у каснијим текстовима, да је „неопходно потребно превести *Vreme umetnosti* на неки светски језик – на енглески језик, пре свега. Потребно је то не због престижа српске науке – потребно је то зато што би тиме добила на престижу светска наука“.⁷⁹⁹

Јасно је да је Трајковић доживљавао студију *Vreme umetnosti* као ону теорију у којој је пронашао потврду сопствених стваралачких импулса и у односу на коју је изградио целокупан свој композиторски и музичко-теоријски опус. Поред овог писаног одавања почасти Гостушком, Трајковић је то учинио и у оквиру свог музичког стваралаштва, посветивши му први став композиције *Зефирова повратак...*, која, као што смо већ истакли, представља можда најдиректније отелотворење 'античке парадигме' у његовом познијем опусу.

Пре него што се пређемо на текстове који представљају сублимацију Трајковићевих размишљања, ставова и уверења о музици, начинићемо кратак 'екскурс' у смеру написа које је Трајковић посветио композицијама двојице својих колега и савременика, Зорана Ерића и Југослава Бошњака. Ови сажети чланци, настали у временском размаку од једне деценије, занимљиви су по томе што илуструју Трајковићеву промену односа према постмодерни као 'општој парадигми' једног историјског тренутка у српској музици и уметности, а и шире.

Први од њих, објављен 1989. године,⁸⁰⁰ посвећен је Ерићевој композицији *Talea Konzertstück* за виолину и гудачки оркестар, која се и данас сматра једним од најуспелијих остварења овог композитора, поготову када је реч о делима концертантног жанра. И Трајковић не крије своје задовољство због тога што је „чио Novu, i Dobru muziku: *Konzertstück* за виолину и гудачки оркестар svoga sugrađanina

ali tu, između jednog Adorna, jednog Dalhousa (Dahlhaus) i tolikih drugih – to je samo još jedno gledište više – gledište 'subjektivno' – razume se! Akademska skepsa će, u ime 'naučnog pogleda na svet' odustati od bilo kakvog vrednovanja i 'ne-daj-Bože'!/ naučne polemike, a kad je reč o kanonizovanim objašnjenjima konkretnih pojava, kada je reč o 'baroknoj monodiji' na primer – pojmu za koji je Gostuški maestralno dokazao da predstavlja *contradictio in adiecto*, pa... 'bez reči' i 'sa smeškom' držaćemo se proverenih svetskih autoriteta – recimo, jednog Bukofcera (Bukofzer) i njegovih pogleda na prirodu muzičke Renesanse i muzičkog baroka“. Исто.

⁷⁹⁹ Исто.

⁸⁰⁰ Trajković, „*Konzertstück* za violinu i orkestar Zorana Erića“, 33–36.

i kolege Zorana Erića“.⁸⁰¹ Након премијере на двадесетом БЕМУС-у, Трајковић изјављује да је снимак композиције слушао 'небројено пута':

I, svaki put isto: već posle nekoliko taktova dešavalo se ono što se i inače događa gotovo trenutno kada je reč o *pravoj, autentičnoj i vrhunskoj muzici, staroj ili novoj*: snažan doživljaj i magično hipnotišuće dejstvo ne ostavljaju ni trunke sumnje u veliku vrednost dela (da... smatram – pravo se delo prepoznaje od prve; (...) za prosuđivanje i vaganje nije potrebna nikakva „istorijska distanca“ – ostavimo je onima koji, da bi doneli sud o delu, najpre treba da vide na kakav je prijem od strane publike ono naišlo ili imaju potrebu da se, u životu, bave aranžiranjem tog prijema.⁸⁰²

Трајковић потом истиче оне одлике Ерићеве партитуре које су на њега оставиле посебно јак утисак, као што су хармонски склопови блиски џезу, или они који подсећају на хармонска решења Оливијеа Месијана, али и Трајковићевог професора Василија Мокрањца.⁸⁰³ Трајковића одушевљава одсек *Cantabile delicatamente*, „на tipski jazz-rock harmonici i melodiji razvijena pasakalja“ (што може да подсети на Трајковићеву раније поменућу Трећу химну из циклуса *Дан*), те га упоређује са „моћним dugim dahom odseka *Lever du jour* iz Ravelovog *Dafnisa i Hloje*“ – од Трајковића је то, свакако, огроман комплимент! У овом одељку композиције он проналази и „нешто италијански топло“, поредећи га са атмосфером филмова *Амаркорд* Федерика Фелинија (Federico Fellini, *Amarcord*, 1973) и *Смрт у Венецији* Лукина Висконтија (Luchino Visconti, *Morte a Venezia*, 1971).⁸⁰⁴ Трајковић сматра да Ерићева композиција, осим „namerno banalnog i tevtonski trapavog, duboko

⁸⁰¹ Исто, 33. Композицију је премијерно извео Београдски гудачки оркестар „Душан Сковран“ у оквиру 20. БЕМУС-а, 18. октобра 1988. у Задужбини Илије М. Коларца, под диригентском палицом Џејмса Џада (James Judd), а солистичку деоницу интерпретирао је виолиниста Александар Павловић.

⁸⁰² Трајковић, „Konzertstück za violinu i orkestar Zorana Erića“, 33–34.

⁸⁰³ „[Šesta] stranica manuskripta ima za referncu, ne možda direktno mesijanovsku čulnu harmonku; njena je metatekstualna referenca, pre će biti, ta ista mesijanovska harmonika onako kao što je data u jednom od prvih jugoslovenskih postmodernih muzičkih dela, u *Odjecima*, sviti za klavir solo Vasilija Mokranjca, iz 1973. godine (Odeljak X; *Adagio*, str. 13 štampanog izdanja UKS iz 1977. godine)“. Исто, 34. Иначе, можемо да приметимо да се у Мокрањчевој свити *Одјецу* уочава још један 'лажни цитат': реч је о завршном одсеку, бр. XI – *Lento*, у коме деоница леве руке (бас) представља јасну алузију (али не и цитат) на аналогну, моторичну басову линију са завршетка Дебисијевог клавијеског комада *La cathédrale engloutie* (*Préludes* I/10, 1910).

⁸⁰⁴ Трајковић прави занимљиву аналогију са сценом у Висконтијевом филму у којој мали ансамбл изводи канцону Арманда Гила (Armando Gil) „Chi Con Le Donne Vuole Aver Fortuna“, што њему звучи „као *requiem* великој епореји тејтонски shvaćene muzičke umetnosti“. Исто. Ово поређење није нимало случајно, имајући у виду садржај филма који представља адаптацију истоимене новеле Томаса Мана (Thomas Mann, *Der Tod in Venedig*, 1912). Протагониста филма, аустријски авангардни композитор (у роману је његово занимање писац), 'приказан' је музиком Густава Малера (Gustav Mahler, 1860–1911), која за Трајковића евидентно представља ту 'на смрт осуђену', декадентну 'тејтонску' музичку традицију која бива засењена 'профаном' и животном музиком југа Италије.

ironičnog naslova“ ни на који (други) начин не реферира на германско музичко наслеђе, већ у њој проналази „stvaralački originalno i sadržinski transponovano“ реферирање на „raspevani italijanski Mediteran“, француску музику с почетка двадесетог века и џез-рок идиоме „Novog sveta s onu stranu Atlantika“.⁸⁰⁵

За Трајковићев доживљај Ерићеве композиције посебно је значајна *нова тоналност* оличена у 'аутентичним каденцама' „чија је provenijencija opet iz jazz-rock vokabulara, ali, dakako, opet originalno posredovana autorovim načinom“.⁸⁰⁶ Појаву ових каденци у централном, „stravinskijanski motoričnom“ одсеку дела Трајковић сагледава не као некакав дуг неокласицизму, већ поново као печат музике потекле из 'Новог света' – свакако имајући у виду амерички минимализам, или пре постминимализам:

I eto procesa koji „stoji“; eto stanja i makroformalne organizacije što ih, do iskustva redukcionistički razuđenih širokih vremenskih poteza, evropska muzička tradicija nije poznavala. I to je moderno, ili postmoderno moderno, u Erićevom delu (...). To je forma moderne epizodične (smemo li da kažemo i „dekorativne“) naracije, a ne zasvođene ekspozicije i drame (...). Celina posredovana ritmičkim nizanjem bezbrojnog mašinski pravilnog mnoštva prefabrikovanih modula-modela: eto moderne poetike *trame sonore* [fr. 'zvučne zavese' – prim. JJB] ploha (...); eto nečega u korenu drugačijeg od klasičnog ostinata; eto novog bogatstva u novom siromaštvu.⁸⁰⁷

Елементе Ерићевог композиционог поступка које Трајковић овде истиче, аналитички проналазимо и у његовим сопственим делима – али онима која су настала читаву деценију раније! Као што ћемо показати у анализама Трајковићевих композиција из осме деценије двадесетог века, оне се заснивају управо на оригиналном презначењу 'талера' ритмичких образаца, односно остинатних 'трака', у минималистичко понављање модела.

Занимљива је и Трајковићева констатација о 'модерно постмодерном' карактеру Ерићевог дела, коју нешто раније апострофира и то у афирмативном значењу: „Erićeva je muzika post-moderna, ili, bolje rečeno, moderno post-moderna (jer

⁸⁰⁵ Сви наводи: Трајковић, „Konzertstück za violinu i orkestar Zorana Erića“, 34.

⁸⁰⁶ Исто. Детаљну анализу формалне и тонске структуре композиције *Talea Konzertstück* даје Марија Масникоса у својој књизи *Orfej u repetitivnom društvu*, 249–279. У сложеном хармонском језику Ерићеве композиције комбинује се слободан рад са дванаесттонским тоталом са модалношћу (значајна је употреба дорског модуса), употребом 'вишеспратних' терцно структурираних акорада у нефункционалном следу и повременим учачавањем тоналних центара - „lokalno aktuelnih intonacionih uporišta“ – док се на другим местима формира „slobodna, afunkcionalna (modernistička) pandijatomska tonalnost“, уп. исто, 249–250, 260, 262–263 итд.

⁸⁰⁷ Трајковић, „Konzertstück za violinu i orkestar Zorana Erića“, 34–35.

to nije muzika za kraj ovog, već za početak sledećeg veka)“.⁸⁰⁸ Говорећи о томе шта, по његовом мишљењу, изражава Ерићева музика, Трајковић сматра да у композицији *Talea Konzertstück* нема ни трага од 'аустро-немачке програмности', већ је реч о нечему другом: позивајући се на свог некадашњег професора Владимира Јанкелевича (Vladimir Jankélévitch), чији омиљени композитори Римски-Корсаков, Равел, Дебиси „nisu bili nikakvi programski kompozitori koji bi se trudili da od muzike načine 'jezik' – već objektivistički realisti u službi 'bezosećajnog' govora 'stvari po sebi““, Трајковић је уверен да се значење Ерићеве композиције открива на истом трагу:

U *Konzertstück*-u prepoznajemo kao osnovni kvalitet dela ličan i originalan, stvaralački ubedljiv i jedinstveno nov način kojim se autor obraća metatekstualnim referencama koje ne citira već ih varira, mutira, klonira i hibridizuje. Delo, za nas, odiše velikom čistotom ličnog stila ali, u njemu pronalazimo i nešto drugo, nama možda ne manje, drago (...): ova urbana muzika odiše specifičnim duhom grada u kojem je nastala; to je muzika beogradskog kosmopolitizma – ne nužno evrocentričnog; (...) grada koji je, uz Atinu svakako, jedina prava kosmopolitska metropola na Balkanu.⁸⁰⁹

Иако Трајковић признаје да су у тексту изнета његова 'лична схватања', евидентно је да он Ерићевој композицији приписује оне квалитете које и сам високо цени – а које, без сумње, *Talea Konzertstück* и садржи – али, можда, и уз неке друге нивое значења које Трајковић не помиње у својој анализи.⁸¹⁰

И следећи текст који укратко анализирамо (из 2000. године) занимљив је као наставак и развој Трајковићеве мисли о питањима стилистике краја двадесетог и почетка двадесет првог века, те због афирмације његовог све негативнијег става према постмодерни као 'мегакултури' последњих деценија двадесетог века, а самим

⁸⁰⁸ Исто, 34. Насупрот Трајковићевом мишљењу, Марија Масинкоса сматра да композиција *Talea Konzertstück* може да се посматра као „representativno ostvarenje muzičkog postmodernizma u Srbiji – jedna od onih kompozicija koje su snagom izraza i složenošću svoje poetike obeležile kraj dvadesetog veka u našoj muzici“. Ауторка, наиме, уочава постојање текстуалне разлике између кључних делова форме у Ерићевој композицији: „Postmodernistički 'novi romantizam' i minimalistički dirskurs ne koegzistiraju – suprotstavljeni su jedan drugome u različitim segmentima forme. Nevidljivu liniju kontinuiteta koja povezuje ove međusobno različite diskurse, obezbeđuje samo dimenzija individualno pronađenog muzičkog jezika koji pripada širokom polju 'savremene tonalnosti'“. Уп. Масинкоса, *Orfej u repetitivnom društvu*, 247–248.

⁸⁰⁹ Трајковић, „*Konzertstück za violinu i orkestar Zorana Erića*“, 35–36.

⁸¹⁰ Примера ради, Марија Масинкоса истиче да у овом делу референцијалну равн чини „romantičarsko stilističko polje značenja“, те у закључку своје анализе наглашава: „'Hibridna', postmoderno romantična i postminimalistički postmodernistička, *Talea Konzertstück* je jedna moćna kompozicija koja se, pomalo teatralno, sa ironičnim odnosom prema romantičarskoj konvenciji izrađavanja, zapravo, seća osećanja“, Масинкоса, *Orfej u repetitivnom društvu*, 276, 279. Трајковић, са своје стране, као да намерно избегава да истакне иронијско-романтичарски тонус Ерићеве композиције, већ у њој проналази друге нивое (музичког) значења.

тим и исказивања тежње да се у нови миленијум уђе са 'другачијих' поетичких позиција.

Трајковић, најпре, констатује да се крајем шездесетих и почетком седамдесетих година двадесетог века⁸¹¹ окончало „херојско доба модерне – доба непомућене вере у напредак, доба вере у онтолошко па самим тим и аксиолошко преимућство новог над старим“,⁸¹² поистовећујући несумњиво 'модерну' са (европском) авангардном и (америчком) експерименталном музиком после Другог светског рата. Он сматра да су том 'крају' одлучујуће допринели „епигони што су започели *ad nauseam*, до изнемоглости, понављати стилско-техничке ноеме које би *per definitionem* требале бити ударно нове, свеже и превратничке“.⁸¹³ Трајковић исказује задовољство што „дух модерне ипак није био довољно радикалан а да, (...) са собом самим, поведе у смрт и читаву уметност“.⁸¹⁴ Видимо да Трајковић још једном потврђује своје дубоко уверење да је музичка авангарда одвела музику у ћорсокак. Али, он у наставку поставља питање – ако 'модерна' (тј. авангарда) није прави пут развоја музичке уметности у новом добу, „шта (...) дакле остаје композитору који се не жели упутити у мутне воде постмодерне“. Овде, дакле, он изражава и несумњиво негативан став према постмодерни и то, стичемо утисак, првенствено због нарушавања 'онтолошког бића' уметничког (музичког) дела:

[В]ећ и због тога што му све „апокрифне ситуације“, „метапрозне иронијске дистанце“, „деконструкције“, „еклектицизми“, „хипертекстуалности“ те остали теоријски вокабулар мирише на оно завођење, на оно испразно мудровање што је живу уметност модерне нужним начином одвело у пропаст... а треба рећи „нужним начином“, јер рационализација рационалног, то јест теоријско објашњење живе стваралачке уметничке праксе није могуће „до краја“ (уосталом, услед те немогућности, услед тог *non plus ultra*, концептуализам, та историјски последња фаза модерне, и јесте до те мере декадентан те одбојан – или, за понеког, можда још и данас // - блиставо примамљив!⁸¹⁵

Трајковићу је, дакле, подједнако одбојан прелазак 'живе' музике у 'теоријско објашњење' у оквиру концептуалне уметности као и 'иронијска дистанца' и

⁸¹¹ Коинцидентно или не, то је управо време када сâм Властимир Трајковић ступа на композиторску сцену.

⁸¹² Трајковић, „С ону страну међе модерна – постмодерна...“, 95.

⁸¹³ Исто.

⁸¹⁴ За њега је пут 'самозадовољног самоубиства' музичке уметности представљала, на пример, Кејдова композиција *Четири минута и тридесет три секунде /тишине/ за различите инструменте* (John Cage, 4'33"), уп. исто. Наравно, у питању је лични став композитора.

⁸¹⁵ Трајковић, „С ону страну међе модерна – постмодерна...“, 95–96.

симулакруми постмодерне. Али, шта онда? Како проћи неозлеђен између 'Сциле и Харибде' савремених уметничких струјања и кренути ка, како каже Трајковић, 'ледено хладној, ничијој земљи' „с ону страну историјске апорије модерна-постмодерна“?⁸¹⁶ По његовом мишљењу, Југослав Бошњак се са својим Концертом за клавир и гудачки оркестар запутио баш у ту 'ничију земљу', која је овде оличена у, практично, потпуном занемаривању свих 'прогресивних' тековина музике двадесетог века и саображавању хармонског и формалног плана композиције са делом Бошњаковог узора – Сергеја Рахмаџинова, композитора који се „није базирао на стилистичке, поетске, стилско-техничке и поетско-идеолошке мене што их је преживљавала уметност с почетка двадесетог века“!⁸¹⁷ Као што смо видели у тексту посвећеном Рахмаџинову, и сâм Трајковић је веома ценио руског композитора, иако се никада није лично упустио у тако очигледно подражавање узора! Он инсистира на томе да однос Бошњака према Рахмаџинову, „није однос постмодернистичке метатекстуалности и историјске дистанце, нити је то однос модернистичке персифлаже, може бити чак и надреалистичког изругивања; напротив – одраз је то поверења, одраз је то жеље да се и сопствени идиом доживи као омаж, као одавање почаста великом композитору“.⁸¹⁸ Ова тврдња је, рекло би се, потврђена већ и тиме што се Бошњак окреће 'идиоматском' жанру Сергеја Рахмаџинова, клавирском концерту (мада не уз пратњу симфонијског већ гудачког оркестра).

Наравно, Трајковић је, као искусан стваралац, свестан тога да је пут који је његов колега одабрао 'опасан и неизвестан', јер како и сам примећује, „несумњива искреност са којом аутор приступа делу ту не помаже много; (...) искреност није нити нужан, а камоли не и нужан и довољан разлог за настанак уметнички валидног дела. (...) [З]а уметничку истину естетика је испред етике“.⁸¹⁹ Говорећи раније о 'лудој храбрости' Бошњака да представи публици, на крају двадесетог века, једно овакво дело, Трајковић се с правом пита – како треба разумети и вредновати ово остварење? По његовом мишљењу, основни квалитет овог дела лежи у његовој

⁸¹⁶ Исто, 96.

⁸¹⁷ Исто. Занимљиво је то што, у свом раније анализираном чланку о југословенској музици (из 1982. године) Трајковић такође истиче Бошњака као једног од интересантних српских композитора (у то време) млађе генерације, уп. Трајковић, „Aktuelni problemi i zadaci muzičke kritike u našoj sredini“, 30.

⁸¹⁸ Трајковић, „С ону страну међе модерна – постмодерна...“, 96.

⁸¹⁹ Исто, 96–97.

музикалности „као једином арбитру смисла музичког бивања и битисања“!⁸²⁰ Трајковић је, наравно, свестан да је музикалност као људска, а не естетичка категорија, „прогнана из 'озбиљног' разматрања естетичке или музиколошке природе“,⁸²¹ те да је 'ненаучна' зато што се њој ништа не може доказати, ни оповргнути – али, према његовом уверењу, музикалност је „интерсубјективно делатна, те тако, као феноменалност, дата и објективно“.⁸²² Трајковић истиче да постоје разне врсте 'истина' (поред научне, помиње и уметничку, филозофску, идеолошку, теолошку истину) те да зато постоји оправдање да се, када је реч о 'уметничким пословима', уведе и појам музикалности и то „на један и иначе легитиман начин, а не само зато што нам се овај појам намеће у ситуацији у којој смо сада, суочени са Бошњаковим дискурсом“.⁸²³ Другим речима, Трајковић доживљава и музикалност као неку врсту уметничке истине односно чињеничног стања (које се, дакле, објективизује у перцепцији слушалаца). Он стога позива на 'безпредрасудно' слушање – напомињући да је овај термин усвојио од свог професора Василија Мокрањца, током студија композиције.⁸²⁴ Надовезујући се на свог истакнутог учитеља и узора, Трајковић тврди да музику треба доживљавати инстинктивно, „њој се препустити са љубављу, са вером да она може постићи чуда и са надом да ће се открити велике лепоте и духовне вредности“.⁸²⁵ Иако се ова тврдња привидно коси са Трајковићевим интелектуализмом, она није изречена случајно јер у себи садржи „три хришћанске врлине“ – љубав, веру и наду, за које он претпоставља да „посредују и у оном својству које смо назвали 'музикалност'. Иза музикалности стоји вера да се може бити увек нов и свеж, вредан и занимљив, без обзира на то за којим би се изражајно-техничким средством посегло“.⁸²⁶ Он закључује своју апологију Бошњаковог Концерта за клавир и гудачки оркестар констатацијом, која свакако није суштински погрешна, да „за нов израз нису нужно

⁸²⁰ Исто, 97.

⁸²¹ Исто.

⁸²² Исто.

⁸²³ Исто.

⁸²⁴ „Овај појам 'безпредрасудно' – није наш. Још на првим часовима композиције, пре много година, чули смо га од свог професора, покојног композитора Василија Мокрањца – чули смо га истакнутог као нешто што указује на један веома важан постулат. Под тим појмом се подразумевало то да музици, да слушању музике треба приступити безазлено, чиста срца и отворено, неоптерећено било којим знањем и било којим теоријом посредованим ставовима који би могли у психолошком смислу оптеретити сам чин слушања.“ Исто, 98.

⁸²⁵ Исто.

⁸²⁶ Исто.

потребна и нова средства“, те да је „Бошњаков (...) конзервативизам и традиционализам на линији оваквог једног схватања, а (...) такав је, чини се, био став и Сергеја Рахмаџинова“.⁸²⁷

Из ових Трајковићевих речи лако се чита његов одлучно неавангардни став – штавише, могли бисмо, на основу претходно реченог, да помислимо да се он гнуша авангарде због њене 'немузикалности'! – као и његово специфично схватање појма (музичке) новине, које своју најдубљу разраду и најпрецизније тумачење добија у следећем тексту, уједно његовом последњем објављеном музичкотеоријском чланку, са индикативним називом „Thinking the Rethinking (of the Notion of) Modernity (in Music)“ [О промишљању (појма) модернитета (у музици)].⁸²⁸

Трајковић започиње своје излагање констатацијом да појам модернитета никада није био дефинисан на задовољавајући начин са естетичког становишта – али ни са историјског, и то зато што се 'модернизам' као мегакултура која се „универзално посматра као да припада идејама и идеалима Просветитељства“ (дакле, претежно осамнаестом веку) не подудара са 'модерном' као уметничким стилем, јер су „модернистичке уметничке форме и модернистичка идеологија добиле пун замах *тек око 1880-их*“⁸²⁹ – дакле, читав век касније. Трајковић запажа да, са становишта естетике, појам модернитета подразумева 'лабав концепт' „који је заснован на произвољном *консензусу* у вези с тиме шта би било модерно, а шта не. Уопштено, 'модеран' би био било који покрет или идејна клима, нарочито у

⁸²⁷ Исто.

⁸²⁸ Чланак је изворно објављен на енглеском језику, а сви цитати на српском језику који следе наведени су према нашем сопственом преводу. С друге стране, задржали смо Трајковићев превод наслова (који смо преузели из штампаног резимеа на крају објављеног чланка). Међутим, дослован превод наслова са енглеског на српски језик заправо би гласио „Промисљање поновног промишљања (појма) модерности (у музици)“. Такође, треба истаћи да, енглеска реч 'modernity' може овде да се преведе и као 'модернитет' и као 'модерност'. У нашој анализи, покушаћемо да одредимо значења ових термина у односу на појам 'модернизма' (енг. *modernism*), који се такође помиње у Трајковићевом тексту.

⁸²⁹ Трајковић, „Thinking the Rethinking...“, 27–28. По његовом уверењу, нема никакве сумње да је *fin-de-siècle* донео велику промену у свим уметностима: „[Л]аик и професионалац, обичан посетилац концерата и учени музиколог, слажу се, чак и прећутно, да последња деценија деветнаестог и прве две деценије двадесетог века представљају такву линију разграничења, такву границу да оно што им претходи припада 'традиционалној уметности' (и идеологији уметности), док је оно што следи 'производ модернизма'“. Исто, 28.

уметностима, књижевности или архитектури, који подржава промену, 'пензионисање' старог и традиционалног, као и напредовање авангардног. Па ипак, питања (1) природе те жељене промене, (2) шта је то што треба да буде 'стигматизовано' као 'старо' и 'традиционално' и (3) у ком смеру би требало да се креће 'напредовање' авангардног, остају нејасна и одговори су предмет индивидуалних предилекција⁸³⁰.

Трајковић такође критикује (мада не одређује експлицитно) 'нови догматизам' који „постулира тврдњу да *сам модернитет никада није био довољно модеран*“, те подсмешљиво закључује да сем Марсела Дишана (Marcel Duchamp, 1887–1968) 'не задовољава стандарде', односно да нико осим Џона Кејца не постиже „уверљиви ниво музичког модернитета“.⁸³¹ Али, тим пре му је нејасно „конвенционално обожавање академских 'икона' као што су Шенберг, Веберн [Anton Webern, 1883–1945] и Адорно [Theodor W. Adorno, 1903–1969]“,⁸³² будући да представнике Друге бечке школе, како ће се видети у наставку текста (а о томе је било речи и раније) Трајковић уопште не сматра модерним композиторима! С друге стране, он исказује резигнацију што се „много тога што спада у истински модернизам описује (...) као недовољно, тј. 'само умерено' модерно“.⁸³³

Из до сада реченог може да се наслути да Трајковић користи појам модернитета у смислу модернизма у уметности (овде конкретно у уметничкој музици). Када је реч о 'поновном промишљању' овог појма, он сматра да предмет реинтерпретације „треба пре да буде *истраживање природе жељене промене у периоду модернистичког преокрета* и истраживање онога шта би, из данашње перспективе, требало да се посматра као 'старо и традиционално“.⁸³⁴

А одмах након питања следи и одговор: примећујући да „проучавања музичког модернитета обично почињу Интродукцијом за Први чин Вагнерове

⁸³⁰ Исто, 27.

⁸³¹ Исто, 29 (изворна напомена 2).

⁸³² Исто, 29.

⁸³³ Трајковић наводи као (негативан) пример 'ламент' музиколога Жан-Ива Босера над 'тужним стањем' француске музике између два рата – а то је управо оно раздобље, и она средина, која је, по Трајковићевом мишљењу, изнедрила продукте 'праве модерне'! Уп. Jean-Yves Bosseur, „La musique française dans l'entre-deux guerres“, *Музикологија/Musicology* 1, 2001, 119–128. Нав. према: исто (изворна напомена 2).

⁸³⁴ Исто, 29.

опере *Тристан и Изолда*“,⁸³⁵ у којој недостатак тоничног трозвука током прва 23 такта „наводно имплицира флагрантну модернистичку кризу тоналитета“, он поентира: „Па, *једна врста* тоналитета заиста је ушла у кризу (...) класични тоналитет, историјски подскуп моћног скупа западноевропских тонских система“. ⁸³⁶ Трајковић се позива на свог великог узора де Фаљу када изјављује да ово питање није нашло разрешење у делима Вагнерових следбеника, тј. немачких и аустријских композитора с краја деветнаестог и почетка двадесетог века, те и овде износи своје уверење да поствагнеријанске иновације „треба тражити у позном музичком стваралаштву Скрјабина (Руса) и такође – мада би овај предлог могао да делује мало натегнуто – у музици Месијана (Француза)“. ⁸³⁷

Према његовом мишљењу, 'истинску модернистичку револуцију' нису извели аутори 'Друге бечке школе' са својом (слободном) атоналношћу и додекафонијом – јер „круцијална Шенбергова дилема, питање *Tonalisch oder Atonalisch*, (...) била је лажна дилема“. ⁸³⁸ Трајковић, практично, сматра да атоналност и додекафонија нису ни морале да се десе, нарочито не као некаква 'историјска нужност', јер је пут изласка из кризе класичног тоналитета већ био откривен:

Историјска криза тоналности разрешена је око 1890. године. Модерна музичка времена отпочела су у Паризу, при чему трулу класичну тоналност нису заменили традиционалисти и 'одани' ученици немачка 'три велика Б', већ Дебисијев систем истински иновативне хибридне модалности, систем који је био у стању да организује свеукупност новог и систематичног морфолошког динамизма. ⁸³⁹

Управо овде Трајковић успоставља везу са 'античком парадигмом' позивајући се на обнову модалности до које је дошло крајем деветнаестог века, „у

⁸³⁵ Исто. У напомени бр. 3 Трајковић додаје: „Адекватна или не, ова парадигма има смисла. Вагнер је био веома оригиналан и иновативан композитор. У свом времену, он је такође био модеран композитор“.

⁸³⁶ Исто.

⁸³⁷ Исто, 30.

⁸³⁸ Исто. Трајковић, у складу са својим раније прокламованим ставовима, врло грубо одбацује тековине 'Друге бечке школе', сматрајући да „техничка средства за постизање прокламованог циља (успостављање организованог атоналног окружења уз помоћ додекафонског, касније серијалног 'композиционог метода') нису успела да испуне своју сврху. Зар неко *заиста* сматра да суштину тоналности представља преовлађивање једне тонске висине, тако да би забрана да се дата тонска висина појави пре свих осталих, забрана удвајања у октави и вишеструког појављивања једне тонске висине учинили систем атоналним?!“ Исто. Мало касније у тексту, он ће и дати одговор на имплицитно постављено питање – шта *заиста* представља суштину тоналности.

⁸³⁹ Исто, 30–31.

Француској и другде“.⁸⁴⁰ Та обнова, по његовим речима, „није била ништа друго до симптом општег незадовољства тада актуелним тонским системом“⁸⁴¹ (овде несумњиво мисли на класичан дур-мол систем). Када је реч о природи те обнове, Трајковић констатује да су раније теорије морале да буду преиспитане (баш као што је и сугерисано насловом чланка), јер се дошло до закључка да начин употребе модуса у музици шеснаестог века, на пример у делима Жоскена де Преа (Josquin des Prez, 1450/1455–1521), Орланда ди Ласа (Orlando di Lasso, 1532–1594) или Палестрине, не одговара теоријским парадигмама:

Модално јединство са једним *иницијалисом* (што је логично), али такође са једним јединим *финалисом*, како наводе педагошке вежбе из писања контрапункта 'на задати *кантус фирмус*' из деветнаестог века, посматрају се као да верно представљају апстрактну суштину структурног окружења дате продукције. Али, није тако. (...) 'Лажни однос' се појављује свако мало, а када се то догоди, као у Ђезуалдовим делима, *хабитус* хроматског гена античке Грчке пројектује се на дводимензионални музички простор. Хајде да проширимо биномно хроматско рачвање *b-rotundum* [Бе, тј. снижено Ха – прим. ЈЈБ] и *b-quadratum* [Ха, тј. разрешено /повишено/ Бе – прим. ЈЈБ] на остале релевантне чланове *виртуелног унапред утврђеног скупа* у коме *ће се појавити* додекаедарски [дванаесточлани – прим. ЈЈБ] скуп тонских висина и добићемо пројекцију хроматског гена античке Грчке на потпуно тродимензионалан хроматски музички простор Дебисијеве хибридне модалности; док се појава пројекције античког енхармонског гена очекује само код би- и полимодалности, а ти системи срећу се већ код Дебисије, али такође код раног Стравинског, код Прокофјева, касног Равела, касног де Фаље и у музици *Шесторице*.⁸⁴²

Стичемо утисак да Трајковићу овде није било од пресудне важности да елаборира дистинкцију између хроматског и енхармонског рода античке музичке праксе, иако је, као што ћемо касније показати, био свестан њихових специфичности, јер овде не узима у обзир микротонове који су формирали интервалске склопове у оквиру енхармонских лествица старе Грчке и Византије и који, дакле, представљају нешто суштински различито од битоналности и политоналности. Овде се Трајковић ипак надовезује на новију (средњовековну или ренесансну) музичку теорију јер изјављује да је обнова модалности крајем деветнаестог и почетком двадесетог века представљала проширење, дорату модалног система шеснаестог века, из периода пре успостављања дур-мол система

⁸⁴⁰ Исто, 31. У напмени бр. 5, Трајковић још једном наглашава: „На самом крају 19. века, функционална дур-мол тоналност 18. и 19. века је 'срушена на вишем дијалектичком нивоу' (...) од стране Дебисијеве иновативне хибридне модалности – коју је донекле већ припремио Мусоргски.“

⁸⁴¹ Исто.

⁸⁴² Исто.

и функционалне хармоније. Притом, он наглашава да „[х]ибридна модалност двадесетог века није била само пуко понављање старе модалности шеснаестог века“⁸⁴³ већ да је, практично, дошло до формирања новог система. О каквом је систему реч? За Трајковића нема никакве сумње: ова 'нова модалност' је заправо – нова тоналност, што је у вези са његовим специфичним тумачењем термина тоналност: „Дебисијев *Tonsatz* је тоналан. Нема овде места ни за какву забуну: *тоналност је надскуп свих врста модалности, али не само њих, јер је класична тоналност, на истом нивоу, такође члан скупа, а не неки други 'антитетички' скуп.*“⁸⁴⁴ Исту констатацију Трајковић понавља још једном – да не би било никакве забуне! – и уз то даје прецизније објашњење, практично своју дефиницију тоналности, која уједно осветљава његов раније истакнут став да додекафонија није успела да успостави организовано атонално окружење зато што је 'погрешно лоцирала' суштину тоналности:

Тоналан – уопштено говорећи (...) – био би сваки систем у оквиру кога би сви могући односи тонских висина који постоје унутар датог система тонских висина били подвргнути ненамерно установљеним правилима, без обзира на то да ли су та правила успостављена свесно или несвесно. (...) Релевантне тонске висине, између којих су горепоменути односи 'законски' утврђени, су бројчано мање од скупа свих тонских висина које припадају том систему. Ово ограничење дешава се на један начин, ако посматрамо музику 'ван времена' (да се послужимо Ксенакисовим термином), која је готово 'an sich', независно од датог музичког комада или музичког процеса, а на други начин у музици 'у времену', у датом тренутку датог одсека датог музичког комада (или датог музичког процеса).⁸⁴⁵ (...) Када релевантне тонске висине (...) не би биле подвргнуте тако успостављеним правилима, никакав морфолошки конституентан динамизам не би био могућ. Подједнако, тонални центар није нужно господар, нити пратилац тоналне музике, иако треба признати да је често уочљив. Музика је била тонална од освета човечанства, било да је реч о музици простих људи, цркве или дворова. Одувек је и свуда била тонална. Тонске висине на ближем растојању од полустепеног такође могу да припадају тонском систему. Оне не подразумевају обавезно атоналност.

⁸⁴³ Исто, 32 (изворна напомена бр. 5).

⁸⁴⁴ Овај став Трајковић још једном излаже и у изворној напомени бр. 5: „Сам систем би могао легитимно једноставно да се назове *тоналним*, упркос нијансама 'модални-према-тоналном' насупрот '«функционално тонални»-према-тоналном'. Дакле, тоналност, као што је горе наглашено, представља надскуп свих врста модалности, укључујући такође и класичну функционалну тоналност. (...) Модални систем (или модални системи) и систем класичне функционалне тоналности не могу да се ставе у антитегички однос.“ Исто.

⁸⁴⁵ Трајковић ово илуструје на примеру 'класичне парадигме тоналности', „небитно да ли је реч о функционалној тоналности или 'не-функционалној' (модалној) тоналности: *први случај, 'ван времена', односио би се на акустичке консонанце за које је процењено да су погодне да буду основни 'хармонски' материјал од кога могу да се граде метрички стабилни акорди, док би се други случај, 'у времену', односио на 'harmoniefremde Töne'* [‘тонове стране хармонији’ тј. ванакордске тонове – прим. ЈЈБ].“ Исто, 32 (изворна напомена бр. 5).

Напокон, помињање 'освита човечанства' значи управо то: *тонална* музика је *првенствено* био-антрополошки феномен, а тек секундарно – социолошки.⁸⁴⁶

Овај опсежан цитат је веома значајан за разматрање 'античке парадигме', и то из неколико разлога. Најпре, Трајковић се овде позива на Ксенакисову дихотомију 'музика у времену' – 'музика ван времена' из његовог трактата „Vers une métamusique“ који смо већ сагледали у склопу Ксенакисовог односа према античком грчком музичкотеоријском наслеђу. Важно је и то што Трајковић овде ипак помиње 'тонске висине на ближем растојању од полустепена' као део 'тоналног' система – наравно, управо је Јанис Ксенакис, у чланку на који се Трајковић позива, дао (као што смо видели) веома исцрпан преглед тонског система антике – заснованог пре свега на микроинтервалима и њиховим сложеним комбинацијама, са свим тонским родовима (дијатонским, хроматским и енхармонским)⁸⁴⁷ – као и преглед његове потоње трансформације у византијској музичкој пракси.

Трајковић практично дефинише суштину 'тоналности' као неку врсту 'гравитационе силе' унутар датог скупа тонова (а која, са своје стране, резултира из 'ненамерно успостављених правила'), при чему не могу сви тонови бити 'равноправни' унутар система (што је био смисао додекафоније!) Опет, када каже да 'тонални центар није нужно господар, нити пратилац тоналне музике', јасно је да Трајковић одбацује, као превазиђену, функционалност класичне хармоније са само једном 'тоницом'. Шта онда преостаје? Решење се, очекивано, проналази у Дебисијевој музици:

Дебисијев тоналитет је 'нефункционалан' или – боље речено – почетком двадесетог века тонална хармонија је *поново* постала нефункционална: модални музички језик шеснаестог века *такође* је био нефункционалан. У Дебисијевој музици нема разлике између основних тонова и оних који се просто појављују у басовој деоници. Односи између суседних акорада поново зависе од тога колико (и да ли) заједничких тонских висина имају, (...). Вођење гласова је јасно и општи изглед окружења је *више мелодијски него хармонски*.⁸⁴⁸

⁸⁴⁶ Исто (изворна напомена бр. 5).

⁸⁴⁷ Користан преглед античког схватања тонских родова и њиховог 'преображаја' у западноевропској музичкој теорији даје Никола Коматовић у свом чланку: Nikola Komatović, „A Hypocrite Called Rameau? Thoughts on the Similarities and Differences in the Treatment of enharmonic in Rameau’s Theories on Harmony vs. his Practice in his Harpsichord Composition“, *Зборник радова Академије уметности* 7, 2019, 79–89, нарочито 82 и даље.

⁸⁴⁸ Trajković, „Thinking the Rethinking (of the Notion of) Modernity (in Music)“, 31–32.

Коначно, из Трајковићевог раније цитираног коментара да је 'музика одувек и свуда била тонална', укључујући и лествичне системе са интервалима мањим од полустепена (као што је случај са античким грчким лествицама), ишчитава се његово уверење да је музика одувек настајала у оквиру некаквих правила, некаквог (случајно или намерно успостављеног) система. Стога може да се закључи да се његова критика музичке авангарде – упућена, с једне стране, достигнућима 'Друге бечке школе' и њених следбеника (било да је реч о слободној атоналности, додекафонији или каснијем серијализму), а с друге стране тековинама америчке експерименталне традиције почев од Џона Кејда (Трајковић вероватно мисли на тоталну алеаторику и случајност звучног резултата) – суштински своди на критику одсуства, односно одбацивања правила унутрашње организације (тонског) система у корист споља наметнутих принципа организације.⁸⁴⁹ Трајковић је очигледно сматрао да процедуре као што су непонављање тонова у додекафонији/серијализму или операције случаја у експерименталној музици и тоталној алеаторици дезинтегришу привлачне силе унутар тоналитета, те да стога њихова примена не може да произведе кохерентан музички резултат.⁸⁵⁰

Наравно да би ова Трајковићева критика могла да се занемари, или да се посматра као само једно од могућих виђења 'пожељног' развоја модерне музике, али битније од тога је да се уочи конзистентност у његовом мишљењу о музици и постављање поетичког оквира којим је обухваћено његово целокупно композиторско стваралаштво. Трајковић себе види као настављача оне линије музичког модернитета која је инспирацију црпела из 'обнове прошлости', а не из самопрокламоване тежње за одбацивањем свега старог као неопходног предуслова

⁸⁴⁹ Можемо да претпоставимо да се Трајковић, управо из тог разлога, није негативно изражавао о Хиндемитовом (Paul Hindemith, 1895–1963) теоријском објашњењу тонског система, које је засновано на односима међузависности тонова (конкретно, односа тонова унутар аликвотног низа, из којих Хиндемит гради 'серију 1' као хоризонтални низ, и тензионих квалитета интервала у симултаном звучању њихових тонова, које представља у својој 'серији 2'). Штавише, Хиндемитово истицање интервала као основне, базичне и најниже јединице тоналне организације свакако може да се доведе у везу са тоналним системом античке Грчке, који смо образложили у поглављу посвећеном Ксенакисовим музичко-теоријским написима. Тако је, рецимо, још Норман Казден, уочио ову 'неопитагорејску' страну Хиндемитовог система, иако је сматрао крајње поједностављеном у односу на антички узор, уп. „Hindemith and Nature“, *Music Review* XV, 1954, 288–306, нав. према William Thomson, „Hindemith's Contribution to Music Theory“, *Journal of Music Theory* IX/1, Spring, 1965, 54.

⁸⁵⁰ У том погледу, верујемо да би се Трајковић сложио са опаском Нормана Каздена да је „додекафонска техника суштински најтегобнији поступак за компоновање не-музике“. Уп. Norman Cazden, „How to Compose Non-Music“, *Journal of Music Theory* V/2, Winter 1961, 291.

модерности. Притом, како се 'у исту воду не може два пута угазити', свака нова обнова је квалитативно другачија од претходне и удаљенија од свог пра-узора – баш како је писао Гостушки у књизи *Vreme umetnosti*, али и сâм Трајковић у коментару композиције *Дан – Четири химне*. Ипак, његова лична обнова музике с почетка двадесетог века – тј. оних њених сегмената, оних поетика које су му биле блиске, а које су све ослоњене на 'античку парадигму' – баш као и његово посезање још даље у музичку прошлост, ослања се на идентичну 'идеологију' као и 'права' модерна коју је апострофирао – те због тога узима за право да себе сматра модернистичком. У својој суштини, Трајковићева аутопоетика заснива се на свођењу појмова 'обНОВА' и 'НОВО' на заједнички именитељ.

Аргументација се овде не зауставља. Трајковић разматра 'синтетичну форму' Дебисијевих композиција (наспрот 'аналитичној форми' као достигнућу 'Прве бечке школе' тј. 'бечке класике'), као и пред-класицистичку инспирацију Дебисијевих позних соната за различите инструменте⁸⁵¹ (дакле, ону која не води порекло из 'бечке класике' и, уопште, германске музичке традиције, већ из периода барока, обележеног доминацијом културе романских, 'медитеранских' народа):

Дебиси је био штур у објашњењима, али када је назвао нека од својих последњих дела 'сонатама', био је експлицитан. Ево шта би ти називи требало да означавају: „Ја, Клод Дебиси, 'француски музичар',⁸⁵² произвео сам сложену, кохерентну и систематично елаборирану инструменталну форму, као вредног наследника старој и одбаченој форми сонате. Стога сам је тако назвао – 'соната'. *Sapienti sat!*“ Заиста је потпуно беспредметан разговор о некаквим неокласичним одликама у овим потпуно иновативним формама.⁸⁵³

Трајковић наставља своју расправу анализом односа модернизма и неокласицизма у музици, теме коју је актуелизовао – и до крајњих граница заострио – Теодор В. Адорно у својој књизи *Filozofija nove muzike*. Трајковић не

⁸⁵¹ Клод Дебиси је у последњим годинама живота компоновао три сонате из планираног циклуса од шест: за виолончело и клавир, за флауту, виолу и харфу (обе из 1915) и за виолину и клавир (1917). У рукопису виолинске сонате Дебиси је навео да је четврту сонату планирао да напише за обоу, хорну и чембало, а пету за трубу, кларинет, фагот и клавир. На месту последње, шесте сонате, Дебиси је замислио неку врсту концерта гроса са комбинацијама различитих инструмената, а планирани извођачки састав је обухватао све инструменте који су учествовали у претходних пет соната (уз додатак контрабаса). Композитор је замислио ових шест соната као целовит циклус, имајући вероватно у виду могућност њиховог извођења на једном концерту. Више о Дебисијевим сонатама видети у: István Kecskeméti, „Claude Debussy, musicien français", His Last Sonatas“, *Revue belge de Musicologie / Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap*, XVI, 1/4, 1962, 117–149.

⁸⁵² Трајковић подсећа да се сам Дебиси потписао као „musicien français“ уз три довршене сонате. Трајковић, „Thinking the Rethinking...“, 33 (изворна напомена бр. 6).

⁸⁵³ Исто, 33.

налази никакво оправдање за „*нечувено расистичко* Адорново бескрајно вређање, усмерено према наводно психопатолошким одликама музике и личности Стравинског – личности која је представљала најизузетнијег западно-космполитског композитора, који је 'на погрешан начин' негирао своје руско порекло“.⁸⁵⁴ По његовом мишљењу, Доналд Мичел (Donald Mitchel) је у својој књизи *The Language of Modern Music*⁸⁵⁵ дао вредан одговор Адорну и „показао да је Стравински (у поређењу са Шенбергом) такође био 'модерниста'“.⁸⁵⁶ Трајковић сматра да је 'парохијална идеологија' Шенберга и Веберна „учинила обојицу и њихове догматске наследнике слепима за многе иновативне напоре“⁸⁵⁷ – тиме заправо жели да каже да достигнућа 'правих' модерних композитора нису била препозната нити адекватно вреднована у односу на 'лажни модернизам' композитора 'Друге бечке школе'. Према Трајковићевом мишљењу, „ако би нешто требало да се сматра модерним на почетку двадесетог века, то би било напуштање сентименталне романтичарске *Einfühlung*, субјективне емпатије, и с друге стране, афирмација приступа 'нека прича говори сама за себе'. (...) [У] вези са размишљањем о модернитету, спор на линији Шенберг/Дебиси био је, и још увек је, онај прави – и, такође, најрелевантнији“.⁸⁵⁸ Из реченог можемо лако да уочимо да се, према Трајковићевом мишљењу, право питање 'модернитета' у музици прве половине двадесетог века заправо тиче односа романтизма (као застарелог, превазиђеног) и антиромантизма (као модерног), што представља понављање и потврду става изнетог у поговору де Фаљине збирке текстова, али и у текстовима о Милоју Милојевићу. Можемо да закључимо да Трајковић одбацује романтичарско (субјективистичко) наслеђе у стваралаштву композитора 'Друге бечке школе' као не-модерно и ретроградно,⁸⁵⁹ док, с друге стране, антиромантичарско

⁸⁵⁴ Исто (изворна напомена бр. 7). Трајковић изражава своју 'запањеност' тиме „колико су, чак и данас, Адорнове пристрасне теорије цењене: његова *Filozofija nove muzike* је једна од најцитиранијих књига модерне музикологије“. Тражећи одговор на питање зашто је то тако, он закључује да је *Филозофија нове музике* „добро написана књига. (...) Међутим, процес непрекидне дедукције није научно утемељен. На почетку процеса мора да стоји нешто арбитрарно.“ Исто.

⁸⁵⁵ Donald Mitchell, *The Language of Modern Music*, London, Faber & Faber, 1963.

⁸⁵⁶ Трајковић, „Thinking the Rethinking...“, 33–34. Ипак, Трајковић оцењује да је Мичел заправо „изразио своје разочарање наслеђем оба композитора“, посматрајући чак и Шенберга „као неку врсту неокласичара“. Исто, 34–36.

⁸⁵⁷ Исто, 36.

⁸⁵⁸ Исто, 35 (изворна напомена бр. 7).

⁸⁵⁹ Важно је да уочимо да Трајковић, практично, постовећује 'романтизам' са немачком идеалистичком филозофијом, али притом занемарује чињеницу да свет 'идеја' (грч. *ídeá* или *εἶδος*)

(објективистичко) становиште Дебисија и његових 'истомишљеника' сагледава као заиста модерно!

Ово уверење Трајковић реплицира и када говори о музици друге половине двадесетог века, односно када помиње нову генерацију „сјајних модерних композитора који су се појавили у време када је изашла Мичелова књига и непосредно после тога: Ксенакис, Такемицу [Tōru Takemitsu, 1930–1996], Лутославски, Лигети и Глас“,⁸⁶⁰ а који се не баве 'коментарисањем прошлости на свој начин' (што би, према Трајковићу, била одлика неокласичног мишљења):

Њихов начин 'преосмишљавања музичког модернизма' имплицира да, ако уопште има простора за некакво спорење у вези с том темом [неокласицизам vs. модернизам – прим. ЈЈБ], то би био спор на линији *Шенберг/Дебиси* пре него *Шенберг/Стравински*. Такође, нема никакве сумње чију страну би они заузели. Исто важи и за велике цез музичаре, Била Еванса и Мајлса Дејвиса, или велике цез-рок музичаре наредне генерације, Хербија Хенкока, Чика Корије и Кита Церета [Keith Jarrett, 1945] – или Жобима [Antonio Carlos Jobim, 1927–1994].⁸⁶¹

Закључујемо да Трајковић истиче као модерне оне ствараоце који у периоду после Другог светског рата занемарују или одбацују све што је проистекло из поетике 'Друге бечке школе'! У том смислу, довољно је да подсетимо на чувени (и у своје време озлоглашеног) Ксенакисов чланак „Crise de la musique serielle“,⁸⁶² који је представљао дословно 'шамар у лице' дармштатској авангарди као 'официјелној' струји европске уметничке музике после Другог светског рата, да бисмо додатно осветлили разлоге због којих Трајковић осећа наклоност према Ксенакисовом стваралаштву.

Још један важан моменат у Трајковићевом 'преосмишљавању музичког модернитета' представља његов и раније исказан афинитет ка цезу, који сврстава у категорију „сјајне музике двадесетог века“. ⁸⁶³ Поред раније размотреног модалног цеза, Трајковић осећа наклоност и према старијим стиливима цеза, с почетка двадесетог века, јер они омогућавају да се направи дистинкција између 'правих' и

такође води порекло из антике, тачније од Платона, који га сматра за једини савршен и истинит свет, једину праву реалност, док је материјални свет само његова несавршена копија.

⁸⁶⁰ Трајковић, „Thinking the Rethinking (of the Notion of) Modernity (in Music)“, 36.

⁸⁶¹ Исто.

⁸⁶² Xénakis [sic!], „La crise de la musique sérielle“, <https://www.iannis-xenakis.org/wp-content/uploads/2020/11/1955-%C2%AB-La-crise-de-la-musique-se%CC%81rielle-%C2%BB-Gravesaner-Bla%CC%88tter-n%C2%B01-1955-p.-2-4.pdf>.

⁸⁶³ Трајковић, „Thinking the Rethinking...“, 36 (изворна напомена бр. 9).

'лажних' модерниста – другим речима, између оних који пригрљују овај идиом и оних који му се изругују:

Није никакво чудо то што је Дебиси, модерниста, озбиљно схватао цез који је познавао, одајући овом идиому омаж у својој музици. Чинећи то, он није исказао никакву потребу за концептуалистичком 'деконструкцијом' или за третирањем овог идиома као амблематичног за било какве социолошке или друге ванмузичке идеје. Баш као ни било ком другом звуку и природном музичком језику, цезу није била потребна идеалистичка апологија да би постојао. Непотребно је рећи, исто се односи и на присуство цеза у музичком стваралаштву Равела, Гершвина, Мијоа, Хиндемита и Хонегера [Arthur Honegger, 1892–1955].⁸⁶⁴

Трајковић је, дакле, сматрао да су 'прави модернисти' узимали цез као природан музички језик и користили га на начин на који би користили било који други 'народни' музички идиом (рецимо, далекоисточног порекла). С друге стране налазе се 'наводно модернистички' протагонисти Друге бечке школе и њихов 'апологета' Адорно, који су се презриво односили према цезу и посматрали га као нешто тривијално и мање вредно.⁸⁶⁵ За Трајковића је неприхватљива Адорнова оцена о 'примитивној' суштини цеза и његова констатација да су „цезери закаснили педесет година у откривању Дебисијевих хармонија“,⁸⁶⁶ сматрајући да такво запажање открива „феноменално погрешан суд“.⁸⁶⁷ Према Трајковићевом мишљењу, 'хармоније' било ког композитора не могу да се издвоје из општег дискурса који је одговарајући за музички језик датог аутора те самим тим оне не представљају некакав 'историјски досегнут' ниво сложености. С тим у вези, Трајковић одбацује Адорнову чувену тезу о 'историјском замору (музичког) материјала' као бесмислену, а свој став луцидно аргументује:

Трозвук $C - E - G$, на пример, никада није исти када га користе редом Палестрина, Хендл, Моцарт, Дебиси, Пуланк, Месијан или Глас. (...) Тако да, када Берг пласира трозвук $C - E - G$ у оквиру иначе атоналног контекста, као нешто што је постало јефтино и тривијално и стога погодно да симболизира 'новац', на начин како то ради у својим операма *Воцек* [Wozzeck, 1914–1922] и *Лулу* [Lulu, 1929 – 1935], он грешни – у његовој метафори нема много смисла.⁸⁶⁸

⁸⁶⁴ Исто.

⁸⁶⁵ „Нпр. за Албана Берга у опери *Лулу*, 'цези' стилске одлике (или пре – *каобајаги* 'цези' одлике) биле су довољно добре само да прикажу друштвено 'отуђење' морално деградираног човечанства – на пример, да опишу огавни шарм проститутке и уопштено 'атмосферу јавне куће'“. Исто (изворна напомена бр. 9).

⁸⁶⁶ Исто.

⁸⁶⁷ Исто.

⁸⁶⁸ Исто, 36–37 (изворна напомена бр. 9).

На самом завршетку текста, Трајковић понавља неке од ставова које је већ изнео у поговору за књигу *Zapisi o muzici* Мануела де Фаље. Он изнова дели де Фаљино мишљење о 'заједничком полимодалном стратуму' народне музике многих европских земаља као исходишној тачки Дебисијевог 'свежег и импозантног' модернистичког језика, те наглашава:

[У]право та музика Андалузије, захваљујући свом медитеранском, преримском и римско-византијском наслеђу, била, заједно са великим делом европске музике која је истог порекла, живи пример како су природно и спонтано организовани били изворни антички грчки модуси и гени – не само дијатонски ген, већ и хроматски и енхармонски. За мене, модерног композитора са Балкана, била је нека врста олакшања прочитати ове речи аутора чувеног одсека *Andante [sic!] tranquillo* у такту 7/8 из балета *Љубав чаробница*.⁸⁶⁹

'Модерни композитор са Балкана' – овим речима Трајковић описује себе у првој деценији двадесет првог века и новог миленијума, у жељи да не остави никакву недоумицу у погледу сопствене – у том тренутку – стваралачке намере. Он исказује као чињеницу идеју о 'античкој' и 'фолклорној'⁸⁷⁰ позадини оног музичког модернизма за који се залаже те сматра да је народна музика Балкана, баш као и *cante jondo*, директан продужетак античких грчких модуса и гена путем свог византијској (и превизантијског) наслеђа.⁸⁷¹

У свом афирмисању 'античке парадигме', Трајковић се још једном позива на чланак „Vers une métamusique“, јер сматра да се у овој „бриљантној анализи Јаниса Ксенакиса“⁸⁷² налазе идеје о тонским системима античке грчке и византијске музике „које су сличне де Фаљиним“.⁸⁷³ Трајковић помиње као узорну расправу византијског епископа Николаса Месаритеса (Nicholas Mesarites, 1163/4 – после

⁸⁶⁹ Исто, 37. Реч је о одломку *Andantino tranquillo* из једанаестог става (*Pantomima*) де Фаљиног балета *Љубав чаробница*.

⁸⁷⁰ Занимљиво је и то што Трајковић истиче да је Дејвид Мичел, у раније поменутој књизи, „поменуо у пролазу да би 'грећи пут' музичког модернитета могао да буде заснован на народним идиомима“, те затим констатује да „'национални' стил у музици није ни ексклузивно власништво романтизма деветнаестог века, нити је сам по себи препрека могућем модернистичком подухвату“. Трајковић уочава као значајну карактеристику 'националног стила' то што иницира, подстиче већу разноврсност стваралачких приступа, те изводи закључак да „[о]чигледан' недостатак састојака народне музике не чини нужно неки идиом мање 'националним““. Исто, 36 (изворна напомена бр. 8). Трајковић овде вероватно алудира и на сопствено стваралаштво, које се веома тешко – ако уопште – може довести у везу са некаквим 'балканским' или 'српским' фолклорним идиомом. Исто, 36 (изворна напомена бр. 8).

⁸⁷¹ Исто, 37.

⁸⁷² Исто, 38. Битно је да напоменемо да Ксенакис у тексту „Vers une métamusique“ детаљно анализира само тонску структуру античке грчке музике, али не и ритмичку.

⁸⁷³ Исто.

1216), коју је пренео де Фаља, о односима између интервала *diatessaron* (3:4) – што одговара чистој квати – и *diapente* (2:3) – а то је чиста квинта⁸⁷⁴ – и њима аналогних метричких образаца *epitritos* (3+4) и *hemiolos* (2+3). Према мишљењу Месаритеса, ови односи су честа појава у музици античке Грчке, а де Фаља их уочава као карактеристику музике Андалузије или баскијске регије,⁸⁷⁵ док их Трајковић проналази у музици Балкана. Раније смо видели да неправилни, адитивни и мешовити ритмови о којима је овде реч могу да се доведу у везу и са метричким стопама античке поезије, што је уочио још Оливије Месијан у својој анализи *Посвећења пролећа* Игора Стравинског. Ово свакако представља још један веома занимљив ниво преношења античке теорије и праксе на музику новијег доба.

Трајковић не пропушта прилику да се, на самом крају, врати на 'почетак' - на исходиште 'античке парадигме' у сопственом разумевању – а то је, наравно, *Vreme umetnosti* Гостушког. Као и у свом ранијем *in memoriam* напису о свом великом узору, он резигнирано констатује да је „[н]есрећна (...) околност за универзалну науку што овај оригиналан и фасцинантан *Прилог заснивању једне опште науке о облицима*, заправо филозофија уметности Западне Цивилизације која се нарочито бави модернитетом, није преведена на неки од интернационалних језика данашњице – на пример, на енглески“.⁸⁷⁶ Очигледно је да је Трајковић желео да своје излагање о модернитету заврши повратком на на књигу која је – готово ван сваке сумње – пресудно утицала на његово схватање овог појма (у музици) и да још једном ода признање свом великом узору и утемељитељу 'античке парадигме' у оквирима српске науке о музици.

⁸⁷⁴ Иначе, ову питагорејску теорију понавља и Платон у свом спису *Држава* (Πλάτων, *Πολιτεία*), уп. Platon, *Država*, peto izdanje, превели dr Albin Vilhar i dr Branko Pavlović, predgovor dr Veuko Korač, objašnjenja i komentari dr Branko Pavlović, Beograd, Beogradski izdavačko-grafički zavod, 2002, 134 (Платонов оригинални текст), као и у критичким коментарима 381–382 (напомене 15–17).

⁸⁷⁵ Трајковић овде наводи као пример Клавирски трио Мориса Равела (из 1914), конкретно његов први став у такту 8/8 са унутрашњом метричком поделом на 3+2+3 осмине (с тим што и последњи став Трија протиче у измени метричких образаца 5/4 и 7/4!) Трајковић цитира Јанкелевича, који се у вези са 'баскијским' пореклом ових ритмова пита да ли је то „*поново пронађени утицај грчког метра*“ („Influence de la métrique grecque retrouvée? Influence de certaines danses basques, comme le zortzico à 5/8?“), уп. Vladimir Jankélévitch, *Ravel*, Paris, Éditions du Seuil, 1975, 97. Овде нав. према: исто, 37–38 (изворна напомена бр. 12).

⁸⁷⁶ Трајковић, „Thinking the Rethinking...“, 38 (изворна напомена бр. 13).

Пре анализе Трајковићевог 'магнум опуса', остало је да се размотри његов кратак прилог штампан у књизи *Vetus memorabilia 1969–2008*, коју је приредила његова дугогодишња пријатељица, музиколог Неда Беблер, поводом четрдесете годишњице Београдских музичких свечаности – БЕМУС-а.⁸⁷⁷ Позван да изнесе личне импресије о значају овог фестивала уметничке музике, на коме су премијерно изведена нека од његових најзначајнијих остварења (између осталих, *Концерт за клавир и оркестар у Бе-дуру*, док су *Пет песама Стефана Малармеа* уједно биле и поруџбина БЕМУС-а, у верзији за глас и оркестар),⁸⁷⁸ Трајковић је поновио своје раније изнете ставове, односно потврдио своје естетске преференције. Најпре, он не пропушта прилику да скрене пажњу на запостављеност у српској јавности уметности композиције (која је у сенци уметности музичке интерпретације) и истиче неопходност 'организоване пропаганде' која би допринела да се публика у земљи и у иностранству више упозна са 'квалитетним савременим композиторским стваралаштвом', којег у Србији, по његовом мишљењу, има „сразмерно више и успешнијег него што је то данас случај практично у свим европским земљама“.⁸⁷⁹ Трајковић је – не без разлога – разочаран лошом промоцијом самог фестивала у домаћим медијима, као и изостанком пласмана БЕМУС-а у иностранству, те апелује на то да се уложи новац у те активности на уштрб скупих и уметнички промашених 'уметничких пројеката' какви су неретко красили издања овог фестивала. Када је реч о његовом избору 'незаборавних' БЕМУС-а, тј. појединих концертних програма и интерпретација, нема никаквих изненађења: почев од Дебисијевог *Мора* и Равелове *Моје мајке гуске* на првом БЕМУС-у, 1969. године,⁸⁸⁰

⁸⁷⁷ Vlastimir Trajković, „Naš Bemus – juče, danas, sutra“, 58–59.

⁸⁷⁸ Више о томе видети у: Ivana Medić & Jelena Janković-Beguš, “Works commissioned by Belgrade Music Festival (BEMUS) 2002–2013: Contemporary music creation in a transitional society“, In Mirjana Veselinović-Hofman et. al, *Music: Transitions/Continuities*, Belgrade, Department of Musicology, Faculty of Music, University of Arts in Belgrade, 2016, 317–329, посебно 318–320 и 323–325. Видети такође Архиву Београдских музичких свечаности, <https://www.bemus.rs/sr/arhiva-bemus.html>.

⁸⁷⁹ Trajković, „Naš Bemus...“, 58.

⁸⁸⁰ Први БЕМУС, 13. октобар 1969, 20.30, Коларчев народни универзитет: Симфонијски оркестар Холандског радија, диригент Роберто Бенци (Roberto Benzi) – Равел, *Моја мајка гуска*, Дебиси, *Море*. Трајковић истиче: „Нико од наших диригената, па нити од интерпретатора-солиста или камерних музичара, није још за дуге деценије приметио колико је Бенцијево музицирање управо дијаметрално супротно од идеје које су они имали у вези са тим како треба изводити ову реалистичку, анти-романтичарску и пре свега објективизмом надахнуту музику. Било је и других, не само француских уметника, који су потом на 'Бемусима' на високом нивоу изводили модерни француски репертоар, али 'лекција' није схваћена све негде до 21. века“. Исто.

даљих извођења Дебисијеве музике,⁸⁸¹ *Еклоге* Лудмиле Фрајт, коју назива „[j]едном од најдубљих музика у читавој српској уметничкој музици“⁸⁸² и *Књиге за оркестар* Витолда Лутославског, за коју екстатично изјављује да је „једно од најјачих дела читавог двадесетог века!“⁸⁸³ преко реситала сопрана Оливере Миљаковић и пијанисте Хелмута Дојча (Helmut Deutsch) са програмом аутора као што су Милоје Милојевић, Габријел Форе (Gabriel Fauré, 1845–1924), Мануел де Фаља, Хоакин Родриго (Joaquín Rodrigo, 1901–1999), Хоакин Турина (Joaquín Turina Pérez, 1882–1949),⁸⁸⁴ те концерата са музиком Стевана Мокрањаца,⁸⁸⁵ Александра Обрадовића,⁸⁸⁶ *Посећење пролећа* Игора Стравинског,⁸⁸⁷ камерних опера *Луткарско позориште Мајстора Педра* Мануела де Фаље⁸⁸⁸ и *Нарцис и Ехо*

⁸⁸¹ Шести БЕМУС, 17. октобар 1974, 20.00, Коларчев народни универзитет: Камерни оркестар Жан Франсоа Пајара (Orchestre de Chambre Jean-François Paillard) – Дебиси: *Шест античких епиграфа*: „Савршена Пајарова оркестрација за мали гудачки оркестар музике Клода Дебисија – музике која је због своје линеарности 'рођена' за оркестар, али добрих оркестрација Дебисијеве музике после 1920. године – иначе нема!“ Исто.

⁸⁸² Осми БЕМУС, 16. октобар 1976, 20.00, Коларчев народни универзитет: Београдски камерни оркестар, диригент Павље Дешпаљ – Лудмила Фрајт, *Еклога*. Исто.

⁸⁸³ Једанаести БЕМУС, 11. октобар 1979, 20.00, Коларчев народни универзитет: Симфонијски оркестар Краковске филхармоније *Карол Шимановски*, диригент Војтјех Михњевски (Orkiestra Symfoniczna Filharmonii im. Karola Szymanowskiego, Wojciech Michniewski): Витолд Лутославски, *Књига за оркестар*. Исто.

⁸⁸⁴ Четрнаести БЕМУС, 13. октобар 1982, 20.00, Коларчев народни универзитет: Оливера Миљаковић, сопран и Хелмут Дојч, клавијер – Волф-Ферари, Форе, Барановић, Милојевић, Де Фаља, Родриго, Валверде, Турина. „Врхунско музицирање и програм који није састављен од већ отрганих 'евегрини'“, исто.

⁸⁸⁵ Двадесет други БЕМУС, 15. октобар 1990, 20.00, Коларчев народни универзитет: Хор Радиотелевизије Београд, диригент Владимир Крањчевић – Стеван Мокрањац, *Музика за богослужења у дане Страсне седмице*. „Први заиста професионални српски композитор новијих времена и, по мишљењу заиста верзираних познавалаца – још увек и најбољи. То је стога што нико није успео да са „тако мало нота“ изрази сву доброту, сву лепоту и сву племенитост – али и сву посебност и оригиналност на музичком пољу – својствену српској националној вери – хришћанском православљу. То што је тако тешко људима ван балканских геопоетских духовних координата да његово писмо не доживе тек као анахронично вежбање из западноевропског хармонског четворогласа – посебан је и не мали проблем“, исто.

⁸⁸⁶ Двадесет пети БЕМУС, 17. октобар 1993, 20.00, Задужбина Илије М. Коларца: Београдски гудачки оркестар *Душан Сковрач*, диригент Александар Павловић, Истра Печвари, клавијер – Александар Обрадовић, *Музика за клавијер и гудаче*. Исто.

⁸⁸⁷ Двадесет девети БЕМУС, 3. октобар 1997, 20.00, Сава центар: Француски национални оркестар, диригент Шарл Дитуа (Charles Dutoit), Мишел Далберто (Michel Dalberto), клавијер – Дебиси, *Мала свита*, Шуман, Клавијерски концерт, Стравински, *Посвећење пролећа*. „Сам извођачки врх у односу на програм који спада у технички и стилски најсложенији репертоар! – Чак и у архитектонски репрезентативној, али за уметничку музику акустички потпуно неподобној великој Сали Сава центра, звук је био моћан (Стравински), односно презентан у детаљу (Шуман и Дебиси)“. Исто.

⁸⁸⁸ Двадесет девети БЕМУС, 15. октобар 1997, 21.30, Биоскоп „РЕХ“: Фестивалски ансамбл, диригент Премил Петровић, солисти Катарина Јовановић, Радмило Петровић, Срђан Ђорђевић – Мануел де Фаља, *Луткарско позориште Мајстора Педра*, адаптација и режија Бојана Цвејић. „Млади, сасвим млади (неки још увек београдски студенти) савршени извођачи можда најоригиналније и најзанимљивије опере свих времена, а ремек-дела музичко-сценске уметности двадесетог века – сигурно. Критика је 'промуцала' позитивне критике (да се ваљда 'не залети' у

Трајковићеве студенткиње Александре Ање Ђорђевић (1970),⁸⁸⁹ реситала виолончелисткиње Ксеније Јанковић и пијанисткиње Зилке Авенхаус (Silke Avenhaus) на чијем се програму нашло запостављено а „потенцијално антологијско дело српске, па и светске литературе та виолончело и клавир, Милојевићева *Легенда о Јефимији* (1915)“;⁸⁹⁰ и напoкoн, *Поеме екстазе* Скрјабина,⁸⁹¹ ту су практично сви Трајковићеви омиљени ствараоци – његов лични 'Пантеон', његови класици. Могло би да се помисли да се у ово 'друштво одабраних' не уклапа Рихард Штраус са опером *Аријадна на Накосу* (Richard Strauss, 1864–1949; *Ariadne auf Naxos*, 1912–1916),⁸⁹² међутим, довољно је подсетити се сижеа овог дела да би се установило да и оно, својом радњом, апострофира 'античку (грчку) парадигму'. Трајковић је, ван сваке сумње, био сигуран у свој музички укуc и одабир који се, као што смо показали, врло мало мењао током деценија његове професионалне активности, а о томе сведочи и његово последње, капитално музичко-теоријско остварење, симболично названо – *Музика*.

похвалама, и да би се отпоштовао патријархално-чаршијски /не/ред који налаже да се похвале – опет 'дозирано', разуме се, када је реч о *домаћим* уметницима – намене само 'провереним', што значи реномираним извођачима). Није ни помишљала на то да је суочена са нечим што је требало означити као историјски тренутак српске музичко-сценске уметности, као подухват какав се од времена шездесетих година двадесетог века, када је српску музичку сцену усмеравао велики Оскар Данон, не памти. Није примећено да је ово извођење имало икаквог утицаја на учмало стање духова које влада у Београдској опери (оној на београдском Тргу републике)“. Исто.

⁸⁸⁹ Тридесет четврти БЕМУС, 10. октобар 2002, 20.00 БИТЕФ Театар: Ансамбл АРТЕ, диригент Премил Петровић, солисти Радмило Петровић, (Александра) Ања Ђорђевић, Анета Илић, Ивана Димитријевић – Ања Ђорђевић, *Нарцис и Ехо*, камерна опера, режија Алиса Стојановић. „Оригинална и инспирисана савремена опера српског аутора (Ање Ђорђевић)“. Исто.

⁸⁹⁰ Тридесет четврти БЕМУС, 9. октобар 2002, 20.00, Задужбина Илије М. Коларца: Ксенија Јанковић, виолончело и Зилке Авенхаус, клавир – Милојевић, *Легенда о Јефимији*. „Изврсна *оба* музичара у дуу! На програму потенцијално антологијско дело српске, па и светске литературе за виолончело и клавир, Милојевићева *Легенда о Јефимији* (1915). Зашто ово дело упозно заобилазе сви српски челисти (изузев Ксеније Јанковић)? Чему служи Чело фест?“ Исто.

⁸⁹¹ Тридесет шести БЕМУС, 16. октобар 2004, 20.00, Задужбина Илије М. Коларца: Београдска филхармонија, диригент Бојан Суђић – Скрјабин, *Поема екстазе*. „Потписник ове анкете поседује у свом фоно-архиву безмало све релевантне снимке Скрјабиновог ремек-дела, остварене од стране најпознатијих светских оркестара и диригентата и смело тврди да је Скрјабина *Екстаза* у тумачењу Београдске филхармоније и диригента *Бојана Суђића*, можда најбоље извођење овог дела икад забележено, или, тачније речено, *незабележено*: шта Београдска филхармонија чека да оствари, с обзиром на свој *стандардно високи ниво оркестарског музичирања*, сасвим лако оствариву сарадњу са неком *светски реномираном издавачком кућом издања на носачима звука*, па да тако, ушавши самим тим у рецензиране комерцијалне каталогe глобалног музичког издаваштва, (...) уведе српску музику (разуме се и композиторско стваралаштво) на светску сцену – *на једини могући начин!*“ Исто.

⁸⁹² Шести БЕМУС, 9. октобар 1974, 20.00, Народно позориште: Немачка опера из Западног Берлина – Штраус, *Аријадна на Накосу*. Исто.

Изузетно је тешко приказати у кратким цртама најзначајније аспекте Трајковићеве необјављене књиге *Оркестрација II (Музика)* и то из најмање три разлога. Прво, због значајног обима самог текста, који обухвата 146 страница у PDF формату (сам аутор је направио 'прелом' довршеног дела текста, са унетим примерима, илустрацијама и др). Друго, због његове методолошке и садржинске сложености, будући да напоредо теку најмање три различита тематска слоја, сваки обликован засебним дискурсом: први је уџбенички слој, замишљен као наставак *Оркестрације* Александра Обрадовића, са теоријским делом и аналитичким примерима; други је '(ауто)поетички' и 'естетички' слој који ишчитавамо у изузетно опширним фуснотама (које, како студија одмиче, заузимају све више простора па тако читаве странице књиге садрже, практично, само напомене!)⁸⁹³ Трећи, 'уметнути' сегмент је велика 'дигресија' (означена текстом увученим десно и двоструким угластим заградама на почетку и на крају) која обухвата половину укупног текста (од стр. 64 до 129) и која у методолошком смислу представља оглед из 'компаративне морфологије', где на одабраним примерима из области савремене архитектуре Трајковић покушава да да одговор на питање умесности уметничког чина и да образложи разлику између уметности и 'неуметности' односно кича. Трећи разлог који нам причињава тешкоће у представљању ове књиге јесте њена недовршеност, односно недостатак закључка, али сматрамо да је сам текст у довољној мери јасан и на линији свих других Трајковићевих написа (посебно оног о музичком модернитету, који је настајао отприлике у исто време или непосредно пре књиге), да можемо да извучемо одређене закључке који не би били у нескладу са ауторовим намерама. Ипак, сви ови разлози, као и околност да књига није позната читалачкој

⁸⁹³ Трајковић је, при самом крају довршеног дела текста, дао и 'упуство' за читање ових напомена: „[Ч]италац ће се у *Предавањима*, па и књизи *Музика* у целини, сретати и с напоменама (...) које шире аналитички увид у правцу нових, општијих визура естетског, понекад и опште-филозофског профила. Овакве опсежне напомене које разрађују садржај по правилу се не срећу у новијој научној литератури, у литератури која, будући уско усмерена на партикуларну, јасно омеђену тематику природно невеликог обима – и нема потребе за проширеним напоменама. Међутим, (...) [о]сећа се, после дужег времена изнова, потреба за ширим синтетичким захватима, који би дали једну целовитију слику Света и објаснили актуалну ситуацију Човека — Човека у Времену, данас. Таква једна потреба можда је и условила форму ове књиге *Музика*, књиге у којој су белешке у дну стране важан, иако, само наизглед парадоксално, не и неизбежан део текста. (...) [Т]о што је текст књиге *Музика* преломљен тако да напомене, па и обимне, буду сложене 'у дну стране', неће оптеретити читаоца, уколико и пре и после читања напомена ишчита читав пасус основног текста у којем се ове налазе“. Трајковић, *Оркестрација II*, 142–144.

јавности, намећу нам тежак задатак одабира најкарактеристичнијих делова, оних који су у довољној мери илустративни за наше разматрање, а који ни у ком смислу неће бити извучени из контекста и представљени у погрешном светлу у односу на изворну намеру писца.

Прво нужно сажимање које смо принуђени да начинимо односи се на изостављање из разматрања највећег дела 'уџбеничког' слоја књиге који свакако завређује једну накнадну стручну рецензију, али који није од првенственог значаја за наше разматрање. Задржаћемо се само на Трајковићевој 'дефиницији' оркестрације, која за њега представља саставни, интегрални део музичке форме:

[П]од појмом „оркестрација” подразумева се материјалан израз *постојећег* музичког дела, исказан у *реалном виду*, кроз звучање *конкретних* инструмената, *конкретног*, одређеног људског гласа, кроз садејство инструмената, садејство људских гласова или и једног и другог те – могуће је исто тако – кроз звучну инсталацију било којег *конкретно* одређеног звучног извора електронског порекла, или, у најширем смислу речи, акустичког. С друге стране, (...) под појмом „оркестрирање” [у буквалном смислу речи, под појмом „оркестровање”], може се подразумевати и звучна конкретизација музичког материјала – конкретизација која *настаје* као *интегралан део општег композицијског поступка*.⁸⁹⁴

Такође, довољно је илустративан један пример Трајковићевих анализа: говорећи о употреби удараљки у музици, он каже да 'фетишизовање' било којег (оркестрационог) средства не може бити одлика правог и доброг стила, те као пример узорног поступања наводи, очекивано, Дебисија:

Стварно модеран јесте поступак са удараљкама код **Клода Дебисија** — *историјски првог композитора новог модернизма*. У његовој музици улога ових инструмената не само да је често самостална, већ та улога може бити у тој мери солистичка да удараљкама буде поверено излагање водећег мотива — мотива од основног тематског значаја. Већ прве стране партитуре балета *Игре*, кореографска поема [*Jeux, роѐте dansé*, 1912] представљају добар пример оваквог поступка са *P*-инструментима.⁸⁹⁵

Детаљну анализу, заправо, усмеравамо на фусноте, које чине најзанимљивији и 'најличнији' део текста. Из њих ишчитавамо ставове Властимира Трајковића

⁸⁹⁴ Исто, 17–18. С обзиром на то да се преломљени текст рукописа одликује великим бројем различитих 'наглашавања' од стране самог писца-композитора, сви курзиви, болдови и подвлачења у тексту, као и њихове комбинације, преузети су из самог PDF документа, без икаквих наших интервенција. Занимљив је и следећи манир писања, који указује на уџбенички карактер књиге: приликом првог навођења страних имена и презимена, увек је болдован самогласник у наглашеном слогу (осим ако је нагласак на првом слогу) како би студенти и уопште читаоци имали сазнања о етимолошки исправном акцентовању, па тако већ на самом почетку проналазимо примере: Клод Дебиси, Морис Равел, итд. Уп. исто, 2–3 (напомена 5).

⁸⁹⁵ Исто, 32.

композитора, педагога, естетичара и филозофа музике, од којих смо многе већ сагледали у његовим ранијим текстовима, а дотичу се теме која нас овде интересује. Тако, када писац већ на трећој страни књиге саопштава да „[н]ити велики оркестар изводи само 'симфоније', нити 'жанр симфоније' треба сматрати више уметничким, 'узвишенијим' или 'дубљим' од жанра који припада некој другој форми намењеној (великом) оркестру“,⁸⁹⁶ јасно је да смо на терену одбацивања 'велике' традиције немачког симфонизма, али и апологије композитора као што су Клод Дебиси, Милоје Милојевић или сâм Трајковић, који су се 'држали подаље од симфонија' јер им поменута традиција није била блиска, односно стваралачка интересовања су их водила у другом смеру.

Један од илустративних примера Трајковићевог познавања старогрчког језика проналазимо већ на почетку књиге, где он инсистира да назив Равеловог балета *Daphnis et Chloé* на српском језику треба да гласи *Дафнис и Хлоја* (а не 'Клое', како је уобичајено): „за разлику од француског језика (*Daphnis et Chloé*) у којем се почетно 'Ch' чита као 'К', у систему српског језика (баш као и античког грчког) постоји фонем 'х'. Уосталом, још у 14-ом столећу наслов Лонговог хеленистичког романа-пасторале, по којем је рађен либрето Равеловог балета, превођен је с грчког на српски као 'Дафнис и Хлоја'. Замењивање пак, у српском, грчког номинатива генитивском основом, а то се каткад препоручује, то јест, рећи 'Дафнид' уместо 'Дафнис', представља непотребну језичку педантерију“.⁸⁹⁷

Убрзо затим следи и 'похвала Гостушком' и књизи *Vreme umetnosti*, где понавља своје више пута изречено уверење да је ово научно дело „својеврсна филозофија културе посматране кроз дијахроне и синхроне пресеке – дело од посебног интереса и за општу естетику и за теорију музике односно музикологију“, те опет изражава своје жаљење што дело није објављено на енглеском (или неком другом светском језику), јер би „без сумње (...) наишло на научну публику која би разумела његов предмет у пуноћи значења и његову научну важност, па би појава овог дела револуционисала светску науку“.⁸⁹⁸ Дакле, у овој сублимацији своје музичкотеоријске мисли, Трајковић није пропустио прилику да ода почаст аутору и делу које је несумњиво одредило и његов стваралачки пут.

⁸⁹⁶ Исто, 3 (напомена бр. 6).

⁸⁹⁷ Исто, 5 (напомена бр. 10).

⁸⁹⁸ Исто, 17 (напомена бр. 22).

Дебиси, Равел, Гостушки – ова имена се појављују много пута у напоменама књиге *Оркестрација II*. Поред тога, највећи број композитора које узима за пример долазе, очекивано, из Француске и Русије, уз малобројне изузетке. Једна од најзанимљивијих дужих напомена у првом делу књиге афирмише управо ову 'руско-француску модернистичку трансверзалу' за коју смо већ раније утврдили да је блиско повезана са 'античком парадигмом'. Трајковић каже:

Не би били могући ни авангардни модернизам Стравинског нити револуција француске Модерне с размеђа 19-ог и 20-ог столећа без утицаја што га је дело Римског-Корсакова остварило на стваралаштво Стравинског, па и Равела, чијег големог новаторства не би било без *Антара* нити без *Шехерезаде*, ремек-дела руског мајстора. (Дебисијев музички језик једним делом дугује своју оригиналност и универзалан значај – нека се сада тако упрошћено говори о тим његовим својствима – како ослобађању од Вагнеровог утицаја тако прихватању интернационално релевантног музичког писма Модеста Мусоргског.)⁸⁹⁹

Трајковић наставља 'похвалу' Римском-Корсакову који, по његовом мишљењу, у својој симфонијској поеми *Шехерезада* раскршћује са „јаловим класичарско-романтичарским академизмом“: та композиција је „модерна не само у својој инструментацијски-оркестрацијској иновативности; она је то и с обзиром на музичко устројство, уобличеност и тематско-тоналну имагинацију“.⁹⁰⁰ Нашем композитору је важно то што је Римски-Корсаков, попут Дебисија, одлучио да своје опсежно, четвороставачно оркестарско остварење *Антар* (1868, рев. 1875. и 1891.) не назове симфонијом већ 'симфонијском свитом' – а већ смо истакли да је и сам Трајковић 'бежао' од одређења своје композиције *Дан – Четири химне* као симфоније. Он закључује: „[М]узички североисток Европе, и то, стваралаштво Мусоргског и Римског-Корсакова, дао је претходницу стварне музичке Модерне — претходницу која ће, делатношћу пре свега француских и руских аутора, али и Шпанаца Албениса и Де Фаље, Американца Гершвина те Мађара Бартока, прерасти у велики покрет последње деценије 19-ог те прве половине 20-ог столећа“.⁹⁰¹ У продужетку, Трајковић наводи који аутори, по његовом мишљењу предводе 'Стварну музичку Модерну друге половине 20-ог столећа': очекивано, то су Оливије Месијан, Јанис Ксенакис, Витолд Лутославски, Ђерђ Лигети, Торе Такемицу и Филип Глас. Закључак који затим износи у потпуности одговара његовим

⁸⁹⁹ Исто, 22 (напомена бр. 27).

⁹⁰⁰ Исто.

⁹⁰¹ Исто, 22–23 (напомена бр. 27).

ставовима изложеним још 1977. године у коментарима композиције *Дан – Четири химне*: „Музика је модерна само ако одражава дух времена, ако је способна да кроз значење — проузроковано *доживљајем* што га изазове — трансцендује сопствену појавност у правцу синхронизованости и духовне кореспонденције са себи савременим *манифестацијама живота* из свих области људске делатности — области особитих за *сопствену врсту цивилизације*“.⁹⁰²

Истичући 'модерност' Лигетијевог *Реквијема* који у потпуности одговара 'репрезентативно модерном' медију филма и нарочито модерном (и уметнички вредном) филмском остварењу као што је *Одисеја у свемиру 2001*. Стенлија Кјубрика, Трајковић не пропушта да упуту критику на рачун оне струје послератне музике коју *није* ценио:

Да је умишљена назови-авангарда друге половине двадесетог столећа представљала стварну авангарду, имала би за будућност даљу Модерну а не пост-Модерну, ту пост-Модерну у којој је, ипак, (та живот је жилав) – *макар и уз одсуство историјски изгубљеног професионализма* –, стекло легитимност много тога што га је 'авангарда-без-будућности', строго, тоталитаристички, спонзорисано од државе, „с бичем у руци” у рату против слободе стваралаштва — *забрањивала* (Пјер Булез и Карл Далхауз понашају се на курсевима летње школе у Дармштату инквизиторски). За то што се причинијава да је *лажна* авангарда *имала* смисла, криве су стотине музиколошких доктората, стечених не под окриљем „паланачки напредног”, балканског менталитета, већ даље, широм света; крива је бесомучно наметана, *конвенцијална*, устајала, „политички коректна” уметничка идеологија. Једна цивилизација није на заласку услед заблуда, већ то јесте јер ове не уме да сагледа, с њима се суочи, па их превазиђе. Судбина људских послова у људским је рукама. Ниједна цивилизација није била неумитно суочена са сопственим крајем.⁹⁰³

Видимо, дакле, да у овим опширним фуснотама Трајковић остаје доследан сопственим, раније прокламованим естетичким и поетичким становиштима. Примера има безброј, а скоро сви служе једној сврси – да покажу како је Дебиси (а не Шенберг) творац модерне музике. На пример, Трајковић каже: „Тек је први наступ харфе у четвртном такту Дебисијевог *Прелудијума за Поподне једног фауна* (...), то јест налет упола умањеног септакорда на *аис*, на таласу глисанда, представио свету *један нов инструмент – харфу* – и једну нову уметност – модерну музику“.⁹⁰⁴ У наставку, Трајковић поново потенцира своје уверење да је антиромантизам суштински симптом модерности на преласку из деветнаестог у

⁹⁰² Исто, 23 (напомена бр. 27).

⁹⁰³ Исто (напомена бр. 27).

⁹⁰⁴ Исто, 24 (напомена бр. 29).

двадесети век: „Свеж летњи поветарац аркадијски честитог а чулног, Природом ослобођеног а племенитог и часног, нахрупио је у понешто устајали ваздух романтичарског сентиментализма и патоса, да ова својства учини заувек прошлим, немодерним. Намришени свет препаметне ван-музичке идејности повукао се пред грчким богом Ђунисом (Дионисом).“⁹⁰⁵ 'Аркадијски поветарац' – Зефир – који развејава устајали ваздух романтичарске музике; одбацивање немачке идеалистичке филозофије зарад чулне сензације – овакве и сличне констатације у потпуности осликавају Трајковићеву аутопоетику. Наравно, у његовој перспективи, и други композитори исте епохе – и истог, антиромантичарског усмерења – вредни су хвале: Скрјабин, Равел, Барток, а касније и Месијан (и други).⁹⁰⁶ Штавише, Трајковић уочава рудименте Дебисијеве 'аналитичне форме' већ у Бетовеновом стваралаштву⁹⁰⁷ (иако се за име бечког композитора понајпре везује достигнуће 'аналитичке' форме) те стога види Дебисија као легитимног наследника Бетовена! Међутим, према Трајковићевом мишљењу, прави смисао Бетовеновог и Дебисијевог достигнућа није везан за конкретну формалну организацију било ког појединачног става:

Динамизовање макро-форме – значи укупне форме дела или једног става цикличне композиције – јесте оно најрадикалније, у перспективи *најпродуктивније* што је бетовеновско искуство имало да понуди будућности. Ако је тако, а јесте, можда има право Жан Бараке (...) када у *Дебисију* (...) – стотињак година после Бетовена – види правог, конструктивног, оригиналног и прворазредно не-догматски инвентивног наследника Бетовеновог радикално новаторског искуства, *а не види то*, рецимо, у *Брамсу*.⁹⁰⁸

Трајковић се гнуша Брамсовог 'академизма' (који дефинише као „примену „правила” онда када је (историјско) време за ту примену — *истекло*“) ⁹⁰⁹ те сматра да је „[а]нти-романтичарска француска Модерна (...) почетком 20-ог столећа рашчистила тло за здравији однос према (псеудо)бетовеновском наслеђу“.⁹¹⁰ Као позитивне примере 'модерне економије израза' у симфонијском стваралаштву, он

⁹⁰⁵ Исто.

⁹⁰⁶ Исто, 25 (напомена бр. 29).

⁹⁰⁷ Трајковић има у виду прве ставове Бетовенових симфонија бр. 5 и бр. 9, 'само-настајућу' експозицију првог става Клавирске сонате опус 57 у еф-молу (*Appassionata*) и друго. Исто, 37.

⁹⁰⁸ Уп. Jean Barraqué, „Debussy : ou l'approche d'une organisation autogène de la composition » у: *Debussy et l'évolution de la musique au XXe siècle*, Colloques internationaux du Centre national de la recherche scientifique, Sciences humaines, Paris, 24–31 Octobre 1962. Нав. према: исто, 38–39.

⁹⁰⁹ Исто, 39 (напомена бр. 40).

⁹¹⁰ Исто, 40 (напомена бр. 40).

наводи остварења композитора прве половине двадесетог века као што су Прокофјев, Хонегер, Русел (Albert Roussel, 1869–1937), Јаначек (Leoš Janáček, 1854–1928) Пуланк (Francis Poulenc, 1899–1963), Сибелијус (Jean Sibelius, 1865–1957) и Елгар (Edward Elgar, 1857–1934), а посебно истиче обе касније симфоније Игора Стравинског (Симфонију *in C*, 1940, и Симфонију у три става, 1945) које се „обрађају (...) бетовеновском наслеђу на начин радикално другачији од оног уобичајеног у 19-ом столећу. У односу на класично поимање термина сонатне форме и сонатног циклуса, *Симфонија псалама* (1930-е) истог аутора јесте симфонија само по имену, баш као што је то и *Турангалила-симфонија* (1948-е) Оливијеа Месијана, симфонија у десет ставова, једно од најважнијих дела музике 20-ог столећа“.⁹¹¹

У још једној 'гигантској' напомени (бр. 44), Трајковић понавља поједине своје ставове изнете тридесетак година раније, поводом композиције *Дан*. Реч је о обликотворном принципу периодичности (који се одликује 'истим или сличним почецима и различитим наставцима'), а анализу започиње на примеру поменуте Дебисијеве композиције *Игре* – која му је, иначе, послужила за различите нивое аргументације у многим одломцима књиге *Оркестрација II*. „Периодично, 'на прескок' удвојени уводни одсеци-почеци чине да се *време (музичке) форме 'врти у круг', 'зауоставља се'*, стално се враћа на почетак“⁹¹² – овде откривамо смисао Трајковићевог 'зауостављеног' времена, оличеног у наслову композиције *Tempora retenta* за симфонијски оркестар, оп. 2 (1971). У истој напомени, он илуструје обликотворни принцип периодичности – који несумњиво сматра изузетно важним – представама позајмљеним из природних наука, физике и математике (геометрије). Прву аналогију прави са 'скакачем у воду', који „поскочи на одскочној дасци, *поскочи још једанпут* и тек се онда, у трећем одскоку, отисне – скочи у базен“.⁹¹³ Такође, Трајковић узима као пример криву линију која описује спиралну логаритамску функцију „симболично приказивану 'из Природе узетом' спиралом љуштуре *морске шкољке наutilus*. Наспрамне тачке (у вертикалној пројекцији) ове спиралне љуштуре, чији се пресеци шире тако да прираст расте *геометријском прогресијом*, могу се схватити као метафора просторно-временских односа

⁹¹¹ Исто, 40 (напомена бр. 41).

⁹¹² Исто, 47 (напомена бр. 44).

⁹¹³ Исто, 48 (напомена бр. 44).

($n:t1$):($n:t2$):($n:T$) из описане парадигме 'скакача у воду'.⁹¹⁴ И наставак Трајковићевог излагања о музичком принципу периодичности јасно указује на везу овог обликотворног поступка са 'античком парадигмом', и то кроз посредовање славног ренесансног уметника-научника, Леонарда да Винчија (Leonardo da Vinci, 1452–1519):

Уосталом, геометријском прогресијом обележен прираст масе зеленила јесте оно што је још у ренесансно доба натерало Леонарда да Винчија да у *Трактату о сликарству*, проучавајући сликарску перспективистичку илузију, толико пажње обрати на грањање, *раификацију*, то јест на *меру* раста биљака рачвањем од стабла ка све вишим и даљим гранама. Логаритамска функција која означава геометријску прогресију лежи у самим основима Природе. (...) *Периодично враћање музичке форме на сопствени почетак, периодично понављање напред описиваног „одскока”, јесте начин којим синтетичка музичка форма остварује илузију временског кружења по просторно-временском континууму, који на тај начин бива квантно устројен.*⁹¹⁵

Зауставићемо се овде на тренутак, не бисмо ли истакли Трајковићево указивање на 'гранање, раификацију' у Леонардовом стваралаштву – ову 'природњачку' аналогију већ смо коментарисали у вези са стваралаштвом Лигетија и Ксенакиса, као и са композицијом *Дан – Четири химне*. Линија 'античке парадигме' је поново јасно успостављена.

Али, ни то није све. Трајковић наставља са аналогијама из области физике, дотичући се питања односа простора и времена као димензија појавности које одређују и музичку 'морфологију' – наравно, поново са циљем успостављања линије модернитета, онако како је он види:

Физика познаје појам *просторно-временског континуума*. Физикални супстрат музичке уметности јесте Време. Музичком времену, као и сваком времену, својствено је да импликује *сопствени* простор. У барокној, њутновској физици време и простор раздвојене су категорије. Музичко време као корелат њутновске концепције времена добија пун израз тек у Бетовеновој *аналитичкој сонатној форми*, у подлози које лежи чврст систем функционалног тоналитета дефинисаног јединственом жижом усмерења — тоничном функцијом. Кад њутновска физика *прерасте* у ајнштајновску (ову не укидајући, већ само ширећи поље појмљивог) — *када, дакле, њутновска физика прерасте у ајнштајновску физику, која подразумева јединствени појам простор-време, релативистичка концепција простор-времена добија музички корелат у дебисијевској синтетичкој форми*, за коју је особена *хибридна (поли-)модалност посредована релативизацијом усредсређености жиже тоналног усмерења, дисперзованог на већи број тачака које би могле бити модални финалиси, сви истовремено потенцијално актуални.*⁹¹⁶

⁹¹⁴ Исто (напомена бр. 44).

⁹¹⁵ Исто, 48–49 (напомена бр. 44).

⁹¹⁶ Исто, 49 (напомена 44).

Видимо, дакле, да је Трајковићу стало да успостави корелацију између Дебисија и Ајнштајна, а не Шенберга и Ајнштајна, што се понекад среће у литератури – јер по његовом мишљењу, „банално бројање од један до дванаест (и уназад) остаје оно што јесте. Уништити било које ужижење не значи исто што и релативизовати жижне усредсређености по више варијабла“.⁹¹⁷ Неопходно је да овде дамо детаљније објашњење овог Трајковићевог става, будући да га он сам није образложио.

Можемо да приметимо да Трајковић имплицитно успоставља аналогију између 'потенцијалних' тоника Дебисијевог 'поли-модалитета' и фундаменталног феномена квантног универзума који је познат као '(квантна) суперпозиција'.⁹¹⁸ Он се односи на чињеницу да субатомске (квантне) честице могу да постоје истовремено у различитим стањима (да имају различите енергетске нивое и да се крећу различитим брзинама), унутар тзв. 'таласа' (енг. *wave*) који представља сложену амплитуду вредности. Српски физичар Влатко Ведрал (1971) илуструје овај феномен идејом да честице у овом стању могу да се посматрају као да истовремено припадају различитим световима⁹¹⁹ – што би одговарало појединачним тоновима који истовремено припадају различитим модусима, а њихова улога унутар тих модуса још увек није дефинисана. Међутим, оног тренутка када се спроведе 'мерење' одређене честице – практично, њено лоцирање у квантном простору – 'суперпозиција' се урушава (енг. *collapse*) у једно одређено стање – пренето на 'терен' музике, можемо да кажемо да 'тон постаје тоника'. Апстрактна структура Дебисијевог 'поли-модалитета' (који помиње Трајковић) наликује, дакле, Бозе-Ајнштајновом кондензату (БЕС),⁹²⁰ стању у коме промена у

⁹¹⁷ Исто.

⁹¹⁸ Феноменом суперпозиције и његовом могућом корелацијом са музиком бавили смо се детаљно у чланку: Ivana Medić & Jelena Janković-Beguš, „What Does Quantum Music Sound Like and What Would Pierre Boulez Think of It? *Super Position (Many Worlds)* by Kim Helweg (2017), *Музикологија/Musicology* 24, 2018, 79–93, нарочито стр. 84 и даље.

⁹¹⁹ Уп. „The Quantum Music Project presents Quantum Mechanics With Vlatko Vedral”, *Quantum Music 2016*, <https://www.youtube.com/watch?v=D4oW3lphcg>.

⁹²⁰ Бозе-Ајнштајнов кондензат је агрегатно стање у коме атоми егзистирају на веома ниској температури (близу 'апсолутне нуле' на Калвиновој скали) и готово да немају нимало енергије за слободно кретање. У том стању, микроскопски квантни феномени, нарочито интерференције таласа, постају очигледни; атоми почињу да се групишу и попримају исте енергетске одлике, дакле понашају се као један исти атом. Бозе-Ајнштајнов кондензат је добио име према научницима који су га теоријски дефинисали око 1924–1925. године, физичарима Сатјендри Нат Бозеу (Satyendra Nath Bose, 1894–1974) и Алберту Ајнштајну (Albert Einstein, 1879–1955).

једној честици (тону) утиче на све остале честице које попримају идентичне особине – што би значило да, дефинисањем (привремене) 'тонике', сви остали тонови почињу да се понашају као да припадају истом 'модусу'.

Према Трајковићевом мишљењу, околност да Дебиси и Ајнштајн, иако савременици, највероватније нису знали један за другог, не представља нарочити проблем јер конвергенција између њихових индивидуалних достигнућа указује на „дубоку, онтолошку везу између синхроних појава из области ових двеју људских делатности [уметности и науке – прим. ЈЈБ], од којих свака, уколико је права, оличава себи инхерентно а њима обема заједничко историјско време“.⁹²¹ Трајковић довршава своју расправу о музичком времену и простору следећом констатацијом:

Ако је музици „природно“ дат временски пол *просторно*-временског континуума, онда би „релативистичко“ решење модерног музичког морфолошког (формалног) израза захтевало не само опис времена, већ и *опис простора који том времену припада у једној такорећи квантној обједињености*. Дебисијево уврштавање тонске динамике и тонске боје међу примарне тонске особине, чије модификације могу бити агенси *технологије мотивског рада*, води ка освајању *простора звука*, то јест, *простора (музичког) времена*.⁹²²

Иако Дебиси није једини композитор који је, на почетку двадесетог века, користио тематски потенцијал тонске боје (па и динамике), целокупна Трајковићева аргументација служила је, дакле, само једној сврси – а то је да успостави Дебисија као родоначелника модерне музике. За Трајковића нема никакве дилеме – модерна је, и то у свим епохама, она музика која је заснована на обнови модалности (као најширег 'надскупа' свих врста тоналности), на медитеранском духу и унутрашњој кохезији система – а која је, притом, пријемчива и за актуелне појаве из свих области људске егзистенције. У том смислу, модерност се у његовој визури указује управо као једна спирална, 'наутилус' форма, која се појављује периодично, али увек садржи одређене препознатљиве карактеристике! У томе се поново огледа пресудан утицај Гостушког на Трајковићево схватање модерности, а целокупан до сада анализирани Трајковићев музичкотеоријски

Постојање овог, петог агрегатног стања (поред чврстог, течног, гасовитог и плазме), експериментално је доказано много касније: физичари Ерик Алин Корнел (Eric Allin Cornell), Карл Виман (Carl Edwin Wieman) и Вофганг Кетерле (Wolfgang Ketterle) произвели су први BEC 1995. године, за шта су 2001. награђени Нобеловом наградом за физику. Уп. Medić & Janković-Beguš, „What Does Quantum Music Sound Like...“, 85. В. такође: Jesse Emspak, „States of Matter: Bose-Einstein Condensate“, 4. 8. 2018, <https://www.livescience.com/54667-bose-einstein-condensate.html>.

⁹²¹ Трајковић, *Оркестрација II*, 49 (напомена бр. 44).

⁹²² Исто.

корпус, који кулминира књигом *Оркестрација II*, може да се схвати као пут дефинисања модерности како је он види и, с тим у вези, објашњења сопственог композиторског стваралаштва унутар те, тако дефинисане, модерности.

Крећући се 'на прескок' кроз разуђено богатство анализа и објашњења у књизи *Оркестрација II*, стижемо до тачке непосредне конвергенције између Трајковићеве и Ксенакисове музичке поетике – барем посматрано из перспективе српског композитора. Он разматра иновативну употребу удараљки у музици двадесетог века, узимајући за примере неке од својих омиљених композитора – Дебисија, Вареза, Бартока, Месијана – укључујући и Ксенакиса, којег је већ раније сврстао у групу 'правих модерних композитора' после Другог светског рата. О њему, Трајковић има само речи хвале:

Оркестарски *Теретекторх* [*Terretektorh*] из 1966-е године и *Номос Гама* [*Νόμος Γάμα*] из године 1968-е, као и дела за соло-перкусију – рецимо, *Персефаса* [*Περσέφασσα*], (1969-е) или *Псапфа* [*Ψάπφα*], (1976-е) – **Јаниса Ксенакиса** (...) ослобађају исполинску, оријашку снагу скривену у многим *P*-инструментима. *И овим се Ксенакисовим делима, као и толиким другим његовим, призива телурска снага пра-балканских, пре-хеленских, српских то јест рашанско-разенских (хититско-етрурских), палео-индоевропских, хиперборејских ритуала.*⁹²³

Цитирани пасус веома је занимљив и то из више разлога. Поред лоцирања српског народа у 'пре-хеленско' доба (дакле, најмање три века п.н.е!), овај одломак моментално призива у сећање тумачење Трајковићеве композиције *Тестије и кондири, пет музичких гравура за енглески рог и виолу (D'aiguïères et d'alcazaras, cinq gravures musicales pour cor anglais et alto)*, оп. 27, из пера Борислава Чичовачког.⁹²⁴ Пишући о Трајковићевој композицији коју, сасвим аргументовано, карактерише као својеврстан омаж или *tombeau* (фр. 'гроб') Морису Равелу (алудирајући на његову свиту *Купренов гроб [Le Tombeau de Couperin]*, 1917),⁹²⁵ Чичовачки скреће пажњу на 'причу' коју Трајковић исписује, у свом препознатљивом стилу, у партитури композиције, почев од Треће гравуре:

Она [Трећа гравура – прим. ЈЈБ] започиње *pianissimo* мелодијом енглеског рога у којој препознајемо одјек музике са нашег тла. На том месту Трајковић је записао:
„– Contes et récits fantastiques... Asie !
– Les avatars de Hittites... Ô âme gasenne, âme d'Hémus, âme rare et raffinée !“
(„– Фантастичне бајке и приче... Азија!

⁹²³ Исто, 59.

⁹²⁴ Чичовачки, „*Тестије и кондири...*“, 81–86.

⁹²⁵ „Трајковић као да је овом композицијом (...) покушао да нађе природну метафолклорну спону између себе и Мориса Равела (...) стварајући, тако, на себи својствен начин, дело које бисмо с правом могли назвати 'Купреновим гробом' српске музике“. Исто, 86.

– Сени Хетита... О, душо рашанска, душо хемска, душо ретка и танкоћутна“.)⁹²⁶

Према мишљењу Чичовачког, прва реченица овог записа упућује, између осталог, на „музичко порекло нашег звучног поднебља“⁹²⁷ (алудирајући на мелодију која је праћена овим натписом). Трајковић реферира на Хетите (Хитите), први индоевропски народ на тлу Мале Азије, са језиком чије речи показују доста сличности са речима грчког, латинског, староиндијског и старословенског језика. Хетитска држава је постојала од другог миленијума п.н.е. и доживела је врхунац око 1300. године п.н.е., када је обухватала територију од Егејског мора до данашњег Либана.⁹²⁸ Чичовачки истиче да Трајковић жели да се „емотивно упусти у потрагу за имагинарним пореклом музичке есенције нашег тла“⁹²⁹ те зато трага за етимологијом имена овог изумрлог народа:

Зато он и спомиње реч *Rac*, која, поред нама блиске асоцијације, представља и име којим су Хетити себе звали, а која своје праиндоевропско порекло носи још из доба дивинизације река и шума, из доба тотема. (Занимљиво је приметити да *rac* на арамејском језику означава главу, главно, врховно, док француски придев *rasenne* значи етрурски, што опет упућује на Хетите). Трајковић, такође, речју *Hémus* (од *Haemus*, латинизованог старогрчког имена за Балкан) јасно жели да означи географско поднебље у чију музичку прошлост жели да проникне.⁹³⁰

Другим речима, композитор као да покушава да успостави имагинарни музички (културни) 'родослов' између древних Хетита и модерних Срба! Још је важније то што Трајковић исто, 'хетитско', чак 'српско' музичко порекло, проналази и у Ксенакисовој музици, како експлицитно и тврди у цитираном пасусу из књиге *Оркестрација*.

Али, прича о 'имагинарном пореклу' српске музике има више слојева, те Чичовачки пише:

Након кулминације [у Трећој гравури – прим. ЈЈБ], композитор нас враћа на одјек одјека „хетитске“ теме и доводи нас до последњег одсека гравуре, односно до историјске станице на којој се зауставља Трајковићево метафолклорно путовање. „Des réans réoniens“ („Пеани пеоњански“)⁹³¹ записано је на почетку тог одсека у коме, све до краја гравуре, енглески рог свира једну, рекли бисмо, „српску“

⁹²⁶ Исто, 82.

⁹²⁷ Исто, 83.

⁹²⁸ Уп. „Хетити“, *Древна писма и језици*, <https://drevnapisma.weebly.com/106110451058104810581048.html>.

⁹²⁹ Чичовачки, „Тестије и кондири...“, 83.

⁹³⁰ Исто.

⁹³¹ Назив овог народа се на српском језику чешће среће као 'Пеонци' (или 'Пајонци'), док се њихова земља наводи као 'Пеонија' ('Пајонија'). В. на пример Фанула Папазоглу, „Етничка структура античке Македоније у светлости новијих ономастичких истраживања“, *Балканика/Balkanica* VIII, 1977, 65–80, где се ауторка определила за назив 'Пеонци'.

музичку тему. Придев српска ставили смо под наводнике зато што Трајковић ту мелодију обележава као пеоњанску, односно као мелодију Пеоњана, балканског народа који је живео на подручју данашњег јужног Косова и централне Македоније у периоду од 13. до 3. века п.н.е., када је нестао у процесу хеленизације. Композитора, дакле, конкретно занимају музичке „ископине“ Пеоњана, оног балканског народа који је обитавао тачно на месту на коме ће, много векова касније, изнићи српска држава. Ту интенцију Трајковић јасно ставља слушаоцима до знања у последњем одсеку треће гравуре, али још јасније у целој четвртој гравури.⁹³²

Дакле, у Трајковићевој имагинацији, 'Пеоњани' (Пеонци) су, практично, посредници између древних Хетита и данашњих Срба! Чичовачки открива и занимљиво порекло главне теме Четврте гравуре, у којој се 'прича' о 'пореклу' наставља:

Она, као наставак приче, носи натпис „Toujours chez les péoniens...“ („И даље код Пеоњана“), а чини је народна мелодија спорог темпа и неправилног ритма (11/8). Тема те четврте гравуре (ако што то код Трајковића често бива) преузета је из претходне ауторове композиције *Две арије и игра*, за обоу и клавир, настале у јесен 2001. године. Та мелодија се у гравури понавља два пута (...). О пореклу те народне мелодије (...), сазнајемо из коментара поменуте невелике композиције за обоу и клавир, оп. 26. Композитор је у њему записао да се та мелодија, иако припада имагинарном фолклору, ослања на музику из западне Метохије (Хвосно), са јужног Косова (Биничко Поморавље, Ново Брдо) и северне Македоније (Полог); што углавном одговара области коју су настањивали Пеоњани. Каква је стварно била музика тог народа и колико је она (и у којим аспектима) утицала на наш фолклор, то ми, упркос основаним претпоставкама да, на пример, античке „пеонске стопе“ одговарају нашем „неправилно“ организованом ритму, вероватно никада нећемо сазнати.⁹³³

Овде Чичовачки несумњиво алудира на уверење које је Трајковић изложио и у чланку „Thinking (the rethinking)...“ – да неправилни, адитивни и мешовити ритмови, карактеристични за музику појединих балканских народа (односно, за територију на којој су живели 'Пеоњани' тј. Пеонци) могу да се доведу у везу са метричким стопама античке поезије.⁹³⁴ Била ова тврдња истинита или не, несумњиво је да је била веома подстицајна за Трајковића, јер му је служила као аргумент у прилог 'античког' порекла музике Балкана. Доказ да га ово уверење није напуштало ни у наредним годинама, нуди композиторов коментар првог става *Шпанске свите за флауту и петнаест гудача*, у коме каже: „Peonske stope (‘del

⁹³² Б. Чичовачки, „Тестије и кондири...“, 83–84.

⁹³³ Исто, 84.

⁹³⁴ Као што смо већ поменули, 'пеон' је четворосложна античка стопа коју чине један дуги (–) и три кратка слога (○○○), што би могло да одговара мешовитом метру 5/8 (2+3).

ritmo e del metro peonio', kao što je na italijanskom zapisano u partituri) – zajedničke su južnosrpskom, centralnobalkanskom, andaluzijskom i baskijskom folkloru“.⁹³⁵

Чичовачки покушава да одгонетне који је смисао свих ових референци на старе народе (Хетите, Етрурце, затим Пеонце) и долази до закључка да их (територијално и културно) обједињује култура Византије, чије помињање у овом контексту има нарочит значај.⁹³⁶ Наиме, 'Византија' се у Трајковићевој перцепцији појављује као линија континуитета која спаја удаљене територије као што су Иберијско и Балканско полуострво и премешћује временску дистанцу између древних култура и оних савремених. На исти начин, Трајковић сагледава и стваралаштво Јаниса Ксенакиса за које очигледно сматра да припада истом културном простору – оном који је под утицајем 'античке парадигме'.

Други ниво конвергенције између поетика Ксенакиса и Трајковића који ишчитавамо из књиге *Оркестрација II* није тако директан, али се ипак лако уочава. Реч је о Трајковићевом огледу из 'компаративне морфологије' који заузима отприлике половину књиге у виду 'дигресије' и у коме се аргументација заснива на примерима из области архитектуре. Трајковић овде првенствено чини 'наклон' књизи *Vreme umetnosti*, у којој Гостушки такође извлачи општије закључке на основу примера из архитектуре, али лако можемо да успоставимо аналогију и са Ксенакисом који је писао о плодноним међусобним утицајима обликотворних поступака музике и архитектуре у сопственом стваралаштву.⁹³⁷ Чувен је пример Ксенакисове композиције *Metastasis* за велики оркестар (1953–1954) за коју је сâм композитор изјавио да му је послужила као инспирација за архитектонску концепцију Филипсовог павиљона (*Pavillon Philips*), три године касније (рад на пројектовању Павиљона је започео 1956, након што је композиција већ била

⁹³⁵ Властимир Трајковић, коментар поводом премијерног извођења *Шпанске свите* на 25. Међународној трибини композитора у Београду, 5. 10. 2016. године у Холу Народне банке Србије, 20.00, https://composers.rs/?page_id=5274.

⁹³⁶ „[П]ошто знамо да је музика Византије настала помним селекционисањем разноразних утицаја који су кружили Левантом, треба да се подсетимо и Де Фалџине (De Falla) тврдње да је византијско црквено појање било коришћено у шпанској цркви све до средине 11. века и да је, дакле, та музика чинила једну од основа за образовање шпанске народне музике, нарочито популарног *kante honda*“.

Чичовачки, „*Тестије и кондири...*“, Исто, 85–86.

⁹³⁷ „Током овог периода, осећао сам веома снажно спону, често помињану, између музике и архитектуре, и њихови узајамни утицаји били су од суштинског значаја за мене“. Iannis Xenakis, „*Esquisse d'autobiographie*“.

премијерно изведена).⁹³⁸ Наравно, у Ксенакисовом стваралаштву, музика и архитектура се узајамно инспиришу и теоријски и практично. Трајковић, пак, користи архитектуру не би ли 'пластично' илустровао своје суштинско уверење да је „*лепота израз прикладности* (односно, усклађености са улогом, усклађености с функцијом).“⁹³⁹ Притом, он не пропушта прилику да 'упути стрелицу' ка 'данашњој пост-модернистичкој естетици' која „релативизује и сам појам лепоте, па трагање за његовим одређењем сматра превазиђеним. *Као и у толико чему другом, међутим, пост-модернистичка 'неподношљива лакоћа живљења' весело заобилази проблем уместо да се с њим суочи*“.⁹⁴⁰ Појам '(уметничке) лепоте' Трајковић уско везује за уметничку технику, те се презриво изражава о одбацавању техничког умећа у концептуалној уметности, али и у стваралаштву њеног претече, дадаисте Марсела Дишана, творца 'реди мејд' објеката (енг. *ready made*) тј. свакодневних предмета који попримају статус уметничких предмета одлуком уметника (која може, али и не мора да укључује интервенцију на самом објекту):

Да по последицама није трагична, била би комична помодна „пост-модернистичка“ вера да се статус *уметничког* (а то је придев који и даље не треба писати под знацима навода!) (...) може придати било чему (рецимо, било којем готовом, реди-мејд објекту [ready made object]), било чему од онога што под уметничким делом, чином или процесом подразумева онај који неко својство, неки објекат („инсталацију“) или нешто слично концептуално промовише, односно онај који поменуте феномене прихвати за смислене, макар да их не прихвати нужно за „уметничке“. У „пост-модернистичком свету“, наиме, статус „уметничког“ може бити „дозвољен“, „толерисан“, али га најчешће треба, у име нових медија или у име тако-званог мулти-медија, релативизовати па чак и одбацити као нешто „превазиђено“, док статус „уметничког“, уколико се на њега и пристане, треба приписати делатностима које нико никада до данас није сматрао погодним за идентификовање са уметничким стваралаштвом; треба га, на пример, „концептуално“ пронаћи у музикографским, чисто теоријским прекупацијама *homo ludens*-а (што-ће-рећи „човека који се игра“).⁹⁴¹

⁹³⁸ В. Iannis Xenakis, „Formalisation et axiomatisation de la composition musicale“, *Musique. Architecture*, 22 (чланак је изворно прочитан на предавању у Берлину, 1964. године). У истој књизи, Ксенакис детаљно образлаже концепцију и рад на реализацији Филипсовог павиљона, у чланку „Le Pavillon Philips à l'aube d'une architecture“, 123–142 (текст је изворно објављен у часопису *Gravesaner Blätter* 9, 1957, а потом и у *Revue Technique Philips* 20, 1958/59). Поред тога што је, у оквиру Ле Корбизијеовог архитектонског бироа, самостално дизајнирао овај Павиљон за Светску изложбу у Бриселу 1958. године, Ксенакис је компоновао и једно кратко остварење конкретне музике *Concrêt PH* које је емитовано као 'уводна музика' док је публика улазила и излазила из павиљона – у коме је, као централни музички комад, емитована *Електронска поема* Едгара Вареза. Видети такође: Стојановић-Новичић, „Стварање као рађање...“, 66–68.

⁹³⁹ Трајковић, *Оркестрација II*, 64 (напомена бр. 57).

⁹⁴⁰ Исто.

⁹⁴¹ Исто, 65–66.

У истом светлу треба посматрати и Трајковићево инсистрање на ауторству уметничког дела као прерогативу уметника-ствараоца – баш из тог разлога, неприхватљиве су му тековине авангардне и експерименталне уметности, као и њихови пост-авангардни деривати, у којима се релативизује или 'поништава' улога 'аутора':

Да јој корени не леже у томе што се жели дезавуисати чињеница да је велики број данашњих претендента на статус креативног уметника несумњиво елементарно неспособан (или *онеспособљен*) да постигне веродостојно уметнички израз, била би смешна потреба да се ауторство релативизује тако што бива „подељено” с гледаоцем односно са слушаоцем који се позива на „коауторство”, то јест на „активно” учешће у представи. Појаву треба посматрати у оквиру помодно пост-модернистичког синдрома колективистичке „демократизације”, то јест колективног „ослобађања” од свега и свачега. У суштини, овом се појавом *вређа* и најактивнији слушалац односно гледалац (...). Уметност је, као што је то већ напоменуто, израз једног „наспрамног живота”, и с „правим” се животом не да бркати. (...)

Ту негде, на трагу малочас изнетог размишљања, треба приступити разумевању наслова Дебисијеве збирке написа о музици *Господин Осмина, антидилетант* [*Monsieur Croche antidilettante*].⁹⁴²

Иако је Трајковићева критика упућена постмодерни у претходном наводу неутемељена (јер је 'коауторство' уметника и публике, као и изједначавање уметности и живота, у већој мери својствено деловању авангардних/неоавангардних уметника попут Џона Кејџа), занимљиво је то што понавља тезу Гостушког о наспрамности уметности и живота, као и то што се позива на Дебисијеву познату збирку текстова (и истоимени чланак). *Антидилетант* – то је свакако дефиниција уметника за којом Трајковић трага, и улога са којом се поистовећује, баш као и његов велики узор Клод Дебиси, чији је 'Господин Осмина, антидилетант' алтер-его.⁹⁴³

Пре него што ће приступити компаративној морфолошкој анализи (тек на стр. 107), Трајковић користи првих четрдесетак страна своје дигресије да поведе –

⁹⁴² Исто, 76 (напомена бр. 63).

⁹⁴³ Клод Дебиси је 'измислио' лик 'Господина Осмине, антидилетанта' још 1901. године, када је почињао да се бави музичком критиком. Иако је Дебиси желео да објави избор својих критичких текстова још 1906. године, збирка је уобличена тек 1913. године када је послата издавачу. Међутим, њено објављивање је одложено због избијања Првог светског рата. Збирка је објављена постхумно, тек 1921. године, у издању Librairies Dorbon-aîné ; Nouvelle Revue française (Les Bibliophiles Fantaisistes), Paris, 1921, 7–144 (доступно као 'open source' на адреси <https://archive.org/details/monsieurcrochean00debu?ref=ol&view=theater>). Збирка је први пут преведена на енглески 1927. године, а нама је био доступан и репринт оригиналног енглеског издања: Claude Debussy, „Monsieur Croche, the Dilettante Hater“, in *Three Classics in the Aesthetic of Music*, New York, Dover Publications, Inc., 1962, 1–186.

или настави – естетичку, онтолошку расправу о томе шта јесте (а шта није) уметност. Дискусију води паралелно у главном тексту дигресије и у напоменама, те ћемо покушати да је овде представимо у најкраћим цртама.

Трајковић сматра да статус неког дела као 'уметничког' није нешто произвољно: по његовом мишљењу, уметничка форма произилази из кохерентности, међусобне усклађености свих структурних елемената и односа који конституишу уметничко дело, чин или процес. Та кохерентност је динамизована временски или просторно „а могуће је динамизована и просторно-временски“.⁹⁴⁴ Трајковић, дакле, започиње своју дигресију о умесности стваралачког чина објашњењем да 'уметнички лепо' (са становишта естетике) није исто што и 'оно лепо': „Уметнички лепо', као естетска категорија, а не нити као естетски доживљај уосталом, не мора нужним начином кореспондирати са оним што је суштински лепо (могуће је са оним што је 'морално лепо'), па ни са оним што је Лепо у Природи, с природно лепим“.⁹⁴⁵ Трајковић се слаже са дефиницијом Мирка Зуровца по којој је уметнички лепо формална, а не садржинска категорија⁹⁴⁶ – дакле, суштински се везује за начин како је нешто саопштено. Трајковић заступа есенцијалистички и 'ларпурлартистички' став јер каже да уметност као „неспутана *фантастика могућег (...)* 'јесте по себи, јесте за себе’“.⁹⁴⁷ У његовој визури, феномен уметничког као „аутономан, невезан и слободан, импликује пуну онтолошку аутономију *оног што јесте (и ако јесте) уметничко*“.⁹⁴⁸ Надовезујући се на раније размотрену Гостушкову идеју о 'наспрамности' уметности у односу на реалан живот, Трајковић поентира:

[Ф]еномен оног уметничког, наспраман – на много начина, дијахроно, историјски, стилски обележених начина наспраман свету и наспраман животу – манифестује себе у оквирима *техничких система*, и то *специфично уметничких техничких система*, система који нису произвољни, већ јесу интересубјективно когнитивно транспарентни.⁹⁴⁹

Он сматра, као што смо већ истакли, да се 'уметничко' појављује у морфолошким аспектима дела, у његовој техничкој реализацији, те можемо да закључимо да су

⁹⁴⁴ Трајковић, *Оркестрација II*, 69.

⁹⁴⁵ Исто, 70 (напомена бр. 60)

⁹⁴⁶ Уп. Mirko Zurovac, „Metodičko zasnivanje estetike”, у: *Šta je estetika? Zbornik radova*, Beograd-Rančevo, Mali Nemo i Estetičko društvo Srbije, 2006, 36. Нав. према: исто.

⁹⁴⁷ Исто, 71.

⁹⁴⁸ Исто, 71–72.

⁹⁴⁹ Исто, 72.

му баш из тог разлога неприхватљиви (тј. сматра их неуметничким) радови концептуалне уметности у којима је технички, 'занатски' аспект дела потиснут или у потпуности елиминисан. По његовом мишљењу, „нешто јесте или није уметност; трећег нема (*tertium non datur*).“⁹⁵⁰

А та 'уметност-која-то-није' или 'неуметност' – односно „лажна уметност, пара-уметност, квази-уметност“ – јесте кич. Трајковић своју дефиницију кича саопштава крајње недвосмислено: „Кич' није 'лоша' уметност – кич је, једноставно, оно што уметност и није; кич је *оно што само глуми да је уметност*“.⁹⁵¹ Он упозорава на важну разлику између 'кича' и 'лошег укуса', блиских појава које ипак не треба изједначавати, јер се прва односи на само дело (тј. представља његово суштинско својство) а друга на његову процену (дакле, нешто што није иманентно делу као таквом): „Лош (или добар) укус својство је секундарно а релевантно за естетско вредновање (естетску аксиологију) и то тако што се „добар укус“ примети *тек као последица*, као једно „*post festum*“, (...) јер, *поседовати добар укус не значи и имати стваралачку способност*, бити креативан“.⁹⁵²

Према Трајковићевом дубоком уверењу, изградња, путем уметности, једног посебног (наспрамног) свега уједно представља и афирмацију уметничке истине: „У уметности — али само у уметности – 'истинито', 'добро' и 'лепо' уста су ствар, иако никако не треба заборавити да је ту (баш као и у науци) 'естетско' испред 'етичког“.⁹⁵³ По нашем мишљењу, Трајковић овде нема у виду никакву 'неморалну' превласт естетског, јер то не би било у складу са његовом свеукупном теоријском мисли, већ под естетским првенствено подразумева формалне карактеристике дела (дакле, оне које припадају специфично уметничком техничком систему). Када је реч о поређењу уметности и науке, Трајковић сматра да је уметничка и научничка

⁹⁵⁰ Исто.

⁹⁵¹ Исто, 75.

⁹⁵² Исто, 77–78. Нешто раније, Трајковић додатно објашњава однос 'уметничког укуса' (доброг или лошег) и 'атмосфере' којом зрачи (успело) уметничко дело као *накнадних својстава*: „Као што 'добар укус' није *a priori* (...) адхерентан стваралачком импулсу потребном да настане вредно уметничко дело, већ јесте једно *a posteriori* (...) којим 'зрачи' завршено, уметничко дело кад је вредно (а могуће је да тако зрачи и онда када егзистира и као уметнички чин или процес) – тако и 'атмосфера', „штимуниг“ (немачки: Stimmung) јесте својство које (у доживљају, праћеном емоцијама) 'обавија' успело уметничко дело, чин или процес и то – обавија га као последица досегнутог уметничког карактера својственог једном артефакту (...) и не може се, при чину компоновања (сликања, вајања, писања, дизајнирања и т. сл.) с намером, интенционално предвидети унапред“. Исто, 73 (напомена бр. 61).

⁹⁵³ Исто, 79. Видети такође: Ludvig Gic, *Fenomenologija kiča*, Beograd, Biblioteka XX vek, BIGZ, 1979, нарочито поглавље „Кић и кићерско уживање“, 55 и даље.

мотивација принципијелно иста и своди се на потрагу за 'истином' – која је, дакле, исто што и потрага за 'лепим' (и 'добрим', 'врлим'):

[К]олико њих данас схвата и прихвата то да правог научника гони на истраживање *жећ* за истином ради ове саме?!; да наука ради науке представља исто толико дубоко људску, друштвено сврсисходну тежњу колико и толико проскрибовано бављење уметношћу ради уметности, бављење које није ништа друго него, опет, дубоко људско и друштвено сврсисходно стваралачко афирмисање уметничке истине. Није историјски ефемерна и везана тек за стилска превирања с размеђа 19-ог и 20-ог столећа теорема уметности-ради-уметности, већ је ова – а голем је број сведочанстава која говоре томе у прилог – стваралачко уверење безмало свих великих уметника-стваралаца готово свих времена.⁹⁵⁴

Враћајући се поново на посао разоткривања кича и лошег укуса, Трајковић износи тврдњу да је једино „народна уметност предмодерних времена (...) у потпуности слободна од уметничке лажи, од кича, штавише, једина је без остатка слободна и од лошег укуса“.⁹⁵⁵ Ова констатација га затим наводи на закључак да је феномен уметничког па тако и феномен музичког, „појава с дубоким, примарно био-антрополошким кореном, да је тај феномен генотипски спецификум људске врсте те да му је природа пре свега био-антрополошког а тек затим, секундарно, социолошко-културолошког реда“.⁹⁵⁶ Трајковићево карактеристично спајање космоцентризма и антропоцентризма добија потом детаљну разраду, сасвим налик његовим ставовима које смо већ размотрили у вези са његовим објашњењем композиције *Дан – Четири химне*, када смо и тему природе означили као једну од важних линија промишљања 'античке парадигме' у Трајковићевом стваралаштву. По његовом мишљењу, човек је, као и свака земаљска врста, природно биће, прилагођено космичким и биолошким условима који владају на Земљи, па ће и музика коју ствара бити природна онда, и само онда, када и сама бива у складу с тим условима:

Примитиван човек, неискварен „накнадним умовањем“, инстинктивно ствара у складу с Природом. Његов се музички свет огледа (а) у синхронији са интуитивно усвојеном пулсацијом природних ритмова живог и неживог света, то јест, огледа се у „укрштеним ритмовима“ (у ритмовима који се слушају, и на које се не игра!), затим, (б) у игри, тој елементарној и утолико достојанственијој транспозицији Животне Снаге, те одмах затим, *истовремено уз игру*, огледа се у песми, опредмећеној – *и то без изузетка тако* – опредмећеној тоналном хармонијом; у песми која јесте примарни израз, примарно лице Човекових Духовних и Душевних моћи. Тонална хармонија о којој је ту реч (...), оличава неразрушиву физикалну,

⁹⁵⁴ Трајковић, *Оркестрација II*, 80 (напомена бр. 67).

⁹⁵⁵ Исто, 82.

⁹⁵⁶ Исто, 83.

математски-рационалну природу Света, то јест (...) оличава *модалитете опште и свеколике модалности*, од којих је модалитета класични средњоевропски функционални тоналитет тек једна од могућности, и то могућност природна, права и величанствена, али могућност историјски условљена те стога и пропадљива — историјски условљена, како у односу на околности које беху омогућиле њену актуализацију, тако и у односу на тренутак у којем су потенцијали „функционалног” тоналитета постали неповратно исцрпљени.⁹⁵⁷

Видимо да Трајковић 'модалност' (схваћену у смислу најширег надскупа тоналности) посматра као природни музички израз човека. Занимљиво је и његово мишљење о игри за коју још каже да представља 'тангенту стваралаштва', „атрибут б'ића 'оног-што-је-уметничко“⁹⁵⁸ – али, он ту никако не мисли на постмодернистичку иронијску игру и „жонглирање-разметање идејама-концептима – его-манијачки испразно (онда, и поготову онда када је 'политички коректно', 'друштвено ангажовано', онда када је 'иронијски' 'духовито' – и 'предуховито“⁹⁵⁹. За њега, игра јесте „мучно, тешко и озбиљно, па ипак у исходу радосно, усхићењем испуњено играње-рвање с божанским и божанственим у стваралаштву“.⁹⁶⁰ Ова 'такмичарска' игра са божанским прерогативом стварања, представља још једну важну тачку сусрета Трајковићеве поетике са поетиком Јаниса Ксенакиса који је, као што смо већ видели, посветио један део свог стваралаштва теоријској и практичној, уметничкој разради математичке теорије игара.

У књизи *Оркестрација II* проналазимо бројне примере конвергенције између музичких поетика Ксенакиса и Трајковића, те једну од њих чини и теза Владимира Јанкелевича о 'неизрецивом делу музике'⁹⁶¹ тј. замисао да се музика бави нечим што није до краја докучиво, што се не може до краја вербализовати.⁹⁶² У још једној опширној напомени (која се простире на три стране!), Трајковић излаже свој став да је разумевање природе уметности (те тако и музике) отежано тиме што је овај феномен 'дубински повезан с биоантрополошким коренима човека

⁹⁵⁷ Исто, 85–86.

⁹⁵⁸ Исто, 85.

⁹⁵⁹ Исто (напомена бр. 69).

⁹⁶⁰ Исто. Он наводи пример Месијанове *Турангила симфоније* чији назив указује на „љубавну игру, на божански стваралачки принцип. (Реч *лила* на санскрту значи 'игра'.)“ Исто.

⁹⁶¹ Уп. Владимир Јанкелевич, *Музика и неизрециво*, превела с француског Јелена Јелић, Нови Сад, Књижевна заједница Новог Сада, 1987.

⁹⁶² Као што смо видели, Ксенакис је овај свој начелни став образложио приликом одбране своје докторске дисертације 1976. године, у разговору са Оливијеом Рево д'Алоном: „[Д]ео који је неизрецив, он не може да се саопшти другачије него самом уметношћу, самом музиком или ахритураалним изразом или визуелним изразом“. Уп. Xenakis, *Arts/Sciences. Alliances*, 36

– а „као и у животу појединца, најтеже је 'разумети себе'. [Максима *Γνῶθι σεαυτόν!* (*Gnōthi seautón!*), Упознај самог себе! — исписана на улазној капији светилишта у Делфима, то и исказује]. (...) Музика јесте 'тајна', онако као што је тајанствен и Живот, и као што ће то и даље бити, докле је Света и Века, упркос данашњим изузетним сазнањима космолошких те биолошких наука, или, тачније речено: још и више захваљујући изузетности тих сазнања“.⁹⁶³ Према Трајковићевом мишљењу, уметност – а музика посебно – делује и као 'мађија', чаролија, јер „тако делује све оно чије се биће не открива намах и у целини“.⁹⁶⁴ Он затим објашњава да се уметност, као и 'мађија', заснива на примењеној вештини:

Реч *техни* [*τέχνη* (*téhnē*)] старих Грка означава *умéће* (*вештину*); отуда данас реч *технологија*. Музе су митолошка бића, пратиље бога Аполона, а умећа, вештине којима владају, представљају *музикῆ τέχνη* (*musikḗ téhnē*), односно *умéће Музᾶ*.⁹⁶⁵ То је израз од којег потиче савремена реч *музика*. Латинско *ars* значи исто што и грчко *téhnē*. И савремена српска реч *уметник* говори о томе да је то онај који нешто *уме*, а реч *уметност* означава *умéће* (стара, средњовековна српска реч која се односила на уметника била је *вештак*, то јест онај који је у нечему *вешт*). На руском је уметност искуство (...). Треба имати поверење у здрав језички смисао народā: значење речи ту обично добро покрива смисао, погађа суштину.⁹⁶⁶

У вези са претходно реченим, Трајковић сматра да је погрешна замисао да се може бити 'изврстан техничар а слаб уметник': „Врхунска техника — тачније, примена врхунске уметничке технологије (слободно се то тако може рећи) — услов је без којег не може настати успело уметничко дело“.⁹⁶⁷ Овде се, дакле, аутор задржава на тумачењу уметничке технике која, као што смо већ истакли, за њега има изузетну важност: „Реч 'техника' не односи се на скуп техничких елемената као таквих, већ на реализацију досегнуту на основу тих елемената, који, у случају успелог уметничког дела, то у ствари и нису, него отеловљују супстрат, сáмо тело структуре уметничког дела, неразлучиви део његовог формално-садржајног устројства“.⁹⁶⁸

⁹⁶³ Трајковић, *Оркестрација II*, 86 (напомена бр. 70).

⁹⁶⁴ Исто.

⁹⁶⁵ Као што смо раније поменули, Хесиод започиње свој спев *Теогонија* такозваном „Химном музама“ (стихови 36–115).

⁹⁶⁶ Трајковић, *Оркестрација II*, 87 (напомена бр. 70).

⁹⁶⁷ Исто.

⁹⁶⁸ Исто. На пример, за Трајковића дела 'испрзног виртуозитета' уопште нису виртуозна (другим речима, нису технички тешка), „јер садржај је до те мере миноран или пак *анониман*, да ова дела нису пред аутора постављала захтеве у односу на *било какву технику* кроз коју би се отеловила“. Он сматра да је утисак „с лакоћом савладане тешкоће“ (а то јесте смисао виртуозитета) могуће стећи тек онда када се дело одликује 'садржајем' који изгледа да је 'ухваћен', 'отеловљен', 'потпуно савладан', што он препознаје као квалитете *свих* Шопенових и 'надмоћне већине' Равелових дела

Можемо да закључимо да за Трајковића нема дилеме – немогуће је произвести успело уметничко дело одрицањем од уметничке технике, јер уметност (стварања) је умеће, вештина, техника.⁹⁶⁹

Али, по његовом мишљењу, уметност је и 'документ':

[Д]окумент што га Природа уводи не би ли себи објаснила сопствену душу; уметност је документ наднет над неумитном пролазношћу ствари, наднет над оним немилосрдним *tempus edax rerum* (латински: *време што изјѣда ствари*); уметност је документ који води дијалог с Неумитном-Пролазношћу-Свега, заустављајући, па тиме и артикулишући Време на јединствен, заиста магичан ако не нужно и мађијски начин (...). Биће које је органон, оруђе, које је 'аутор, приређивач и кустос, чувар документације' — то биће јесте Човек, *створење и само... ипак природно*“.⁹⁷⁰

У овим реченицама препознајемо Трајковићеву композиторску потребу да 'заустави', 'укротити', артикулише време унутар сопствене уметности, која би остала трајни документ односно сведочанство о думетима људског духа. Наравно, он истиче да природа није статичан већ динамичан ентитет, па су јој зато документа (укључујући уметност) увек нова. Међутим, можемо да приметимо да је, аналогно природи, и уметност као 'контра-природа' (у Гостушковом смислу) динамична, па су и њена документа (тј. уметничка дела) увек нова, другачија. То нас наводи на закључак да у Трајковићевом схватању уметност и јесте и није 'природна', што је сасвим у складу са његовим настојањем да доведе космоцентрични и антропоцентрични поглед на свет у стање равнотеже.

Враћајући своју расправу на терен 'онога-што-није-уметност' – односно кича – аутор с правом примећује да ова појава није 'по природи ствари' резервисана само за 'ниже', 'поп[уларније]' жанрове:

[М]ного тога што слови за уметнички „високо рођено” не би издржало тест испитивања „имуности на кич”. „Академски кич”, било онај који се дичи верношћу традицији, било онај који воли да о себи размисли као о „авангарди”, чешићи је него што се мисли, и то, не само данас, већ и у временима – у 19-ом столећу, на пример – за која се, као по неком прећутном договору, бар када је реч о музичком

„која, по дубини доживљаја што га изазивају, по невероватној инвентивности и уз реално авангардно *продуховљеност* спадају у сам врх музичке уметности“.⁹⁶⁹ Исто.

Стичемо утисак да Трајковић овде замењује уобичајено схватање виртуозитета, као квалитета музичког интерпретатора (при чему је владање инструменталном или вокалном извођачком техником неопходан предуслов за звучну реализацију чак и садржајно најбаналнијих, али интерпретативно тешких композиција), неком врстом 'композиторске виртуозности', која се огледа у успешности примене композиционе технике.

⁹⁶⁹ У истом светлу Трајковић сагледава и сопствену педагошку улогу, те каже: „Ако је (као и свака уметност) музика вештина, онда је професор композиције *учитељ вештинā*.“ Исто, 88 (напомена бр. 70).

⁹⁷⁰ Исто, 86 (напомена бр. 70).

стваралаштву које припада високој уметности, мисли да су га била лишена (...). Све ово, не толико услед тога што би својства музичког кича било тешко утврдити, већ стога што се, за разлику од ситуације у којој се разматрају „лакши музички жанрови”, на њега и не помишља.⁹⁷¹

Трајковић такође упозорава на то да не треба бркати кич са 'кич употребом' правих уметничких дела: „Против 'кич-употребе' излишно је протестовати, чак и кад је предмет кич-употребног те испразног 'обожавања' право уметничко дело, а не дело које је и само кичасто. Излишно би било (...) чудити се томе што способност препознавања правих уметничких вредности није у (цивилизованом) свету нешто опште-распрострањено“.⁹⁷² Своју опширну уводну расправу о кичу Трајковић дискретно закључује констатацијом да „не треба олако одустати од пропагирања вредности високе уметности. Живот је уз њих богатији – и то сваком ко их препозна“.⁹⁷³

Задржаћемо се још мало на Трајковићевим ставовима који се односе на 'античку парадигму' у књизи *Оркестрација II*. Као што смо и раније видели, он себе сврстава у групу стваралаца који, попут Стравинског, 'праве' музику, те и овде понавља да „композиторско стваралаштво (...) потпада под *модус праксе*, а не *модус теорије*“,⁹⁷⁴ што је опет у сагласју са његовим погледом на примену уметничке технике у циљу 'производње' уметничких делâ (на супрот њиховој 'концептуализацији'). Трајковић се позива на 'лексичку мудрост старих Грка' када је реч о 'уметничким пословима':

Од глагола *ποιεῖν* (*poieîn*), „чинити”, „градити” „правити”, потекла је реч *ποίησις* (*poiēsis*), реч која означава „стварање”, „грађење”, „прављење”. . . односно, реч која се односи на — „поезију”. Ову тако „обичну необичност” добро схватају теоретичари уметности, заступници *онтолошког одређења појма „оног уметничког”* — тако, на пример, Стравински — али на ту необичност никада не би пристао један Адорно, чије је схватање уметности засновано на *сентименталној, садржајној филозофији уметности*, то јест на једној филозофији уметности којој су „дух” и његови интереси хегеловски задати споља, задати не зато да би уметност сама себе самосврховито, „документаристички”, „таутолошки” испољавала, већ зато да би уметност, као дискурс, као „говорни исказ”, *служила „сазнању”*, да би имала једну примарно гносеолошку функцију.⁹⁷⁵

⁹⁷¹ Исто, 90.

⁹⁷² Исто, 98–99.

⁹⁷³ Исто, 99 (напомена бр. 81).

⁹⁷⁴ Исто, 93–94.

⁹⁷⁵ Исто, 95.

Трајковић, притом, не негира улогу 'инспирације' у уметничком стваралаштву, те чак донекле улази у контрадицију јер сматра да то 'прављење' уметности није сасвим рационално:

Уметничко дело резултат је једног суштински не-интенционалног чина, делања полу-свесног, чина никада рационално до краја неосмишљеног. Аутор или на то не обраћа пажњу, или, чак и када то жели, често, започињући с радом, није до краја свестан свих импликација свога дела, и то: није их свестан стога што стваралачки рад у уметности јесте плод *интуиције и инспирације*, тих двеју категорија што их савремена пост-Модерна фактички презире, претпостављајући — а ко би знао зашто (!) — да ова својства представљају реликт „романтичарских“ — дакле преживелих — „заблуда“.⁹⁷⁶

Видимо да Трајковић тумачи 'уметнички посао' као спој техничке вештине и неке врсте 'заноса', попут оног магијског, о чему је већ било речи. Присетимо се овде и Ксенакисовог појма 'откровења' (фр. *révélation*) као нечега што је својствено искључиво уметничкој активности, за разлику од других људских области људског рада.⁹⁷⁷

Баш као Ксенакис, и Трајковић говори о броју као античкој, питагорејској категорији – и то као броју који није 'сам за себе', некаква 'монада, већ број као однос, релација, интервал: „[В]ажан је (*музички*) *интервал* — *та „празнина“ која дефинише тоналност* — нису важни сами тонови узети као „монаде“ — тонови који не одређују било шта, шта год да о томе (наивно) мислио један самоуки дилетант, Шенберг (или... његови ученици, Фон Веберн и Булез), и колико год да се већ деценијама толики побожно држе сакросанктне догме“.

⁹⁷⁸

Једну од најлепших Трајковићевих мисли проналазимо у оквиру његове расправе о томе да је у свему што спада у праву уметност, важно како а не шта – те тако и познате и много пута обрађиване теме (попут оних из античке митологије) могу увек да имају нов и уметнички валидан резултат. Као примере наводи античке грчке драме (које су почивале на опште-познатим темама), али и барокне опере са митолошком тематиком; затим, класичну скулптуру старих Грка која не приказује индивидуалан лик, профилисану личност посебних црта лица, чак ни онда када је реч о портрету, већ одаје „*анонимно, канонско узношење митолошки већ познатог принципа*. Баш стога што је оно '*шта*' тако добро познато — до изражаја долази

⁹⁷⁶ Исто, 105 (напомена бр. 84).

⁹⁷⁷ Xenakis, *Arts / Sciences. Alliances*, 15–16.

⁹⁷⁸ Трајковић, *Оркестрација II*, 104 (напомена бр. 82).

оно из прве руке 'уметничко', до изражаја долази оно 'како'. Класична античка скулптура представља парадигму за највише уметничко постигнуће⁹⁷⁹. С тим у вези, Трајковић истиче и 'платоновски' свет „икона и фресака црквене уметности југоисточне Европе, на Хемском полуострву, тај свет који својим унутрашњим бићем наставља 'живу Антику' баш кроз имперсоналну каноничност (...). Иконе и фреске су *и предложак, повод* за хришћанску, духовну, те – зашто не рећи и то – естетску контемплацију“⁹⁸⁰. Трајковићева идеја о 'живој антици', која се путем хришћанске уметности пренела до данашњих дана, веома је занимљива и добро илуструје његов однос према уметности прошлих времена: можемо да приметимо да за њега она нема смисао постмодернистичког 'музеја' или 'архива' артефаката,⁹⁸¹ већ је посматра метафорички као природу која се обнавља сваког пролећа. Такође, Трајковић демонстрира своју изузетну уметничку ерудицију, налик Гостушковој, те разрађује идеју 'живе анике' анализирајући уметност српских средњовековних манастира, не би ли показао да је у њима дошло до развоја стила, а не тек пуког копирања узора.⁹⁸²

На тај начин стижемо и до Трајковићеве компаративне морфологије, коју он – очекивано – уводи у свој теоријски дискурс кратким реферирањем на Гостушког, тачније на сâм завршетак књиге *Vreme umetnosti*. Гостушки, као што смо видели, машта о једној 'новој Ренесанси',⁹⁸³ коју Трајковић види као 'нови модернизам' и

⁹⁷⁹ Исто (напомена бр. 83).

⁹⁸⁰ Исто.

⁹⁸¹ Уп. Mirjana Veselinović-Hofman, *Fragments o muzičkoj postmoderni*, Novi Sad, Matica srpska, 1997, 18–19.

⁹⁸² „Потпуно латинска, егземплярно романичка архитектура српских средњовековних православних манастира Студенице, Сопоћана, Милешеви, Високих Дечана органски је спојена у самосвојно стилско јединство с готово античким, егземплярно више-не-тек-византијским, а свакако не-руским узношењем духовне али и физичке лепоте ликова с фресака српског 'дуочента', у Сопоћанима и у Милешеви (Бели Анђео). Насупрот приљубљености уз тло, која споља дефинише класичну архитектуру Ромејског царства, али, често, макар не увек, и потоње руско православно сакрално градитељство, српски касни 'треченто' те рани 'кватроченто' у православним манастирима моравске школе, у Каленићу или у Раваници, стреми увис, скоро као да је реч о готској катедрали. Испреплетене канелиране траке с геометријским и флоралним мотивима (око прозора на фасади цркве манастира Каленић, рецимо), као и толики 'орнаменти', отварају *саму душу стила*, па *наизглед опште-познатом појавношћу*, опште-познатом 'правилношћу' с којом је уобличен орнамент, опет заговарају то да се у уметности цени оно што је њено биће, њена суштина, то јест, опет *'оно како, а не оно шта'*“. Трајковић, *Оркестрација II*, 104–105 (напомена бр. 83).

⁹⁸³ Имамо у виду раније поменути пасус о 'уметности сутрашњице' о којој Гостушки каже: „да би се остварила једна аутентична Ренесанса нужно је превазићи провизоријум анархичне негације и пронаћи дугорочан програм кроз стабилне законе способне за еволуцију без потреса. Ја верујем да су клице таквих закона већ ту негде око нас, иако, разуме се, нисмо у стању да их потпуно откријемо у том ембрионалном стадијуму“. Уп. Gostuški, *Vreme umetnosti*, 309.

преузима на себе задатак да објасни каква је пожељна природа тог новог уметничког препорода: „[Н]е треба бити (...) тек 'модеран' – треба бити модеран на прави начин. А 'прави начин' никада неће бити онај који наилази на конвенционалан, неупитан, академски аплауз! Тај 'прави начин' биће један *алтер-модернистички* – то јест 'другачије модернистички' начин.“⁹⁸⁴ Трајковић, заправо, не даје своју дефиницију 'алтер-модернизма' који помиње, већ само каже да би он одговарао „не 'анти-' већ 'алтер-глобализму', али, не онаквом какав се овај, сучељен са званичним, нескривено империјалним, поробљивачким глобализмом данас јавља, већ алтер-глобализму онаквом какав би овај требао бити“.⁹⁸⁵ Можемо са приличном сигурношћу да претпоставимо да би овај 'алтер-глобализам' представљао један нови универзализам; такође, већ смо видели на претходним странама, анализирајући Трајковићеве написе настале у периоду од више деценија, какав је тај 'прави' нови модернизам – онај који спаја новину са обновом, прошлост са садашњошћу, што он овде и потврђује:

([Б]аш ће свест о томе како би то ново-и-конструктивно изгледало, и то свест која се не огледа само тек у жељи, тек у идеји да се нешто ново оствари, већ и у извесности како доћи до тога новог — како изразити то ново у технички-технолошком смислу а да му суштина буде уметнички на висини, да буде и интерсубјективно саопштена те разумљива — баш ће та и таква свест изазвати легитимну негацију старог). Рушилаштво ће исходити из изградње, негацију ће изазвати афирмација, афирмација која би, с обзиром на себи инхерентну снагу, била достојна тога да одговори превазиђеним вредностима.⁹⁸⁶

Следи, дакле, Трајковићев поменути „*стилски те структурно одговарајући, с морфолошког становишта адекватно компаративан трансфер у мишљењу*“⁹⁸⁷ – екскурс у област архитектуре са анализом одабраних примера 'праве' и 'лажне' уметности. Целокупна Трајковићева анализа своди се на тражење одговора на једно питање: да ли облик одговара функцији. На основу добијених одговора групишу се дела архитектуре која, по његовом мишљењу, нису кич (дакле, јесу уметност): Ајфелова кула, Сава центар, *Plan Voisin* Ле Корбизијеа и Менхетн као урбанистичке целине, Велика капија Братства у насељу Ла Дефанс (јер ипак испуњава своју споменичку функцију, без обзира на употребну вредност), зграда седишта Централне кинеске телевизије у Пекингу (која је инжењеријски на граници могућег

⁹⁸⁴ Исто, 106.

⁹⁸⁵ Исто.

⁹⁸⁶ Исто, 107.

⁹⁸⁷ Исто, 108.

и као таква фасцинантна); и она која јесу кич: Центар *Жорж Помпиду* (са својом „накинђуреном декорацијом фасаде“ и „изложбом лажног хај-тека“), зграде Београђанка и Кула Монпарнас (због своје неуклопљености у окружење) Пирамида Лувра са „малим 'бејби' пирамидама“ и мост који повезује две Патронас куле у Куала Лумпуру (јер облик уопште не следи функцију).⁹⁸⁸ Трајковић завршава своју компаративну анализу следећим закључком:

Кад је ново-пронађено, ново-изумљено техничко средство уграђено у структуру вредног, значи заиста новог, заиста модерног дела које даје тачне одговоре на оно што у једној изузетној, идеалној-пре-него-материјалној, дубинској равни одговара „захтевима епохе“, не само да ће аутор који то „ново-и-право“ „открије“, „изнађе“, „изуме“, (*!...!* „изгради“, „конструише“), не само да ће аутор који ово постигне остати упамћен као велики стваралац, већ ће и само дело одисати свежином, незастаривом новином – као да је „јуче настало“.⁹⁸⁹

Трајковић наводи као примере „снагу новооткривеног функционалног тоналитета“ и аутентичне каденце код Монтевердија и Вивалдија, али и класичну грчку мисао и уметност, за које каже:

Напојене еликсиром вечне младости, као да зраче у будућност, инспиришући изнова генерације и епохе. То својство античког грчког епа и античке грчке уметности препознају и мислиоци — Карл Маркс, рецимо —, [*sic!*] за које се не да рећи да су свесно окренути традицији или да одустају од рационално-каузалног, историјски детерминисаног објашњења ствари и појава. Чак и *модернистички анти-романтичарски преврат* с почетка 20-ог столећа, онај остварен у музици Дебисија, Равела, Стравинског, испуњен је, *нимало случајно*, у Романтизму готово непостојећим призивањем античких грчких мотива (отуд „фауни“ и „Панове фрале“, „антички епиграфи“, „сиринге“, „најаде“, „играчице из Делфа“, игре (плесови) свештене и игре профане, отуд хеленистички „романи“, тако Лонгов *Дафнис и Хлоја*, отуд *Билитисине песме*, па ти Фауни и пастирице; Едипи; Антигоне; Орфеји; Персефоне; Аполони, предводници Музја; отуд Руселов *Бахус и Аријадна*, Мијоове хеофоре, Де Фаљина *Психеја*).⁹⁹⁰

Ето, дакле, одређења 'античке (грчке) парадигме' речима самог Трајковића, као 'прошлости која зрачи у будућност' и представља подстицај за праве, по његовом мишљењу, модернистичке подухвате. Тиме се и завршава његова дигресија и стиже до завршног, нажалост недовршеног дела књиге *Оркестрација II*. Ипак, на самом крају се понављају многи закључци које је аутор изнео како у ранијем тексту књиге, тако и у својим ранијим чланцима. Најпре, Трајковић резимира формалне конститутивне елементе музичког дела – тонски слог (монодијски или полифони),

⁹⁸⁸ Уп: исто, 109–127.

⁹⁸⁹ Исто, 128 (напомена бр. 96).

⁹⁹⁰ Исто, 127–128 (напомена бр. 96).

морфолошки, обликотворни израз, за који инсистира да треба да буде својствен делу самом (а не да се музички 'садржај' утискује у некакву 'формалну љуштуру'), оркестрацију и др. Наравно, најважније му је да потцрта значај тоналитета који је, по његовом мишљењу, „елементарна снага на којој почива генеричко, стилско, конституисање 'оног музичког' унутар себе, (унутар музике саме) – укључујући и могућност постизања индивидуално-композиторског израза. Обликовање засновано на оперисању варијаблама тоналности јесте пре свега оно што чини једно дело добрим, извршним, врхунским, а неко друго осредњим, неуспелим“.⁹⁹¹

Наравно, Трајковић још једном истиче да тоналитет подразумева нешто много шире од (хармонски) функционалног тоналитета европске музике осамнаестог и деветнаестог века, о чему је већ говорио и у свом чланку „Thinking (the Rethinking)...“. Он има у виду 'општи скуп тоналности као такве' који сачињава више подскупова – „од којих је под-скупова под-скуп модалне тоналности општији под-скуп од под-скупа функционалног тоналитета“.⁹⁹²

Трајковић потом прелази на сажето резимирање својих раније изнетих ставова о Природи, где се још једном позива на античко утемељење расправа о овом феномену.⁹⁹³ Затим понавља дефиницију предмета естетике (дакле, 'оног

⁹⁹¹ Исто, 131–132 (напомена бр. 100).

⁹⁹² Трајковић даје и објашњење: „Општијем под-скупу модалности (у ширем смислу) припадају и (а) класична европска модалност средњовековних „црквених” модуса (која претходи функционалном тоналитету да би, накратко, крајем 19-ог столећа оживела, представљајући више једну реакцију на посусталост класичног функционалног тоналитета него „зору” новог доба [Брамс, Форте, рани Дебиси]), а затим, том општијем под-скупу модалности (у ширем смислу) припадају и (б) хибридна модалност те хибридна поли-модалност, које функционалном тоналитету *последују* тако да на самом крају 19-ог столећа и на почетком 20-ог дају структурну подлогу за праву Модерну — подлогу бремениту могућностима за ново, 20-о столеће, па чак и за векове што ће доћи [Мусоргски, Дебиси, Равел, касни Де Фаља, Стравински]“. По његовом мишљењу, 'права атоналност', као скуп 'антитетичан' тоналности, проналази се у „чистим соноритетом посредованој структури“ – на пример, „у електронском звуку или кроз афирмисање чисто сонористичких валера *P*-инструмената [ударалки – прим. ЈЈБ], али ју је, иначе, с другим класичним инструментима европског (па и не само европског) порекла веома тешко постићи“. Трајковић поново не пропушта прилику да упути критику 'привидној' атоналности Шенбергове додекафонске фазе (док за његова ранија дела, попут *Пјероа Месечара*, сматра да нису атонална) и поентира: „да би неко разумео шта је а-тоналност —, треба, пре тога, да разуме шта јесте тоналност“. Исто.

⁹⁹³ „У старој Грчкој филозофија је започела као науковање о Природи. Највећи део предсократоваца насловљава своје онтолошке филозофеме као списе *О природи (Περὶ φύσεως [Peri physeōs])*. Каснија античка филозофија доспеће до тога да обухвати чак и условно говорећи интимне, индивидуално психолошке опсервације које би се могле сводити на 'упутства за један мудро проведен живот'“. Исто, 133–134. У последњој реченици Трајковић вероватно алудира на софизам, будући да су најзначајнији представници ове школе (попут Протагоре) учинили обрт у филозофској мисли тако што су се окренули од природе ка човеку и тиме поставили основе психологији, логици и естетици.

уметничког'),⁹⁹⁴ да би потом покушао да одреди место естетике у оквиру корпуса наука (природних и друштвених), али и место човека-ствараоца (то јест уметника) у односу на стварање као такво – без обзира на то да ли је 'творац' природа или Бог:

Филозофија може (али и не мора) претпоставити постојање „демијурга”, „првог покретача”, па, у случају да важи прво, она може претпоставити да је Творац имао слободну вољу да уобличи Свет онако као што је то учинио. Природна наука посматра Свет као чињеницу у чију фактичност не сумња, а питање „да ли је Свет створен слободном вољом или не” нужним се начином налази изван поља њеног интересовања. Естетика пак (а ту ће бити ипак ближа друштвеној него природној науци) може претпоставити слободну вољу уметника-ствараоца, али, та иста естетика може сматрати и да њен посао јесте тек то да, као и природна наука, само каталогизује, опише, објасни делатност и дела свога (локалног) демијурга, уметника-ствараоца, а да се при томе не упушта у то на који начин је до уметничког стварања дошло, а поготову да не сматра да би требало да њен посао буде оцењивање, вредновање тог стваралаштва (онако као што један хемичар, на пример, констатује, разматра и објашњава постојање ковалентних или јонских атомских веза, а с правом би сматрао бесмисленим вредновање било једних било других). Али, Човек, уметник-стваралац чија делатност ипак лежи у подлози оног што интересује и мора (упркос свему, то јест упркос свеколикој пост-модернистичкој исхитреној лакомислености те лажној супериорности) интересовати естетичара – Човек, дакле. . . Човек тај „мали демијург” – свакако није – Бог. Зато, ако није могуће критиковати дела Божја, дела Човекова свакако јесте (мада би савремени пост-модернистички надри-хуманизам желео баш ово друго, то јест, желео би да критикује не Човека, већ да критикује Бога, замењујући космоцентрични поглед на Свет оним антропоцентричним, односно, бого-човештво човеко-боштвом). Колико год описани пост-модернистички пут никуда не води (та узалуд је „подилазити Човеку”), ипак не треба – а ово је важно – сметнути с ума да је „Бог створио Човека по својем сопственом лику”. Човеку је од Бога дарована слобода стваралаштва, баш као и способност спознања Добра (и Зла),⁹⁹⁵ али се и за једно и за друго мора борити и изборити (...). Естетика помаже Човеку у тој борби. Она то неће учинити одвраћајући Човека од Природе, већ ће помоћи Човеку да кроз „оно-што-је-природно” упозна и препозна Бога, баш као што наука помаже да се препозна како то Природа јесте и бива, те исто тако, баш на тај начин, помаже, опет, да се упозна и препозна Бог.⁹⁹⁶

⁹⁹⁴ И у овом Трајковићевом закључку препознајемо одјек књиге *Vreme umetnosti* о којима је већ било речи: „Естетика се односи према 'оном уметничком', а то значи према 'једном имагинарном и/или фантастичном свету' (у односу на 'стварни' свет свету тек наспрамном и онтички не зависном) – тако што посматра 'оно по хипотези уметничко', па констатује да ли нешто, уопште, и, ако да, под којим условима потпада под естетски онтолошку категорију 'уметничког' (...). У тренутку када (научна) естетика установи да нешто легитимно припада свету уметности, и она, на исти начин као и свака наука (па и такозвана друштвена наука) дефинише свој предмет који је изван ње саме, па се бави 'оним уметничким' тако што објашњава природу уметничког феномена, то јест, са естетског становишта објашњава како 'то уметничко' пребива, опстојава, настаје као феномен уметнички – као уметничко дело, чин или процес. При томе, а за разлику од пост-модернистичке идеологије која 'о стилу као категорији неће ни да чује', (научна) естетика води рачуна о синхроним те дијахроним стилским захтевима“. Исто, 135–136.

⁹⁹⁵ Ова Трајковићева мисао резонира са значењем Софоклових стихова из трагедије *Антигона* којима се завршава Ксенакисова композиција *Polla ta dhina*: „[Човек] сад злу ходи, а сад ходи добру“.

⁹⁹⁶ Исто, 137.

Ово је једно од ретких места на којима Трајковић помиње Бога (као творца), али не дефинише га у оквиру неке одређене религијске парадигме. У овом тренутку нам је важно да уочимо ауторов став о 'естетици као учитељици живота', дакле науци која је по значају испред филозофије и природних наука јер помаже човеку на путу (само)спознаје. Он проширује ову мисао о значењу естетике као науке у смеру теорије уметности која је заснована на уметничкој пракси, попут теорије музике:

[О]нда се једна научна естетика може и треба, никако не заборављајући своје филозофске корене, заснивати на теоријској мисли о уметности, на мисли освештаној уметничком праксом, и то тим пре тако уколико се има посла са уметношћу до те мере апстрактном и аутономном у односу на предлошке узете из Природе (на које би се из прве руке односила), као што је то музика, уметност која има *своју* теорију, *своју* науку — *праву науку* — науку о хармонији (и уопште, о тоналном устројству тонског слога), науку о музичким облицима (то јест музичку морфологију), науку о контрапункту, и т. сл.⁹⁹⁷

Конечно, Трајковић изриче ставове о односу уметности – конкретно музике – и науке који у много чему подсећају ставове Ксенакиса, изнете у његовој дисертацији *Musique/Sciences. Alliages*, а које смо већ размотрили. Наиме, грчко-француски композитор види (у некој пожељној будућности) не само нове и снажне спојеве науке и уметности ('легуре' из наслова дисертације), већ чак истиче музику као предводницу научних достигнућа и развоја друштва у целини. У том смислу, и Трајковић изјављује:

Једна будућа алтер-модерна теорија, једна будућа естетика стасала у науку, оживеће давно запретење питагорејске идеје о јединству материјалног и идеалног, па ће увиди у музичку хармонију (и дисхармонију односно „организован хаос“) оплодити и увиде у општу, физикално-космолошку хармонију (или „организован хаос“), а увиди у музичке морфолошке принципе подстаћи ће и *аналогне* увиде у *аналогно* морфолошко устројство Космоса. Важиће, међутим, и обрнуто: оно до чега су дошли физичари и космолози водиће и руку музичара (или сликара).⁹⁹⁸

Видимо, дакле, да питагорејско схватање музичке хармоније као универзалне идеје лежи у основи и Ксенакисове и Трајковићеве мисли. Трајковић, наравно, не сматра да „треба поставити музику у центар Света. То би било више него амбициозно; било би умишљено, надобудно. Али, (...) једна нова анализа Света, *једна нова*

⁹⁹⁷ Исто, 138.

⁹⁹⁸ Исто, 138.

аналитичка филозофија Света, може кренути од било којег аналитички релевантног форманта⁹⁹⁹ – другим речима, може да крене и од музике.

Али, уколико је на улазној капији у вртове Платонове атинске Академије стојао натпис *Οὐδεὶς ἀγεωμετρικὸς ἐξέτω* (*Oudeis ageōmetrikòs exétō*), што ће рећи „Нек’ не уђе нико ко не уме да мисли на геометријски начин”, можда ће, једном, над улазом у неку нову академију писати *Οὐδεὶς ἀμουσικὸς ἐξέτω* (*Oudeis amousikòs exétō*), то јест „Нек’ не уђе нико Музама невичан” (а који пак натпис, у ствари, и не би означавао нешто суштински другачије од натписа првог).¹⁰⁰⁰

Текст Трајковићеве књиге *Оркестрација II* прекида се на месту где је требало да уследи његово објашњење „шта се ту заиста подразумева под појмом 'модерно'“! Иако најављено објашњење изостаје, сматрамо да смо до сада пружили довољно доказа на основу којих можемо да изнесемо закључак којим бисмо уједно довршили Трајковићеву започету мисао: модерно је оно што је 'класично' – односно, модерне су савремене инкарнације класичног духа који се манифестује у оквиру 'античке (грчке) парадигме'.

⁹⁹⁹ Исто, 139.

¹⁰⁰⁰ Исто, 139–140.

IV.2. 'Фантастика нашег времена': 'античка (грчка) парадигма' у композицијама Властимира Трајковића

Композиције Властимира Трајковића које смо одабрали за аналитичко сагледавање испољавања 'античке (грчке) парадигме' представљају пресек читаве његове композиторске каријере која је трајала непуних четрдесет година. Реч је о композицијама које, по нашем мишљењу, у највећој мери илуструју аспекте Трајковићеве композиционе технике које смо раније уочили као симптоме композиторовог 'модернистичко-класицистичког' усмерења, а то су остинато, модалност и специфична организација ритма. У том погледу посебно су интересантни примери настали у првој деценији његовог композиторског рада (*Дан – Четири химне за оркестар, Четири ноктурна, Епиметеј*), јер сведоче о томе да је Трајковић у потпуности формирао своју композиторску методологију већ у својим двадесетим годинама – дакле, пре одласка у Париз на усавршавање код Месијана. Као што ћемо видети, битни елементи те методологије остали су константни у његовом целокупном стваралаштву. Ову тенденцију у Трајковићевом стваралаштву можемо, аналогно ранијој анализи Ксенакисовог опуса, да посматрамо као 'аполонијску'. Поред тога, покушали смо да истражимо Трајковићеву карактеристичну наклоност према 'античком' инструментаријуму, односно према оним модерним инструментима који воде порекло из најзначајнијих инструмената античке Грчке који се везују управо за богове Аполона и Диониса: реч је пре свега китари и аулосу, али и сиринги (Пановој фрули).

Примери Трајковићевог стваралаштва на пољу концертантне музике, од *Дуа* за клавир и оркестар до *Шпанске свите*, додатно потврђују ширину испољавања 'античке (грчке) парадигме' у његовом стваралаштву: ту спадају познавање старогрчког језика и грчке митологије, спона са његовим омиљеним композиторима који су стварали у оквиру исте парадигме, 'Медитеран' као географска и садржинска одредница, и друго. И у овим примерима ћемо се фокусирати на Трајковићев обликотворни поступак, који је током времена претрпео видљиве промене, али је задржао и неке суштински важне карактеристике.

Остинато

Епиметеј, музика за оргуље [Epiméthée, musique d'orgue], оп. 7, бр. 1–3, 1977.

(партитура: умножени рукопис, Београд, 1986)

- I. Епиметеј / Epiméthée / ΕΠΙΜΗΘΕΟΣ
- II. Пандорина кутија / La boîte de Pandora / ΤΟ ΚΥΤΙΟΝ ΤΗΣ ΠΑΝΔΟΡΑΣ
- III. Елпис / Elpis / ΕΛΠΙΣ

Осим назива циклуса и појединих ставова – који су, као што смо већ видели, додати накнадно, по завршетку компоновања – 'античка (грчка) парадигма' открива се, као и у временски блиском *Ариону*, у доследној примени остинатног принципа који може да се доведе у везу са минимализмом као једним од значајних праваца епохе. Трајковић је често истицао да цени америчког композитора Филипа Гласа, као и минимализам као правац развоја уметничке музике у другој половини двадесетог века, вероватно зато што је уочавао генеричку везу између њега и остинатног принципа раног барока. У том смислу, и минимализам може да се посматра као пример 'античке парадигме' у савременој музици те скоро да нема места сумњи да га је Трајковић управо тако и доживљавао.

Први став композиције је у потпуности заснован на наслојавању остинатних линија. Формално је најједноставнији и највише дугује минималистичком мишљењу, будући да је заснован на јединственом процесу нарастања и опадања густине музичког ткива: остинатни слојеви се додају један по један, да би се исто тако поступно и 'укинули'. Међутим, за разлику од радикалног минимализма, често заснованог на дијатоници и аликвотном низу, модели које користи Трајковић и начин на који их примењује не стварају тонално окружење (односно, то чине сасвим условно). Композитор бира тонове из хроматског тотала, те иако сваки модел за себе може да има дијатонско објашњење, њихова брза смена и одјек који производи инструмент у великој мери замагљују било какав утисак тоналности. Из тог разлога први став не звучи 'минималистички' иако се у потпуности заснива на репетитивности. Предзнаци указују на Фис-дур или дис-мол, али тек са појавом педалног слоја ножне клавијатуре у 9. такту долазимо до прве потврде 'тонике' (најпре је то тон дис у микстури са тоном цис, а потом од т. 13 тон фис у микстури са тоном гис).

Први остинатни слој у левој руци представља најстабилнији слој композиције и практично је непроменљив све до самог завршетка става. Чини га једнотактни модел који може да се подели на два дела у трајању од 1/4 (такт је 2/4 у спором темпу) при чему други део представља транспоноване прве јединице за малу секунду више и са ритмичким варирањем (видети Нотни пример 10):

НОТНИ ПРИМЕР 10

Epiméthée, оп. 7 (1977), први став, почетак – први остинатни слој (модел), т. 1–2 (партитура, умножени рукопис, Београд, 1986)

The image shows a handwritten musical score for the first part of 'I Epiméthée'. At the top, it lists various instruments and their parts: 'cb. 16', 'fl. 8', 'fl. 4', 'tir. G.O. 8', 'tir. G.O. 4', 'tir. Ré. 8', 'tir. Ré. 4' grouped as 'basses'; 'fl. 8 viants 4', 'plein jeu - 4 rgs.', 'G.O. 4', 'G.O. 2' grouped as 'G.O.'; 'Ré/G.O. 8', 'Ré/G.O. 4' grouped as 'Ré'; and 'corde nuit 8', 'quarte de nazard 2', 'nazard 2 2/3', 'tierce 1 3/5' grouped as 'Ré'. Below this, the tempo is marked '♩ = 46 M.M.' and the key signature is three sharps (F#, C#, G#). The score is for 'orgues' and consists of three staves. The first staff has a circled 'I' and the second a circled 'II'. The music features a rhythmic model with notes and rests, and a dynamic marking 'p (moelleux, mais pas trop doux)'.

С обзиром на непромењену ритмичку слику модела, можемо да говоримо о својеврсном изоритмичком третману овог слоја – што одмах указује на присуство 'античке парадигме' (на грчком *isos* значи 'исти, једнаки', а реч ритам је такође грчког порекла – *rhythmos*). Модел се, дакле, понаша као 'талера' образац,¹⁰⁰¹ чиме се усложњава мрежа парадигми везаних за понављање као обликотворни принцип у музичком току.

Овај први слој тече сâм четири такта, да би у т. 5 композитор увео други остинатни модел, такође статичан и већим делом композиције непроменљив, у

¹⁰⁰¹ Изоритмија је развијена у полифониј музичкој Средњег века, нарочито у мотету четрнаестог века у Француској. Одликује се протезањем почетне ритмичке фигуре (*talea*) на читаву композицију, упркос варирању комплементарних мелодијских линија (*color*). Сам термин је исковао немачки музиколог Фридрих Лудвиг, око 1900. године. Уп. <https://www.britannica.com/art/isorhythm>.

деоници десне руке (видети Нотни пример 11). И овај остинатни модел је једнотактни и може да се подели на више целина – чини га први модел у трајању од 1/16 и његова скраћена и транспонована понављања (у размаку мале секунде, навише или наниже) у трајању од 1/32:

НОТНИ ПРИМЕР 11

Erimethée, оп. 7 (1977), први став – други остинатни слој (модел), т. 5–6.

(партитура, умножени рукопис, Београд, 1986)

У такту 9 појављује се статични педални глас (лева нога) који може да се протумачи као минималистички 'дрон' (лежећи тон). Двозвук цис-дис издржава се четири такта, а од т. 13 двозвук фис-гис лежи осам тактова, да би се у т. 21 поново вратио на двозвук цис-дис, сада за октаву више. Овај глас траје чак 32 такта без промене (укида се тек у т. 53)! На тај начин, афирмише се тонални центар става – дис – док се паралелна сфера Фис-дура појављује као 'споредна тоника'. Педални глас је у довољној мери звучно изразит да делује као извесно 'усидрење' у тонално аморфном окружењу које стварају остинатни слојеви 1 и 2.

Четврти фактурни слој је 'тематски' (или 'мелодијски'), што у терминологији Марије Масникосе указује на постминималистички 'отклон' од ригидности

репетитивне технике,¹⁰⁰² о чему ће касније још бити речи. Овај слој се најпре појављује у т. 17 и чини га лежећи тон де (лева нога), коме се у т. 12 придружује и тон е, стварајући тако целостепено кластерско звучање д-е-фис-гис. Након 'разведравања' у трећем педалном слоју у т. 21, права 'тема' се појављује у т. 25, што је и назначено у партитури (*Le thème : très sonore*). Тема се такође одликује веома спорим ходом и малим амбитусом и има дијатонске обресе, пошто садржи само тонове аис, гис и еис (на педалу цис-дис). Први пут се излаже од т. 25 до т. 32, други пут је продужена и траје од т. 35 до т. 46, након чега почиње фактурни *fade out*, односно укидање једног по једног слоја. Заједно са темом, завршава се и остинато у дисканту, тако да остају само први остинатни слој (са почетка) и педал цис-дис (укида се у т. 53), да би у т. 55 наступила кратка *coda*. Педални слој преузима крајње успорен први остинатни модел и излаже га у целини два пута (т. 55 – 58), док се у деоници леве руке излажу по једном сазвучја ге-це-дис¹⁰⁰³ и гис-цис-дис (т. 55 – 56), док последњих 8 тактова композиције представљају издржано звучање е-ха-цис-дис (педал) уз додатак тона хис у дисканту. Истовремена појава тонова ха и хис, при чему је дискант у оргуљској 'боји' брасова, звучи као својеврсни *blue note* позајмљен из цеза, што је у потпуности карактеристично за Трајковићев музички идиом с краја осме деценије двадесетог века, али и за наредну деценију.¹⁰⁰⁴

¹⁰⁰² Марија Масникоса посматра композицију *Епиметеј* као прво остварење оне подврсте постминимализма (као свеобухватног појма) коју назива постмодерним минимализмом – и то не само у Трајковићевом опусу, већ у српској уметничкој музици уопште. За разлику од друге струје, постминималистичког постмодернизма, чија се репрезентативна дела одликују хетерогеним спојем (колажирањем) сегмената који јесу или нису обликовани минималистичком техником, у остварењима постмодерног минимализма минималистички процеси обликују читав ток дела, али се у њих 'усецају' трагови, кодови или поступци других (неминималистичких) музика. Уп. Masnikosa, *Orfej u repetitivnom društvu*, 16, 102, 226 (изворна напомена бр. 705). Ауторка запажа да је фактура један од музичких параметара чијом се организацијом у постминимализму остварују и континуитет са парадигмом радикалног минимализма и специфичан отклон о ње: она садржи мелодију (као тему или акторијално артикулисану мелодијску линију) и њену репетитивну 'праћњу'. Дискурзивни кодови који их артикулишу су различити и, по правилу, структурално некомпатибилни, што ауторка тумачи као логичну последицу новог, хијерархијског уређивања фактуре и један од конкретних резултата постминималистичког 'двоструког кодирања'. Исто, 328.

¹⁰⁰³ Имајући у виду целокупно одвијање музичког тока и 'паралелизам' акордских склопова, намеће нам се претпоставка да је тон *dis* у првом сазвучју можда погрешан – да је изостављена једна разрешница којом би се тон претворио у де.

¹⁰⁰⁴ Уп. Ivana Komadina, „Dve sonate Vlastimira Trajkovića“, *Treći program 75*, IV/1987, 23. Иначе, овде нисмо говорили о 'оркестрацији' композиције у смислу коришћења различитих регистара оргуља јер сматрамо да то није од пресудног значаја за испољавање 'античке парадигме' у овом делу. Ипак, вреди напоменути да Трајковићев непогрешиви осећај за звучне боје и овде долази до изражаја и да су у слушном утиску различити слојеви и одсеци композиције јасно диференцирани променама регистара и карактеристика звука.

Други став композиције је формално сложенији од првог, али такође је обликован наслојавањем остинатних и педалних слојева у спором темпу. Први одсек (а), до т. 8, посебно је занимљив јер протиче у суперпонирању четири остинатне линије у деоницама обе руке, с тим што се слојеви уводе један по један и постепено усложњавају фактуру, што би могло да подсети на експозицију некакве фуге (иако су у питању различити модели, а не један те исти). Први слој почиње у деоници леве руке у т. 1 и траје четири такта, с тим што се при својој другој појави премешта из леве у десну руку; 2. слој почиње у т. 2 и такође заузима четири такта, а налази се у дисканту десне руке; трећи слој почиње у т. 3 као унутрашњи глас у десној руци и траје два такта, а понавља се 'на одстојању', у т. 7–8; а четврти слој, у левој руци, започиње у т. 5 и састоји се из једнотактног модела, који се после свака два такта транспонује на другу тонску висину (то је једини транспонујући слој); он је такође једини 'вишегласни' модел, у паралелном кретању тритонуса.

Тонални центар овог става је це-мол (поларна сфера у односу на први став) и он се и афирмише на самом почетку, да би врло брзо био замагљен наслојавањем различитих мелодијских линија, односно понављањима модела. Од т. 9 следи прелаз са распадом остинатних слојева (са изузетком четвртог, који наставља свој равномерни ход у четвртинским вредностима). Такође, додаје се ножни педал, у паралелним дисонантним сазвучјима (тритонус са додатом умањеном квартом). У т. 11 поново се јавља почетни двотакт првог слоја, али сада у дубоком, педалном регистру, да би се одмах затим у т. 13 трансформисао у дијатонски кластерски 'дрон' са тоновима ге-а-ха-це + це у басу, које се у т. 15 постепено помера до тона еф на коме и остаје – можемо да закључимо да је дошло до 'модулације' у субдоминантну област.

Други одсек става (b) заснован је на лежећим кластерима који обухватају хроматски тотал и траје до почетка т. 20, где уз ознаку *puissance terrible* долази до промене у свим слојевима. Овај кратки прелаз (до т. 28) садржи педални слој са тоновима ас-бе-ес, релативно статичан дискантни слој са акордима састављеним од наслојених кварта или квинти, и покретљивији унутрашњи глас у деоници леве руке, са сазвучјима квартног и терцног склопа. Код ознаке *Plus animé* (т. 29) почиње нов кратак прелаз заснован претежно на понављању акорада квартне структуре, да би последњи, 'тематски' одсек композиције (c) отпочео у т. 34.

Ознака *chant de puissance* уз динамику *fff* маркира наступ 'теме' у деоници леве руке, којом се потврђује основна тонална сфера става. Тема је једногласна и дијатонска, у природном це-молу, и у првој појави обухвата осам тактова (34–41), као и у другој, само за октаву ниже (42–49), док приликом последњег наступа долази до њеног сажимања и завршетка на лежећем тону ас. Тему прати остинато у дисканту, који се састоји од великог броја непромењених понављања кратког модела, трајања 1/4 у веома брзом темпу, што практично маскира репетитивност и ствара утисак 'боје' односно лежећег слоја који 'трепери' (тонови модела су: еф-ге-це-де).

Трећи слој у овом климактичном одсеку композиције чини дрон у педалној клавијатури (тонови ас-бе), који 'лежи' још од почетка прелаза означеног убрзањем темпа (*Plus animé*, т. 29)! Тек у т. 55, 'дрон' се спушта на тон ас у дубљој октави где остаје да звучи до самог краја. И овај став завршава се кратком кодом (т. 57–60) са лежећим сазвучјем ас (у басу) – еф-ге-це, што опет може да делује као захватање субдоминантне сфере на самом завршетку комада. Форма става је, дакле, прокомпонована, и он представља 'драмско тежиште' читавог циклуса.

У вези са појавом 'античке парадигме', интересантно је да истакнемо једну карактеристику другог става ове композиције, а која се тиче њеног 'програма'. Наиме, док у првом ставу нисмо имали основа ни за какво 'програмско' тумачење наслова дела, на самом почетку другог става, испод његовог наслова на француском језику (*La boîte de Pandora*), стоји напомена, у угластој загради: [boîte toujours ouverte], што значи 'кутија све време отворена'. У том погледу, тумач овог дела неминовно долази у искушење да почне да 'ишчитава' програм из саме музике – па тако, ако је кутија отворена на почетку става, узлазни покрет првог остинатног модела и његово комбиновање са осталим слојевима може да се посматра као да слика недаће које почињу да излазе, да се преливају из кутије, док би кластерски одсек у средини става могао представља ширење зала по свету. Потешкоћу у овом тумачењу, наравно, причињава последњи велики одсек са дијатонском 'темом' којој тешко можемо да нађемо било какав дескриптивни смисао. Оно што свакако можемо да закључимо јесте да став *Пандорина кутија* представља, баш као и први, пример постминималистичке фактуре јер слободно комбинује различите репетитивне/остинатне процесе са лежећим и тематским слојевима.

Ни трећи став не разликује се од претходних у погледу обликовања микро-и макроструктуре. *Нада* је најдужи комад у циклусу и формално најразвијенији, али сродан је првом ставу по моторичности и стабилности репетитивних слојева у појединим гласовима. Најизразитији репетитивни слој састоји се у узлазно-силазним фигурацијама у брзом темпу и кратким ритмичким вредностима: модел обухвата ритмичку вредност $1/4$ и садржи десет тонова, а његово понављање обухвата већи део става. Иако су ритмичка слика и 'физиономија' модела стабилни, његов интервалски склоп се повремено мења, а такође се у неким фазама понављања први тон модела замењује паузом.

Други релативно стабилан остинатни слој налази се у педалу (лева нога), с тим што се и он рашчлањује на више репетитивних модела током композиције. Остале слојеве чине педални тон ('дрон') е (десна нога) који је присутан током већег дела композиције и ствара 'битонално' окружење у односу на 'основни тоналитет' (ха-мол или Ха-дур), као и кратке мелодијске линије које се по правилу такође подвргавају понављањима, стварајући комплексно и динамично остинатно ткиво.

Имајући у виду ове фактурне и 'тематске' промене, став може лако да се подели на више одсека.

Први одсек (*a*) садржи три слоја: 1) фигурацију у дисканту (први остинатни слој, лева и десна рука), која се одликује истим транспонованем модела за малу секунду какво смо већ уочили у првом ставу; 2) педални тон е (десна нога); и 3) 'тематски' слој (лева нога): двотактна фраза (т. 3–4) понавља се у т. 5–6 у неизмењеном виду. И ова 'тема' се заснива на мелодијском покрету две кварте на растојању од мале секунде (ха-фис-бе-еф).

Други одсек (*b*) садржи три слоја: фигурацију у средњем гласу (први тон се губи и замењује га шеснаестина, док се читав модел помера за секунду ниже у односу на први одсек); затим, нов двотактни 'мелодијски' модел у дисканту (т. 7–8) чији обриси подсећају на 'тему' из претходног одсека, а који се варирано понавља у т. 9–10; и нов двотактни репетитивни модел у педалу који се заснива на хроматском покрету наниже (ес-де-цис-це). Овај се модел понавља једном (т. 9–10) са мисктуром мале септимае навише,

Следи развој овог одсека (*b1*), који траје од т. 11 до т. 22. Он задржава иста три слоја из претходног, али на другим тонским висинама. Најизразитији је

остинатни слој у басу, који овде обухвата тонове фис-еф-е-ес и понавља се још три пута, с тим што су 'парна' понављања обogaћена микстурама чисте квинте (т. 13–14 и 17–18). Истовремено, фигурација у средњем слоју мења донекле своју физиономију, а 'мелодијски' модел у дисканту се ритмички обogaћује и транспонован је, у односу на претходни одсек, за малу секунду ниже.

Од т. 19 почиње прелаз, односно својеврсно 'смурење' којим се припрема реприза одсека *a*. Трослојна фактура се и овде задржава, с тим што је педални слој изгубио покретљивост и зауставио се на тону ес. Од т. 21 фигурација се 'распада' и своди се на понављање кратког модела од 4 тона, да би се и он распао на крају т. 22. Реприза одсека *a* (т. 23–28) је дословна, а након тога следи његов развој (*a1*, т. 29–44). Педални слој из одсека *a* – тон е – преноси се и у одсек *a1*, али силази у дубљи, басов регистар и ту остаје све време, скоро до самог краја композиције, да би био 'укинут' тек у коди (у т. 64). Када је реч о осталим слојевима у одсеку *a1*, фигурације се мењају најпре на свака четири такта (до т. 36), а потом на свака два такта (до т. 44). 'Мелодијски' слој представља иста двотактна фраза из одсека *a*, која се понавља чак 7 пута.

Са тактом 45 наступа прелазни одсек *a2* (до т. 55), који се одликује великом динамичком градацијом. Осим педалног тона е, чине га још два слоја: препознатљива фигурација која се наставља из одсека *a1*, као и нови 'мелодијски' слој у педалу (десна нога), који се заснива на постепеном покрету навише. Прво излагање 'теме' обухвата тонове ха-цис-дис-еис-фис-гис-а-ха-цис-дис-еис (т. 45 – 50), док се при понављању покрет мало шири – (ге-а-)ха-цис-дис-еис-фис-гис-а-ха-цис-дис-еис. Завршетак овог излагања 'тематског слоја' у т. 57 и његово заустављање – трансформисање у додатни слој педала (лежећи тон е у басу из одсека *a1* и *a2* сада је обојен секундом дис-е у октави више) доводи до 'уланчавања' са кулминационим одсеком *a3* (т. 56–62). У њему се задржава и први остинатни слој (фигурације) из претходна два одсека, док новину представља 'тема' у дисканту (од т. 57 – *à peine audible à travers la brume sonore des autres jeux*, односно 'једва чујно') која није репетитивна већ се креће узлазном линијом навише и зауставља се на тону е у високом регистру у т. 61.

Кода овог става (т. 63–84) нешто је дужа него у претходна два, и садржи два дистинктна слоја – лежећи акорд који се простире преко укупног звучног регистра

инструмента, као и 'мелодију' у басу (десна нога – *chantez*, 'певајте') која обухвата тонове гис-аис-цис-дис-е до т. 72. У т. 73 композитор прави реминисценцију на основни 'мотивски' импулс целе композиције, а то је понављање сазвучја на растојању мале секунде (до т. 80). Завршна 'акордска вертикала' композиције (последња четири такта) садржи тонове фис-гис-аис-це-е (дискант), цис (средњи слој) и гис-цис-дис, што практично онемогућава да се одреди 'тонални центар' композиције, али имајући у виду претходни ток, реално може да се претпостави да је то Ха-дур, с тим што је у завршном акорду тоника – изостављена, док је све време као 'споредни' финалис присутан тон е, што указује, као и у другом ставу, на примат субдоминантне сфере над доминантном.

Последњи став је, дакле, морфолошки најразвијенији и комбинује, у Трајковићевом препознатљивом маниру, остинатни/репетитивни принцип са варијационом техником. Његова формална схема, као што смо видели, може да се означи као $a - b - b1 - \text{прелаз} - a - a1 - a2 - a3 - \text{Coda}$. Варијантно развијање појединих одсека, са додавањем нових тематских садржаја стабилним остинатним слојевима, можемо да посматрамо и као испољавање 'форме цвета', коју је Трајковић образложио у свом коментару композиције *Дан – Четири химне*.

Ако погледамо циклус у целини, можемо да закључимо да је дело под утицајем 'античке' парадигме на више нивоа – сижејном, морфолошком – при чему се 'повратак антици' посредује преко композиционих техника ранијих епоха европске уметничке музике, изоритмије/остината (па и 'барокне' звучности самих оргуља!), али и преко минимализма који је генерички сродан остинатном принципу. Такође, као што смо раније истакли, дело чини омаж Месијану – још једном представнику 'античке линије' у европској музици друге половине двадесетог века – употребом 'његовог инструмента' – оргуља. Ипак, посебно је занимљиво то што композиција нимало не наликује Месијановим делима за оргуље, ни по звучности, ни по инспирацији – јер, Месијанове оргуљске композиције претежно имају религиозну (хришћанску) тематику, а сем тога, он не заснива своја дела на репетитивним процесима. Када је реч о хармонском садржају Трајковићеве композиције, видели смо да вертикала проистиче из линеарног вођења гласова, што често резултира разноврсним кластерским склоповима (укључујући и хроматски тотал, мада су чешћи кластери дијатонског састава).

Наравно, композитор је показао своје умеће прилагођавања захтевима извођачке технике на овом специфичном инструменту, те му је наменио оне врсте фактура (токатне, полифоне) које су 'прирођене' оргуљама. Осим кратког одсека у средњем ставу композиције који је у потпуности заснован на кластерима и чак захтева 'свирање длановима' (чиме се приближава 'музици звучних маса'), остатак дела је у потпуности заснован на остинатним и педалним слојевима, док повремена појава 'тематских' материјала који се (не) подвргавају репетитивним процесима чини ону 'постминималистичку разлику' о којој је писала Марија Масникоса. Стога сматрамо да има аргумената да се ово дело одреди и као минималистичко (јер је у целости засновано на репетитивним поступцима и процесуалној организацији) и као постминималистичко/постмодернистичко, с обзиром на уочено 'двоструко кодирање' фактуре. Ова дихотомија која је инхерентна композицији *Епиметеј*, вероватно је и довела до тога да Марија Масникоса у књизи *Orfej u repetitivnom društvu* ову композицију најпре означи као „prvo ostvarenje postmodernog minimalizma u srpskoj muzici“,¹⁰⁰⁵ да би нешто касније говорила о њој као о (чисто) минималистичкој: „[P]osle minimalističkog *Epimeteja*, za orgulje (1977), *Arion* je doneo sintezu referencijalnosti i novog, 'klasicističkog' usmerenja“.¹⁰⁰⁶ Заправо сматрамо да *Епиметеј* представља исту врсту синтезе као и *Арион*, те да не може да се говори о некаквој изразитој 'тачки прелома' између ова два остварења, ни у погледу примењене композиционе технике, нити у погледу референцијалности – јер и *Епиметеј*, баш као и његово много познатији следбеник, реферира на 'античку парадигму' на више нивоа. Разлика у звучању између Трајковићевих опуса 7 и 8 свакако је уочљива, али може да се схвати као показатељ непрестане еволуције композиторовог музичког језика, који ће наставити да се мења и у наредним деценијама, али увек задржавајући своју препознатљивост.

¹⁰⁰⁵ Masnikosa, *Orfej u repetitivnom društvu*, 102.

¹⁰⁰⁶ Исто, 227. Занимљиво је то што у једном свом каснијем чланку Масникоса уопште не помиње Трајковића (чак ни његово остварење *Арион*) међу значајним представницима српског постминимализма, уп. Masnikosa, „The Reception of minimalist composition techniques in Serbian music...“, 189.

Дан – Четири химне за оркестар [Le jour – Quatre Hymnes pour orchestre], оп. 6, 1973–1976.

(партитура, Београд, Издање Удружења композитора Србије, 1977)

III. (Трећа химна) – *Lentamente*

Још једно Трајковићево дело у коме проналазимо доминацију остинатног принципа, тј. репетитивности у обликотворном процесу, настало је чак и пре остварења *Епиметеј*, те тачку композиторовог отискивања у 'постминимализам' помера још за коју годину уназад. Реч је о Трећој химни из циклуса *Дан – Четири химне*. Компонована је за 'проређени' извођачки састав (у односу на остале ставове циклуса), који чине флауте (као 'солистичка' боја), кларинети, фаготи, вибрафон, маримба, Fender електрични клавијир (или челеста), гудачки инструменти и удараљке без дефинисане тонске висине са додатком тимпана. Пошто су из оркестра изостављени лимени дувачки инструменти, Трећа химна има нежно и деликатно звучање (потенцирано тихом динамиком). Овај комад је својевремено наишао на велико одобравање Оливијеа Месијана, који је о њему рекао:

[П]осебно плене инструменталне боје Треће химне: то су шапутања челесте и електричног клавира, уз гирланде флаута, гудачке флажолете, и остината темп-блокова, висеће чинеле, маракаса и маримбе. Реч је о једној веома оригиналној звучности која подсећа на некакав балинежански гамелан, преобликован данашњим модернизмом.¹⁰⁰⁷

Занимљиво је то што се Трећа химна појављује и као 'преоркестрирани' Трећи ноктурно у циклусу *Cinq nocturnes pour hautbois, cor, clavecin et quatuor à cordes* (Пет ноктурна за обоу, хорну, чембало и гудачки квартет) из 1971–1976. године (видети Табелу 9). *Пет ноктурна* представљају делимичну прераду, односно 'надградњу' ранијег циклуса *Четири ноктурна за обоу, чембало и гудачки квартет* оп. 3 из 1971–1972,¹⁰⁰⁸ у коме се овај став не појављује. То наводи на закључак да је управо он додат 1976. године¹⁰⁰⁹ и то без икаквих измена у формалној структури

¹⁰⁰⁷ У *Vlastimir Trajković*, Paris, Éditions Max Eschig, 1979.

¹⁰⁰⁸ Партитура (факсимил рукописа) *Четири ноктурна за обоу, чембало и гудачки квартет*, оп. 3/*Quatre nocturnes pour hautbois, cor, clavecin et quatuor à cordes*, оп. 3, Београд [издање аутора], 1972. У овој верзији ставови носе следеће називе и датуме настанка: I *Extrêmement lent et très expressif* (22–30. XII 1971); II *Très vif et clair* (18. V – 5. XII 1971); III *Très doux et très lent* (14–16. XI 1971); и IV *Très lent et très calme* (30. XII 71 – 23. I 1972). О композицији *Четири ноктурна* биће више речи у наставку овог поглавља.

¹⁰⁰⁹ Ову верзију је, под француским називом *Cinq nocturnes pour hautbois, cor, clavecin et quatuor à cordes*, такође оп. 3, издало Удружење композитора Србије, 1986. године, те се она може сматрати

и идентичног трајања у односу на оркестарску верзију. Другачије речено, сем 'измештања' става у контекст новог дела, практично једина измена тиче се извођачког састава тј. инструментације (са минималном изменом у темпу извођења). Нема прецизних података о томе која је верзија старија, али композитор у писаној анализи композиције *Дан – Четири химне* уопште не помиње *Пет ноктурна*, а сем тога, Оливије Месијан у наведеном штампаном коментару о Трајковићевој музици истиче, између осталих, управо циклусе *Дан – Четири химне* и *Четири ноктурна*, што све иде у прилог тези да је оркестарска верзија 'изворна'. Композитор је поменуо, у једном програмском коментару, да *Четири химне* представљају његову 'дневну музику' (што је очигледно већ из наслова композиције), а да *Пет ноктурна* представљају њихов 'ноћни пандан', те да су камерна и оркестарска композиција настајале истовремено.¹⁰¹⁰ У сваком случају, реч је о два звучним интерпретацијама истог музичког материјала – његовој дневној и ноћној инкарнацији – а с обзиром на датирање обе композиције, сасвим је могуће, што Трајковић и потврђује, да се рад на њима одвијао напоредо, или са малим временским размаком. Ипак, имајући у виду све речено, прилично је вероватно да је (довршена) оркестарска верзија претходила камерној.¹⁰¹¹

ТАБЕЛА 9

ЧЕТИРИ НОКТУРНА	(Дан – Четири химне)	CINQ NOCTURNES
Extrêmement lent et très expressif		Extrêmement lent et très expressif
Très vif et clair		Très vif et clair
	Lentamente	Très modère
Très doux et très lent		Très lent, Plus animé – léger et fantastique
Très lent et très calme		Très lent et très calme

дефинитивном. У тој верзији, трећи и четврти став ранијег циклуса постали су четврти и пети став нове целине. Снимак ове, шире верзије на компакт диску *Властимир Трајковић – Камерна музика/Vlastimir Trajković, Chamber Music*, Mascop, 2017, наведен је са ознаком опуса *3bis*.

¹⁰¹⁰ Трајковић, „Ауторски концерт композитора Властимира Трајковића“.

¹⁰¹¹ Не треба заборавити да је циклус *Cinq nocturnes* објављен тек 1986. године, тако да је прерада Треће химне у Трећи ноктурно могла да буде и каснијег датума, а да је композитор навео као годину настанка овог комада 1976. имајући у виду тренутак довршетка оркестарске верзије. Међутим, знатно је вероватније да је камерни циклус био комплетиран већ 1976. године, што одговара датирању које стоји на манускрипту партитуре сачуваном у композиторовој заоставштини, али да је нова, дорађена верзија композиције чекала на објављивање пуних десет година.

Као и први став композиције *Ениметеј*, Трећа химна је у целости заснована на једном једином процесу који обликује 'лучну' форму. Непроменљива остинатна линија – на коју се наслојавају остали гласови – налази се све време у деоници електричног клавира/челесте (видети Нотни пример 12). Од партитурне ознаке 1 (т. 7) електричном клавиру/челести придружује се најпре вибрафон, а два такта касније га замењују тимпани и идиофоне удараљке, да би им се у т. 13 прикључила маримба. Овај остинатни слој је заснован на једнотактном мотиву који се у неизмењеном виду понавља током већег дела композиције – једина промена наступа у партитурном броју 4 (видети Нотни пример 13), где електрични клавир на кратко прекида своје излагање али зато ритмички образац преузимају дувачки и дубоки гудачки инструменти. У бр. 5 наступа кода композиције: остинато се зауставља 'цезуром' у целом оркестру, да би се на тренутак вратио у другом и трећем такту партитурног броја 5, а затим поново утихнуо. Ипак, имајући у виду целину музичког тока, и овде можемо (као и у првом ставу *Ениметеја*) да говоримо о 'изоритмичком' третману остинатног слоја, где модел представља 'талеу', док мелодијске линије које се на њега наслојавају у току композиције 'боје' основну ритмичко-мелодијску текстуру (која је и сама различито 'нијансирана' суптилним променама у инструментацији).

Други слој чини 'дрон' у гудачким инструментима, из којег се у бр. 4 издвајају виолончела и контрабаси како би се придружили 'изоритмичком' слоју у дувачким инструментима и удараљкама. Овај дрон истовремено афирмише и замагљује тонални центар, осцилирајући између природног гис-мола и 'дорског' модуса (тј. природног мола са великом секстом) од тона цис. То је једини слој који траје од почетка до краја композиције, али он није сасвим статичан већ 'вибрира' повременим микро променама.

Трећи, 'тематски' слој чини мелодија у флаутама која наступа у бр. 2 (т. 15). После првог излагања мелодије (т. 15–18), следи варирано понављање у бр. 3 (т. 19–22). Бр. 4 (т. 23–28) доноси солистичко издвајање 1. флауте, у тихој динамици и високом регистру, а завршетак њеног тематског излагања у т. 30 (други такт у бр. 5) на тону гис као да ипак потврђује гис-мол као основни тонални центар композиције.

Четврти фактурни слој чине дрвени дувачки инструменти (2. и 3. флаута, кларинети и фагот) који у бр. 4 преузимају излагање ритмичког обрасца. Дотадашње једногласно излагање 'талее' замењује се акордима, а мења се и физиономија мелодијске компоненте модела.

НОТНИ ПРИМЕР 12

Дан – Четири химне за оркестар, оп. 6, 1973–1976.

Трећа химна, *Lentamente*, почетак – 'талее' и 'дрон'

(партитура, Београд, Издање Удружења композитора Србије, 1977)

III.

Lentamente ♩ = 92 M.M.

vibr.
Fender electric piano or celesta

Lentamente ♩ = 92 M.M.

con sord.
vni. I
ppp
con sord.
vle. div.
pp

perc. 2^o

vibr.
Fender electric piano or celesta

2 bacchi da musica
vibratono unta in marimbafono
bach marle

con sord.
pp

НОТНИ ПРИМЕР 13

Дан – Четири химне за оркестар, оп. 6, 1973–1976, Трећа химна, *Lentamente*, парт. бр. 4 – промена у излагању првог остинатног слоја)
(партитура, Београд, Издање Удружења композитора Србије, 1977)

Можемо да закључимо да Трећа химна, која је претходила настанку композиције *Епиметеј*, показује иста обликотворна начела – комбинацију остината/изоритмије/репетитивности са варијационом техником. Имајући у виду 'епохални контекст' који помиње Ана Стефановић,¹⁰¹² свакако можемо да посматрамо оба остварења у оквиру постминимализма, то јест као примере 'постмодерног минимализма' према дефиницији Марије Масникосе,¹⁰¹³ будући да се у целисти заснивају на репетитивности и на лежећим, издржаним тоновима, али и на упечатљивом мелодијском слоју који није репетитивно обликован. Међутим, сматрамо да овим композицијама заправо недостаје један 'састојак' који би их пресудно одредио као постмодернистичке, а то би био несклад, 'разлика' између

¹⁰¹² Стефановић, „Барокне референце...“, 148.

¹⁰¹³ Уп. Masnikosa, *Orfej u repetitivnom društvu*, 102.

референцијалности мелодијског слоја и неутралности пратње – јер, у Трајковићевим делима управо тај репетитивни слој није семантички неутралан! Баш као што смо видели у композицији *Епиметеј*, читава Трећа химна реферира на обликотворне поступке из прошлости, као и на савременије поступке који су истом том прошлошћу на неки начин 'напојени'; а једина разлика између слојева коју уочавамо јесте на нивоу употребљене композиционе технике (репетитивно или нерепетитивно – мелодијско обликовање), али не и на нивоу њиховог 'садржаја'. Према томе, ниједан слој ових композиција не указује се као семантички неутралан. У том погледу, Трајковићев (пост)минимализам у овим композицијама нимало не наликује радикалном, редукционистичком минимализму његових млађих вршњака окупљених у групи *Опус 4*,¹⁰¹⁴ нити 'правом' постминимализму (постмодернизму) – у коме се однос према прошлости не заснива на успостављању генеричких веза (као у посматраним композицијама) већ, управо супротно, на коришћењу 'наративног' потенцијала музичке прошлости у новом, диспаратном музичком и стилском окружењу. Стога се две посматране композиције Властимира Трајковића указују као гранична дела, која легитимно могу да се посматрају и у оквиру постмодернизма (ако се има у виду њихова сродност са постминимализмом) и изван његових оквира (ако се поглед усмери на шири контекст композиторове поезике).

Занимљиво је још да се уочи и то да су *Четири химне* довршене маја 1976,¹⁰¹⁵ дакле годину дана пре сусрета београдске публике са семиналним остварењем Филипа Гласа и Роберта Вилсона *Ајништајн на плажи* на БИТЕФ-у

¹⁰¹⁴ Групу *Опус 4* чинили су Владимир Тошић (1949), Миодраг Лазаров Пасху (1949), Милимир Драшковић (1952–2014) и Мирослав Миша Савић (1954). Као и Трајковић, сви су студирали композицију у класи Василија Мокрањца на Факултету музичке уметности у Београду. Чланови групе бавили су се радикалним музичким минимализмом заснованим на строгим репетитивним процесима и драстичној редукцији материјала, а своју делатност су ширили и у смеру музичке графике, перформанса и других 'искорака' из уско схваћене праксе компоновања музике. Детаљну анализу делатности ове групе видети у: Marija Masnikosa, *Muzički minimalizam (Američka paradigma i differentia specifica u ostvarenjima grupe beogradskih kompozitora)*, Beograd, CLIO, 1998; Marija Masnikosa „The Reception of minimalist composition techniques in Serbian music of the late 20th Century”, *New Sound, International Magazine for Music* 40, II/2012, 181–190; Dragana Stojanović-Novičić: “Musical Minimalism in Serbia: Emergence, Beginnings and its Creative Endeavors”, in *The Ashgate Research Companion to Minimalist and Postminimalist Music*. Farnham, Surrey, UK, England: Ashgate, 2013, 357–367; Драгана Стојановић-Новичић: „Музички минимализам у Србији“, у Владимир Тошић, *Речи о музици*, Београд, Факултет музичке уметности у Београду, 2018, 93–100

¹⁰¹⁵ Такође, Трајковић је завршио и потписао свој испитни реферат о композицији *Дан – Четири химне* 2. маја 1977. године, у коме је потврдио да је дело „дефинитивно уобличено“ годину дана раније.

1977. године. Имајући у виду да је ова опера премијерно изведена на Фестивалу у Авињону (Француска) 25. јула 1976, дакле два месеца након завршетка циклуса *Дан*, те да се у Трајковићевој писаној експликацији не помиње име Филипа Гласа уз остале композиторске узорке (као што су Ђерђ Лигети, Бела Барток, Херби Хенкок и други), сасвим је могуће да је српски композитор дошао до свог 'постминималистичког' језика аутономно, чему иде у прилог и самосвојност његовог поступка у односу на 'америчку парадигму',¹⁰¹⁶ али и на остварења његових колега и вршњака са Музичке академије у Београду.¹⁰¹⁷

¹⁰¹⁶ О стваралаштву Филипа Гласа и његовој опери *Ајнштајн на плажи*, видети: Marija Masnikosa, *Muzički minimalizam...*; Vojana Cvejić i Bojan Đorđev (ur.) *TkH 2: Preko (beyond) Ajnštajna na plaži*, Beograd, 2001, 1–77, http://www.tkh-generator.net/wp-content/uploads/2014/01/TkH_2.pdf; Masnikosa, *Orfej u repetitivnom društvu...*, 10, 14; Jelena Novak, *Operofilia*, Beograd, Orion Art, 2018; Philip Glass, *Words without Music: a Memoir*, New York, London, Liveright Publishing Company, A Division of W.W. Norton and Company, 2015.

¹⁰¹⁷ На пример, у разговору са музикологом Драганом Стојановић-Новичић, композитор Владимир Тошић је изјавио да је он такође самостално започео са истраживањима на пољу музичке редукције, репетитивности и процесуалне организације у композицији *Mélange* (1975), пре него што је уопште имао сазнања о америчком минимализму:

[О]но што знам сасвим сигурно је то да када је настао *Mélange* 1975. године, нисам имао појма да тако нешто постоји. Први пут сам чуо за израз минимализам од Мише (Мирослава) Савића, на неком од јавних часова на Факултету музичке уметности на којима смо изводили своје прве радове. Одлично памтим како сам у том тренутку помислио да је то ужасно глуп назив за неку музику, и био сам убеђен да је то његов [Савићев] израз. Вероватно је то била 1976. година. И данас мислим да тај назив није одговарајући, тако да сам ја увек више користио израз редукција и редукционизам. (...)

После тога су Миша Савић и Милош Раичковић почели да доносе неке плоче америчких аутора, и сазнања су почела полако да се шире.

Међутим, тих информација је ипак било прилично мало и оне нису директно утицале на мој рад. Ја сам имао у себи урођени редукционистички однос према свему у животу, тако да је музика била само део једног много ширег система који сам имао у себи. У том смислу, никада нисам био у правом значењу 'под утицајем' америчког минимализма, већ је оно што сам радио било заиста аутохтоно. Сазнање о томе да други људи на другом крају света раде нешто веома слично, за мене је била само потврда да сам на правом путу и да се налазим на правом таласу, што ме је веома обрадовало. Међутим ја никада нисам никога копирао, јер то једноставно не умем, и то се у мом опусу види. Највећи комплимент који сам добио више пута на различитим крајевима света, јесте тај да се мој минимализам разликује од других и да се веома лако препознаје.

Нав. према: Стојановић-Новичић: „Музички минимализам у Србији“, 93–94.

Модалност и организација ритма

Четири ноктурна, за обоу, хорну, чембало и гудачки квартет [Quatre nocturnes pour hautbois, cor, clavecin et quatuor à cordes] оп. 3 (1972)

(партитура, умножени рукопис, издање аутора, Београд, 1972)

Cinq nocturnes pour hautbois, cor, clavecin et quatuor à cordes, оп. 3, Nos. 1–5 (1971–1976)

(партитура, умножени рукопис, издање Удружења композитора Србије, Београд, 1986)

Као што смо поменули, Трећи ноктурно из циклуса *Cinq nocturnes* представља реоркестрирану Трећу химну из циклуса *Дан*, са незнатним морфолошким изменама. У односу на оркестарску Химну, Трећи ноктурно, као и цео циклус, подразумева камерни састав – обоу, хорну, чембало и гудачки квартет, при чему солистичку (мелодијску) деоницу флауте преузима обоа, док је остинатна деоница клавира/челесте поверена чембалу. Трећи ноктурно је, дакле, накнадно додат ранијем циклусу *Четири ноктурна*, компонованом 1971–1972. године. Оба циклуса, и ранији и каснији, носе исти број опуса (3). Разлике које постоје између раније и касније верзије *Ноктурна* нису нарочито велике – осим мало разрађенијих увода појединих комада, главна разлика се састоји у нотном запису који је у каснијој верзији партитуре поједностављен. Осим тога, *Четири ноктурна* су занимљива по томе што је то једина Трајковићева партитура у коју је уписао хармонску и ритмичку анализу¹⁰¹⁸ – притом, као што ћемо видети, обе компоненте су третиране на крајње специфичан начин.

Иако је ова композиција настала неколико година пре Трајковићевог одласка у Париз на усавршавање код Оливијеа Месијана,¹⁰¹⁹ она несумњиво садржи

¹⁰¹⁸ Као што смо раније видели, Ксенакис је прибегаво сличном поступку у композицији *Nomos Alpha*, будући да је у партитуру уписао елементе формалне и тонске организације.

¹⁰¹⁹ Трајковић је школску 1977/1978. годину провео на усавршавању у Паризу, након што је магистрирао на Факултету музичке уметности у Београду. У Месијанову класу је, дакле, отишао као већ формиран композитор, са довршених шест опуса (не рачунајући студентска, почетничка дела), што није мали број ако се има у виду да Трајковићев целокупан опус, настао у распону од четири и по деценије, броји укупно 33 опуса, те да су првих шест опуса заправо обимни камерни циклуси и оркестарске композиције. Уједно, то је била последња година Месијанове професуре, будући да се пензионисао 1978. године.

елементе који се могу довести у везу са иновацијама француског мајстора на пољу конструкције посебних врста лествица, односно, модуса и серијализације ритмичких вредности. Месијан је у својој књизи *La technique de mon langage musical* (1944)¹⁰²⁰ систематизовао модусе са ограниченим бројем транспозиција (који сви садрже осу симетрије).¹⁰²¹ Недуго затим, компоновао је дело *Mode de valeurs et d'intensités* (1949), прво остварење у европској уметничкој музици у коме је примењена нумеричка организација тонских висина, трајања, динамике и артикулације. Иако је ово дело утицало на бројне потоње композиторе серијалисте (од којих су многи и били Месијанови студенти, попут Булеза и Штокхаузена), у њему је третман поменутих параметара модалан а не серијалан – другим речима, ове компоненте музичког тока третиране су као 'лествице', те редослед појављивања појединих вредности није унапред утврђен (отуда и реч 'модус' у називу композиције).

Нема никакве сумње да је Оливије Месијан био један од европских композитора двадесетог века у чијем је целокупном стваралаштву веома снажно изражена 'античка (грчка) парадигма', иако на крајње оригиналан начин. Настављајући стопама свог професора Мориса Емануела, Месијан се заинтересовао за музику античке Грчке и Индије, те је знања из ове области преносио својим студентима на Париском конзерваторијуму (о чему сведоче раније поменуте Ксенакисове белешке са предавања). 'Повратак природи' оличен је у његовим чувеним записима певања птица, које је потом користио као музички материјал за настанак бројних дела.¹⁰²² Месијаново 'Питагорејство' огледа се

¹⁰²⁰ Нама је била доступна верзија на енглеском језику: Olivier Messiaen, *The Technique of My Musical Language*, Paris, Alphonse Leduc, 1956.

¹⁰²¹ Сажет преглед Месијанових модуса са ограниченом транспозицијом даје чешки композитор и теоретичар Цтирад Кохоутек (1929–2011): реч је о седам лествица које су састављене од неколико интервалски једнако организованих група – модела, при чему је последња нота у свакој групи истовремено прва нота следеће групе. Кохоутек такође упозорава да Месијан и основни положај модуса назива транспозицијом, иако би било правилније да се овај назив односи само на преношење те лествице на другу тонску висину. Први Месијанов модус је, заправо, целостепена лествица, која има само две транспозиције; други модус чини структура која се проналази већ у делима композитора као што су Римски-Корсаков, Скрјабин, Равел, Барток и Стравински – реч је о измењивању интервала полустепена и целог степена, и овај модус има три транспозиције. Трећи модус је састављен од три једнаке тонске групе (1 + 1/2 + 1/2 степена) и може да се транспонује четири пута. Преостала четири модуса садрже по две истоветне тонске групе и имају по шест транспозиција, што их чини мање изразитим у односу на други и трећи модус. Уп. Stírad Kohoutek, *Tehnika komponovanja u muzici XX veka*, Beograd, Univerzitet umetnosti u Beogradu, 1984, 40–42.

¹⁰²² Поменимо, на пример, *Catalogue d'oiseaux* (1956-1958) за клавир, посвећен његовој супрузи, пијанисткињи Ивон Лоријо (Yvonne Loriod).

управо у поменутиим нумеричким 'играријама' у композицији *Mode de valeurs et d'intensités*. 'Античке' пропорције проналазимо и у 'палиндромским' (симетричним) ритмовима какви се појављују у појединим ставовима Месијановог чувеног остварења *Quatuor pour la fin du temps* из 1941. године. У истом делу, у првом ставу, *Liturgie de cristal*, Месијан примењује ритмички остинато односно изоритмију – какву смо већ уочили у Трајковићевим композицијама – и то у деоници клавира, над којом 'цвркућу птице' у деоницама кларинета и виолине.¹⁰²³ У шестом ставу истог остварења, *Danse de la fureur, pour les sept trompettes*, проналазимо пример Месијанове употребе 'адитивног ритма', где се правилна ритмичка пулсација ремети тако што се поједине вредности незнатно продужавају или интерполирају краће ритмичке вредности. Оригиналан спој грчких и индијских ритмичких образаца проналазимо у Месијановој композицији *Oiseaux exotiques* за клавир и оркестар (1955–1956).¹⁰²⁴ Ово су само неки примери испољавања 'античког' духа код Месијана, музичког ствараоца и професора који представља једну од главних тачака сусрета поетикâ Властимира Трајковића и Јаниса Ксенакиса, будући да смо већ истакли на који начин је Месијан усмерио Ксенакиса ка његовом грчком наслеђу али и ка другим, временски и просторно удаљеним музичким традицијама.

Ноктурна су несумњиво једна од Трајковићевих композиција – заједно са циклусом *Звона* за клавир, оп. 5 (1974) – које највише 'дугују' Месијану, иако овде није реч о директном опонашању узора, већ пре о даљој разради идеје о модалној ритмичкој организацији. Можемо са сигурношћу да претпоставимо да је млади српски композитор у свом старијем савременику препознао настављача 'античке' линије у европској музици и желео је да покаже да пут развоја Месијанове стваралачке мисли у периоду после Другог светског рата није нужно морао да води до интегралног серијализма. Упркос строгој формалној организацији појединих ставова у циклусу, Трајковић исписује уводну напомену у којој као да исказује другачије намере: „Теоријска објашњења не представљају систем коме би музика

¹⁰²³ Према мишљењу Тијане Поповић-Млађеновић, Месијан је користио индијски ритам као основу за поменути остинато у деоници клавира. Уп. др Тијана Поповић-Млађеновић, „Време и свет који се разотривају пред *Квартетом за крај времена* Оливијеа Месијана“, *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику* 40, 2009, 123.

¹⁰²⁴ У вези са композицијом *Oiseaux exotiques*, Мирјана Шимунца запажа да је Месијан осмислио неку врсту „хибридних грчко-индијских ритмичких строфа“, уп. Mirjana Šimundža, „Messiaen's Rhythmical Organisation and Classical Indian Theory of Rhythm (II)“, *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* XIX/1, June 1988, 54.

служила само као провера. Напротив, она представљају само последицу хармонског и формалног језика који се базира на емоцијама и осећањима¹⁰²⁵. Видимо, дакле, да Трајковић инсистира на томе да садржај његове музике чине емоције и осећања, а да је композициона техника само средство помоћу којег се тај унутрашњи свет ствараоца обликује у материјалној појавности. На тај начин, он потврђује своје поверење у афективно дејство музике, које је елаборирао у својим написима, а које је преузео, баш као и остинатни принцип, из ранобарокне музике.

У партитури *Четири ноктурна*, изнад нотног текста уписана је – на француском језику – Трајковићева 'формална анализа', коју заправо сачињава '*mise-en-marche rythmique*' односно предочавање ритмичке организације! Закључујемо да је управо ова компонента заслужна за 'сегментирање' композиције – зато ћемо најпре размотрити ритмичке структуре у свим ставовима јер оне служе и као средство разграничења појединих одсека композиције.

Први, кратки Ноктурно – *Extrêmement lent et très expressif* – има само три такве ритмичке структуре. Прва структура (бр. 1, т. 1–5) састоји се из две мање целине (2 + 3 такта), где се унутар сваке од њих примењује релација 1 : 1/2 (релација се односи на промене метра тј. броја основних ритмичких јединица, четвртина, у сваком такту). Тако прва целина садржи тактове 8/4 и 4/4, док је друга 'палиндромска' и садржи тактове 10/4 – 20/4 – 10/4.¹⁰²⁶ Други одсек (бр. 2, т. 6–10) заснива се на релацији 3 : 2 која се односи и на број тактова (3 + 2) и на њихов садржај: прва три такта су у метру 12/4, а последња два у 8/4. Трећи одсек (бр. 3, т. 11–19) је пример 'адитивне' организације метра будући да се у сваком следећем такту додаје по једна четвртина ($n + 1, n + 2, n + 3...$ за $n = 2/4$), тако да последњи такт овог става има укупно десет јединица бројања.

Други Ноктурно, *Très vif et clair*, такође се заснива на адитивним процесима у метричким вредностима, али је морфолошки сложенији и садржи чак 14 таквих процеса. Први одсек (бр. 1, т. 1–6) састоји се из два сегмента, при чему се прва целина (т. 1–4) заснива на прогресивном увећању по моделу $x, 2x, 3x, 4x$ за $x = 2/8$ (дакле, метричке вредности су 2/8, 4/8, 6/8 и 8/8), док се у другом сегменту (т. 5–6) увећавање врши по моделу $y, x + y$ за $y = 5/8$ (што даје 5/8 и 7/8). Други одсек (бр.

¹⁰²⁵ На српском и на француском језику, стр. 4 партитуре.

¹⁰²⁶ Ради лакше оријентације, композитор је у 4. такту исписао редни број изнад сваке четвртине, од 1 до 20.

2, т. 7–11) дели се на 3 + 2 такта, са прогресивним увећањима метра по моделу $4x$, $5x$, $6x$ и $5x$, $6x$ за $x = 1/8$. Трећи одсек (бр. 3, т. 12–19) доноси усложњавање адитивних процеса: садржи два 'компонанта', $x = 1/8$ и $y = 6/8$, а њихов распоред је следећи: x , y , $2x$, y , $3x$, y , $x + y$, $2x + y$ (односно: $1/8$, $6/8$, $2/8$, $6/8$ итд). Четврти одсек (бр. 4, т. 20–25) садржи линеарну прогресију по моделу n , $n + 1$, $n + 2 \dots n + 5$, при чему је $n = 7/8$ (дакле, метричке вредности расту до $12/8$). Кратки пети одсек (заправо екстензија претходног, бр. 5, т. 26 – 27), садржи два такта у метричком односу 2 : 1, односно $12/8$ и $6/8$. Одсек бр. 6 (т. 28–29), такође је кратак и прелазног карактера а састоји се од метричког односа x , $x + 1$ за $x = 6/8$.

Седми одсек (бр. 7, т. 30 – 36) садржи компликованије односе: према речима композитора, у прва два такта долази до 'убрзања' јер свака од осмина у такту $2/8$ (т. 31) траје исто колико 'осмина у триоли' у претходном такту – а пошто т. 30 садржи две такве триолске фигуре (метар је $4/8$), испада да та два такта укупно имају осам осмина идентичног трајања. Наставак одсека (т. 32–36) доноси сложену прогресију y , $x + 1$, $y - 1$, $x + 2$, $y - 2$, где је $x = 8/8$ а $y = 6/8$, што даје метрички низ од 6, 9, 5, 10, 4 осмине. Бр. 8 (т. 37–44) је поново сложене метричке структуре: састоји се од двотактних целина у 'палиндромском' распореду. За $x = 8/8$ и $y = 5/8$, распоред гласи: x , y ; $x - 1$, $y + 1$; $x - 1$, $y + 1$; x , y . Бр. 9 је кратак прелаз (т. 45 – 46) и једини садржи, према композиторовом објашњењу, „ирационалан али динамичан покрет [вредности су $5/8$ и $9/8$ – прим. ЈЈБ] који припрема статичан ритмички покрет у кулминационом одсеку“.¹⁰²⁷

Број 10 (т. 47–58) је, дакле, динамички и 'драматуршки' врхунац комада, што је потенцирано и још бржим темпом (*Précipité*). Ових дванаест тактова протиче у једноличном метру $6/8$, с тим што последњи такт представља 'генералпаузу' и потпуно заустављање жустрог музичког тока. У деоници чембала излаже се у т. 47 'талеа' односно једнотактна фигура која се понавља још пет пута, наслојена на педал у гудачима (осим прве виолине, која се придружује дувачким инструментима у 'мелодијском' слоју). Од т. 53 наступа смирење тако што се остинато претвара у трилер, подржан тремолом у дубоким гудачима, док се мелодијски слој губи.

Последњи сегмент композиције, од бр. 11, доноси скраћену репризу (ознака *Mouvement initial*) и коду композиције. Одсеци бр.1, 2 и 3 репризирају се дословно

¹⁰²⁷ Партитура, стр. 22.

(као бр. 11–13, т. 59–77), а *Coda* у бр. 14 (т. 54) доноси последњи пример адитивног процеса, где се метар постепено увећава од $5/8$ до $11/8$.

Видели смо, дакле, само на основу метричке структуре, да овај став има форму великог тродела (*A B A1 Coda*). Увидом у тематски материјал и инструментацију, уочавамо да поједини одсеци заправо представљају варирана понављања претходних, па се тако групишу у целине већег реда. Тако бр. 1–3 представљају *a*, *a1* и *a2* чију најизразитију карактеристику представља пицикато у гудачима, уз појаву кратке мелодијске флоскуле у гудачима (у одсеку *a2*). Бр. 4–6 су *b*, *b1* и *b2*, са изразитом улогом чембала, а бр. 7 – 8 су *c* и *c1* са изразитом темом коју најпре доноси обоа (*c*) а затим преузимају гудачи (у *c1*, најпре прва виолина, а затим друга виолина у дубљем регистру). Бр. 9 представља прелаз ка другој макроформалној целини (*B*) која је, као што смо видели, јединствена целина (бр. 10). Реприза – *A1* (бр. 11–13) обухвата само сегменте *a*, *a1* и *a2*, док је кода (бр. 14) дата у 'крешенду' метра и динамичких вредности.

Можемо да закључимо да у овом, 'скерцозном' ставу циклуса *Четири ноктурна*, Трајковић спаја два различита принципа метро-ритмичке организације, адитивни метар у сегментима *A* и остинато/изоритмију у сегменту *B*. Уз то, коришћење варијационог принципа огледа се у великом богатству различитих процеса метричког нарастања или сажимања унутар истих 'тематских' и тембровских целина.

Трећи Ноктурно, *Très doux et très lent*, морфолошки је знатно једноставнији од претходног, али такође комбинује више различитих начина метричке организације, чиме се форма става одређује као једноставни тродел *a b a1* са уводом и кодом. Увод (бр. 1, т. 1–3) заснован је на линеарном адитивном процесу n , $n + 1$, $n + 2$, где је $n = 4/4$. Одсек *a* (бр. 2, т. 4 – 21) заснован је на равномерном метру и 'талеа' ритмичком обрасцу који обухвата 14 осмина у распореду: $4/8$ (пауза $1/8$) $3/8$ ($1/8$) $2/8$ ($1/8$) $1/8$ ($1/8$) (видети Нотни пример 14). У одсеку *b* задржава се равномерни пулс (сада $4/4$) – композитор овај сегмент описује као „потпуно статичан“.¹⁰²⁸ Реприза (бр. 4, т. 22–35) доноси скраћено и варирано понављање одсека *a* са истим 'талеа' обрасцем односно ритмичким моделом, док кода обухвата

¹⁰²⁸ Партитура, стр. 33.

два сегмента: бр. 5 (т. 36 – 39) са статичним покретом 4/4 и бр. 6 (т. 40–42) са повратком метра 14/8 али без ритмичког модела.

Примећујемо, дакле, да је овај Ноктурно морфолошки сродан Трећој химни из циклуса *Дан*, те можемо да претпоставимо да је то највероватнији разлог зашто је композитор одлучио да своју оркестарску композицију 'преаранжира' и придода ранијем, камерном циклусу.

НОТНИ ПРИМЕР 14

Четири ноктурна, за обоу, хорну, чембало и гудачки квинтет, оп. 3 (1972)

Трећи ноктурно, *Très doux et très lent* – 'талеа'

(партитура, умножени рукопис, издање аутора, Београд, 1972)

The image shows a handwritten musical score for the third nocturne, 'Très doux et très lent'. The score is written on ten staves. The top two staves are for the oboe and horn, with the instruction 'avec sordine' and 'ppp' (pianissimo) written above them. The next two staves are for the chamber ensemble, with 'pp' (pianissimo) written above them. The bottom four staves are for the piano, with 'pp' and 'rit.' (ritardando) written above them. The music is in 4/4 time and features a slow, steady pulse. The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are also some markings like '(2)' and '(3)' above certain notes, possibly indicating fingerings or breath marks.

Четврти, најкраћи и најједноставнији Ноктурно (*Très lent et très calme*) је такође тродел, с тим што се овде 'репризност' огледа искључиво у метричкој организацији, а не и у осталим параметрима музичког тока. Бр. 1 (т. 1–27) и бр. 3 (31–47) засновани су на равномерној пулсацији (4/4), док је између њих интерполиран кратак сегмент (бр. 2, т. 28–30) са линеарним адитивним процесом (од 4/4 до 6/4).

Можемо да закључимо да су *Четири ноктурна* композиција са необично 'разиграном' метро-ритмичком компонентом, у којој проналазимо прве наговештаје остинатно/изоритмичких поступака који ће у потпуности доћи до изражаја у композицијама као што су *Епиметеј* и Трећа химна из циклуса *Дан*. Међутим, у *Ноктурнима* је акценат првенствено стављен на разноврсне адитивне процесе и њихово комбиновање, што много више дугује Месијану него минимализму који ће постати очигледан у композицијама насталим у наредних неколико година.

'Хармонска' (односно 'тонална') организација *Четири ноктурна* додатно потврђује уверење да је ово дело у великој мери представљало 'омаж' Месијану (што је старији композитор вероватно и препознао). Трајковићеву анализу сопственог хармонског (модалног) језика у композицији *Четири ноктурна* прва је систематично представила Ивана Комадина, правећи умесно поређење са Месијановим модусима са ограниченим бројем транспозиција.¹⁰²⁹ Трајковић у овом делу дефинише свој тонски систем у оквиру укупно дванаест модуса, од којих три садрже по три тона, шест модуса имају по четири тона а још три обухватају укупно пет тонова. Модуси се заснивају на различитим комбинацијама распореда малих и великих секунди унутар датог броја тонова (видети Илустрацију 13).

ИЛУСТРАЦИЈА 13

Модуси у композицији *Четири ноктурна*¹⁰³⁰

¹⁰²⁹ Уп. И. Комадина, *Наговештаји и остварења постмодерне...*, 99–102.

¹⁰³⁰ Репродуковано према: исто, 99. Ручом уписани коментари су наши.

Како Комадина запажа, транспозиције ових модуса аналогне су везивању тетрахорада у традиционалном систему модуса (ауторка вероватно има у виду средњовековне, грегоријанске модусе) тако да је почетни тон транспозиције удаљен од последњег тона основног модуса за малу или велику секунду.¹⁰³¹ Одступања од овог правила уочавамо у два случаја. Први модус од три тона (са почетка Првог ноктурна) настао је, према тумачењу Иване Комадине, суперпонирањем три чисте квинте¹⁰³² (при првој појави: В – F, Н – Fis и С – G), тако да се оригинални облик и његова транспонована варијанта налазе на растојању чисте кварте (С – F). Међутим, ово тумачење, које је узето са самог почетка композиције, заправо није потпуно, зато што Трајковић транспонује овај 'модус' (који се заправо састоји из три тона на размаку полустепена) на више начина током композиције: он рачуна транспозицију од почетног тона, тако да она може бити на интервалу чисте квинте (као у горњем случају), али и умањене квинте (као на почетку Трећег ноктурна, партитурни бр. 1). Иначе, на почетку Првог ноктурна, Трајковић указује на 'порекло' овог модуса: у хармонском смислу он се први пут појављује на почетку Дебисијеве свите *Mоре*, а у мелодијском смислу на почетку Дебисијевог балета (кореографске поеме) *Игре* (у педалу виола и мелодијском покрету хорне). Такође, у напомени испод нотног текста Трећег ноктурна (код бр. 1), Трајковић истиче да се овај модус веома често појављује у музици Клода Дебисија, „нарочито у *Шест античких епиграфа*“ – ето, дакле, 'античке парадигме', преломљене кроз музику Дебисија, као референтног слоја Трајковићевих *Ноктурна!*

Друго одступање проналазимо у трећем модусу од пет тонова, који се појављује на почетку Четвртог ноктурна (у бр. 1), који има 'инверзну' транспозицију на размаку од полустепена (дакле, низањем основне и транспоноване варијанте добија се интервалска слика 'у огледалу'). Комадина запажа да поједини Трајковићеви модуси показују извесну међусобну сличност: трећи модус од три тона истоветан је са прва три тона четвртог и шестог модуса од четири тона; првом модусу од три тона одговарају прва три тона првог модуса од пет тонова. Поред тога, основни облици четвртог и шестог модуса од четири тона

¹⁰³¹ Исто, 99–100.

¹⁰³² Исто, 100.

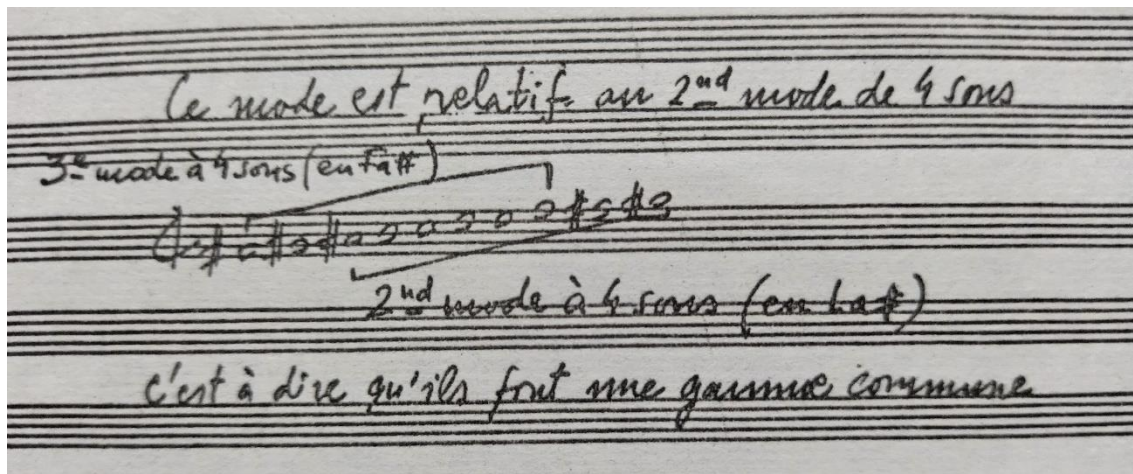
потпуно су исти (у питању је 'фригијски' тетрахорд), али се ова два модуса разликују по својим транспозицијама.¹⁰³³

Поред ових сличности које уочава Комадина, Трајковић сам истиче још једну сродност, између другог и трећег модуса од четири тона и то тако што други модус почиње од трећег тона трећег модуса, те формирају „заједничку скалу“ (видети Нотни пример 15 – напомену испод нотног текста код ознаке бр. 7 у Првом ноктурну).

НОТНИ ПРИМЕР 15

Четири ноктурна, за обоу, хорну, чембало и гудачки квартет, оп. 3 (1972)

Први ноктурно – 2. и 3. модус од четири тона, напомена композитора (партитура, умножени рукопис, издање аутора, Београд, 1972)



Пре него што пређемо на упоређивање Трајковићевих модуса са Месијановим модусима са ограниченим бројем транспозиција (међу којима такође постоје одређене сличности), задржаћемо се на још неким занимљивим моментима из Трајковићеве анализе које Ивана Комадина не помиње.

Најпре, Трајковић не примењује сваки појединачни модус самостално, већ га чешће прати 'комплементарна' тонска структура, а понекад је реч о 'полимодалној' структури – занимљив је, рецимо, пример који проналазимо у

¹⁰³³ Према тумачењу Комадине, у четвртном модусу почетни тон прве транспозиције удаљен је од последњег тона основног облика модуса за велику, а у шестом модусу за малу секунду. Исто. С обзиром на то да Трајковић посматра транспозиције од основног тона, у првом случају реч је о транспозицији на интервалу чисте квинте, а у другом случају на интервалу умањене квинте.

Првом ноктурну, код партитурне ознаке бр. 9, где Трајковић истовремено користи свој четврти модус од четири тона – или 'антички фригијски модус', како га сам назива нешто раније (у бр. 8) – и његову 'елементарну транспозицију' на интервалу чисте квинте, са 'комплементарном' транспозицијом (при чему први тетрахорд креће од умањене квинте у односу на почетни тон основног тетрахорда, док се његова 'елементарна' транспозиција поново дешава на интервалу чисте квинте). На тај начин настаје 'сложени фригијски модус' ('un mode phrygien composé'). У наставку објашњења ове ситуације, Трајковић каже да „два комплементарна модуса исте врсте дају по правилу комплетну хроматску лествицу“.

Такође, Трајковић прави и 'мешовите' модусе, који се састоје из различитих модуса: први пример проналазимо у Другом ноктурну код бр. 14, где композитор излаже 'први мешовити модус од три тона' који чини комбинација првог и другог модуса од три тона (са два интервала полустепена, односно са два интервала целог степена).

На крају, треба рећи да Трајковић своје модусе не користи 'механички', од тона до тона (вероватно да би избегао било какво поређење са додекафонијом!), те врло често изоставља поједине тонове модуса (чак и оних најкраћих, од три тона). На тај начин, тонска структура се, заправо, веома тешко уочава и идентификује – за разлику од ритмичке структуре – и да нема композиторовог објашњења, тешко да би могли да се извуку исправни закључци о тоналној/модалној организацији *Четири ноктурна*.

Када је реч о сличностима између Трајковићевих модуса и неких од од Месијанових модуса са ограниченим бројем транспозиција, Комадина уочава следеће сродности: други Трајковићев модус од три тона исти је као први Месијанов модус (то је заправо целостепена лествица), а трећем модусу од четири тона и првом модусу од пет тонова, заједно са њиховим транспозицијама, одговарају шести, односно седми Месијанов модус. Такође, основном облику Трајковићевог трећег модуса од три тона одговара основни облик другог Месијановог модуса – реч је о наизменичном смењивању полустепена и целих степена.¹⁰³⁴ Ауторка даје и упоредну табелу модуса једног и другог аутора, из које се јасно види разлика у начину њиховог транспоновања:

¹⁰³⁴ Комадина, *Наговеиштаји и остварења постмодерне...* 100.

Месијан своје модусе транспонује принципом синафе (надовезивање на последњи тон претходне транспозиције), а Трајковић, већ поменутом, везом аналогном везивању тетрахорада раздвојених дијазеуксисом. Из различитог начина транспонована потиче управо и различитост Трајковићевог трећег модуса од три тона и петог од четири, од другог, односно, трећег Месијановог модуса, и поред тога што су им основни облици истоветни. Из истог разлога потиче и сличност Трајковићевог трећег модуса од четири тона и првог од пет, са шестим и седмим Месијановим модусом и поред тога што им се основни облици разликују по броју тонова (одговарајући Месијанови модуси имају по један тон више од Трајковићевих).¹⁰³⁵

Комадина закључује да преосталих седам Трајковићевих модуса не показују сличност са Месијановим, те стога сматра да је „извесна сродност Трајковићевог система модуса са модалним системом Оливјеа Месијана (...) производ случаја“.¹⁰³⁶ Тешко је, заиста, исправно оценити до које мере *Четири ноктурна* заиста 'дугују' Месијану, поготову зато што Трајковић експлицитно указује на сродности са *Дебисијевом* тоналном организацијом. Међутим, ако се присетимо да, у нашем тумачењу, Дебиси и Месијан чине део исте парадигме, онда је можда најисправније рећи да је тонална и ритмичка организација Трајковићевог композиције могла да буде инспирисана неким Месијановим идејама, али да примењена решења свакако не представљају директну копију његових теоријских постулата и композиционих поступака, већ амалгамишу различите узорне на крајње индивидуалан начин. Стога је Ивана Комадина свакако у праву када закључује да теоријске експликације којима су *Ноктурна* пропраћена сведоче, пре свега, о ауторовим трагањима за сопственом тоналном (а додали бисмо – и ритмичком) организацијом.

'Китара', 'аулос' и 'сиринкс'

Још један упечатљив ниво испољавања 'античке (грчке) парадигме' у опусу Властимира Трајковића јесте његова наклоност према одређеним инструментима – прецизније, велики значај који у његовим композицијама имају гитара, обоа (енглески рог) и флаута, као данашње инкарнације античких инструмената китаре (κίθαρα), аулоса (αὐλός) и сиринге или Панове фруле (σύριγξ) (видети Табелу 10).

¹⁰³⁵ Исто, 101.

¹⁰³⁶ Исто, 102.

ТАБЕЛА 10

ГИТАРА	ФЛАУТА	ОБОА/ЕНГЛЕСКИ РОГ
		Четири ноктурна/Пет ноктурна, за обоу , хорну, чембало и гудачки квартет, оп. 3 (1971/2–1976)
Арион, за гитару и гудаче, оп. 8 (1979)		
Десет прелудија за соло гитару , оп. 10 (1980)		
Балада за соло гитару (Ballade pour guitare seule), оп. 13 (1983)		
	Соната за флауту и клавир у Ес-дуру (Sonata for Flute and Piano in E flat major), оп. 18 (1986)	
		Концерт за обоу и оркестар, Еф-дур, оп. 24 (1996)
	Зефилов повратак... или „Zefiro torna“, Три живе слике митолошких призора за флауту , виолину и клавир, оп. 25 (2001)	
		Две песме и игра за обоу и клавир, оп. 26 (2001)
		Тестије и кондири, пет музичких гравура за енглески рог и виолу, оп. 27 (2002)
	Пет песама Стефана Малармеа, за глас, флауту и клавир, оп. 28 (2003–2007) ¹⁰³⁷	
Канто ридато за гитару (Canto ridato per chitarra), оп. 30 (2011)		
	Песма уз игру далёку за флауту и 15 гудача оп. 31 (2012)	
Соната за гитару , оп. 32 (?2016–2017) ¹⁰³⁸		
	Шпанска свита за флауту и 15 гудача оп. 33 (Сећања из детињства), оп. 33 (2012 – 2016)	

¹⁰³⁷ Оп. 29 су Пет песама у верзији за глас и оркестар.

¹⁰³⁸ Према сведочењу Неде Беблер, *Соната за гитару* оп. 32 је недовршена – композитор је комплетирао два става. Уп. Bebler, „Španska svita u opusu Vlastimira Trajkovića“, 201.

Како запажа Марко Вишић, „helenski instrumenti nisu ponikli na tlu Helade, kao ni muzika koju su izvodili“.¹⁰³⁹ За најстарији инструмент сматра се форминга или китара, жичани трзачки инструмент из које се касније развио сличан али једноставнији инструмент – лира. Називи форминга и китара сусрећу се већ у Хомеровим спевовима *Илијада* и *Одисеја* (осми век п.н.е), док се у „Хермесовој химни“ из збирке *Хомерске химне* (анонимни аутор, седми век п.н.е.) помињу називи китара и лира.¹⁰⁴⁰ Легенда каже да је лиру направио бог Хермес од корњачиног оклопа и дао је богу Аполону, уз чије име се овај инструмент и данас најчешће везује.¹⁰⁴¹ Насупрот китари стоји дувачки инструмент аулос (или фрула, што не одговара модерном значењу овог назива), потекао из Фригије. Аулос се састојао од једне или, чешће, две цилиндричне цеви, које су могле да буду направљене од различитог материјала, а свака је имала двоструки језичак од трске што подсећа на савремену обоу. У старој Грчкој се сматрало да китара и лира буде побожна и узвишена осећања, док аулос својим брујањем подстиче на оргијање те се стога сматрао варварским.¹⁰⁴² Док се китара везује првенствено за Аполона, аулос се везивао за развратне култове Диониса и Мајке богова Кибеле, али је на њему свирао и Аполон, као у миту о његовом музичком двобоју са фригијским сатиром Марсијом (из којег је, очекивано, бог изашао као победник).¹⁰⁴³

Флауте спадају у најстарије инструменте на свету, познате још у доба касног или развијеног палеолита (40.000–10.000 п.н.е). У старим цивилизацијама попут

¹⁰³⁹ Višić, „Odnos muzike i poezije u drevnoj Heladi“, 34. Такође, он истиче да није познато значење назива форминга, китара и лира, што наводи на закључак о страном пореклу ових инструмената, уп. исто, 90 (изворна напомена бр. 39).

¹⁰⁴⁰ Исто, 8, 10, 34.

¹⁰⁴¹ Исто, 34.

¹⁰⁴² Стивен Хагел у својој раније поменутој књизи *Ancient Greek Music. A New Technical History* демонстрира тесну међузависност између античке теорије хармоније и доминантних инструмената, китаре/лире и аулоса. Користећи различите изворе, Хагел је реконструисао ова два инструмента и научио да свира на њима, како би теоријске закључке потврдио музичком праксом. Његови примери извођења на китари и аулосу доступни су на веб сајту *Ancient Greek Music*, <https://www.oeaw.ac.at/kal/agm/index.htm>.

¹⁰⁴³ Легенда каже да је богиња Атина проклела аулос зато што јој се лице било деформисало због свирања на овом инструменту, што је изазвало подсмех богиња Хере и Афродите. Према неким верзијама приче, Марсијин отац Хијагнид је први свирао на аулосу. Марсија је, затим, овладао овим инструментом и на њему је славио Кибелин оргијастички култ. Толико је био уверен у своју свирачку вештину да је изазвао на музички двобој самог Аполона. Музе су пресудиле да је Аполон победио у такмичењу, након чега је он одрао Марсији кожу која се, обешена о дрво, вечно окреће у смеру свирања аулоса. Уп. Višić, 35.

кинеске или месопотамијске, такође су се користили инструменти типа флауте. Пандан савременој флаути био је старогрчки пастирски инструмент сиринга или сиринкс, која је, према Вишићу, могла да буде монокаламна тј. једноцевна или поликаламна тј. вишецевна (у тој варијанти је позната као Панова фрула).¹⁰⁴⁴ Митолошка прича казује да се бог Пан се заљубио у нимфу Сиринкс, која је била позната по својој чедности. Пошто није желела да се препусти насртајима заљубљеног божанства, претворила се у трску, коју је Пан посекао и од ње направио инструмент. Најпознатија музичка интерпретација овог мита потиче из пера Клода Дебисија: реч је о композицији *Syrinx* за соло флауту (1913).¹⁰⁴⁵ Може да се уочи тематска сродност и са још једним познатим Дебисијевим делом, симфонијском поемом *Прелид за поподне једног фауна* (*Prélude à l'après-midi d'un faune*, 1894) инспирисаном најзначајнијом Малармеовом поемом, *L'après-midi d'un faune* (1876), будући да су стари Римљани у неком тренутку почели да поистовећују своје божанство, Фауна, са грчким Паном. Видели смо да је Трајковић сматрао, као и многи други, да је са Дебисијевим *Прелидом* – и шире, његовим опусом – отпочело модерно музичко доба, што је свакако тачно ако се има у виду, како запажа Валентина Радоман, модернистичко одбацивање темељних начела традиције романтичарске музике и друге иновације у стваралаштву француског мајстора.¹⁰⁴⁶

¹⁰⁴⁴ Исто.

¹⁰⁴⁵ Реч је о првом значајном делу за соло флауту компонованом за модерну Бемову (Theobald Böhm, 1794–1881) флауту, конструисану још 1847. године.

¹⁰⁴⁶ Валентина Радоман даје кратак преглед бројних примера отклона од традиције у Дебисијевом идиому, као што су: 1. непоштовање традиционалних видова развоја тема и рада са темама и мотивима, те примена њиховог мозаичног низања које тек при крају композиције доводи до кристализације тематског материјала (то је оно што Трајковић, како смо раније видели, назива 'синтетичком формом'); 2. примена непрестаних измена различитих тематских материјала од којих сваки може да буде одлучујући за изградњу музичке форме; 3. наглашавање колористичких вредности акорада који су, притом, изоловани из контекста што значи да сукцесија таквих акорада не представља хармонску везу; 4. избегавање интервала који одређују род акорда или тоналитета; 5. примена бројних специфичних типова лествица попут староцрквених, пентатонске или целостепене лествице; 6. преосмишљавање односа између мелодије и хармоније, односно између хоризонталног и вертикалног аспекта мелодијскохармонског комплекса; 7. инсистирање на колебаљивости, несталности, флуидности музичког тока које се постижу агогичким таласањем и истовременим током бројних, а притом асинхронних ритмичких подела; 8. динамичка изнијансираност која је доведена до тог степена да је поједину композиторову замисао могуће извести само психолошки, али не и физички-реално; 9. звучна разуђеност и истовремена звучна густина оркестра; 10. изузетна тембровска разноврсност која се постиже и у клавирским композицијама, 11. непоштовање традиционалних конвенција, ствараних вековима, којима музика може да асоцира или алудира на поједине ванмузичке појаве, те уместо тога коришћење музичких средстава којима се на нови, јединствен начин ствара асоцијативна веза између музике и ванмузичке појаве означене текстом – најчешће насловом композиције, који може да буде исписан и на њеном

С друге стране, и Морис Равел се инспирисао митом о Пану и Сиринкс, који се оживљава у трећем чину балета *Дафнис и Клое* [Хлоја] (1909).¹⁰⁴⁷

Ако сагледамо композиторски опус Властимира Трајковића са аспекта коришћених инструмената, можемо да уочимо две фазе. У првој која, оквирно, обухвата прве две деценије његовог стваралаштва, нарочито је упадљиво коришћење гитаре као солистичког инструмента (уз пратњу оркестра или без пратње), док флаута и обоа имају мање запажену улогу (обоа се чак појављује само у оквиру камерног септета). С друге стране, можемо да приметимо да у другом периоду, који практично започиње *Концертом за обоу и оркестар*, оп. 24, сви Трајковићеве опуси – до последњег, оп. 33 – дају значајно место једном од поменутих три инструмента, уз њихову готово равноправну заступљеност!

Можемо поново да истакнемо да у Трајковићевом стваралаштву преовлађују 'аполонијска' и аркадијска (идилична) димензија музике, оличене у инструменталним бојама гитаре и флауте, али и обое/енглеског рога, будући да његове композиције у којима су ови инструменти у солистичкој улози не захватају у дионизијску сферу сензуалности и драмске акције. На пример, видели смо да у вези са композицијом *Тестуре и кондири* може да се говори о својеврсној 'музичкој археологији' и метафолклору, као и одавању поште Морису Равелу.¹⁰⁴⁸ Флаута се у овом контексту указује пре свега као симбол Дебисијеве (и Равелове) изражајне сфере. Када је реч о гитари и савременијој музици, овај инструмент се често повезује са шпанском музиком, иако Неда Беблер исправно запажа да у Трајковићевим композицијама за овај инструмент нема правих 'хиспанизама'

крају, и др. Уп. Валентина Радоман, *Функције идеологије и политике у музичком модернизму*, докторска дисертација рађена под менторством др. Весне Микић, Нови Сад, Универзитет у Новом Саду, Академија уметности, Катедра за музикологију и етномузикологију, 2016, 110–111.

Ипак, Радоман сматра да Дебиси није прешао две границе које поједини аутори сматрају симболима радикалног модернизма, односно симболом прекида који се изводи у континуираности уметничког режима: „Једна граница се односи на неопходну промену естетичких норми, а будући да је Дебисијева музика и у тренутку када је премијерно извођена могла бити и јесте била процењивана (и) из традиционалног аспекта 'лепог', ту границу Дебисијева музика није прекорачила. (...) Друга граница се односи на питање превазилажења тоналности. Дебиси је стигао до крајњих граница тоналитета, али ту границу није прешао. Јер, Дебисију је био потребан тоналитет да би, попут сликара импресиониста, у својим композицијама остварио специфичан колористички ефекат“. Исто, 111–112.

¹⁰⁴⁷ Реч је о сцени која носи назив *Pantomime (Les amours de Pan et Syrinx)* у којој Дафнис и Клое оживљавају ликове ових божанстава. Пан се иначе у балету појављује као натприродна сила која помаже главним протагонистима. Балет је заснован на роману старогрчког писца Лонга (Λόγγος, други век н.е), који је адаптирао руски балетан и кореограф Михаил Фокин (1880–1942).

¹⁰⁴⁸ Уп. Чичовачки, „*Тестије и кондири* – у потрази за музичким 'ископинама'“, 81–86.

односно стилизације шпанског фолклора,¹⁰⁴⁹ чак иако поједини сегменти његове музике могу да имају 'шпански призвук' (на пример, тип гитарске фигурације у композицији *Арион*). Штавише, поједини ставови из Трајковићевог циклуса *Десет прелудија* за гитару, имају (мета)фолклорни призвук који, баш као у случају композиције *Тестије и кондери*, може да се доведе у везу са српском/балканском а не шпанском народном музиком (ова констатација се нарочито односи на прелудијуме бр. 2 – *Vivo con impeto* и бр. 9 – *Andante semplice*). Но како смо већ истакли да Трајковићев парадигматски простор обухвата читав Медитеран односно југ Европе, од Пелопонеза на истоку до Иберијског полуострва на западу, укључујући и Балканско полуострво, јасно је да овде заправо нема контрадикције и да се сва три инструмента савршено уклапају у композиторов идеални свет, односно у његов систем уметности, у гостушковском смислу.

Монодија – Концертантна дела Властимира Трајковића

Композиције за инструменталног солисту и симфонијски или камерни (гудачки) оркестар, обухватају и прожимају целокупно стваралаштво Властимира Трајковића – почев од *Дуа* за клавир и оркестар, оп. 4 (1972) до Трајковићевог последњег остварења, *Шпанске свите* за флауту и 15 гудача, оп. 33 (2012–2016).¹⁰⁵⁰ Концертантна дела чине веома значајну групу остварења овог аутора, и то из најмање два разлога. Прво, зато што овом жанру припадају неке од композиција које су у литератури о Трајковићу посматране као најпрепознатљивије унутар његовог опуса (првенствено *Arion, le nuove musiche per chitarra ed archi* и *Концерт*

¹⁰⁴⁹ Bebler, „*Španska svita* u opusu Vlastimira Trajkovića“, 205. На пример, иако де Фаља одаје пошту Дебисију композицијом *Homenaje* за соло гитару (1920), која је касније постала и део његове оркестарске свите *Homenajes* под новим називом *Elegia de la Guitarra* (1938–1939), чињеница је да су се шпански композитори уметничке музике у првој половини двадесетог века првенствено бавили клавиром као солистичким инструментом, па тако и *Homenaje* представља јединствен пример у де Фаљином опусу. Вероватно је исправније говорити о значајној улози гитаре у шпанској фламенко музици, док су шпански композитори, припадници 'националне школе' уметничке музике, користили клавир као погодан медиј за транспозицију фламенка у 'академско' музичко окружење. О композицији *Homenaje* и њеној вези са андалузијским *cante jondo*, видети: Dušan Bogdanović, „Homenaje (An Analysis of Manuel de Falla’s *Le Tombeau de Claude Debussy*)“ (unpublished) https://www.academia.edu/27329935/Homenaje_An_Analysis_of_Manuel_de_Fallas_Le_Tombeau_de_Claude_Debussy.

¹⁰⁵⁰ Раније смо поменули да први став *Шпанске свите* постоји као самостално дело, са својим бројем опуса: *Canto sobre una danza lejana*, оп. 31 (2012).

за клавир и оркестар у Бе-дуру, оп. 21 /1990/, али и Дуо, затим *Концерт за виолу и оркестар* у ге-молу, оп. 23 /1993/, *Концерт за обоу и оркестар* у Еф-дуру, оп. 24 /1996/ и *Шпанска свита*). Друго, зато што Трајковићево обраћање оркестру, симфонијском или камерном, скоро да по правилу подразумева учешће солисте, инструменталног или вокалног (*Одбрана нашег града*, ода за тенор соло и велики оркестар, оп. 16 /1984/; *Пет песама Стефана Малармеа* за глас и оркестар, оп. 29 /2005/) – једине изузетке у смислу искључивог обраћања оркестру представљају Трајковићева рана остварења, *Tempora retenta*, студија за симфонијски оркестар, оп. 2 (1970–1971), иначе његов дипломски рад, као и *Дан – Четири химне* за оркестар, оп. 6 (1973–1976), дело настало као завршни рад на магистарским студијама композиције. Дакле, од Трајковићевих тридесетак опуса, чак шест чине инструментални концерти различитих димензија, са веома разноликим односом солисте и оркестра. Како можемо да објаснимо ову композиторову упечатљиву склоност ка концертантним остварењима?

Ако бисмо ову групу Трајковићевих остварења посматрали у контексту 'античке (грчке) парадигме', дошли бисмо до сазнања да свих шест дела јасно реферирају на различите аспекте овог теоријског концепта, у мањој или већој мери. Најпре, сама форма имплицитно подразумева афирмацију монодијског принципа (однос соло – пратња), иако је, наравно, дозвољено најразличитије уодношавање солисте и оркестра. Монодија је реч грчког порекла (*μονωδία*, од *μόνος* – један и *ὠδή* – песма) и има значење једногласног певања, са инструменталном пратњом или без пратње. Поред места које је имала у античким трагедијама (на пример, код Софокла), касније монодија припада црквеном певању до једанаестог века, али и песничком стваралаштву средњовековних трубадура, жонглера, минезенгера,¹⁰⁵¹ који певају о витештву и дворским љубавима – у том контексту, балада *Дон Рамиро* Милорада Митровића, употребљена као 'мото' *Шпанске свите*, може да се посматра као референца на трубадурску уметност. Почев од шеснаестог века, из монодијског мадригала (о чему је већ било речи у вези са Монтевердијевим стваралаштвом) развија се кантата као већа вокално-инструментална композиција свечаног карактера,¹⁰⁵² а затим и опера, форма коју смо већ апострофирали као типичан

¹⁰⁵¹ Уп. S.[imha] K.[abiljo]-Š.[utić], „Monodija“, у: Živković, *Rečnik književnih termina*, 485.

¹⁰⁵² Уп. M.[irjana] Di.[Drndarski], „Kantata“, у: Živković, *Rečnik književnih termina*, 336.

производ интересовања ренесансних уметника за обнову антике. Можемо, стога, да претпоставимо да је Трајковићу монодијски принцип био погодно средство за материјализовање идеје 'античке (грчке) парадигме' и да је зато радо посезао за овим обликотворним средством, те можда у томе треба тражити разлоге за велики број концертантних дела у његовом опусу.

Иако поседују неке заједничке карактеристике, Трајковићеви концерти (и 'антиконцерти', како је сам окарактерисао *Дуо* за клавир и оркестар),¹⁰⁵³ веома су разнолики у начинима обраћања узорима из прошлости, као и по својој унутрашњој драматургији. Иако први од њих, управо поменути *Дуо*, делује као да нема непосредних веза са 'античком парадигмом', то ипак није сасвим тачно: према речима самог композитора, ово дело се везује за тему природе, коју смо већ сагледали у оквиру истог концептуалног круга:

Сећам се да сам, приступајући раду, осетио да чисто музичким језиком: *својим* бојама, *својим* тонским слогом, могу да изразим (...) оно величанствено и у суштини топло и емотивно, али на један модеран начин топло-и-емотивно лирско осећање којег и сваки прави научник, физичар, а не метафизичар, осети пред неумољивом „тачношћу“ (или „неизвесном тачношћу“) и исконском снагом сила Природе. И у тој причи – причи која сама, без присуства човека, прича своју причу – у том објективизму лежи отклон у односу на стари, романтичарски антропоморфни сентиментализам.¹⁰⁵⁴

Видимо да је Трајковићу и овом приликом било важно да нагласи антиромантичност сопственог подухвата, што је битна карактеристика коју смо сагледали у оквиру његовог музичкотеоријског опуса, а коју је развио по узору на композиторе прве половине двадесетог века, нарочито де Фаљу и Милојевића. Трајковићева опаска о *Дуо* као 'антиконцерту' је потпуно тачна, јер је реч о делу у коме се солиста и оркестар сучељавају и сарађују на крајње нетрадиционалан начин. Реч је о сажетој композицији (укупног трајања од око девет минута), која је изграђена у смењивању дванаест контрастних одсека – Неда Беблер их означава као 'мирне' и 'узбуркане',¹⁰⁵⁵ слично као и Ивана Комадина која указује на одсеке типа *a* – 'контемплативне' и одсеке типа *b* – 'екстатичне'. Притом се те ознаке не односе на конкретан мотивски садржај, већ на карактер одсека: јер, како запажа Комадина, „као модел за анаморфозу овде се јавља интензитет израза појединог

¹⁰⁵³ Трајковић, „Ауторски концерт композитора Властимира Трајковића“.

¹⁰⁵⁴ Исто.

¹⁰⁵⁵ Неда Беблер, *Vlastimir Trajković: Selected Works 1971 – 1990 (Late 20th Century Serbian Music)*, програмска књижица уз компакт диск, SOKOJ CD 204, 1995, s.p.

одсека“.¹⁰⁵⁶ Када је реч о драматургији дела, Беблерова примећује да „нема правог сукоба нити измирења супротности“,¹⁰⁵⁷ с чиме можемо да се сложимо, док Комадина, у својој опширној анализи, одсеке групише у пет издвојених макроформалних сегмената:

- A – Introduzione (*a*), Stretto I (*b*), Dolce (*a*), Cadenza I (*b*)
- B – Cadenza II (*a*), Stretto II (*b*)
- C – Interludio I (*a*), Fanfare (*b*), 'Cloches' (*b*)
- D – 'Cloches' – eco (*b*), Interludio II (*a*)
- E – 'L'arc en ciel' – Finale (*a*).¹⁰⁵⁸

Међутим, сматрамо да оваква сегментација форме није подржана слушним утиском, првенствено због изузетно кратког трајања појединих одсека који се перцептивно групишу у веће целине. Према нашем мишљењу, има више аргумената да се ово дело сагледа као дводел са уводом и кодом, при чему сегменте макроформе раздвајају одсеци *Interludio I* и *Interludio II*. Дакле, формалну схему композиције бисмо могли да представимо на следећи начин (напомена: О – оркестар, К – клавир):

- Увод – Introduzione (*a* – О)
- А – Stretto I (*b* – О), Dolce (*a* – О), Cadenza I (*b* – К/О) – Cadenza II (*a* – К/О),
Stretto II (*b* – О)
- (прелаз) – Interludio I (*a* – О)
- Б – Fanfare (*b* – О), 'Cloches' (*b* – К/О), 'Cloches' – eco (*b* – О)
- (прелаз) – Interludio II (*a* – О)
- (Coda) – 'L'arc en ciel' – Finale (*a* – К).

Из приложене схеме видимо да сегмент А има експозициони карактер са два различита типа музичког материјала, сегмент Б је кулминациони и, условно речено, развојни (у потпуности заснован на 'узбурканом'/'екстатичном' топосу *b*), док финални сегмент – поверен соло клавиру – може да се схвати као нека врста скраћене репризе (само са топосом *a*) или пак *Code*. Видимо да ово једноставачно дело чува обресе сонатности, али схваћене крајње слободно и инвентивно – а том утиску доприноси и однос солисте и оркестра у излагању појединих одсека *a* и *b*. Након 'оркестарске експозиције', клавир има први наступ у одсеку *Cadenza I*, али

¹⁰⁵⁶ Комадина, *Наговештаји и остварења постмодерне...*, 64.

¹⁰⁵⁷ Беблер, *Vlastimir Trajković: Selected Works...*

¹⁰⁵⁸ Комадина, *Наговештаји и остварења постмодерне...*, 132.

његово излагање нагло прекида оркестар, да би се солиста вратио и продужио свој наступ и на наредни одсек, *Cadenza II* – у коме, међутим, 'солистичку' улогу има харфа, док је клавир сведен на њену пратњу са издржаним акордима. Први макроформални сегмент завршава се још једним великим наступом оркестра (без клавира) у одсеку *Stretto II*, након чега следи смирење, такође поверено оркестру.

И други део композиције започиње оркестарским одсеком (*Fanfare*), да би се клавир придружио у кулминационом одсеку целе композиције (*'Cloches'*) – који започиње као трећа, 'права' солистичка каденца, да би се затим трансформисао у истовремено излагање клавира и оркестра. Завршетак другог дела, баш као и првог, поверен је оркестру (*'Cloches' – eco*), који нас преко прелаза (*Interludio II*) води у завршни одсек *'L'arc en ciel' – Finale*, где први и једини пут у композицији солиста наступа заиста самостално, без оркестра, 'сликајући' дугу на небу. Видимо, дакле, да су у претходном току композиције излагања клавира увек била 'опкољена' и прожета наступима оркестра и да тек на самом крају композиције солиста осваја за себе 'контемплативни' домен. Сагледавајући укупну драматургију дела (и истовремено се одупирући тежњи да осмислимо некакав имплицитни, квазиромантичарски 'програм'), можемо да закључимо да је однос солисте и оркестра у композицији *Дуо* крајње нетрадиционалан и да афирмише Трајковићев модернистички импулс, посредован 'античком парадигмом'. Много касније, у вези са Концертом за клавир и оркестар у Бе-дуру, Трајковић ће записати следећу опсервацију која у потпуности може да се примени и на *Дуо*:

Модерна концепција концерта за соло инструмент и оркестар – баш као и модерна концепција Света – не указује на индивидуу супротстављену друштву, нити на Човека супротстављеног Природи, макар да је традиционално биће цивилизације Запада, барем од времена када се тежиште те цивилизације преместило са ренесансног Југа на антиренесансни Север, можда и имало амбицију да успостави један баш такав однос. Дух данашњег времена захтева афирмацију другачијих односа. Реч је о својеврсној интеракцији као пољу јединственог флукса сила. Зато солиста јесте и Солиста али и саставни део оркестра, док је оркестар и Оркестар али и солиста.¹⁰⁵⁹

Другим речима, однос 'мелодије' и 'пратње' у Трајковићевим концертантним делима није једнозначан, већ је усложњен свесном намером аутора.

¹⁰⁵⁹ [Властимир Трајковић] „Концерт за клавир и оркестар“, програмски коментар уз извођење композиције на 16. Међународној трибини композитора у Београду, субота, 24. новембар 2014. године у 20.30, Сала Београдске филхармоније, https://composers.rs/?page_id=4321.

Осврнимо се на још један могући ниво значења композиције *Дуо* који кореспондира са 'античком парадигмом': чињеница је да само три одсека композиције – 'Cloches', 'Cloches' – есо и 'L'arc en ciel' – Finale садрже у својим називима полунаводнике, што може да указује на неку врсту цитата, односно референце. Сматрамо да поред посвете Трајковићевом дотадашњем професору композиције Василију Мокрањцу, ово дело садржи и имплицитно реферирање на Трајковићевог будућег (у том тренутку) професора Оливијеа Месијана, у чијем се стваралаштву појављују и 'дуге на небу' (на пример у седмом ставу *Квартета за крај времена* [*Quatuor pour la fin du temps*], 1941, под називом *Fouillis d'arcs-en-ciel, pour l'Ange qui annonce la fin du temps*, или у четвртој соло песми из циклуса *Chants de terre et de ciel*, на композиторове сопствене стихове, која носи назив *Arc-en-ciel d'innocence*, 1938), и 'звона' (на пример у комаду *Cloches d'angoisse et larmes d'adieu* из Месијанове младалачке збирке *Préludes pour piano*, 1928–1929). Наравно, 'звона' се појављују као топос и у делима других Трајковићевих омиљених композитора као што су Сергеј Рахмањин (на пример, већ у *Прелиду* у цис-молу, оп. 3 бр. 2, 1892), Модест Мусоргски (одсек „Велика Кијевска врата“ из композиције *Слике са изложбе*, 1874, или у сцени крунисања из опере *Борис Годунов*, 1872), као и Клод Дебиси (нпр. у комаду *La cathédrale engloutie* из прве свеске *Préludes*, 1910). Звона су присутна и у клавирској музици Трајковићевог професора Василија Мокрањца, коме је *Дуо* и посвећен: конкретно, познат пример представља Мокрањчева популарна композиција *Одјеци* за клавир (1973). Међутим, интересантно је да уочимо да је ово дело настало годину дана после Трајковићевог *Дуа*, означивши притом 'стилски' заокрет у Мокрањчевом стваралаштву и повратак клавиру као солистичком инструменту након петнаестогодишње паузе.¹⁰⁶⁰ Наиме, како запажа Ивана Медић, клавирске композиције *Одјеци* и *Интиме* (1973) налазе се на почетку Мокрањчеве треће стваралачке фазе која се у литератури означава као неоимпресионистичка и која може да се посматра, у односу на претходну неоекспресионистичку фазу, као 'Мокрањчева лична постмодерна'. Медићева прецизира:

¹⁰⁶⁰ На завршетку Мокрањчеве прве стваралачке фазе налази се *Кончертино за клавир, гудачки оркестар и две харфе* (1958). У периоду док није компоновао клавирску музику, Мокрањац је ипак редовно укључивао клавир у састав свог оркестра, и то као један од најескспониранјих инструмената. Уп. Ivana Medić, *Klavirska muzika Vasilija Mokranjca*, Beograd, Studentski kulturni centar, Knjižara Bookwar, 2004, 31.

Mokranjčev stvaralački put od nacionalnog neoromantizma ka neoekspresionizmu može se shvatiti kao osvajanje sopstvenog avangardnog prostora – zbog toga neoimpresionizam i 'nova jednostavnost' njegove treće stvaralačke faze mogu imati smisao postmodernog zaokreta (a slučajno se i zvučno poklapaju sa prvim postmodernističkim delima!). Tako je Mokranjac, koji je ceo svoj prvi i drugi stvaralački period u evropskim, a od šezdesetih i u našim okvirima bio stvaralac-tradicionalista, koji nije sledio aktuelne kompozicione tendencije i inovacije, početkom sedamdesetih godina došao u poziciju da ide u korak sa najaktuelnijim svetskim tendencijama, i tu je poziciju zadržao do svoje smrti. *Tempora mutant!*¹⁰⁶¹

Нова стваралачка фаза и методологија у Мокрањчевом стваралаштву појављује се, дакле, након што му је Трајковић посветио свој *Дуо за клавир и оркестар*. Штавише, Мокрањчеви клавирски циклуси *Интиме* и *Одјеци*, баш као и његова *Концертантна музика* за клавир и оркестар (1979) и *Поема* за клавир и оркестар (1983) показују формалне сличности са *Дуом*: како запажа Ивана Медић, сва Мокрањчева остварења из треће стваралачке фазе (клавирска, симфонијска и концертантна) компонована су у форми једноставачне 'поеме',¹⁰⁶² што одговара и опису Трајковићевог *Дуа* у коме се, као што смо видели, прожимају одлике 'циклуса' минијатурних ставова са елементима сонатности. Стога је могуће да се изнесе претпоставка да је плодотворан утицај између професора и његовог талентованог студента ишао у оба смера, односно да је Трајковић, на неки начин, иницирао Мокрањчев повратак клавиру и његова потоња остварења за соло клавир или клавир и оркестар. Такође, Мокрањчева примена умањене лествице, односно другог Месијановог модуса са ограниченим бројем транспозиција, у оркестарским делима као што су *Лирска поема* (1975) или Пета симфонија (*Quasi una poeta*, 1979),¹⁰⁶³ неколико година након Трајковићевих експеримената на пољу модалне организације у *Ноктурнима*, може да се схвати као још један траг узајамног

¹⁰⁶¹ Исто, 25–26.

¹⁰⁶² Исто, 35.

¹⁰⁶³ Ипак, како упозорава Ивана Медић, Мокрањчев начин примене лествице која се у литератури назива 'другим Месијановим модусом' или пак 'Скрјабиновим модусом' крајње је особен и не показује директан утицај поменутих композитора. Стога ауторка предлаже коришћење термина *умањена лествица* (јер се заснива на низању полустепена и целих степена, из чега произилазе акордски склопови умањеног квинтакорда и септакорда), а чак и сугерише могућност да се уведе термин 'модус Василија Мокрањца' јер има довољно доказа за теоријску применљивост овакве одреднице: „[М]одус Василија Мокрањца] не би подразумевало искључиво низ који се добија доследним сменјивањем полустепена и целих степена, већ и друге низове сличне грађе који су проишавали из структуре Мокрањчевих мелодијских линија – на пример, деобом овог низа и спајањем његових делова на различитим растојањима; или надозезивањем два модуса на неубицајеном растојању, или уз помоћ заједничког тона који није уједно и основни тон, итд. Mokranjac је у својим клавирским делима испробао многе могућности које пружа овај интервалски sled, не руководећи се, при том, неким унапред задатим системом, већ искључиво својом мелодијском и хармонском инвенцијом“. Исто, 71.

утицаја, или барем обитавања Мокрањчеве позне и Трајковићеве ране поетике у истој сфери интересовања. У сваком случају, можемо да закључимо да се сви референтни нивои *Дуа* за клавир и оркестар, чак и они имплицитни, у потпуности уклапају у круг значења обухваћених 'античком (грчком) парадигмом'. То је веома значајно јер показује да је Трајковић, на самом почетку своје самосталне композиторске каријере, већ у потпуности формирао сопствени 'систем уметности', коме ће остати веран и током наредних деценија, практично све до свог последњег завршеног остварења.

Будући да је о вези композиције *Arion, le nuove musiche...* са 'античком парадигмом' већ било доста речи у ранијим сегментима дисертације, пажњу ћемо посветити сада њеном испољавању у Трајковићевом триптиху концерата за солистичке инструменте и симфонијски оркестар, који су настали у последњој деценији двадесетог века. Реч је о концертима за клавир (1990), виолу (1993) и обоу (1996), које Ана Стефановић аргументовано посматра као својеврсну 'целину вишег реда', не само због преношења тематских материјала из једног остварења у друго, већ и због њихових преовлађујућих, комплементарних карактера (драмски, лирски и скерцозни).¹⁰⁶⁴ С обзиром на то да је реч о јединим Трајковићевим композицијама насталим у овој деценији,¹⁰⁶⁵ те да се композитор, након *Концерта за обоу и оркестар* више неће обраћати овом жанру све до 2012. године (када настаје први став *Шпанске свите*), утисак 'груписаности' или издвојености ова три дела додатно је потенциран.

Када је реч о *Концерту за клавир и оркестар у Бе-дуру*, као најизвођенијем делу из ове групе, 'античка (грчка) парадигма' открива се на више нивоа, као што је код Трајковића и уобичајено. Поред раније поменутих назива ставова на грчком језику, дело садржи један експлицитан композиторски омаж: реч је о посвети Мануелу де Фаљи, која је исписана на латинском језику на унутрашњој страни партитуре, издвојена у односу на остале посвете односно 'омаже' (видети Илустрацију 14).

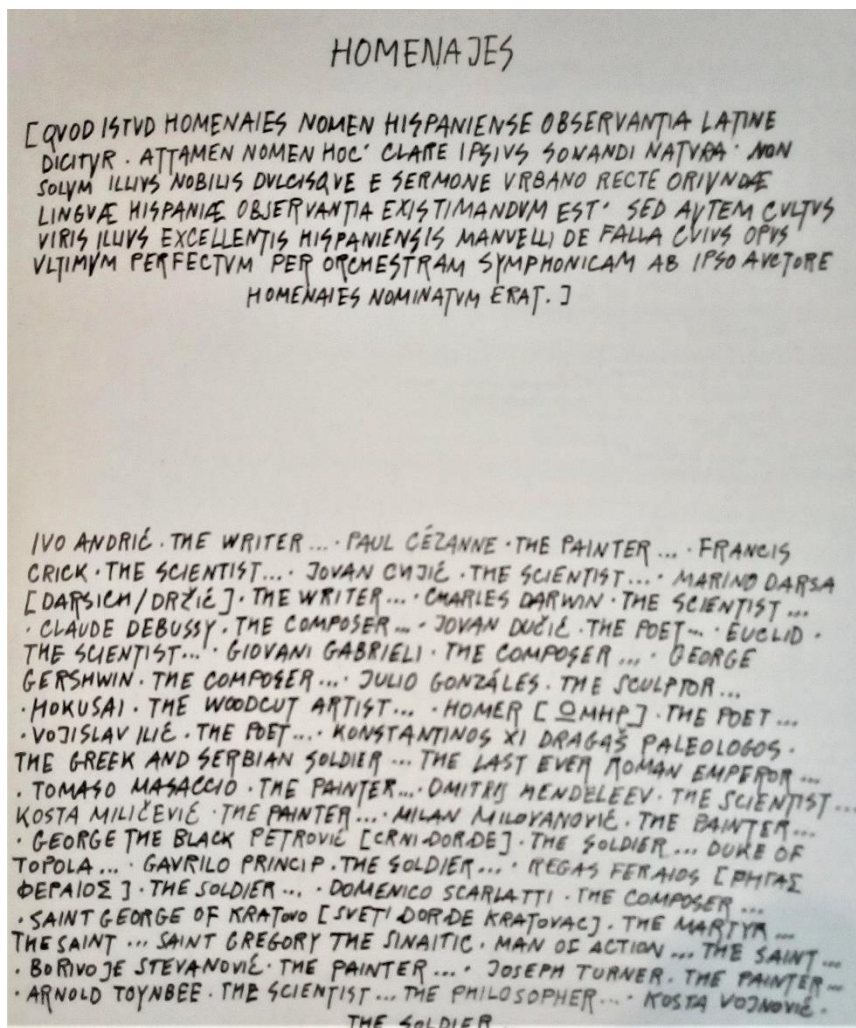
¹⁰⁶⁴ Стефановић, „Концерт за обоу Властимира Трајковића“, 39–40.

¹⁰⁶⁵ Такође, треба имати у виду да је реч о узастопним опусима у Трајковићевом стваралаштву: иако *Концерт за клавир и оркестар* носи ознаку опуса 21, а *Концерт за виолу и оркестар* опус 23, између њих заправо нема ниједног дела, односно опус 22 не постоји у Трајковићевом каталогу. Након *Концерта за обоу и оркестар*, оп. 24, следеће довршено дело датира са почетка новог миленијума: реч је о композицији *Зефилов повратак*, оп. 25 (2001).

ИЛУСТРАЦИЈА 14

Концерт за клавир и оркестар у Бе-дуру – 'Омажи'

(Vlastimir Trajković, *Concerto for Piano and Orchestra* in B flat major, Op. 21, Score /the Manuscript/, Belgrade 1990, s.p. [унутрашња страна 2])



Испод (под)наслова *Homenajes*, Трајковић исписује (на латинском језику) да је употребио ову реч из шпанског језика зато што последње завршено дело за симфонијски оркестар „одличног шпанског композитора Мануела де Фалје“ такође носи овај назив.¹⁰⁶⁶ Поред тога, Трајковићев *Концерт за клавир и оркестар* садржи и један цитат де Фалјине музике: у питању је почетак његове композиције *Noches en los jardines de España* (1915), такође за клавир и оркестар, прецизније

¹⁰⁶⁶ Vlastimir Trajković, *Concerto for Piano and Orchestra* in B flat major, Op. 21, Score (the Manuscript), Belgrade 1990, s.p. [унутрашња страна 2].

оркестарски увод са почетка првог става – *En el Generalife* – који се излаже у трећем ставу *Концерта*, у партитурном броју 62–64. Цитат је дат у изворном тоналитету цис-мола (са модалним призвучком), али у другачијој оркестрацији, будући да се код де Фаље у уводном одсеку не појављује клавир, док Трајковић креира и токатни слој у деоници соло клавира. Упркос овој интервенцији, цитат је препознатљив и лако уочљив у односу на окружујуће музичко ткиво, што може да се посматра као пример постмодернистичке композиторске методологије, односно интертекстуалног третмана референце у Трајковићевом остварењу из зрелог стваралачког периода.¹⁰⁶⁷ Овакав приступ не би био погрешан уколико бисмо посматрали *Концерт за клавир и оркестар* као целину за себе, апстраховану од других композиторских остварења. Ипак, сматрамо да нема довољно аргумената да се присуство сегмента де Фаљине музике посматра као постмодернистички гест, и то из најмање два разлога. Прво, зато што сам цитат не поприма у Трајковићевом концерту значај постмодернистичког дискурзивног прекида и дисконтинуитета, како ову појаву описује Марија Масникоса¹⁰⁶⁸ – напротив, композитор као да жели да демонстрира континуитет са де Фаљиним стваралаштвом. И друго, имајући у виду раније истакнути значај шпанског композитора као својеврсне 'парадигме' односно узора у целокупном Трајковићевом стваралаштву (и музичком и музичкотеоријском), сматрамо да овде није реч о 'чистом' постмодернистичком уодношавању текстова, већ да је однос према де Фаљином делу сложенији – на ту помисао наводе нас и текстуални 'трагови' које је Трајковић расуо по партитури свог концерта. Наиме, трећи став носи ознаке на грчком језику *Διαπωνήματα – Απολύσις*, које композитор преводи на следећи начин: „*Diapponimata*': логички закључак при математичком доказу теореме, оно што се на латинском каже *Q.D.E.* – *Quod demonstrandum erat*; 'Απόλυσις': 'Разрешење'“).¹⁰⁶⁹ Значење ових назива може

¹⁰⁶⁷ Овде имамо у виду тумачење музичког цитата као 'узорка' у терминологији Мирјане Веселиновић-Хофман: у питању је „određeni materijal koji reprezentuje kontekst iz kojeg je uzet, i to po njegovim najtipičnijim svojstvima, po onome što ga karakteriše. Kao deo koji stoji umesto jedne celine, uzorak je blizak *fragmentu* (...). Uzorak je u muzici, znači, deo kompozicije koji se unosi u neku drugu, novu kompoziciju, kao njen gradivni segment. Pri tome su ivice po kojima je uzorak 'sečen' a duž kojih je povezan sa okolnim muzičkim tkivom novog konteksta, jasno uočljive. (...) Muzički citat (...) ne mora biti doslovan a da ipak figurira kao uzorak. Jer dokle god se po nekom materijalu navedenom u novoj celini može identifikovati njegov primarni tj. izvorni kontekst, (...) taj materijal ima smisao uzorka.“ Veselinović-Hofman, *Fragmenti o muzičkoj postmoderni*, 22.

¹⁰⁶⁸ Masnikosa, *Orfej u repetitivnom društvu*, 83.

¹⁰⁶⁹ [Трајковић] „Концерт за клавир и оркестар“, https://composers.rs/?page_id=4321.

да нам сугерише да у овом ставу леже одговори на питања која су постављена у претходном току композиције. Ако претпоставимо да се ознака *Απολλοσις* односи на завршни део трећег става, од повратка у основни тоналитет Бе-дура (код партитурне ознаке бр. 87), заснован на великој 'апотеози' односно остинатној/репетитивној плохи која захвата читав извођачки ансамбл (а раније смо размотрили смисао остината у Трајковићевом стваралаштву), онда цитат де Фаљине композиције, као и музички ток који му непосредно претходи и следи, спада у сегмент композиције који је аутор означио као област 'логичког закључивања', односно 'извођења доказа' у вези са неком претпоставком. Иако сâм Трајковић није експлицитно формулисао ту претпоставку,¹⁰⁷⁰ индикације проналазимо у следећем коментару Неде Беблер: „Реч је о делу уметника који снажно осећа питања што их покреће крај 20. века, осетљивог на слојевитост наслеђа тог столећа, али и свесног његових слепих улица. Наслов *Diapónemata* ('*Quod erat demonstrandum*') који најављује Трећи став, указује на то да су неке од хипотетично слепих улица 20. века, потенцијално проходне“.¹⁰⁷¹ Према мишљењу Беблерове, управо је то смисао цитата у *Концерту за клавир и оркестар*, те можемо да закључимо да Трајковић овде путем своје музике поручује оно што ће, скоро две деценије касније, саопштити у чланку „Thinking (the rethinking)...“ – да је 'криза' уметничке музике на почетку двадесетог века већ била разрешена, између осталог, у де Фаљиној музици, 'натопљеној' звуцима Андалузије, која је била 'чувар' античко-медитеранске традиције; те да целокупан развој европске (и шире) музике који тече од 'Друге бечке школе' преко серијалистичке авангарде до поставангарде представља слепу улицу из које – као што ћемо видети – ипак има повратка.

¹⁰⁷⁰ Штавише, Трајковић намерно не жели да даје превише вербалних објашњења, у чему можда можемо да сагледамо утицај Јанкелевича и његове тезе о 'неизрецивости' музике: „И ту негде, чини се, аутор треба да се заустави тумачећи своје дело – не зато што компонујући није долазио до значењем обележених концепција – не зато што, пишући музику, није помишљао на то да би та музика могла да еманира и нешто друго до свет само себи својствених *музичких* идеја – већ због тога што музика пребива у 'модусу праксе', а не идејних концепција, а у том је модусу једно 'хтети', а друго 'учинити'; једно 'мислити' а друго 'умети'. Исто тако, аутор не би желео да се идиомима грчког језика, који обележавају сваки од трију ставова концерта, прида неко сувише једносмерно или обавезујуће значење. Не због тога што би ти називи били случајни или произвољни (није случајно, уосталом, ни то што су на грчком језику) – већ због тога што музика – свака музика достојна тог имена – не зрачи духовношћу чињеница и ствари, већ коегзистира са Светом, бивајући и сама део света – бивајући дакле, и сама, и 'Чињеница' и 'Ствар', а не само дух. Тако, аутор не жели да 'објашњава' свој наслове, јер, 'објаснити их' – није могућно.“ Исто.

¹⁰⁷¹ Беблер, *Vlastimir Trajković, Selected Works...*

А када је реч о дванаестонској серији као најпрепознатљивијој одлици те друге, 'мрачне' стране развоја музике у двадесетом веку, Трајковић проналази начина да јој се подсмехне у првом ставу свог *Концерта за клавир и оркестар*. Како запажа Неда Беблер, „у додекафоним варијацијама које чине другу тему Првог става, наслеђе Друге бечке школе изложено је имплицитном иронисању кроз тоналну и меку текстуру, иако се поштују сва правила која је Шенберг успоставио са циљем да укине тоналност“.¹⁰⁷² Ако се присетимо Трајковићевог објашњења о значењима назива ставова и њихових појединих сегмената, на овај средњи део првог става односио би се наслов *Ανοη* који има значење 'мировање, трпка и горка немоћ, мучна досада' – што може да се схвати и као подругљив опис додекафонске технике (иако то, наравно, не мора да буде смисао овог наслова). Трајковић експлицитно означава своју тему као дванаестонску (*Tema dodecafonico con variazioni*, партитурни број 18) – међутим, начин на који су варијације осмишљене и реализоване до те мере је занимљив и нетрадиционалан да завређује детаљнији коментар.¹⁰⁷³ Сама тема се у 'чистом' облику појављује тек у петој варијацији (*Ottave giuste* – чисте октаве) у партитурном броју 23,¹⁰⁷⁴ будући да је пре тога увек била маскирана интервалским микстурама: прво излагање у броју 18 дато је у малим терцама, прва варијација (бр. 19) доноси тему у великим секундама, друга варијација (бр. 20) у чистим квинтама, трећа варијација (бр. 21) у малим секундама, а четврта варијација (бр. 22) у великим терцама. Тема обухвата дванаест тактова, при чему се у сваком такту појављује један нови тон серије, а њен 'тонални центар' мења се безмало са наступом сваке варијације. Једини изузетак у погледу трајања представља последња, шеста варијација (*Accordo dodecafonico*, бр. 24) која траје девет тактова и, као што име сугерише, доноси хроматски тотал у виду јединствене кластерске вертикале. Осим оваквог 'хармонског' третмана дванаестонске серије,

¹⁰⁷² Исто.

¹⁰⁷³ Заиста је необично то што *Концерт за клавир и оркестар*, као композиција која је од премијере на БЕМУС-у доживела неколико значајних извођења (између осталог на Међународној трибини композитора у Београду 1995. и 2014. године, оба пута на отварању фестивала) и која је више пута тонски забележена те објављена на носачима звука, није до сада била предмет детаљније анализе. Поред цитираних програмских коментара самог Трајковића и Неде Беблер, једини чланак посвећен овом концерту (а који није конципиран на начин детаљног аналитичког сагледавања) произашао је из пера композитора Зорана Ерића: Властимир Трајковић, „Музика за клавир. *Звона* оп. 5 (1971–1974), *Концерт за клавир и оркестар у Бе-дуру*, оп. 21 (1990)“, *Нови звук*, Интернационални часопис за музику, 9, 1997, 51–54.

¹⁰⁷⁴ У петој варијацији (са предзнацима Бе-дура), дванаестонска тема има физиономију *дес це еф ге де а фис е ес ас цес бе*.

Трајковићево удаљавање од додекафоније у строгом смислу очигледно је и у погледу рада са темом који, практично, изостаје. Наиме, композитор овде не примењује ниједну од контрапунктских техника рада са темом (инверзију, ретроградно излагање и ретроградну инверзију), нити сегментира тему, већ се она третира 'монодијски' (и мелодијски) и додаје јој се разноврсна 'пратња'. Прецизније, тема се сваки пут излаже у целини и у основном виду, али је при том сваки њен наступ оркестрационо и фактурно другачије 'обојен', што подсећа на тип 'фолклорних варијација' какве први пут срећемо у композицији *Камаринскаја* (1848) Михаила Ивановича Глинке! Овај Трајковићев поступак у потпуности потиरे смисао па и сâмо 'порекло' додекафоније, будући да се дванаестонска серија третира на начин који спада у домен распрострањања 'античке парадигме' (путем везе са фолклором и путем монодијског третмана). Тиме композитор као да поручује да је ипак могуће да се пронађе излаз из додекафонског/серијалистичког 'ћорсокака' у који су се били запутили многи композитори двадесетог века.

Било би потребно много простора да се детаљно представи сво обликотворно и оркестрационо богатство *Концерта за клавир и оркестар*. Овде ћемо се задржати још мало на расправи природе цитата/референце у овом делу и употребљеној методологији. Иако Трајковић није дао смернице за тумачење у вези са овим конкретним делом, интересантан пандан проналазимо у његовом образложењу сопствене *Сонате за виолину и клавир* у Цис-дуру, оп. 11 (1982):

Исходишна тачка Сонате [за виолину и клавир] у целини, а и црта која је определила основни тоналитет дела, то јесте, за гудачки, виолинистички слог неуобичајен тоналитет Цис-дур, јесте крај Другог става: Ту, на крају тог става, зазвучи музика *in Cis*, музика која у Дебисијевој опери *Пелеас и Мелизанда* отеловљује сам крај дела, што-ће-рећи: Мелизандину смрт. Ако се на крају Другог става Сонате не би могло говорити о постмодернистички клишетираном цитату – имплантираном у по карактеру 'намерно инородан' музички ток – онда је то стога што се ово место стилски (а и не само стилски) *неприметно надовезује* на претходећи музички ток (ток у којем се 'ништа не цитира') – надовезује, не одскачући при томе ничим од музички напред реченог. Али, тешко да било ко може помислити да би и тај претходећи музички ток потицао из пера француског мајстора, и то, не стога што тај ток 'садржајно-технички' може-бити не би био 'на висини', већ зато што говори музички, композиторски – *сасвим другачијим*, посебним језиком. Права модерна, да би била оригинална, самосвојно вредна и успешна, проналази традицију *сопствене модерне*, остајући при томе нова, другачија.¹⁰⁷⁵

¹⁰⁷⁵ [Властимир Трајковић], „Властимир Трајковић, Концерт инструменталне и вокалне, камерне и камерно-оркестарске музике“, програмска књижица (некаталогизована), субота, 4. децембар [2010], Коларчева задужбина у 20.00, организатор: Југоконцерт. Иначе, *Соната за виолину и клавир*

Можемо да приметимо да Трајковић своје посезање за одломком Дебисијеве музике¹⁰⁷⁶ не сматра за постмодернистички већ за модернистички гест – заправо бисмо могли да изнесемо тврдњу о својеврсном 'неомодернизму' као Трајковићевој стваралачкој интенцији, при чему ова кованица не указује на покушај неокласичарске реконструкције стила неке раније епохе (или неког индивидуалног композиторског проседеа) већ на покушај да се у садашњем времену 'понови ефекат' који је нека ранија модернистичка поетика имала у свом времену! Ако се сада вратимо на цитат 'музике шпанског врта' у трећем ставу *Концерта за клавир и оркестар*, можемо да констатујемо да је његов смисао потпуно исти као и цитат 'музике Мелисандине смрти' у *Сонати за виолину и клавир*: за Трајковића, де Фаљина музика, баш као и Дебисијева (и још неких аутора), има смисао 'пронађене традиције сопствене модерна', коју он не подражава сопственим композиторским идиомом (заиста, партитурна слика и звучни резултат то јасно потврђују), али јој на појединим местима одаје признање у виду музичких *homenajes*.

Постоје и други нивои на којима *Концерт за клавир и оркестар* реферира на 'античку (грчку) парадигму', као што је обилна употреба асиметричног ритма ('аксак'):¹⁰⁷⁷ карактеристичан пример представља почетак прве тема првог става (од партитурног броја 8), где деоница клавира излаже и варира 'модел' на метроритмичкој основи која се непрестано мења (7/8, 4/4, 6/4, 11/8, 6/4). Након другог дела прве теме (од 4. такта у партитурном броју 9), која доноси нов модел и равномеран метар (4/4), од партитурног броја 10 наставља се развој првог 'мотива'/модела прве теме, са још сложенијим метроритмичким комбинацијама (13/8, 15/8, 19/8), а овакав третман метра се наставља и у великој кулминационој плохи заснованој на развоју истог материјала (од бр. 11–15: 10/8, 5/8, 4/4, 3/4, 6/8,

компонована је у три става, као и све три Дебисијеве позне сонате (за виолончело и клавир, 1915, за флауту, виолу и харфу /или клавир/, 1915, и за виолину и клавир, 1917).

¹⁰⁷⁶ Цитат је, иначе, неприкривен: цео други став *Сонате за виолину и клавир* носи назив *Mélisande (Debussy)*. Треба рећи да поменути цитат не представља једини референтни слој у Трајковићевој *Сонати за виолину и клавир*: како запажа Ивана Комадина, у овој композицији је аутор одабрао као модел за подражавање и музички идиом цез виолинисте Стефана Грапелија, уп. Ivana Komadina, „Dve sonate Vlastimira Trajkovića“, *Treći program* 75, IV/1987, 23. Овај утисак је у потпуности валидан у вези са оквирним ставовима сонате који носе следеће називе: I – *Italy, and 'una donna da Ferrara'*; *'O sole mio'*. . . *'bellezza mia' (gentilezza innata e nobile)* и III – *The 'Serious-Music-and-All-That-Jazz' ... , oh yes..., 'All That Jazz', que me veux-tu?*

¹⁰⁷⁷ Више о асиметричном ритму видети у: Нице Фрациле, „Асиметрични ритам (аксак) у музичкој традицији балканских народа“, *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику* 14, 1994, 31–56.

7/8, 2/4, 3/4, итд). За разлику од *Ноктурна*, насталих готово две деценије раније, ритмичка организација у *Концерту за клавир и оркестар* не показује одлике строге процесуалне логике, али је њен смисао заправо исти као у ранијем остварењу (уз карактеристичну појаву 'месијановских' простих бројева – 3, 5, 7, 11, 13, 15, итд).

Многе одлике *Концерта за клавир и оркестар* које смо довели у везу са 'античком (грчком) парадигмом' задржавају се и у *Концерту за виолу и оркестар у ге-молу*, али ипак је реч о доста другачијем, сведенијем и привидно једноставнијем делу. Сродност се свакако уочава на плану третмана метроритмичке компоненте (почетна репетитивна плоха првог става је у такту 7/4, кратак прелазни сегмент у бр. 1 доноси промене метра у сваком такту – 6/4, 5/8, 2/4, 5/8, 6/4, 3/4 – након чега у бр. 2 почиње друга репетитивна плоха у такту 11/4, итд). Улога грчких наслова првог и трећег става (Прве тезе и метатезе/Друге тезе и метатезе) овде није 'метафорична', већ се односи на специфичан обликотворни поступак који је примењен у концерту као целини. Детаљну анализу овог поступка представио је Никола Бараћ у свом мастер раду посвећеном *Концерту за виолу и оркестар*.¹⁰⁷⁸ он најпре даје објашњење стилске фигуре метатезе (грч. *μεταθέσις* – 'ставити у други ред') која се у лингвистици дефинише као техника премештања фонема, слогова или речи у реченици на најразличитије начине,¹⁰⁷⁹ при чему се разликују суседна метатеза, метатеза на велике даљине, реторичка метатеза и квантитативна метатеза.¹⁰⁸⁰ Како запажа Бараћ, „све карактеристике и видове испољавања метатезе без сумње можемо повезати са Трајковићевом идејом да примени метатезу у музичком току (...). Узимајући у обзир заједничке карактеристике књижевних и музичких форми, може се сасвим јасно из феномена метатезе извести својеврсна 'музичка метатеза'“. ¹⁰⁸¹ Аутор дефинише музичку метатезу као премештање различитих ентитета у музичком току и/или њихових појединачних елемената (нпр. тон, мотив, одсек или део форме) у различитим оквирима тј. на различитим хијерархијским нивоима на којима се сагледава пермутација. Бараћ истиче да

¹⁰⁷⁸ Никола Бараћ, *Тезе и метатезе: обликотворни процеси у Концерту за виолу и оркестар у ге-молу Властимира Трајковића*, мастер рад из предмета Анализа музичких облика (необјављен), рађен под менторством др Иване Илић, Београд, Факултет музичке уметности у Београду, 2020.

¹⁰⁷⁹ Исто, 16. Мирјана Дрндарски преводи назив овог термина дословно као 'премештање' и даје штуру дефиницију метатезе као премештања слова или слогова у једној речи, нпр. *намастир* уместо *манастир*. Уп. М.[irjana] Di.[Drndarski], „Metateza“, у Živković, *Rečnik književnih termina*, 461.

¹⁰⁸⁰ Бараћ, *Тезе и метатезе...*, 16.

¹⁰⁸¹ Исто, 19.

музичка метатеза, као и књижевна, може да садржи трансформацију елемената и њихових саставних делова, „што спектар испољавања и деловања метатезе у музичком току Трајковићевог *Концерта за виолу и оркестар у ге-молу* чини посебно интересантним и провокативним за анализу“.¹⁰⁸² У свом *Концерту за виолу и оркестар* Трајковић обилато користи различите могућности 'музичке метатезе' на разним нивоима структуре (од мотивског до нивоа читавог циклуса), стварајући на тај начин јединствену и вишезначну форму која, баш као и *Дуо*, задржава 'дух сонатности',¹⁰⁸³ али се и радикално удаљава од класичног схватања овог формалног обрасца.

Иако постоји подела на три става, чињеница да се ставови изводе *attacca*, као и то да постоји тематско повезивање између првог и трећег става, наводе на помисао да је и овде реч о облику једноставачне 'поеме' у којој се прожимају одлике сонатног облика и сонатног циклуса.¹⁰⁸⁴ Посебно је занимљив први став концерта, чија форма може да се протумачи на различите начине: Марија Масникоса сматра да је реч о нестандартном сонатном облику са две различите експозиције (прва од бр. 1, друга од бр. 9), након којих следи епизода (од бр. 14), потом развојни део (од бр. 17) који води у кулминацију (од бр. 23), док је реприза изостављена.¹⁰⁸⁵ Никола Бараћ, пак, уочава правилније обресе сонатног облика са уводом, експозицијом, развојем и без репризе, будући да се 'квазиреприза' (непотпуна) премешта на трећи став *Концерта*.¹⁰⁸⁶ Наиме, кулминациони плато/завршетак првог става (бр. 23–27), као и ритмички упечатљиви почетак другог става (бр. 28–29) 'пренети' су у трећи став практично без икаквих измена (бр. 65–70): овакав поступак, како запажа Марија Масникоса, ствара утисак да концерт има четири дела, јер се трећи став завршава у свести слушаоца на истом месту где се завршио и први став (те започео други). Овај „несклад између форме коју сугерира музички запис и форме композиције коју је приликом извођења доживео слушалац“¹⁰⁸⁷ заиста је слушно

¹⁰⁸² Исто.

¹⁰⁸³ Властимир Трајковић, „Коментар *Концерта за виолу и оркестар у ге-молу*“ у *Билтену треће међународне трибине композитора*, Београд, Удружење композитора Србије, 1994, нав. према: Бараћ, 14.

¹⁰⁸⁴ И Марија Масникоса сматра да се дело доживљава као једноставачно, у форми тродела са неком врстом коде – епилога. Уп. Марија Масникоса, „Неизрециво...“, *Нови звук, Интернационални часопис за музику* 4–5, 1995, 74.

¹⁰⁸⁵ Исто, 81.

¹⁰⁸⁶ Бараћ, *Тезе и метатезе*, 48, 51, 62.

¹⁰⁸⁷ Масникоса, „Неизрециво...“, 74.

најупечатљивија одлика *Концерта за виолу и оркестар* и зато је неопходно да се анализира смисао тог обликотворног поступка. Кулминациони плато припада 'развијном делу'¹⁰⁸⁸ првог става и занимљив је по томе што се његов први сегмент (бр. 23–25 + 2 т, односно 65 – 67 + 2 т.) заснива на материјалу прве теме првог става *Концерта за клавир и оркестар* (укључујући и карактеристични силазни модел који почиње у четвртом такту бр. 9 овог концерта)! У том смислу, посебно је значајан наступ клавира као облигатног оркестарског инструмента у другом такту бр. 20 *Концерта за виолу и оркестар*, којим се припрема наступ 'аутоцитата'. Други сегмент кулминационог платоа *Концерта за виолу и оркестар* (од 3. т. у бр. 26 односно у бр. 68) понавља материјал из увода његовог првог става, док трећи сегмент, као што смо поменули, представља почетак другог става истог концерта (бр. 28), који се скраћено понавља у бр. 70. 'Квазиреприза', дакле, обухвата (непотпуни, али препознатљиви) аутоцитат из ранијег *Концерта за клавир и оркестар*, као и материјале увода првог и другог става *Концерта за виолу и оркестар* – не репризира се ни прва ни друга тема првог става! Самим тим, материјал *Концерта за клавир* делује упечатљивије и, по нашем мишљењу, представља упоришно место за интерпретацију: наиме, намеће се утисак да се идеја тезе и метатезе шири ван граница *Концерта за виолу* на читав претпостављени концертантни циклус, јер се у *Концерту за виолу* аутоцитат трансформише на начин метатезе на великој удаљености у односу на контекст из којег је потекао! Захваљујући томе, аргумент Ане Стефановић о повезаности Трајковићевих концертантних дела у целину вишег реда¹⁰⁸⁹ добија снажну потпору. Можемо да изведемо закључак да у *Концерту за виолу и оркестар* није реч о постмодернистичкој игри (ауто)цитатима, већ о поступку креирања целине вишег реда унутар сопственог опуса који поприма смисао 'пронађене традиције'. Овај утисак се још више појачава чињеницом да је сегмент који Бараћ означава као другу тему првог става *Концерта за виолу* (бр. 10–13) такође преузет из једног ранијег Трајковићевог дела: реч је о готово дословном преношењу (дакле,

¹⁰⁸⁸ Важно је да напоменемо да Марија Масникоса сматра да развијни део почиње у броју 17 (исто, 81), док Никола Бараћ помера почетак развијног одсека на бр. 14 (Бараћ, *Тезе и метатезе*, 52 и даље). По нашем мишљењу, оба тумачења су легитимно могућа и нису директно супротстављена осим што Бараћ сматра да развој 'обухвата' епизодну тему (бр. 15–16), док Масникоса сматра да развој почиње након те епизоде.

¹⁰⁸⁹ Стефановић, „Концерт за обоу...“, 39–40.

нетрансформисаној метатези) дела другог става *Сонате за виолину и клавир*, настале читаву деценију раније!

Али, ни то није све. Ана Стефановић скреће пажњу на још једну трансформацију тематског материјала 'на великом одстојању': речитатив соло виоле из епилога трећег става концерта (бр. 72 и бр. 74) постаје тема трећег става *Концерта за обоу и оркестар у Еф-дуру*. Она се излаже након увода који доноси солистички инструмент без пратње (а који је заснован на трансформацији материјала са почетка првог става истог концерта).¹⁰⁹⁰ Сâма тема трећег става *Концерта за обоу* задржава исту, препознатљиву интервалску и метро-ритмичку грађу какву је имала и у претходном остварењу, али је њен карактер трансформисан инструментацијом, нешто бржим темпом и другачијом пратњом. Још интересантније је то што је тема при свом првом понављању дата у секундној микстури, а након кратког развоја њена дословна 'реприза' дешава се на фону измењене пратње, што све заједно подсећа на третман додекафонске друге теме у првом ставу *Концерта за клавир и оркестар*. Већ на основу ових примера можемо да закључимо да је принцип тезе и метатезе добио примену и у *Концерту за обоу и оркестар*, иако то није експлицитно сугерисано називима ставова, и то не само унутар композиције као целине, већ и на нивоу повезивања са осталим деловима претпостављеног концертантног циклуса. На тај начин, повезивање сва три концерта остварено је и путем тематских и обликотворних веза (у смислу аутоцитата композиционе процедуре), што нам омогућава да ова три остварења посматрамо унутар јединствене значењске сфере, без обзира на њихове различите карактере.

Када је реч о *Концерту за обоу и оркестар*, Стефановићева указује на још један ниво смисла који можемо да доведемо у везу са 'античком парадигмом': реч је о специфичној врсти 'неокласицизма',¹⁰⁹¹ који се у овом концерту препознаје у слушном утиску, што и сâм Трајковић, помало невољно, потврђује у следећем коментару:

¹⁰⁹⁰ Исти материјал појављује се и у другом ставу *Концерта за обоу и оркестар*, интерполиран у варијациони ток овог става. Уп. исто, 39.

¹⁰⁹¹ Према речима Ане Стефановић, у *Концерту за обоу и оркестар* „аутор, можда више него икада раније, меланхолични и носталгични поглед управља према широким пределима уметничког XVIII века, посредован кроз неокласично музичко искуство“. Исто, 38.

Његов [*Концерт за обоу и оркестар*, прим. ЈЈБ] објективизам, тај субјективистичким ангажманом непомућени мир, та слика једног „савреног“ света неуздраног оним „људским-и-одвише-људским“, можда јесу (нео)класичарски, уз сву препознатљиву топографију четвороставачног сонатног циклуса, али један џејмс-бондовски активизам Другог и Четвртог става (не без одговарајуће чисто музичке подлоге), као и равеловско-гершвиновско хармонско биће Првог и Трећег става, упућују овај концерт-дивертименто у једном ипак посебном, и на *другачији* начин „модерном“ правцу.¹⁰⁹²

Стефановићева запажа да се Трајковић у овом концерту окреће пределима осамнаестог века, „класичног идеала лепоте, хармоније, мере, једноставности“¹⁰⁹³ – али то није повратак стилу 'бечке класике', ни сонатним облицима и мотивском раду:

[С]вет XVIII века који овде призива Трајковић пре је (...) 'идилични и срећни' свет лореновских пејзажа и ватоовских шумовитих острва и оних *fêtes galantes* његових музичких савременика, него свет Моцарта или Хајдна. Тај отмени свет илузије и заборава стварности, али и свести о пролазности која се, међутим, зауставља уметношћу, ваљда се најбоље сакупио у теми трећег става и њеном, равеловски посредованом, варијационом току.¹⁰⁹⁴

Реч је дакле о француском, а не бечком осамнаестом веку; такође, четвороставачни циклус, својим распоредом темпа и карактера ставова (*Comodo, etc.... – Presto etc. ... – Largo – Agitato*), више подсећа на барокну него на класичну сонату. И поново је композитор експлицитан у свом ставу да његовим делима „која се чак и номинално називају сонатама или концертима (...) неће бити својствен неокласицизам; ни последње три Дебисијеве сонате, макар да се тако зову, или још пре, управо зато што се тако зову – нису неокласицистичке, а ето, допуштам да њихов морфолошки хабитус и има неке везе са мојим формалним решењима“.¹⁰⁹⁵ Можемо да закључимо да је Трајковић термину неокласицизам придавао негативну конотацију и да га је поистовећивао са овешталним сонатним облицима и сонатно-симфонијским циклусима. Иако је, наравно, неокласицизам потенцијално много шири одредница, која (делимично) обухвата и поетике аутора као што су Дебиси, Равел, Шесторица или Стравински, Трајковић је доследно инсистирао на томе да његов 'класицизам' не треба да се доводи у везу са неокласицизмом као уметничким правцем и композиторском методологијом заснованом на традицији симфонизма.

¹⁰⁹² Трајковић, „Ауторски концерт композитора Властимира Трајковића“.

¹⁰⁹³ Стефановић, „Концерт за обоу...“, 40.

¹⁰⁹⁴ Исто.

¹⁰⁹⁵ [Трајковић] „Ауторски концерт композитора Властимира Трајковића“.

Није тешко доћи до одговора о претпостављеном четвртом делу – финалу концертантног циклуса започетог у последњој деценији двадесетог века. Иако је *Шпанска свита за флауту и петнаест гудача* завршена пуних двадесет година након *Концерта за обоу и оркестар*, она се намеће као логичан завршетак овог циклуса не само чињеницом да је то једино концертантно дело Властимира Трајковића у новом миленијуму, већ и захваљујући својим тематским везама са ранијим триптихом концерата. Већ сâм назив композиције упућује на сужејну везу са *Концертом за клавир и оркестар*, у коме се одаје пошта Мануелу де Фаљи и његовим шпанским вртовима; и први став *Шпанске свите* такође носи посвету: „У спомен на М. д Ф. [Мануела де Фаљу] из Кадиса и М. Р. [Мориса Равела] из Сибура“. Како запажа Неда Беблер, за Трајковића је „*Španija bila De Faljina Španija* (...). Он [Trajković] је ту видео Atlantidu, а не ону *Španiju* коју људи очекују када се каже да је нешто 'špansko'. Ничега од тога овде нема, него је то сећање на Kadis, (...) на Falju, на Ravela који такође има своје španske korene, сећање на оца и витеза Don Ramira – то су ти španski elementi, али у музици ништа од можда очекиваног...“¹⁰⁹⁶ И заиста, Трајковић оживљава 'Шпанију из својих снова' сопственом, аутентичном музиком, укључујући 'аутоцитате' који тематски повезују *Шпанску свиту* са претходна три концерта. Најпре, музички материјал који обједињује први и трећи став *Шпанске свите* преузет је из првог става композиције *Зефиоров повратак*: реч је о сегменту у бр. 12 изнад којег је композитор унео опис *Les astres pâlisent* (Звезде које бледе). Овај одломак започиње упечатљивом скретничном фигуром чији је карактер, како запажа Ана Стефановић, ламентозан.¹⁰⁹⁷ У првом ставу *Шпанске свите*, цитат обухвата управо тај почетни, двотактни мотив из раније композиције, а затим се он развија у нову мелодијску линију, што можемо да посматрамо као трансформисану метатезу на великој удаљености у односу на првобитни контекст. С друге стране, у трећем ставу *Шпанске свите*, сегмент *Зефиоровог повратка* (бр. 12–14 односно до краја првог става) преноси се у целости, готово без икаквих измена и чак са оркестрацијом која опонаша изворни контекст (соло флаута је удвојена гудачким инструментима, а такође гудачки инструмената преузимају тип пратње који је у *Зефиоровом повратку* имала деоница клавира). Међутим, највећи

¹⁰⁹⁶ Bebler, „*Španska svita* u opusu Vlastimira Trajkovića“, 205.

¹⁰⁹⁷ Stefanović, „Vlastimir Trajković, *Španska svita*...“, 208.

део материјала *Шпанске свите* преузет је из *Концерта за виолу и оркестар*: најпре се у средњем делу првог става *Шпанске свите* (пре репризе 'Зефиrove' теме са почетка) појављује велики сегмент музике из трећег става *Концерта за виолу* (бр. 55–58), практично без икаквих измена осим у инструментацији, што можемо да протумачимо као нетрансформисану метатезу на великој удаљености. На исти начин је пренет још један сегмент трећег става *Концерта за виолу*: реч је његовом епилогу (од бр. 71 до краја концерта), који је уметнут у други став *Шпанске свите*, с тим што солистички мелодијски материјал доносе виола и флаута у дијалогу. Већ смо поменули да је то иста тема која се (измењена) појављује у трећем ставу *Концерта за обоу и оркестар*, те су тако сва три остварења повезана применом музичке метатезе, али степен трансформације изворног материјала (тј. музичке тезе) варира од случаја до случаја.

Можемо да закључимо да код Трајковића преношење сегмената сопствене музике из једног остварења у друго има смисао њиховог обједињавања у целину вишег реда. Такође, цитирани материјал – сопствени или туђи – може да се посматра као синегдоха (старогрч. *συνεκδοχή*, од глагола *ἐκδέχομαι* – 'узети или примити од другог') односно као део који заступа целину (лат. *pars pro toto*). Од тренутка када је формулисао концепт музичке тезе и метатезе у свом *Концерту за виолу и оркестар*, не само унутар овог остварења већ и у смислу његовог повезивања са ранијим *Концертом за клавир и оркестар* и *Сонатом за виолину и клавир* (дакле, гледајући 'уназад'), Трајковић је евидентно одлучио да настави са применом ове замисли, обухвативши њоме и своје концерте за обоу и флауту. На тај начин је формирао целовит 'четвороставачни' циклус концертантних дела обједињених истом, 'античком парадигмом', која је овде посредована митологијом, поезијом Милорада Митровића која подражава уметност трубадура, као и Трајковићевим композиторским 'светим тројством' које чине Дебиси, Равел и де Фаља. *Шпанска свита*, као композиција која у извесном смислу сумира композиторов претходно пређени стваралачки пут, доноси још неке дискретне музичке реминисценције које додатно потврђују овај Трајковићев парадигматски круг.¹⁰⁹⁸ Међутим, ти 'цитати' су звучно неприметни и уклопљени су у ткиво

¹⁰⁹⁸ Тако Ана Стефановић уочава појаву иницијалног мотива Дебисијевог *Прелида за поподне једног фауна* (силазни хроматизовани целостепени низ, на истој интонацији као у оригиналу), који се појављује у првом ставу свите истовремено са варијацијом на тему из *Зефиоровог повратка*, уп.

Шпанске свите на исти начин као што је раније поменути цитат из Дебисијеве опере *Пелеас и Мелисанда* уметнут у други став Трајковићеве *Сонате за виолину и клавир*. Стога можемо у начелу да се сложимо са Недом Беблер у оцени да „Trajkovićev polistilizam nije rezultat neo- ili post- vizure, već integrisanosti najrazličitijih idioma u njegov izražajni aparat. Probirljivo je izdvajao idiome i sastojke koji rezoniraju sa njegovim senzibilitetom i smatrao je sebe njihovim slobodnim korisnikom i suvlasnikom“.¹⁰⁹⁹ Међутим, с обзиром на чињеницу да до сада нисмо разматрали Трајковићеву музику у односу на полистилизам као стваралачку методологију,¹¹⁰⁰ потребно је да размотримо њен смисао и могућу применљивост на стваралаштво овог композитора.

Ако узмемо у обзир значење које је термину полистилизам дао Алфред Шнитке (Алфред Шнитке, 1934–1998)¹¹⁰¹ – а то је, како запажа Ивана Медић, заокрет ка еклектицизму и намера да се превазиђе идеја стилске чистоте¹¹⁰² – можемо лако да приметимо да то не одговара ни Трајковићевој теоријској мисли нити његовој музици, у којој је реч о интегрисаности различитих idioma (како и Беблерова примећује). Наравно, ни сам Шнитке није под појмом полистилизма

Stefanović, „Vlastimir Trajković, *Španska svita...*“, 208, док Неда Беблер препознаје цитат Равелове музике из *Паване за преминулу инфанткињу* у трећем ставу *Шпанске свите*, „kad solo flauta najavljuje raj, odnosno ulazak u raj“, Bebler, „*Španska svita* u opusu Vlastimira Trajkovića“, 205.

¹⁰⁹⁹ Исто, 202.

¹¹⁰⁰ Неда Беблер понавља констатацију о полистилизму код Трајковића у програмском коментару поводом извођења његове композиције *Звона*, с тим што овај термин ставља под знаке навода: „Клавирски циклус *Звона* Властимира Трајковића (1947) чине комади компоновани између 1971. и 1974. године. Збирка није конципирана као тематски циклус. Напротив. То је низ 'сусрета' са инструментом који у Трајковићевом звучном свету има веома експонирану улогу; низ дневничких записа на клавиру, пре свега о клавиру и у *одбрану* клавира. 'Полистилизам', асоцијације на стилове француског, скрјабиновског пијанизма, или idioma цеза, делују истовремено и као цитати, и у улози 'нео'-предлошка али пре свега као 'аргументи', присећања на оне моћи клавира које су у савременој пијанистичкој лексци запостављене. Тако ни наслове појединих комада не треба схватати 'програмски'. Реч 'звона' могла би бити допуњена или замењена речима 'омаж' или 'слава', а све остале – атрибутима везаним за звучну палету клавира.“ Н. Б. [Неда Беблер], „Рита Кинка, клавир“, програмска књижица (некаталогизована), 28. БЕМУС, 8. октобар 1996. у Коларчевој задужбини, организатор: Југоконцерт.

¹¹⁰¹ Алфред Шнитке је први пут поменуо термин полистилизам (или полистилистика) у свом чланку „Полистилистические тенденции в современной музыке“ из 1971. године. Доступно у: Валентина Холопова, Евгения Чигарева, *Алфред Шнитке*, Москва, Советский композитор, 1990, 327–331; на енглеском језику: Alfred Schnittke, „Polystylistic Tendencies in Contemporary Music“, in Alexander Ivashkin (ed.), *A Schnittke Reader*, transl. John Goodliffe, Bloomington/Indianapolis, Indiana University Press, 2002, 87–90.

¹¹⁰² Уп. Ivana Medić, *From Polystylism to Meta-Pluralism. Essays on Late Soviet Symphonic Music*, Belgrade, Institute of Musicology SASA, 2017, 16. Ауторка запажа да Шнитке овај термин није увео у свој теоријски дискурс имајући на уму искључиво сопствену музику, већ га је користио као широк и флексибилан, свеобухватни термин за различите манифестације тенденције да се унутар једне исте композиције користе креативне алатке изведене из различитих стилова и традиција. Исто.

подразумевао само „тренд 'колажирања' у савременој музици, већ и суптилније начине коришћења елемената стила других композитора“.¹¹⁰³ С друге стране, када је на пример реч о полистилизму једног Шостаковича, Ивана Медић примећује да разноликост извора музичког тематизма у његовом стваралаштву и референцијалност коришћених тема стоје у служби афирмације драмске идеје дате композиције – дакле, ти 'цитати' нису испражњени од свог значења, већ, напротив, носе снажан семантички потенцијал.¹¹⁰⁴ По нашем мишљењу, основни разлог зашто није оправдано говорити о полистилизму у вези са Трајковићевим стваралаштвом лежи у томе што сама кованица – у дословном значењу 'више стилова' – не одговара музици овог композитора којој недостаје „рискантни аспект полистилизма, намерна неподударност цитираног материјала са композиторским 'оригиналним' темама, и истраживање наративног потенцијала ове неподударности“.¹¹⁰⁵ Цитати и нарочито аутоцитати у Трајковићевој музици имају улогу повезивања сродних – према његовом уверењу – поетика кроз време и простор и њиховог афирмисања унутар исте, античко-медитеранске парадигме, која за овог аутора има значај испољавања модернистичког стваралачког импулса.

¹¹⁰³ Schnittke, „Polystylistic Tendencies...“, 87; нав. према Медић, *From Polystylism to Meta-Pluralism*, 23. Примера ради, Медићева примећује да је Шнитке, пишући о Стравинском, чак изједначавао значење термина неокласицизам и полистилизам, уп. исто, 28.

¹¹⁰⁴ Исто, 30, 147.

¹¹⁰⁵ Исто, 71. Ивана Медић ово запажање износи у вези са првим ставом Симфоније бр. 2 Бориса Чајковског (Борис Александрович Чайковский, 1925–1996) у коме је композитор парафразирао одломке музике Волфганга Амадеуса Моцарта, Лудвига ван Бетовена, Јохана Себастијана Баха и Роберта Шумана, што ипак не доводи до 'полистилистичког' резултата: „Док Шниткеови бројни, често дрски и нападни цитати, аутоцитати и парафразе кородирају целокупну форму, у делу Чајковског класицистички 'медли' је видљиво изолован од остатка музичког тока – као својеврсна оаза, или светилиште. Чајковски с љубављу пригрљује класике; Шнитке убацује читав конгломерат различитих музика у своју 'папазјанију' и пушта је да 'кипи' и да се 'прелива'“. Исто.

Закључак

Истраживање које смо спровели у овој дисертацији имало је за циљ да идентификује и потврди континуитет присуства 'античке (грчке) парадигме' у европском културном простору, те да покаже обим и начине испољавања њеног утицаја у музичкотеоријским и композиторским опусима двојице стваралаца друге половине двадесетог и почетка двадесет првог века, грчко-француског композитора Јаниса Ксенакиса и српског композитора Властимира Трајковића. 'Античка (грчка) парадигма' као теоријски концепт који смо разрадили ослањајући се на општу литературу али и на радове српских музиколога (првенствено Драгутина Гостушког), послужила нам је да прецизније одредимо место српске уметничке музике у ширем европском културном простору – и баш у том погледу нам је композиторски и музичкотеоријски опус Властимира Трајковића представљао драгоцен, а до сада недовољно истражен пример.

Дефинишући 'античку парадигму' као основни теоријски концепт ове дисертације, дали смо јој веома широко значење: према нашем тумачењу, она не обухвата само древну грчку културу (филозофију, књижевност, музику, митологију, науку) у смислу непосредног узора, већ садржи и вишеструке нивое посредовања те културе кроз различите историјске и стилске епохе (и индивидуалне поетике) у Европи – од Византије, преко ренесансе (и раног барока), па затим 'модернистичке револуције' Клода Дебисија и његових истомишљеника с краја деветнаестог и почетка двадесетог века, до стваралаштва Оливијеа Месијана. И Ксенакис и Трајковић инспирисали су се Месијановим композиторским и теоријским опусом, али њихов однос према личности угледног професора био је битно другачији. За Ксенакиса је музика представљала прибежиште од животних траума које је искусио у младости, те иако је дошао у Месијанову класу са скромним познавањем теорије и историје музике – према Гостушковим речима, као 'дилетант' – од свог професора је добио право усмерење и потврду сопствене вредности и талента. С друге стране, Трајковић се обрео у истој класи, у последњој години Месијанове предавачке делатности на Париском конзерваторијуму, као 'антидилетант' односно потпуно формиран композитор, који је свој дар већ избрусио у класи Василија Мокрањца на Факултету музичке уметности у Београду.

За њега сусрет са Месијаном није представљао формативно искуство, јер је млади српски композитор до тог тренутка већ био свестан сопствених музичких интересовања и владао је личном композиторском методологијом, коју је током наредних година и деценија додатно 'брусио' и усавршавао. Стога можемо да закључимо да је Трајковићев одлазак у Париз био првенствено мотивисан жељом да се сопствено стваралаштво провери и, можда, потврди у односу на оновремени контекст европске музике.

За Трајковића се и сâм Ксенакис указује као парадигматичан стваралац, с обзиром на разлику у годинама и на огроман успех који је грчко-француски композитор постигао у Европи и свету пре Трајковићевог ступања на професионалну сцену. Међутим, за разлику од Ксенакиса који се, стицајем животних околности, никада није вратио у своју домовину, већ је постао натурализован француски композитор светског реномеа, Трајковић никада није напустио нашу земљу – можда би било боље рећи да није одустао од ње, упркос неадекватном третману професије композитора уметничке музике у нашој средини. У томе се огледа смисао просветитељске улоге коју је Трајковић самом себи доделио. Попут античких филозофа, који су оснивали сопствене 'академије' односно школе мисли, Трајковић је предано радио на образовању многих генерација српских композитора и тежио њиховој афирмацији – као што се непрестано залагао и за бољи положај српске уметничке музике у целини. Стога нам се он указује као 'српски де Фаља' и доследни настављач свог деде, Милоја Милојевића, припадника генерације српских композитора који су тежили томе да нашу музику приближе актуелним токовима у културним центрима Европе. Занимљиво је да поменемо да је и Ксенакис заговарао реформу музичког и уметничког школства у Европи и да је креирао своју главну технолошку иновацију, *Unité Polyagogique Informatique SEMAMu* (UPIС), у жељи да компоновање музике олакша и приближи свим људима – од деце и аматера, до професионалних стваралаца, те се и у том погледу уочава блискост између ове двојице композитора.

Тачке додир музичких поетика Ксенакиса и Трајковића успостављају се без изузетка захваљујући оним елементима који отелотворују 'античку (грчку) парадигму': с једне стране налазе се творевине људског духа као што су филозофија, наука, књижевност, музика, мит, а с друге стране, природа и космос.

Ту су Питагора и Протагора односно спој космоцентричног и антропоцентричног погледа на свет, метафоре из природних наука и архитектуре, Ничеова дихотомија 'аполонијског' и 'дионизијског' принципа, Византија и Медитеран као 'седиште' парадигме, ренесанса/барок, Француска култура и њене зоне зрачења културног утицаја, 'општа морфологија' и Гостушки, и тако даље. Периодична обнова античког духа током европске историје, о којој је тако исцрпно писао Гостушки, указује се заиста као метафора спиралне, 'наутилус' форме – сваки пут се све више удаљавајући од свог центра, али остајући ипак чврсто везана за њега.

Иако се Ксенакис уобичајно посматра као представник високог модернизма односно авангарде у европској музици после Другог светског рата – као стваралац окренут прогресу и технолошким иновацијама – док се Трајковић одређује као постмодерниста или, чак, неокласичар – као уметник који одбацује тековине авангарде у корист дијалога са традицијом – анализирајући њихове напise и одабране примере из композиторског опуса установили смо да су њихове поетике, ма колико међусобно различите, заправо у подједнакој мери загладане и у прошлост и у будућност. Такође, анализирајући њихове напise, видели смо да ни код једног ни код другог није дошло до промене парадигме у току стваралачког сазревања, већ су обојица до краја свог животног и креативног пута остали верни антици као узору и мотиватору за ново, оригинално стваралаштво. Другим речима, установили смо да оба композитора практично стављају знак једнакости између појмова 'обНОВА' и 'НОВО'. Због тога смо и Ксенакиса и Трајковића одредили као представнике 'класицистичког модернизма', чију смо дефиницију пронашли код Гостушког. Иако су оба композитора стварала у добу које је обележено мегакултуром постмодерне, анализом њихових написа и музичких остварења нисмо пронашли довољно аргумената који би нам омогућили да макар поједине делове њиховог опуса посматрамо као да припадају постмодернистичкој уметности. Наиме, Ксенакис се у својим написима никада није бавио стилским одређењима и све време је остао на линији модернистичког размишљања о напретку друштва и уметности. С друге стране, Трајковићев рани опус је у нашој музичкој средини иницијално био одређен као постмодернистички, али сматрамо да његова иницијална стваралачка намера можда није била адекватно протумачена. Наиме, наша основна хипотеза – да је Трајковић свој уметнички 'крeдо' формирао

у раној младости под пресудним утицајем књиге *Vreme umetnosti*, при чему је 'класицистичке' тенденције разумео као израз модернистичког, а не пост- или нео-усмерења – пронашла је потпору у бројним примерима из његовог опуса. Можда је зато, почев од последње деценије двадесетог века, овај композитор декларативно негирао било какву повезаност сопственог стваралаштва са парадигмом постмодерне, вероватно дубоко верујући у то да је његова животна мисија била да створи *нови модернизам* – какав је прижељкивао Гостушки – који би српској музици дао толико жељену улогу предводника уметности у ширим, европским и светским оквирима. Мада сам Трајковић, гледано из данашње визуре, није успео својим стваралаштвом да оствари ову мисију – можда и зато што је превише био везан за наш простор и за своју просветитељску улогу – радује чињеница да је велики број његових некадашњих студената постигао значајне успехе у интернационалним оквирима.¹¹⁰⁶

Можемо да закључимо да је на примеру Ксенакисовог и Трајковићевог стваралаштва потврђена виталност класичне античке мисли и у савременом добу. 'Жива антика', о којој говори Трајковић, указује се као својеврстан 'архитект' који, својим трансисторијским значајем, спаја индивидуалне, просторно и временски удаљене поетике, у једну 'мегаструктуру' (или 'метаструктуру') европске културе.

¹¹⁰⁶ Међу некадашњим студентима Властимира Трајковића, највише успеха у иностранству постигли су Исидора Жебељан (1967–2020) и Ђуро Живковић (1975). Више о српској композиторској дијаспори видети у: Ивана Медић, *Паралелне историје: савремена српска уметничка музика у дијаспори*, Београд, Музиколошки институт САНУ, 2020.

Литература

1. Anon. (1979) *Vlastimir Trajković*. Paris: Éditions Max Eschig.
2. Aristoxenus of Tarentum (1992) *The Harmonics of Aristoxenus*, edited with Translation notes, Introduction and Index of Words by Henry S. Macran, M.A. Oxford: Clarendon Press.
3. Бараћ, Никола Б. (2020) *Тезе и метатезе: обликотворни процеси у Концерту за виолу и оркестар Властимира Трајковића*. Необјављени мастер рад из предмета Анализа музичких облика, рађен под менторством доц. др Иване Илић. Београд, Факултет музичке уметности, 2020.
4. Barraqué, Jean (1962) „Debussy : ou l’approche d’une organisation autogène de la composition » у: *Debussy et l’évolution de la musique au XXe siècle*, Colloques internationaux du Centre national de la recherche scientifique, Sciences humaines, Paris, 24–31 Octobre 1962. Објављено као: Barraqué, Jean (1965) „Debussy : ou l’approche d’une organisation autogène de la composition » у: *Debussy et l’évolution de la musique au XXe siècle*. Paris: Editions du Centre National de la Recherche Scientifique, 83–96.
5. Беблер, Неда (1995) *Властимир Трајковић – Одабрана дела 1971–1990*, књижица уз ЦД. Београд: СОКОЈ.
6. Беблер, Неда (2001) *Арион за гитару и гудаче*, књижица уз ЦД. Београд: ПГП РТС.
7. Bebler, Neda (2019) „*Španska svita u opusu Vlastimira Trajkovića*“, u Zorica Premate (prir), *Tribine Novi zvučni prostori, Zbornik*. Beograd: Centar za muzičku akciju i RTS Izdavaštvo, 201–206.
8. Bosseur, Jean-Yves (2001) „La musique française dans l’entre-deux guerres“, *Музикологија/Musicology* 1: 119–128.
9. Boulez, Pierre (1966) *Relevés d’apprenti*. Textes réunis et présentés par Paule Thévenin. Paris: Collection « Tel Quel » aux Éditions du Seuil.
10. Boulez, Pierre (1972) „Alea“, prevela Daša Bradičić, u *Novi zvuk: izbor tekstova o suvremenoj glazbi*, sastavio Petar Selem. Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske, 15–23.

11. Bucquet, Marie-Françoise (1981) „Sur *Evryali*“, in Hugues Gerhards (ed.), *Regards sur Iannis Xenakis*. Paris: Stock, 219–226.
12. Vagopolou, Evaggelia (2007) *Cultural Tradition and Contemporary Thought in Iannis Xenakis's Vocal Works*. PhD dissertation. Bristol: University of Bristol, Faculty of Arts, Music Department.
13. Vandenbogaerde, Fernand (1968) „Analyse de *Nomos Alpha* de I. Xenakis“ [Schola Cantorum, classe de mise en ondes et acoustique appliquée, année 1966–1967], *Mathématiques et sciences humaines* 24: 35–50, http://www.numdam.org/item/MSH_1968__24__35_0.pdf
14. Varga, Bálint A.[ndrás] (1996) *Conversations with Iannis Xenakis*. London: Faber and Faber.
15. Васић, Александар (2007) „Проблем националног стила у написима Милоја Милојевића“, *Музикологија/Musicology* 7: 231–244.
16. Vedral, Vlatko (2018) „Can we hear the sounds of quantum superpositions?“ *Музикологија/Musicology* 24: 15–19.
17. Veselinović [=Veselinović-Hofman], Mirjana (1983) *Stvaralačka prisutnost evropske avangarde u nas*. Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu.
18. Веселиновић-Хофман, Мирјана (ур.) (2007) *Историја српске музике. Српска музика и европско музичко наслеђе*. Београд: Завод за уџбенике.
19. Višić, Marko (1975) „Odnos muzike i poezije u drevnoj Heladi“, u Plutarh: *O muzici*, [prevod i komentari] Marko Višić, Branka Pavičić. Zrenjanin: Centar za kulturu Zrenjanin (Izdavački sektor „Ulaznica“).
20. Višić, Marko (2019) „Hesiod i njegovo djelo“, *Matica* 78, ljetno 2019: 413–447.
21. Vriend, Jan (1980) „*Nomos Alpha* for Violoncello Solo (Xenakis 1966): Analysis and Comments“, *Journal of New Music Research* 10(1): 15–82.
22. Wellesz, Egon (1961) *A History of Byzantine Music and Hymnography*. Oxford: Clarendon Press.
23. Gic, Ludvig (1979) *Fenomenologija kiča*, Beograd, Biblioteka XX vek, BIGZ.
24. Glass, Philip (2015) *Words without Music: a Memoir*. New York, London: Liveright Publishing Company, A Division of W.W. Norton and Company.
25. Goldbeck, Frédérick (1988) *Des compositeurs au XX siècle, France, Italie, Espagne*. Paris: Parution.

26. Gostuški, Dragutin (1960) „Uz račun verovatnoće“, *Zvuk: jugoslovenska muzička revija* 35–36: 258–262.
27. Gostuški, Dragutin (1961) „Muzički sastanak Istoka i Zapada“, *Zvuk: jugoslovenska muzička revija* 49–50: 527–532.
28. Gostuški, Dragutin (1968) *Vreme umetnosti. Prilog zasnivanju jedne opšte nauke o oblicima*. Beograd: Prosveta.
29. Gostuški, Dragutin (1977) *Umetnost u nedostatku dokaza*. Beograd: Srpska književna zadruga.
30. Debussy, Claude (1921) *Monsieur Croche, antidilettante*. Paris: Librairies Dorbonaîné ; Nouvelle Revue française (Les Bibliophiles Fantaisistes), 7–144.
<https://archive.org/details/monsieurcrochean00debu>,
https://fr.wikisource.org/wiki/Monsieur_Croche/Texte_entier.
31. Debussy, Claude (1927) Claude Debussy, *Monsieur Croche the Dilettante Hater*, transl. by B. N. Langdon Davies. London: Noel Douglas. Прештампаано у: Debussy, Claude (1962) *Three Classics in the Aesthetic of Music*, New York, Dover Publications, Inc., 1–186.
32. DeLio, Thomas (1980) „Iannis Xenakis’ *Nomos Alpha*: The Dialectics of Structure and Materials“, *Journal of Music Theory*, 24/1, Spring 1980: 63–95.
33. DeLio, Thomas (1987) „Structure and Strategy: Iannis Xenakis’ *Linaia-Agon*“, *Journal of New Music Research* 16: 143–165.
34. de Falja, Manuel (2001) *Zapisi o muzici i muzičarima*, uvodna reč i komentari Federiko Sopenja, prevela sa španskog Biljana Bukvić. Beograd: CLIO.
35. Ђурић, Милош Н. (2001) „Фридрих Ниче и хеленска култура“, у Фридрих Ниче, *Рођење трагедије*, превела са немачког Вера Стојић. Београд: Дерета, 1–24.
36. Жоли, Брис (Brice Joly) (2003) „Ксенакисов УРІС“, прев. са француског Весна Микић, *Нови звук/New Sound, Интернационални часопис за музику* 21: 57–65.
37. Zurovac, Mirko (2006) „Metodičko zasnivanje estetike“, у: *Šta je estetika? Zbornik radova*. Beograd-Pančevo: Mali Nemo i Estetičko društvo Srbije.
38. Piesu, Miha (2002) „Notes on the late-period Xenakis“, *Contemporary Music Review* 21, June 2002: 133–142.
39. Jankélévitch, Vladimir (1975) *Ravel*. Paris: Éditions du Seuil.

40. Јанкелевич, Владимир (1987) *Музика и неизрециво*, превела с француског Јелена Јелић, Предговор Ивана Фохта. Нови Сад: Књижевна заједница Новог Сада.
41. Јанковић [=Медић], Ивана (2003) „Синтезијска уметност Владана Радовановића“, *Музикологија/Musicology* 3: 141–186.
42. Janković [=Janković-Beguš], Jelena (2008) „Structure – Meaning and Implementation of the Term in Theoretical and 'Musical' Structuralism“, у: академик Дејан Деспић и др Мелита Милин (ур.) *Rethinking Musical Modernism/Музички модернизам – нова тумачења*. Београд: Српска академија наука и уметности и Музиколошки институт САНУ, 247–264.
43. Janković-Beguš, Jelena (2016), „Playing the Game with Aleatorics and Narrativity: *Linaia-Agon* by Iannis Xenakis“, *New Sound – International Magazine for Music* 48, II/2016: 109–130.
44. Janković-Beguš, Jelena (2017) „Game Pieces of Iannis Xenakis: ludus musicus et mathematicus“, конференцијско излагање (необјављено) у оквиру: *Musica movet: Affects, Ludus, Corpus*, 12th International Conference on Music Theory, Belgrade, 13–15 October, 2017, University of Arts in Belgrade.
45. Janković-Beguš, Jelena (2017) „'Between East And West': Socialist Modernism as the Official Paradigm of Serbian Art Music in the Socialist Federal Republic of Yugoslavia“. *Musicologist, International Journal of Music Studies* 1: 141–163.
46. Kajoa, Rože (1979) *Igre i ljudi*. Drugo izdanje. Beograd: Nolit.
47. Kiourtsoglou, Elisavet (2017) „An Architect Draws Sound and Light: New Perspectives on Iannis Xenakis's *Diatope* and *La Legende d'Eer* (1978)“, *Computer Music Journal*, 41(4), Winter 2017: 8–31.
48. Komadina, Ivana (1986) *Nagoveštaji i ostvarenja postmoderne u stvaralačkom opusu Vlastimira Trajkovića*. Neobjavljen diplomski rad, rađen pod mentorstvom prof. Vlastimira Peričića. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti.
49. Komadina, Ivana (1987) „Dve sonate Vlastimira Trajkovića“, *Treći program* 75, IV/1987, 23–24.
50. Коњовић, Петар (1954) *Милоје Милојевић, композитор и музички писац*. Београд: Српска академија наука (Посебна издања, књ. ССХХ, Одељење ликовне и музичке уметности, књ. 1).

51. Котевска, Ана (2017) „Павле Стефановић и Југословенска музичка трибина у Опатији: од проактивног оснивача до реактивног хроничара и верног промотера“, у: Соња Маринковић и Јелена Јанковић-Бегуш (ур.) *О укусима се расправља. Павле Стефановић (1901–1985)*, тематски зборник. Београд: Музиколошко друштво Србије, Факултет музичке уметности, 207–222.
52. Kramer, Jonathan D. (1988) *The Time of Music: New Meanings, New Temporalities, New listening Strategies*. New York: Schirmer.
53. Xénakis [=Xenakis], Iannis (1955) „La crise de la musique sérielle“, *Gravesaner Blätter* 1, Juli 1955: 2–4, <https://www.iannis-xenakis.org/wp-content/uploads/2020/11/1955-%C2%AB-La-crise-de-la-musique-se%CC%81rielle-%C2%BB-Gravesaner-Bla%CC%88tter-n%C2%B01-1955-p.-2-4.pdf>
54. Xenakis, Iannis (1963) *Musiques formelles. Nouveaux principes formels de composition musicale. La Revue musicale*, double numéro spécial Nos. 253 et 254.
55. Xenakis, Iannis (1971) *Formalized Music. Thought and Mathematics in Composition*. Bloomington (IN): Indiana University Press.
56. Xenakis, Iannis (1971) *Musique. Architecture*. Tournai: Casterman. (Deuxième édition revue et augmentée, 1976.)
57. Xenakis, Iannis (1979) *Arts/Sciences. Alliages*. Tournai: Casterman.
58. Xenakis, Iannis (1980) „Esquisse d’autobiographie“, In Gérard Montassier (ed.), *Le fait culturel*. Paris: Editions Fayard, 215–228, <https://www.iannis-xenakis.org/wp-content/uploads/2021/05/Esquisse-autobiographie-Iannis-Xenakis-1980-.pdf>
59. Xenakis, Iannis (1985a) *Arts/Sciences: Alloys*. The Thesis Defense of Iannis Xenakis before Olivier Messiaen, Michel Ragon, Olivier Revault d'Allones, Michel Serres, and Bernard Teyssède. Translated by Sharon Kanach. New York (NY): Pendragon Press.
60. Xenakis, Iannis (1985b) „Arhitektura, informatika, originalnost“, u: *Skladateljske sinteze osamdesetih godina*. Zagreb: Muzički biennale Zagreb, 86–87.
61. Xenakis, Iannis (1992) *Formalized Music. Thought and Mathematics in Composition*. Revised edition. Additional material compiled and edited by Sharon Kanach. Styvesant (NY): Pendragon Press.

62. Xenakis, Iannis (1996) „Eschyle, Un Théâtre Total“, In: *Musique et Originalité*. Paris: Nouvelles Editions Segquier.
63. Xenakis, Iannis (in) Bálint Andras Varga (1996) *Conversations with Iannis Xenakis*. London: Faber and Faber.
64. Mâche, F.-B. [François-Bernard] (1993) „The Hellenism of Xenakis“, *Contemporary Music Review* 8(1): 197–211.
65. Madarász-Szilágyi, Rozália (2009) *Matematika i muzika*. Novi Sad: Univerzitet u Novom Sadu, Prirodno-matematički fakultet, Departman za matematiku i informatiku.
66. Martin, Thomas R. (1996) *Ancient Greece. From Prehistoric to Hellenistic Times*. New Haven & London: Yale University Press.
67. Масникоса, Марија (1995) „Неизрециво...“, *Нови Звук/New Sound – Интернационални часопис за музику*, 4–5: 73–82.
68. Masnikosa, Marija (1998) *Muzički minimalizam (Američka paradigma i differentia specifica u ostvarenjima grupe beogradskih kompozitora)*. Beograd: CLIO.
69. Masnikosa, Marija (2010) *Orfej u repetitivnom društvu. Postminimalizam u srpskoj muzici za gudački orkestar u poslednje dve decenije XX veka*. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti, Katedra za muzikologiju.
70. Masnikosa, Marija (2017) “Types of transtextuality in the selected works of Serbian musical postmodernism,” In: Ivana Perković & Franco Fabbri (Eds.), *Musical Identities and European Perspective. An Interdisciplinary Approach*, Eastern European Studies in Musicology Vol. 8. Frankfurt am Main: Internationaler Verlag der Wissenschaften, 221–241.
71. Mathiessen, Thomas J. (1999) *Apollo’s Lyre. Greek Music and Music Theory in the Antiquity and the Middle Ages*. Lincoln and London: University of Nebraska Press.
72. Medić, Ivana (2004) *Klavirska muzika Vasilija Mokranjca*, Beograd, Studentski kulturni centar, Knjižara Bookwar, 2004.
73. Medić, Ivana & Jelena Janković-Beguš (2016) „Works commissioned by Belgrade Music Festival (BEMUS) 2002–2013: Contemporary music creation in a transitional society“, In Mirjana Veselinović-Hofman et. al, *Music: Transitions/Continuities*. Belgrade: Department of Musicology, Faculty of Music, University of Arts in Belgrade, 317–329.

74. Medić, Ivana (2017) *From Polystylism to Meta-Pluralism. Essays on Late Soviet Symphonic Music*. Belgrade: Institute of Musicology SASA.
75. Medić, Ivana & Jelena Janković-Beguš (2018) „What Does Quantum Music Sound Like and What Would Pierre Boulez Think of It? *Super Position (Many Worlds)* by Kim Helweg (2017)“, *Музикологија/Musicology* 24: 79–93.
76. Медић, Ивана (2020) *Паралелне историје: савремена српска уметничка музика у дијаспори*. Београд: Музиколошки институт САНУ.
77. Messiaen, Olivier (1956) *The Technique of My Musical Language*. Paris: Alphonse Leduc.
78. Messiaen, Olivier (1994) *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie* (1949–1992). Paris: Alphonse Leduc.
79. Mikić, Vesna i Ivana Ilić (prir.) (2007) *...under (re)construction – Међународна трибина композитора 1992–2007*. Београд: Удружење композитора Србије.
80. Milin, Melita (2012) „Ancient Greek mythology mediated by Latin culture: On Vlastimir Trajković's *Arion and Zephyrus Returns*“, *Музикологија/Musicology*, 12: 165–182.
81. Milin, Melita (2013) „Approaches to Ancient Greek Mythology in Contemporary Serbian Music: Ideological Contexts“, In: Katerina Levidou and George Vlastos (Eds), *Revisiting the Past, Recasting the Present: The Reception of Greek Antiquity in Music, 19th Century to Present*, Conference proceedings. Athens: Hellenic Music Centre, 303–317.
82. Милин, Мелита (2017) „In memoriam: Властимир Трајковић (Београд, 17. јуни 1947 – Београд, 4. јануар 2017)“, *Музикологија/Musicology* 22: 223–226.
83. Милојковић, Милан (2017) *Дигитална технологија у српској уметничкој музици*. Докторска дисертација, рађена под менторством проф. др Мирјане Веселиновић-Хофман. Београд: Факултет музичке уметности.
84. Митровић, Радош (2017) *Крај постмодерне у европској музици и његова условљеност друштвено-политичким и уметничким контекстом*. Необјављена докторска дисертација, рађена под менторством проф. др Мирјане Веселиновић-Хофман. Београд: Факултет музичке уметности.
85. Montassier, Gérard (ed.) (1980) *Le fait culturel*. Paris: Editions Fayard.

86. Мукић, Наташа (2014) *Теорија игара. Математичке основе митова и парадокса*. Необјављени мастер рад, рађен под менторством проф. др Иване Штајнер-Папуга. Нови Сад: Универзитет у Новом Саду, Природно-математички факултет, Департман за математику и информатику.
87. von Neumann, John and Oscar Morgenstern (1944) *Theory of Games and Economic Behavior*. Princeton: Princeton University Press.
88. Ниче, Фридрих (2001) *Рођење трагедије*. Београд: Дерета.
89. Novak, Jelena (2018) *Operofilia*. Beograd: Orion Art.
90. Pavlović, Dušan (2015) *Теорија игара. Основне игре и примена*, Друго, допуњено издање. Beograd: Fakultet političkih nauka Univerziteta u Beogradu i Čigoja štampa.
91. Palisca, Claude V. (1954) „Girolamo Mei: Mentor to the Florentine Camerata“, *The Musical Quarterly*, XL/1, January 1954: 1–20.
92. Париповић Крчмар, Сања (2014) *Песнички облици српског неосимболизма*. Необјављена докторска дисертација рађена под менторством проф. др Николе Грдинића. Нови Сад: Универзитет у Новом Саду, Филозофски факултет.
93. Папазоглу, Фанула (1977) „Етничка структура античке Македоније у светлости новијих ономастичких истраживања“, *Балканика/Balkanica VIII*: 65–80.
94. Peck, Robert W. (2003) „Toward an Interpretation of Xenakis’s *Nomos alpha*“, *Perspectives of New Music*, 41/1, Winter 2003: 66–118.
95. Pedrell, Felipe (1922) *Canconiero musical popular español*, Vols. 1–4. Valls: Eduquardo Castells.
96. Peričić, Vlastimir (1968) *Razvoj tonalnog sistema*. Beograd: Umetnička akademija.
97. Peričić, Vlastimir i dr. (1969) *Muzički stvaraoci u Srbiji*. Beograd: Prosveta.
98. Петрарка (1974) *Канџонијер*, избор и предговор Ерос Секви, превод Љубомир Симовић. Београд: Просвета.
99. Platon (2002) *Država*, peto izdanje, preveli dr Albin vilhar i dr Branko Pavlović, predgovor dr Veuko Korač, objašnjenja i komentari dr Branko Pavlović. Beograd: Beogradski izdavačko-grafički zavod.

100. Popović-Mlađenović, Tijana (1996) *Muzičko pismo (Muzičko pismo i svest o muzičkom jeziku sa posebnim osvrtom na avangardnu muziku druge polovine XX veka)*. Beograd: CLIU.
101. Поповић-Млађеновић, Тијана (2007) „Прича о балади у музици“, *Нови звук – Интернационални часопис за музику* 30: 15–33.
102. Popović-Mlađenović, Tijana (2008) „Improvisation as a Call for Communication“, *New Sound – International Magazine for Music* 32, 23–32.
103. Поповић-Млађеновић, Тијана (2009) „Време и свет који се разоткривају пред Квартетом за крај времена Оливијеа Месијана“, *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику* 40: 115–127.
104. Prunières, Henry (1964). *La Revue Musicale* 258–259.
105. Радоман, Валентина (2016) *Функције идеологије и политике у музичком модернизму*. Докторска дисертација рађена под менторством проф. др Весне Микић. Нови Сад: Универзитет у Новом Саду, Академија уметности, Катедра за музикологију и етномузикологију.
106. Ready, Jonathan L. (2007) „Homer, Hesiod and the Epic Tradition“, in H. A. Shapiro (Ed.), *The Cambridge Companion to Archaic Greece*. New York: Cambridge University Press, 111–140.
107. Reilly, Jack (1993) *The Harmony of Bill Evans*. Brooklyn, NY: Unichrom.
108. Romanou, Katy (2006) „Stochastic Jeux“, *Музикологија/Musicology* 6: 207–218.
109. Rosand, Ellen (2007) *Monteverdi's Last Operas: A Venetian Trilogy*. Berkeley – Los Angeles – London: University of California Press.
110. Solomos, Makis (1996) *Iannis Xenakis*. Mercuès: P.O. Editions, 1996.
111. Solomos, Makis (1997) „Esquisses pré-compositionnelles et œuvre : les cribles de *Nomos alpha* (Xenakis)“, *Les Cahiers du CIREM* 40–41: 141–155.
112. Solomos, Makis (2019) „*Nomos alpha*. Remarks on performance“, in Alfia Nakipbekova (ed.), *Exploring Xenakis. Performance, Practice, Philosophy*. Wilmington (DE): Vernon Press: 109–128, <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-02055019>.
113. Софокле (2007) *Антигона*, превод и објашњења Милош Н. Ђурић. Београд: Српска књижевна задруга.

114. Stamatović, Slobodan (2015) „K antičkim korijenima prozodiје. Prilog za rekonstrukciju starogrčkog izgovora“, *Filozofska istraživanja* 137, 2015/I: 31–47.
115. Sterken, Sven (2001) „Towards a Space-Time Art: Iannis Xenakis's Polytopes“, *Perspectives of New Music*, 39(2): 262–273.
116. Стефановић, Ана (1998) „Концерт за обоу Властимира Трајковића“, *Музички талас*, V(2–4): 38–40.
117. Стефановић, Ана (2006) „Пет песама Стефана Малармеа од Властимира Трајковића“, *Нови Звук/New Sound – Интернационални часопис за музику*, 28: 166–174.
118. Стефановић, Ана (2012) „Барокне референце у делима Властимира Трајковића“, *Музикологија/Musicology*, 13: 141–162.
119. Stefanović, Ana (2017) „The Oeuvre of Vlastimir Trajković (1947–2017): A Poetics of the Time (and) of Art“, *New Sound – International Journal of Music*, 49, I/2017: 69–72.
120. Stefanović, Ana (2019) „Vlastimir Trajković, *Španska svita (Sećanja iz detinjstva)* za flautu i 15 gudača, op. 33“, u Zorica Premate (prir), *Tribine Novi zvučni prostori, Zbornik*. Beograd: Centar za muzičku akciju i RTS Izdavaštvo, 207–211.
121. Стојановић [= Стојановић-Новичић], Драгана (1991) „Звук и наука Јаниса Ксенакиса“, необјављени семинарски рад, рађен под менторством проф. др Мирјане Веселиновић-Хофман. Београд: Факултет музичке уметности.
122. Стојановић-Новичић, Драгана (2007) *Облаци и звуци савремене музике*. Београд: Факултет музичке уметности, Катедра за музикологију (Музиколошке студије – монографије – свеска 3/2007) и Издавачко предузеће „Сигнатуре“.
123. Stojanović-Novičić, Dragana (2013) „Musical Minimalism in Serbia: Emergence, Beginnings and its Creative Endeavors“, in *The Ashgate Research Companion to Minimalist and Postminimalist Music*. Farnham: Ashgate, 357–367.
124. Стојановић-Новичић, Драгана (2018) „Музички минимализам у Србији“, у Владимир Тошић, *Речи о музици*. Београд: Факултет музичке уметности, 93–100.

125. Surio, Etjen (1958) *Odnos među umetnostima. Problemi uporedne estetike*, preveo s francuskog Miloš Jovanović. Sarajevo: Svjetlost.
126. Томашевић, Катарина (2001) „Гостушки и српска музикологија“, *Музикологија/Musicology*, 1: 167–170.
127. Трајковић, Властимир (1977) „Коментари уз партитуру *Дан – четири химне за оркестар*“. Завршни испит последипломских студија у Одсеку за композицију (класа редовног професора Василија Мокрањца), Београд, Факултет музичке уметности, 2. мај 1977, необјављено.
128. Трајковић, Властимир (1982а) „Актуелни проблеми и задаци музичке критике у нашој средини“, tribina u: *Музичко стваралаштво и критика* (ур. Slobodan Stefanović). Београд: Марксистички центар организације СК, 28–40.
129. Трајковић, Властимир (1982b) „Карактеристике југославенског музичког стваралаштва у протекла два деценија“, *Музичка култура* 4/1982: 172–175.
130. Трајковић, Властимир (1986) „Милоје Милојевић – Стота годишњица од рођења композитора“, у: др Надежда Мосусова, др Роксанда Пејовић, др Радмила Петровић, Властимир Перичић (ур.), *Милоје Милојевић, Композитор и музиколог*, зборник радова. Београд: Удружење композитора Србије, 9–38.
131. Трајковић, Властимир (1989) „*Konzertstück* за violinu i оркестар Zorana Erića“, *Zvuk* 1: 33–36.
132. Трајковић, Властимир (1992) „Sergej Vasiljevič Rahmanjinov – pedeset godina od smrti“, *Treći program* 92–95, I–IV/1992: 25–30.
133. Трајковић, Властимир (1998) „Кључни опуси у стваралаштву Милоја Милојевића“, у: Властимир Перичић (ур), Мелита Милин (прир.), *Композиторско стваралаштво Милоја Милојевића*, зборник радова. Београд: Музиколошки институт САНУ, 18–31.
134. Трајковић, Властимир (2000) „С ону страну међе модерна – постмодерна: Концерт за клавир и гудачки оркестар Југослава Бошњака или поуздање у принцип музикалности“, *Нови звук/New Sound – Интернационални часопис за музику*, 15: 95–100.
135. Трајковић, Властимир (2001а) „Музичка модерна Manuela de Falje“, у: Manuel de Falja, *Zapisi o muzici i muzičarima*, uvodna reč i komentari Federiko Sopenja, prevela sa španskog Biljana Bukvić. Београд: CLIО, 135–146.

136. Трајковић, Властимир (2001б) „Сећање на др Драгутина Гостушког“, *Музикологија–Musicology* 1: 165–167.
137. Trajković, Vlastimir (2008a) „Thinking the Rethinking (of the Notion of Modernity (in Music))“ [О промишљању (појма) модернитета (у музици)], In: Despić Dejan & Melita Milin (eds.), *Rethinking Musical Modernism / Музички модернизам – нова тумачења*. Belgrade: Serbian Academy of Sciences and Arts and Institute of Musicology of SASA, 27–40.
138. Trajković, Vlastimir (2008b) „Naš Bemus – juče, danas, sutra“, u: Neda Bebler (prip.), *Bemus memorabilia 1969–2008*. Beograd: Jugokonzert, 58–59.
139. Трајковић, Властимир (s.a.) *Оркестрација II за студенте композиције (теоријски део)*. Предавања држана школске године 2008-е-9-е (и још неке анализе и коментари), необјављено.
140. F.[lašar], M.[iron] (1992) „Antika“, u: Dragiša Živković (ur.) *Rečnik književnih termina*, drugo, dopunjeno izdanje. Beograd: Nolit, 35.
141. Focht, Ivan (1969) „О knjizi Dragutina Gostuškog 'Vreme umetnosti'“, *Treći program* 1, proleće 1969: 245–254.
142. Hagel, Stefan (2009) *Ancient Greek Music. A New Technical History*. Cambridge: Cambridge University Press.
143. Hall, Jonathan M. (2007) „Polis, Community and Ethnic Identity“, in H. A. Shapiro (Ed.), *The Cambridge Companion to Archaic Greece*. New York: Cambridge University Press, 40–60.
144. Harley, James (2004) *Xenakis. His Life in Music*. New York – London: Routledge.
145. Hesiod (2019) „Teogonija“ (prevod i komentari Marko Višić), *Matica* 78, ljeto 2019: 448–512.
146. Холопова, Валентина и Евгения Чигарёва (1990) *Альфред Шнитке*. Москва: Советский композитор.
147. Свејић, Војана и Војан Ђорђевић (ur.) (2001) *ТКН 2: Преко (beyond) Ајнштајна на плажи* (temat). Beograd: Теорија која хода, 1–77.
148. Cheong, Wai-Ling (2019) „Ancient Greek rhythms in Messiaen’s *Le sacre: Nietzsche’s legacy?*“, *Музикологија/Musicology* 27: 97–136.

149. Чичовачки, Борислав (2003) „Тестије и кондири – у потрази за музичким 'ископинама'“, *Нови звук/New Sound*, 21: 81–86.
150. Shapiro, H.[arvey] A.[lan] (2007) „Introduction“, In H. A. Shapiro (Ed.), *The Cambridge Companion to Archaic Greece*. New York: Cambridge University Press, 1–9.
151. Šimundža, Mirjana (1988) „Messiaen's Rhythmical Organisation and Classical Indian Theory of Rhythm (II)“, *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* XIX/1, June 1988: 53–73.
152. Schnittke, Alfred (2002) „Polystylistic Tendencies in Contemporary Music“, in Alexander Ivashkin (ed.), *A Schnittke Reader*, transl. John Goodliffe. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press, 87–90.

Електронски извори:

1. Anon. „Antika“, u: *Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje*, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2021, <http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=303>.
2. Milan Uzelac, *Istorija filozofije I (Istorija filozofije do Dekarta)*, https://www.uzelac.eu/Knjige3/2_MilanUzelac_IstorijaFilozofije_I.pdf
3. Tom Service, „A guide to Iannis Xenakis's music“, *The Guardian*, 23. 04. 2013, <https://www.theguardian.com/music/tomserviceblog/2013/apr/23/contemporary-music-guide-xenakis>.
4. Said Athié Bonduki, Adriano Monteiro, “Compositional Influences in *Jonchaies* from *La Légende D’Eer*,” In Makis Solomos (ed.), *Proceedings of the International Symposium Xenakis. La musique électroacoustique / Xenakis. The electroacoustic music* (Université Paris 8, May 2012), http://www.cdmc.asso.fr/sites/default/files/texte/pdf/rencontres/intervention3_xenakis_electroacoustique.pdf
5. Solomos, Makis, *Introduction à la musique de Iannis Xenakis*, 2004. <http://www.univ-montp3.fr/~solomos/intro.html>.
6. Iannis Xenakis, „Esquisse d’autobiographie“, In Gérard Montassier (ed.), *Le fait culturel*, Paris, Editions Fayard 1980, <https://www.iannis-xenakis.org/wp-content/uploads/2021/05/Esquisse-autobiographie-Iannis-Xenakis-1980-.pdf>

7. Makis Solomos, „Notes sur les relations musicales entre Xenakis et Messiaen“, Colloque *Génération Messiaen*, 2008, Belgique, 1, https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00770144/file/Notes_sur_les_relations_musicales_entre_Xenakis_et_Messiaen.pdf.
8. Makis Solomos, „Convergences entre Xenakis et le serialisme“, 1993, hal-02055208.
9. Makis Solomos, „Xenakis' Thought through his Writings“, *Journal of New Music Research*, XXXIII/2, 2004, <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01789818/document> (електронски извор).
10. Jeremy C. DeLong, „Parmenides of Elea (Late 6th cn.—Mid 5th cn. B.C.E.)“, *Internet Encyclopedia of Philosophy*, <https://iep.utm.edu/parmenid/#H2>.
11. Benny Sluchin, „Linaia-Agon: Towards an Interpretation Based on the Theory“, <http://cicm.mshparisnord.org/ColloqueXenakis/papers/Sluchin.pdf>.
12. Tom Service, “A guide to John Zorn’s music”, <https://www.theguardian.com/music/tomserviceblog/2012/may/21/contemporary-composers-guide-john-zorn>.
13. J. Tyler Bentley, “The Formal and Harmonic Structures of *Linaia-Agon*”, 12 June, 2014, <http://jtylerbentley.com/files/FormalHarmonic.pdf> (електронски извор).
14. Grace Leslie & Navid Hassanpour, „A Game Theoretical Model for Musical Interaction“, 1, http://csdc-wiki.unistra.fr/cnsc/img_auth.php/8/83/Leslie_and_Hassanpour_-_A_game_theoretical_model_for_musical_interaction.pdf.
15. Архива Београдских музичких свечаности, <https://www.bemus.rs/sr/arhiva-bemus.html>
16. „The Quantum Music Project presents Quantum Mechanics With Vlatko Vedral“, *Quantum Music 2016*, <https://www.youtube.com/watch?v=D4oW3lphecq>
17. Jesse Emspak, „States of Matter: Bose-Einstein Condensate“, 4. 8. 2018, <https://www.livescience.com/54667-bose-einstein-condensate.html>.
18. „Хетити“, *Древна писма и језици* <https://drevnapisma.weebly.com/106110451058104810581048.html>
19. „Isorhythm“, <https://www.britannica.com/art/isorhythm>
20. *Ancient Greek Music*, <https://www.oeaw.ac.at/kal/agm/index.htm>

21. Dušan Bogdanović, „Homenaje (An Analysis of Manuel de Falla’s *Le Tombeau de Claude Debussy*)“ (unpublished)
https://www.academia.edu/27329935/Homenaje_An_Analysis_of_Manuel_de_Falla_s_Le_Tombeau_de_Claude_Debussy
22. Bentley, J. Tyler (2014) „The Formal and Harmonic Structures of *Linaia-Agon*“, 12 June, 2014, <https://jtylerbentley.com/files/FormalHarmonic.pdf>.

Грађа

<https://www.iannis-xenakis.org/entretiens/>

Miloje Milojević [1884 – 1946], rukopisi kompozicija, tekstovi, dokumentacija: Kataloški popis i obrada podataka [priredili Slobodan Varsaković i Vlastimir Trajković], Beograd, Udruženje kompozitora Srbije i Muzikološki institut u Beogradu, jul 1979.

Н.[еда] Б.[еблер], „Рита Кинка, клавир“, програмска књижица (некаталогизована), 28. БЕМУС, 8. октобар 1996. у Коларчевој задужбини, организатор: Југоконцерт.

„Ауторски концерт Властимира Трајковића“, програмска књижица, четвртак, 25. јануар 2007, Коларчева задужбина, 20.00, Београд, Југоконцерт, 2007.

[Властимир Трајковић] Концерт за клавир и оркестар, оп. 21 Бе дур [16. Међународна трибина композитора, програмски текст], субота, 24. новембар 2007, Сала Београдске филхармоније, 20.30, Београд, Удружење композитора Србије и Југоконцерт, 2007.

„Властимир Трајковић – Концерт инструменталне и вокалне, камерне и камерно-оркестарске музике“, програмска књижица, субота, 4. децембар 2010, Коларчева задужбина, 20.00, Београд, Југоконцерт, 2010.

Архива Београдских музичких свечаности (БЕМУС),
<https://www.bemus.rs/sr/arhiva-bemus.html>

Биографија

Јелена Јанковић-Бегуш (1975, Лесковац), дипломирала је на Катедри за музикологију Факултета музичке уметности у Београду у класи проф. др Мирјане Веселиновић-Хофман, 1999. године. Током студија била је стипендисткиња Фондације за развој научног и уметничког подмлатка Републике Србије и добитница награде за 1000 најбољих српских студената коју је додељивала Амбасада Норвешке (2000).

Магистрирала је 2006. на Универзитету уметности у Београду на УНЕСКО катедри – Интердисциплинарни програм Културна политика и менаџмент; Интеркултурализам и медијација на Балкану, стекавши паралелно и Мастер диплому Универзитета „Лимијер“ – Лион 2 (Université Lumière – Lyon 2). Као добитница стипендије Владе Француске, боравила је на тромесечној пракси у Националној опери у Лиону (Одељење за уметничку продукцију), 2004. године. Други пут је била стипендисткиња Владе Француске у школској 2009/2010. години и стекла је Мастер 2 диплому Универзитета „Дофин“ – Париз 9 (Université Paris-Dauphine – Paris 9) у области руковођења установама културе.

Остала значајна међународна професионална искуства и усавршавања: двонедељни курс у Међународном центру за културу и менаџмент у Салцбургу (ICCM) у Салцбургу, Аустрија (јул-август 2005), Европски атеље за младе менаџере фестивала у Герлицу, Немачка, у организацији Европске асоцијације фестивала (EFA-AEF) и Института за културну инфраструктуру Саксоније, Немачка (2006), и друго.

Докторске академске студије музикологије уписала је у школској години 2015/2016. на Факултету музичке уметности у Београду. Током докторских студија, била је ангажована као сарадник у настави у шк. год. 2015/2016, 2017/2018. и 2018/2019. на предметима Општа историја музике 4 и Историја музике 5 и 6 у класи редовног професора др Драгане Стојановић-Новичић.

До сада је објавила тридесетак оригиналних научних студија, као и приказе и друге текстове, у домаћим и иностраним зборницима радова и часописима као што су *Нови звук/New Sound*, *Музикологија*, *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику*, *Musicologist*, *Кораџи*, *Мокрањац* и др. Избор објављених

научних радова Јелене Јанковић-Бегуш доступан је на страници: <https://artsinbelgrade.academia.edu/JelenaJankovićBeguš>.

Била је коуредница, са проф. др Соњом Маринковић, зборника *О укусима се расправља. Павле Стефановић (1901–1985)*, издање Музиколошког друштва Србије и Катедре за музикологију ФМУ, Београд, 2017. Заједно са др Иваном Медих уредила је зборник *Музиколошко наслеђе Стана Ђурић-Клајн. Свечани зборник поводом доделе прве годишње награде „Стана Ђурић-Клајн” за изузетан допринос музикологији*, Београд, Музиколошко друштво Србије, 2021.

Поред научних публикација, уредила је, самостално или са колегама, велики број каталога уметничких фестивала (БЕМУС, ФЕСТ, БЕЛЕФ, Међународна трибина композитора) и других издања. Учествовала је на научним скуповима и конференцијама у Србији и иностранству (Белгија, Шпанија, Грчка, Словенија, Бугарска). Била је секретар редакције часописа *Музикологија* (2015–2016).

Чланица је Музиколошког друштва Србије од оснивања, 2007. године. Послове секретара друштва обављала је од 2013. до 2017. године. Била је један од оснивача (2006), а у једном мандату (2011–2013) и председница алумни удружења ADEF Serbie (Удружење дипломаца француског високообразовног система).

Јелена Јанковић-Бегуш је стално је запослена као Уредник програма уметничке музике у Центру београдских фестивала (ЦЕБЕФ), где делује као продуцент Београдских музичких свечаности (БЕМУС) и члан Одбора овог фестивала, као и продуцент Сезоне уметничке музике. Била је аутор и координатор пројекта „Златни БЕМУС – Дигитализација архиве Београдских музичких свечаности“ (2018), који је финансирало Министарство културе и информисања Републике Србије, <https://www.bemus.rs/sr/arhiva-bemus.html>. Такође је локални координатор европског пројекта *#synergy – Sharpening the Capacities of the classical music industry in the Western Balkans* (2021–2023), подржаног из програма *Креативна Европа*. Ангажована је као експерт Европске комисије за оцењивање пројеката у оквиру програма *Креативна Европа* (2014–2020 и 2021–2027).

Поводом 60 година постојања, Радио Београд 2 доделио је Јелени Јанковић-Бегуш Повељу за дугогодишњу сарадњу, допринос радио стваралаштву и афирмацију ауторског и критичког радија посвећеног култури и уметности, фебруара 2018. године.

Прилог 1

ИЗЈАВА О АУТОРСТВУ

Потписана: Јелена Јанковић-Бегуш

Број индекса: 261/2015

ИЗЈАВЉУЈЕМ

да је докторски уметнички пројекат односно докторска дисертација под насловом:

Античка (грчка) парадигма у савременој уметничкој музици.

Студије случаја/конвергенције: Јанис Ксенакис, Властимир Трајковић

резултат сопственог истраживачког рада, да предложени докторски уметнички пројекат односно докторска дисертација у целини ни у деловима није била предложена за добијање било које дипломе према студијским програмима других високошколских установа, да су резултати коректно наведени и да нисам кршио/ла ауторска права и користио/ла интелектуалну својину других лица.

У Београду, _____

Потпис докторанда

Прилог 2

Изјава о истоветности штампане и електронске верзије писаног дела докторског уметничког пројекта односно докторске дисертације

Име и презиме аутора: Јелена Јанковић-Бегуш

Број индекса: 261

Студијски програм: Музикологија

Наслов докторског уметничког пројекта односно докторске дисертације:

Античка (грчка) парадигма у савременој уметничкој музици.

Студије случаја/конвергенције: Јанис Ксенакис, Властимир Трајковић

Ментор: др Драгана Стојановић-Новичић

ИЗЈАВЉУЈЕМ

да је штампана верзија мог писаног дела докторског уметничког пројекта односно докторске дисертације истоветна електронској верзији коју сам предао/ла за објављивање на порталу Дигиталног репозиторијума Универзитета уметности у Београду. Дозвољавам да се објаве моји лични подаци везани за добијање академског звања доктора уметности односно научног звања доктора наука, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада. Ови лични подаци могу се објавити на мрежним страницама дигиталне библиотеке, у електронском каталогу и у публикацијама Универзитета у Београду.

У Београду, _____

Потпис докторанда

Прилог 3

ИЗЈАВА О КОРИШЋЕЊУ

Овлашћујем Универзитетску библиотеку „Светозар Марковић“ да у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду унесе моју докторску дисертацију под насловом:

**Античка (грчка) парадигма у савременој уметничкој музици.
Студије случаја/конвергенције: Јанис Ксенакис, Властимир Трајковић**

која је моје ауторско дело.

Дисертацију са свим прилозима предао/ла сам у електронском формату погодном за трајно архивирање.

Моју докторску дисертацију похрањену у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду могу да користе сви који поштују одредбе садржане у одабраном типу лиценце Креативне заједнице (Creative Commons) за коју сам се одлучио/ла.

1. Ауторство
2. Ауторство – некомерцијално
- 3. Ауторство – некомерцијално – без прераде**
4. Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима
5. Ауторство – без прераде
6. Ауторство – делити под истим условима

У Београду, _____

Потпис докторанда

1. Ауторство - Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце, чак и у комерцијалне сврхе. Ово је најслободнија од свих лиценци.
2. Ауторство - некомерцијално. Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела.
3. Ауторство - некомерцијално - без прераде. Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, без промена, преобликовања или употребе дела у свом делу, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела. У односу на све остале лиценце, овом лиценцом се ограничава највећи обим права коришћења дела.
4. Ауторство - некомерцијално - делити под истим условима. Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце и ако се пре рада дистрибуира под истом или сличном лиценцом. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела и прерада.
5. Ауторство - без прераде. Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, без промена, преобликовања или употребе дела у свом делу, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца дозвољава комерцијалну употребу дела.
6. Ауторство - делити под истим условима. Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце и ако се прерада дистрибуира под истом или сличном лиценцом. Ова лиценца дозвољава комерцијалну употребу дела и прерада. Слична је софтверским лиценцама, односно лиценцама отвореног кода.