

УНИВЕРЗИТЕТ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ

ФАКУЛТЕТ МУЗИЧКЕ УМЕТНОСТИ

Полиинструментална катедра

Иван Бурка

**Етапе и особености интерпретације композиција писаних за
скуп комбинованих удараљки у делима Небојше Јована Живковића,
Кејсија Кангелосија, Кевина Воланса и Џозефа Швантнера**

Писани део докторског уметничког пројекта

Ментор: др ум. Срђан Палачковић, ванредни професор

Београд, 2023. година



UNIVERSITY OF ARTS IN BELGRADE

FACULTY OF MUSIC

Poly-instrumental Department

Ivan Burka

**Stages and characteristics of the interpretation of compositions
written for multi-percussion in the works of Nebojša Jovan Živković,
Casey Cangelosi, Kevin Volans, and Joseph Schwantner.**

Doctoral Art Project

Menthor: DMA Srđan Palačković, Associate Professor

Belgrade, the year 2023

Апстракт

Фокус овог докторског уметничког пројекта усмерен је на анализу интерпретаторског процеса дела писаних за скуп комбинованих удараљки. Анализа се, поред музичких процеса, заснива и на сагледавању специфичних етапа које су својствене искључиво овој области перкусионистичких пракси. Реч је о поступцима који се, условно речено, налазе у техничком домену: одабир и груписање инструмената, као и усвајање система нотног записа конкретног дела. Рад садржи и кратки историјски осврт у којем се сагледавају кључне тачке еволутивног пута ударачких инструмената у оквиру контекста осталих музичких пракси. Широки спектар могућности употребе концепције скупа комбинованих удараљки приказан је кроз дела: Небојше Јована Живковића (*Generally Spoken it is Nothing but Rhythm*), Кејсија Кангелосија (*Iktsuarpok, Glamour*), Кевина Воланса (*She who sleeps with a small blanket*) и Џозефа Швантнера (*Концерт за удараљке и оркестар*)

Кључне речи: скуп комбинованих удараљки, интерпретаторски процес, инструментална комбинација, етапа, анализа, Живковић, Кангелоси, Воланс, Швантнер.

Abstract

This doctoral artistic project focuses on the analysis of the interpretive process of works written for multi-percussion. In addition to musical processes, the analysis is based on the observation of specific stages that are unique to this area of percussion practices. These are procedures that are mostly found in the technical domain: the selection and grouping of instruments, as well as the adoption of a specific notation system for a particular musical piece. The project also contains a brief historical overview that examines key points in the evolutionary path of percussion instruments within the context of other musical practices. A wide range of possibilities for the use of multi-percussion is demonstrated through works by Nebojša Jovan Živković (*Generally Spoken it is Nothing but Rhythm*), Casey Cangelosi (*Iktsuarpok, Glamour*), Kevin Volans (*She who sleeps with a small blanket*), and Joseph Schwantner (*Concerto for Percussion and Orchestra*).

Keywords: multi-percussion, interpretive process, instrumental combination, stages, analysis, Živković, Cangelosi, Volans, Schwantner.

САДРЖАЈ

1. УВОД.....	1
2. ОБРАЗЛОЖЕЊЕ НАСЛОВА	2
2.1. ОСОБЕНОСТИ.....	2
2.1.1. Нотација	2
2.1.2. Просторност.....	3
2.1.3. Звучност	5
2.2. ОДАБРАНЕ КОМПОЗИЦИЈЕ	6
2.3. ЕТАПЕ ИНТЕРПРЕТАТИВНОГ ПРОЦЕСА	7
3. ОПШТИ ДЕО.....	13
3.1. КЛАСИФИКАЦИЈА УДАРАЧКИХ ИНСТРУМЕНАТА.....	13
3.2. ИСТОРИЈСКИ ОСВРТ	18
3.2.1. Генеза.....	18
3.2.2. Употреба пронађеног предмета	18
3.2.3. Удараљке у токовима уметничке музике.....	20
3.2.4. Звучна висина и боја	22
3.2.5. Преврат XX века - експанзија удараљки.....	23
3.2.6. Начини организације удараљки у оквиру камерних дела писаних искључиво за ову групу инструмената.....	24
3.2.7. Историјат сетапа.....	26
4. АНАЛИЗА ОДАБРАНИХ ДЕЛА	30
4.1. КЕВИН ВОЛАНС - SHE WHO SLEEPS WITH A SMALL BLANKET	30
4.1.1. Биографија и увод	30
4.1.2. Етапе интерпретаторског процеса	32
4.1.3. Музички процеси.....	36
4.2. КЕЈСИ КАНГЕЛОСИ <i>ИКТСУАРПОК (IKTSUARPOK)</i>	47
4.2.1. Биографија и увод	47
4.2.2. Етапе извођачког процеса.....	49
4.2.3. Музички процеси.....	54
4.3. ЏОЗЕФ ШВАНТНЕР- КОНЦЕРТ ЗА УДАРАЉКЕ И ОРКЕСТАР	62
4.3.1. Биографија и увод	62
4.3.2. Етапе извођачког процеса.....	64
4.3.3. Музички процеси.....	70
4.4. КЕЈСИ КАНГЕЛОСИ – ГЛАМУР (GLAMOUR) 2012.	85

4.4.1. Увод	86
4.4.2. Етапе интерпретаторског процеса	87
4.4.3. Анализа музичких процеса	91
4.5. НЕБОЛША ЈОВАН ЖИВКОВИЋ – GENERALLY SPOKEN IT IS NOTHING BUT RHYTHM	98
4.5.1. Биографија	99
4.5.2. Етапе интерпретаторског процеса	100
4.5.3. Музички процеси.....	105
5. ЗАКЉУЧАК.....	117
6. ЛИТЕРАТУРА.....	119
7. БИОГРАФИЈА.....	120

1. УВОД

Временски оквир писане музике за ударачке инструменте обухвата период мањи од једног века што литературу ове породице инструмената чини изузетно младом облашћу уметничке музике. Ипак, за тако кратко време, пратећи логику диверзитета перкусионистичких пракси, композиције за ударачке инструменте развијале су се у више паралелних праваца који су условљавали потпуно различите видове интерпретаторских ангажмана. Чињеница да се тежиште овог рада заснива на истраживању релација композиторских и извођачких поступака насталих употребом звучног спектра ударачких инструмената условљава одабир композиција у којем је овај аспект најизраженији. У том смислу, као логичан избор истраживачке грађе намећу се дела писана за скуп комбинованих удараљки.

Скуп комбинованих удараљки подразумева комбиновање недефинисаног броја (појединачних) ударачких инструмената у привремену целину (створену искључиво) за потребе једног (конкретног) дела. Реперкусије нефиксиране инструменталне комбинације огледају се у перманентним променама просторне организације, звучног окружења као и система нотирања. Конкретније, реч је планирању просторних карактеристика сетапа ¹, навикавању на увек нове кинетичке и акустичке ситуације и усвајању и усклађивању свих параметара са нотним записом који се односи искључиво на дело. Осим тога, процес извођења дела за скуп комбинованих удараљки, прати и читав низ интерпретаторских одлука, у условно речено техничком домену, које есенцијално одређују крајњи уметнички домет. Поменуте карактеристике условљавају појаву специфичних корака (етапа) који се, готово, искључиво везују за процес реализације дела писаног за скуп комбинованих удараљки. Стога, као неопходан поступак за разумевање специфичности процеса извођења дела писаних за скуп комбинованих удараљки намеће се детаљније сагледавање особеноти које га суштински одређују, а не постоје у контексту устаљених интерпретаторских пракси.

¹ У оквиру овог рада термин скуп комбинованих удараљки означава концепцију која се занима на комбиновању појединачних инструмената а сетап (енг. Setup) конкретну инструменталну комбинацију.

2. ОБРАЗЛОЖЕЊЕ НАСЛОВА

2.1. ОСОБЕНОСТИ

2.1.1. Нотација

Специфичности нотног записа музике за ударачке инструменте не представљају проблематику везану искључиво за концепт скуп комбинованих удараљки, али се у том пољу захтеви осмишљавања нотационог система знатно усложњавају. Изузев мелодијских удараљки, које се нотно записују у оквиру стандардног вида употребе линијског система, нотирање осталих ударачких инструмената није фиксирано него се препушта избору композитора. У оквиру оркестарске литературе, с обзиром на уобичајени манир свирања једног инструмента усвајање записа није аспект од прворазредног значаја, а многа решења су временом прихваћена као правило. Међутим дела из корпуса камерне, а посебно музике за соло удараљке ангажују инструменте на далеко комплекснији начин чиме се захтеви тумачења и меморисања новог нотног система подижу на виши степен. Нефиксираност броја и састава инструмената, по природи ствари, онемогућава сваки покушај стандардизације записа, што чини групу питања везану за ову област кључном подједнако и за позицију композитора и извођача.

Композиторов задатак је да након одабира инструмената који ће чинити елементе сетапа, осмисли најоптималнији начин нотног фиксирања дела по критеријумима: прегледности, звучних, али и просторних карактеристика који дефинишу дело. Запис се у том смислу може кретати од стандардне нотације до осмишљавања потпуно јединственог система везаног искључиво за једну конкретну композицију. Под појмом стандардна нотација мисли се на систем бележења нота у оквиру традиционалног линијског система. Употреба овог система за ударачке инструменте подразумева да ознаке које се користе за: ритмичке, артикулационе и динамичке одреднице врше потпуно исту функцију као и код других инструмената. Једина разлика налази се у промени употребе линија и празнина које уместо уобичајене функције бележења звучне висине у контексту перкусионистичких пракси одређују место уписа конкретног инструмента. Упутство композитора (легенда) о тачном позиционирању инструмената у оквиру

система, стога, представља обавезни део партитуре.²

Сагледано из овог угла, нефиксираност инструментаријума и система нотирања дела вишеструко проблематизује захтеве који се постављају пред извођача. У контексту традиционалног усвајања новог дела извођач се ослања на непроменљиве параметре акустичких, просторних и визуелних домена који су у већ утврђеној вези са нотним записом. Другим речима, простор друге празнине увек ће означавати тон a_1 без обзира на стилске одреднице које одређују дело. Међутим, поменути простор у запису композиције за скуп комбинованих ударалки представља готово безгранично поље могућности. Оно не само да не дефинише одређену звучну висину (готово да је то његова најређа функција) него не пружа никакву извесност ни у пољу звучног спектра. Његова функција у оквиру традиционалног нотног система непрестано се мења, у њега се подједнако могу бележити: мембранофони, метални и дрвени инструменти свих врста. Заправо, стечене искуством, рефлексне реакције у односу на запис могу представљати и непожељну појаву, ометајући фактор у учењу новог система. Извођач на скупу комбинованих ударалки не сме да се везује за већ научене нотне системе, већ их мора схватати као привремено средство које ће са следећом композицијом добити сасвим другачије уобличење (и функцију).

2.1.2. Просторност

Нефиксираност просторних карактеристика сетапа представља особеност која на најочигледнији начин разграничава интерпретаторску вештину перкусионисте од осталих извођача. Перманентно мењање броја и распореда инструмената носи са собом читав низ специфичних захтева који су везани искључиво за поље перкусионизма. Стога осмишљавање просторних карактеристика сетапа представља веома важну, а уједно и једну од почетних, тачака усвајања новог дела. На основу извођачких преференција ударач осмишљава најоптималније просторно решење путем којег ће на најбољи начин репрезентовати композицију. У том смислу, планирање овог аспекта готово у потпуности спада у ингеренције интерпретатора, али честа је појава и композиторово решење које се у

²Без легенде запис је, практично, неупотребљив.

виду фотографије или цртежа налази на почетку партитуре.

За потпуније разумевање проблема које узрокује нефиксираност просторних карактеристика неопходно је повући паралелу са инструментима који се концепцијски налазе у пољу стандардних просторних форми. Клавир се у том контексту намеће као очигледан пример.³ Непроменљиви просторни параметри инструмента отварају пијанисти могућност за преношење научених покрета из дела у дело. Извесност да одређени покрет перманентно изазива исти акустички одговор неопходна је претпоставка за стицање аутоматизованих радњи. С друге стране, слично ситуацији са нефиксираном нотацијом, у току усвајања нове композиције извођач на скупу комбинованих удараљки не може да се ослони на искуства стечена из претходних дела. Променом просторних карактеристика губе се и, већ остварене, везе акција у покрету и реакција у акустичком одговору. Другим речима, покрети научени из претходних дела непримењиви су за извођење сваког следећег.

То значи да перкусиониста са сваком новом композицијом изнова започиње процес конституисања сложеног система који повезује звучне догађаје са просторним параметрима. На овај начин настала звучно-просторна мапа перкусионисте је привремена односно без могућности успостављања рефлексних радњи као олакшавајућег фактора од непроцењивог значаја за реализацију интерпретаторског процеса.

Уже стручни, (специфични) проблем је и концертирање у просторима у којима ударач не свира на својим инструментима. Поред очигледних проблема у организацији простора, појава непознатог инструмента задире и у поље акустичког домена. Како просторне и звучне карактеристике појединих ударачких инструмената нису дефинисане⁴ њихова промена у оквиру сетапа може довести до значајних разлика у односу на поље интерпретаторових очекивања. „Упад“ непознатог звука или неподударање између покрета и звучног одговора (као последица промене инструмента) значајно доприноси могућности прекидања акустичко/кинетичког тока у свести извођача што представља прворазредни проблем у процесу интерпретирања дела.

³ Клавир се узима за пример због концепције која дели звучне регисте на лево централно и десно поље свирача у оквиру којих је сваки појединачан тон подељен на истоветне размаке.

⁴ Чињеница да димензије великог бубња могу варирати од 22 до 40 (па и више) инча свакако има реперкусије и у пољу акустичких карактеристика инструмента.

2.1.3. Звучност

Породица ударачких инструмената представља скуп, готово несагледивог броја појединачних инструмената које одликује изразити диверзитет у погледу материјала израде и димензија. Као директна последица наведеног, звучни спектар ударачких инструмената захвата широк фреквенцијски опсег, непрегледну палету звучних боја⁵ као и поља дефинисане, релативно дефинисане и недефинисане звучне висине.

Промишљања о безграничним могућностима комбиновања поменутих категорија представљају сам почетак, основу овог истраживања. Композитору је на располагању веома широк простор звучне грађе те се у том смислу као почетни корак (или један од почетних) намеће дефинисање звучног спектра који ће на прави начин представити идејну равн. С друге стране, посматрано из извођачке перспективе, неопходно је препознати логику која је артикулисала конкретну комбинацију, разумети акустичке механизме који управљају формирањем (привремене) целине сетапа од појединачних инструмената.

Аналитички поступци ове врсте базираће се на моделима инструменталних комбинација који су преузети од америчког перкусионисте Стивена Шика (*Steven Schick*). Као основни критеријум категоризације Шик поставља степен уједначености звучног спектра инструменталног састава и према томе издваја: *униформни, модуларни и атомизовани приступ*.⁶ Сваки од представљених модела утиче на испољавање различитих капацитета ударачких инструмената који погодују формирању мелодијске, полифоне или ритмичке ситуације.

Униформни приступ - мелодијска ситуација - заснива се на употреби звукова уједначене боје која је резултат комбиновања сродних (или истих) инструмената различитих димензија. Низак степен диверзитета звучног спектра ангажује пажњу ка уочавању разлика у другим компонентама звука, пре свега - висине. Појединачни звукови се привлаче и организују у групу захваљујући кохезивном квалитету

⁵ Разлике у пољу звучних боја у овом раду се сагледавају кроз употребу инструмената различитих материјала. Тек у неколико случаја се мисли на нијансирање звучне боје једног инструмента применом различитих артикулационих извођачких поступака.

⁶ Steven Schick, *The Percussionists Art Same Bed Different Dreams*, (University of Rochester Press, 2006.) стр 194

уједначене боје, а разликују се по висини што напоследку доводи до формирања низова звучних висина (скала). Праћење сукцесије звучних висина у оквиру уједначене боје веома је близу (или јесте) перцепцији мелодије, схваћене у најширем смислу.⁷

Модуларни приступ - полифона ситуација - подразумева истовремени наступ два (или више) звучна низа (скала) формираних у оквиру различитих боја, односно на инструментима израђеним од различитог материјала. Овај вид организације подразумева уобличавање сваког појединачног низа до степена саомосталне целине (модула) са капацитетом за саомостално деловање (мелодија), али и за ситуације спајања са другим модулима.

Атомизовани приступ – ритмички доживљај - остварује се употребом инструмената изузетно удаљених звучних карактеристика који не поседују капацитет ка спајању са инструментима који их окружују. Остајући неповезани они у потпуности пажњу усмеравају на временски интервал између два наступа, односно на ритмичку компоненту.

2.2. ОДАБРАНЕ КОМПОЗИЦИЈЕ

Одабир композиција које представљају истраживачку грађу овог рада условљен је потребом за што очигледнијим приказивањем свих поменутих аспеката који прате процес реализације дела писаног за скуп комбинованих удараљки.

Небојша Јован Живковић (1962.) *Gennerally Spoken It is nothing but the Rhythm* (1990./91.) и Кејси Кангелоси (Casey Cangelosi) (1982.) – *Иктсуарпок* (*Iktsuarpok* 2016.) су дела заснована на модуларном приступу - подразумевају употребу породица: дрвених, металних и мембранофоних инструмената. Оба дела, на потпуно различите начине укључују и употребу мелодијских удараљки (*Gennerally Spoken It is nothing but the Rhythm* вибрафон, а *Иктсуарпок* кротале) као

⁷ Дobar оквир за овакво схватање мелодијске ситуације представља дефиниција Хенри Кауела (*Henry Cowel*) који истиче да мелодију схвата као сукцесију звучних висина које не морају нужно представљати тонове у оквиру дефинисане висине. Henry Cowel, *New Musical Resources* (Cambridge University Press, 1996.) стр 142

интегрални део инструменталне комбинације.

Кангелоси – Гламур (*Glamour* 2012.) је пример композиције осмишљене у оквиру атомизованог приступа која укључује употребу: дрвета, метала и стакла. *Гламур* и *Иктсуарнок*, осим чињенице да су дела истог аутора, повезује и придруживање употребних предмета у инструменталну формацију (стаклена флаша, рецепционарско звоно, метроном), а разлику чини представљање сваке звучне боје једним (*Гламур*), а не породицом сродних инструмената (*Иктсуарнок*). Кевин Воланс (Kevin Volans) (1949) *She Who Sleeps with a Small Blanket* (1985) је представник дела оствареног у оквиру униформне боје. Композиција подразумева употребу мембранофоних инструмената (два пара бонгоса, две конге и педални бас бубањ). Наступ препариране маримбе, искључиво везан за одсек коде, у потпуности је одвојен од звучне грађе остатка композиције, што значи да композитор целокупну грађу дела базира на два (одвојена) плана униформног звучног спектра.

Џозеф Швантнер (Joseph Schwantner) (1943.) *Концерт за удараљке и оркестар* (*Concerto for Percussion and Orchestra* 1994.) је остварење које се по многим параметрима одваја од осталих у овом истраживању. Чињеница да је дело осмишљено у форми концерта, а не солистичког комада, условљава употребу оркестра (или два клавира, што је случај у овом раду), али и шире постављену временску организацију која је подељена на три контрастна одсека (става). У те сврхе Швантнер употребљава два различита сетапа која кореспондирају са потребама звучног истицања разлика у карактерима између ставова. Осим тога, важну разлику у односу на остале инструменталне комбинације представља и третман клавијатурних/мелодијских удараљки који се може сагледавати у виду солистичког појединачног инструмента, али и као интегрални део сетапа.

2.3. ЕТАПЕ ИНТЕРПРЕТАТИВНОГ ПРОЦЕСА

Појам *етапа* обично означава развојну тачку неког процеса, достигнути степен у одређеном тренутку према постављеном циљу. Такво схватање, у извесном смислу, подразумева одређени ниво линеарног сагледавања у ком се преласком на следећу завршава дејство претходне етапе. У оквиру овог рада, односно посматрано кроз призму специфичности интерпретаторског процеса на скупу комбинованих удараљки, функција етапа одвија се кроз сагледавање сваке

од њих са потенцијалом ка дејству „унапред и уназад“. Другим речима, одлуке донесене у одређеној тачки процеса могу редефинисати становишта из претходних, али и утицати на корекције крајњег, унапред пројектованог, циља.

Поменуто произилази из чињенице да се специфичност извођачке праксе на скупу комбинованих удараљки заснива на перманентном тражењу баланса између техничке и уметничке компоненте. Њихово прожимање могло би се схватити као нит која повезује читав процес. Уметнички план, иако експониран и једини приказан публици, не развија се независно од техничког, напротив, крајња пројекција уметничког аспекта мора бити осмишљена у складу са техничким могућностима.

У том смислу, немогуће је у потпуности раздвојити сфере њиховог деловања, али зарад концизног излагања грађе неопходно је, на неки начин, систематизовати проток етапа од почетне до крајње тачке, односно од почетних промишљања о делу до момента његовог извођења. Путања процеса, у оквиру овог рада, сагледава се у оквиру две велике фазе, и низа мањих корака (етапа) од којих неки припадају универзалном искуству звучне реализације музичког дела, а неки су уско везани за особености концепта скупа комбинованих удараљки.

Фаза 1

Читава прва фаза извођачког процеса одвија се у идејној сфери, односно не подразумева свирачку активност те њен ток може сагледати и у оквиру термина – несвирачка фаза. Деловање прве фазе дели се у две области од којих се прва креће у сфери промишљања о поетичким аспектима композиције, а друга у домену техничких решења која су условљена формирањем конкретне инструменталне комбинације. Усмерење прве фазе огледа се у транзицији од идејног ка чулном, односно у успостављању платформе на којој ће се идејне претпоставке развити у чулном виду. Конкретније, крајњи циљ прве фазе представља стварање услова за почетак наредне, односно могућност свирачке активности.

Први сусрет извођача са композицијом свакако представља почетни корак, или прву етапу, сваког интерпретаторског процеса, и као такав, спада у елементе процеса који су заједнички свим извођачким праксама. Иницијелни контакт интерпретатора и дела може се одиграти у различитим околностима и преко

потпуно различитих видова перцепције (концерт, аудио/видео снимак, партитура) и самим тим не мора пружити потпун увид у структуру дела, али то и није његова улога. Успех ове етапе, заправо, представља појава заинтригираности чији се значај налази у „враћању“ и даљем упознавању извођача са карактеристикама дела које је, често, немогуће разумети (чак и приметити) у току првог слушања. Иницијелни контакт, дакле, не мора нужно резултирати позитивном одлуком у правцу извођења дела, његова важност сагледава се у отварању простора за деловање наредних етапа.

Дејство наредне етапе, иако такође универзалног интерпретаторског карактера, веома је специфично у контексту концепције скупа комбинованих удараљки. Реч је о дубљем уласку у структуру дела, које се у случају комбинованих удараљки, базира на сагледавањима у пољу уметничких аспеката, али и реалних техничких могућности за спровођење интерпретаторског процеса. У овој тачки важно је да се интерпретатор са делом упозна из, што је могуће, више углова. Поред уобичајеног акустичког приступа упознавања са делом од великог значаја је и визуелни аспект (просторност и нотни запис) како би извођач добио што шири увид у пољу логистичких комплексности неопходних за звучну реализацију. У том смислу ова етапа је транзициона она затвара поље деловања универзалних интерпретаторских искустава и отвара простор уско профилисаних сагледавања која се везују искључиво за концепт скупа комбинованих удараљки.

У наредним корацима процес интерпретације музике писане за сетап дужи део пута одваја се од стандарднијих видова интерпретаторских пракси. У питању су две етапе чији крајњи циљ представља формирање инструменталне комбинације за одвијање свирачке активности. Њихово централно усмерење окренуто је ка планирању, изношењу претпоставки и пројекција у погледу организације изгледа и звучности сетапа.

Прву од те врсте, представља етапа која се везује за претпоставке/пројекције, о типу звучне комбинације која ће на прави начин репрезентовати идејни план у чулној сфери. Конкретан одабир инструмента, као потенцијално будућег елемента сетапа, у потпуности окупира пажњу извођача у овој тачки процеса. Фокус представља размишљање о томе како ће конкретни елемент деловати у оквиру

целине и како ће се целина односити према елементу. Другим речима, одабир конкретног инструментаријума мора бити осмишљен у оквиру логике скупа комбинованих удараљки која условљава избор инструмента према критеријуму функционисања у оквиру целине.⁸

Последњу тачку у формирању дефинитивне одлуке ка приступању интерпретативном процесу, а уједно и последњу етапу у оквиру прве фазе, представља осмишљавање просторних карактеристика сетапа. Осим постављања инструментаријума у жељену формацију тежиште ове етапе представља и проналажење простора у којем ће сетап бити постављен све, или већи део, времена у току припреме композиције.

Немогућност налажења адекватног простора може представљати фактор трајног удаљавања извођача од звучне реализације дела. У том смислу, перкусиониста мора крајње рационално проценити степен тешкоћа које са собом носе покушаји превладавања проблема просторних аспеката.

Фаза 2

Суштинску тачку одвајања две фазе представља дефинитно доношење одлуке ка приступању интерпретацији конкретног уметничког дела. Са успешном реализацијом звучних и просторних параметара сетапа заокружава се дејство прве фазе и отвара простор за проверу свих претпоставки донесених у идејној сфери у оквиру свирачке активности. У том смислу, скуп корака који следи сагледава се кроз термин - свирачка фаза, која се одвија у луку од техничког ка уметничком аспекту.

Извођач/перкусиониста тек у овом тренутку приближава се устаљенијем виду интерпретативног процеса у којој организација звучности и просторности практично не постоји. Наиме, он по први пут кроз свирачку активност у оквиру конкретног музичког контекста процењује исправност одлука из идејног плана због чега једну од темељних карактеристика ове етапе представља појава враћања процеса „уназад“. Кориговање, чак и редефинисање, закључака из претходне фазе

⁸ Конкретније, разлике у квалитету међу инструментима могу довести до значајних неуједначености укупне звучне слике. У таквој ситуацији, неопходно је одрећи се употребе инструмената који по својим параметрима не доприноси формирању опште звучности сетапа.

готово да је неминовни део процеса, јер замисли о звучним и просторним параметрима не морају бити одрживе у условима реалности. Лоша процена кинетичке ситуације или нефункционалност (појединачно добрих) елемената само су неки од разлога за појаву (наизглед) регресивне путање процеса.

Технички карактер ове тачке интерпретаторског процеса огледа се у учењу, навикавању и овладавању променљивих параметара сетапа односно: нотног система, просторности и звучности. Преплитање поменутих параметара присутно је у толикој мери да се њихово усвајање одвија паралелно што резултира грађењем сложене мреже акустичко/визуелно/кинетичког система. Ипак, у претходном току рада било је доста речи о овим аспектима а конкретни случајеви представљаће предмет анализе одабраних дела.

Последња фаза процеса започиње у моменту кад је остварен баланс између почетних идејних замисли и реалних просторно звучних могућности. Проналажењем идеалне формуле, односно мере неминовних компромиса, постигнути капацитет сетапа усмерава се на суштинску тачку интерпретације – уметнички аспект. С обзиром да се ослања на све претходне кораке, и ова фаза подложна је “враћању уназад” превасходно због тога што извођач стиче нове увиде у пољу композиционих процеса захваљујући директнијем (чулном) контакту са делом.

Две могућности карактеришу ову тачку извођачког процеса која ће, свака на свој начин, одредити његов даљи ток. Прву представља исправност свих одлука и закључака односно непостојање колизиције између корака процеса. Други случај (знатно чешћи) је непоклапање идејних и чулних нивоа што отвара простор за проблематизацију „сарадње“ планова процеса. Фокус извођача у описаној ситуацији усмерен је на дилему- да ли конкретни извођачки гестови угрожавају првобитно осмишљени идејни план, или је идејна равна погрешно постављена. Значајно учешће компромиса у току претходних корака може постепено (чак неприметно) угрозити почетне идејне претпоставке, чиме читав процес губи јасно усмерење јер се гради од случаја до случаја. Одустајање од првобитних импулса који су резултирали жељом ка извођењу дела изузетно је важна одлука и у том смислу мора бити оправдана и донесена на крајње рационалном нивоу.

Готово парадоксално, једина етапа приказана слушаоцу и свакако суштинска тачка читавог процеса – перформативни чин, заправо није предмет анализе у оквиру овог истраживања. Наиме, с обзиром да су у тој тачки све одлуке (по питању техничког аспекта) и увиди (у слојеве уметничког садржаја) донесени, више него специфична динамика извођења дела готово да се у потпуности одвија у сфери психолошких процеса. Ипак, моменат, који претходи јавном свирању интересантан је простор сагледавања специфичности интерпретативног процеса на скупу комбинованих ударалки, јер је реч о веома рапидном одвијању свих претходних корака у новом простору. Одређени степен флексибилности чинилац је који мора бити уграђен у читав ток припреме за звучну презентацију дела а свој најизраженији вид достиже управо у овом тренутку. Ревизије свих техничких компоненти представљају сасвим извесну могућност јер се интерпретатор, у изузетно кратком временском интервалу, мора прилагодити на нове акустичко/просторне околности. Брзо сагледавање карактеристика простора (и врло често инструментаријума) као и проналажење решења у оквиру нових могућности од кључног су значаја за квалитетно презентовање композиција.

Осим што није позициониран у центар анализе перформативни чин се, у оквиру овог рада, не сагледава ни као последња етапа процеса. Последњи корак, и изузетно важну тачку интерпретаторске праксе представља рекапитуалација односно анализа читавог тока процеса након јавног извођења. Интерпретатор тек сад долази у ситуацију да у извесној мери објективно изрши процену очекиваног и постигнутог чиме рекапитуалација постаје последња етапа овог, али прва сваког наредног извођења.

Овакво виђење интерпретативног процеса само је једна од могућности сагледавања овог феномена и, као што је већ речено, обликовала га је потреба за систематичним изношењем грађе у оквиру овог рада Припремање, извођење и анализа процеса интерпретације дубоко је лични чин који је условљен приступима и преференцијама извођача. На томе свакако почива и лепота извођачке праксе која своју суштину налази у различитим уобличењима, наизглед, исте грађе.

3. ОПШТИ ДЕО

3.1. КЛАСИФИКАЦИЈА УДАРАЧКИХ ИНСТРУМЕНАТА

Како би се у потпуности схватио феномен комбинованих удараљки неопходно је кратко изаћи из стриктног домена интерпретације и сагледати, кроз призму класификације и историје ударачких инструмената њихову специфичну природу. Тек са схватањем појединачних елемената долази се до пуног разумевања комплексности и деликатних односа који настају комбиновањем инструмената у целину скупа комбинованих удараљки. Кључну карактеристику удараљки представља чињеница да је реч о најмногобројнијој породици инструмената чији су акустички и физички параметри, у појединим случајевима, толико удаљени да их је тешко сагледати у оквиру исте групе. У том смислу, готово је немогуће осмислити класификацију ове породице инструмената која ће бити општеважећег карактера, (односно одговарати сваком могућем случају). Сврсисходнији поступак базира се на прецизном дефинисању критеријума груписања инструмената за неку конкретну ситуацију. Посматрано у том светлу поступак класификације представља активни елемент сагледавања звучне грађе композиције, креативни чин који суштински одређује процес компоновања и извођења дела писаног за скуп комбинованих удараљки.

Ипак, како би се увели појмови који ће се у даљем току рада користити без додатних објашњења, неопходно је дати кратки осврт на неки општији тип сагледавања ударачких инструмената. У таквим видовима класификација сви ударачки инструменти се деле у две велике групе: *мембранофоних* и *идиофоних* инструмената.

Мембранофоне инструменте карактерише звук који настаје вибрирањем затегнуте мембране. Побуђивање се реализује превасходно ударцем незвучног предмета (палица, маљица, шака, разне врсте чекића итд.) у мембрану испод које се најчешће налази резонатор. У питању су инструменти из породице бубња који се даље деле према: облику (конусни, цилиндрични, облик пешчаног сата итд.); карактеристикама између свирајуће и резонантне површине (отворени, полуотворени, затворени) и по критеријуму материјала од којег су израђени (дрво,

метал, глина) (табела 1).

Табела 1. Поједини мембранофони инструменти (у курзиву инструменти који нису заступљени у оквиру овог рада)

дрвени отворени	бонгоси (цилиндрични), конге (конусни), <i>ћембе</i> (облик пехара)
дрвени затворени	том-томови, велики <i>бубањ</i> , <i>добош</i> (цилиндрични), <i>talking drum</i> (облик пешчаног сата)
метални отворени	тимбалес (цилиндрични) <i>тарабука</i> (облик пехара)
метални затворени	<i>тимпани</i> (облик казана) <i>сурдо</i> (цилиндрични)

Идиофоне инструменте дефинише звучање властите супстанце тела/инструмента вибрирањем читаве површине преваходно без употребе: жице, ваздуха или мембране. Изузетна бројност идиофоних инструмената условила је успостављање читавог низа поткатегија које се односе на врсте контаката којима се побуђивање инструмента остварује. Тако разликујемо:

- 1) Ударац, који се даље дели у две поткатегије:
 - а) ударац незвучног предмета по инструменту (*Percussion idiophones*)
 - б) ударац инструмента по инструменту (најчешће је реч о пару инструмената) (*Concussion idiophones*).
- 2) Превлачење, који се у ширем смислу опет може сагледати у два вида:
 - а) *Гребање* (*Scraped idiophones*)- незвучним предметом се не удара већ превлачи преко неравне површине (најчешће назубљене) инструмента
 - б) *Трљање* (*Friction idiophones*)- вибрацију производи трење између незвучног предмета и инструмента.
- 3) Окидање (*Plucked idiophones*)- подразумева окидање својеврсних језичака прикачених на тело инструмента.
- 4) Трешење (*Shaken idiophones*) – које такође не подразумева било какав

контакт другог објекта са инструментом већ се звук реализује померањем читавог инструмента који најчешће представља шупље тело испуњено различитим материјалима. (табела 2)

Табела 2. Поједини идиофони инструменти

ударац безвучног предмета као иницијатор вибрације	маримба, ксилофон, вибрафон, кротали, алпска звона, певајућа чинија, чинеле, там там, триангл, вуд блокови, кинески гонгови
ударац инструмента о инструмент	<i>кастањете, чинеле a2,</i>
гребање	<i>гвиго, реко реко</i>
трљање/трење	<i>сваки инструмент чије вибрирање може да изазове употреба гудала</i>
трешење	шекере, виндчајмс
окидање	<i>мбира, калимба</i>

Основни проблем у сагледавању категоризације ударачких инструмената овог типа је што се као критеријум не узима у обзир звук (инструмента) што је, са друге стране, кључни фактор у оквиру овог истраживања. Стога ће се класификација везана за овај пројекат базирати на конкретном инструментаријуму који ће бити заступљен у изабраним делима. У оквиру ње карактеристике инструмената биће анализирани на принципу укрштања три одвојене категорије: материјал израде, дефинисана/релативно дефинисана/недефинисана звучна висина и природа звука инструмента. (табела 3)

Класификација која разврстава инструменте према материјалу израде не представља специфичност везану искључиво за ово истраживање јер је у оквирима стандардне поделе на инструменте израђене од: метала, дрвета и инструменте са кожом. Међутим, проширење категорија у поделама које се односе на природу звучања и степен дефинисаности звучних висина неопходно је додатно објаснити.

Увођење „посредничке“ категорије⁹ представља неопходан поступак за анализу композиционих процеса који се базирају на континуираном прелазу од шума до чистог тона (или обрнуто). Употребом инструмената посредничке категорије реализује се акустички простор који представља тачку сусрета шума и дефинисане звучне висине, као неопходног чиниоца реализације континуираног прелаза. Креирање овог процеса суштински је везано за ударачке инструменте, а подразумева симултану употребу инструмената који производе чист тон (махом мелодијске ударалке) или шум (мембранофоне, идиофони недефинисане висине).

Класификовање инструмената према критеријуму природе звучања заснива се, пре свега, на анализи односа између: иницијалног изазивања вибрирања инструмента (*attack*); дужине трајања (*sustain*) и брзине одумирања (*decay*) звука. Како инструменти израђени од различитог материјала не могу имати исте звучне особине (дрво и метал не могу подједнако дуго звучати) њихове особине се, у овој подели, сагледавају у оквиру групе којој припадају по материјалу. Уз боју, трајање звука представља кључни фактор који утиче на процес спајања одвојених звукова у једну целину, или њихово остајање у зони изолованих/неповезаних звукова (табела 3).

Међутим, иако створена за конкретне потребе овог истраживања и ову класификацију треба схватити условно јер сви ударачки инструменти употребом проширених извођачких техника свирања врло лако могу прелазити из једне категорије у другу.¹⁰ Важан фактор за разумевање разлике између појединачних инструмената и њиховог функционисања у оквиру сетапа јесте промена њихових звучних карактеристика у односу на звучну котекстуалност у којој се налазе. Акустичко окружење (односно инструментална формација) пресудни је фактор у перцепцији звучних особина појединачног инструмента.

Осим тога крајње дефинисање, по питању бројности, ударачке прододице инструмената непрестано измиче задатом циљу. Ширење граница по овом питању одвија се кроз “откривање” инструмената из фолклорних пракси који нису били

⁹ Карактеристику ове групе инструмената представља појава фундаменталног тона која је доминантна непосредно након изазивања вибрирација након чега се звучање инструмента помера ка пољу шума. Обрнут случај представљају инструменти код којих се кристализација фундаменталног тона дешава у зони одумирања звука.

¹⁰ Употребом гудала, на пример, вибрирање инструмента иницираће трење, а не ударац, што у значајној мери мења карактеристике изворног звука инструмента.

познати или употребљавани или кроз креирање модерних, потпуно нових инструмената. Породица удараљки, стога, остаје отворен скуп чија се свеукупност непрестано актуелизује и пролази кроз процес новог сагледавања.

Табела 3. Категоризација према параметрима звучности инструмента

природа звучања	дефинисана звучна висина	релативно дефинисана звучна висина	недефинисана звучна висина	материјали
дуго звучање	.	.	.	дрво
	вибрафон, кротали	певајућа чинија, кинески гонгови	там там, чинела	метал
	<i>тимпани</i>	том том дубоки	велики бубањ	кожа
релативно дуго звучање	маримба	бамбус чајмс	бамбус чајмс	дрво
	<i>глокенишил</i>	алпска звона	триангл	метал
	.	тимбалеси, конге	велики томтом	кожа
кратко звучање	ксилофон	мали вуд блок	средњи вуд блок	дрво
	вибрафон без педале	рецепционарско звоно	реска чинела	метал
	.	бонгоси и високи том том	педални бас бубањ	кожа

3.2. ИСТОРИЈСКИ ОСВРТ

3.2.1. Генеа

У досадашњем току рада много пажње поклоњено је сагледавању особености ударачких инструмената које условљавају њихову употребу. Међутим, суштинско питање које није разматрано, а које, с друге стране, стоји у основи свих специфичних аспеката породице ударалки, било би – зашто особености уопште постоје. Анализа овог питања, логично, наводи на проблематизовање феномена ударачких инструмената у оквиру историјског контекста. У том смислу, усмерење истраживања окреће се на сагледавање релација између еволутивног пута ударачких инструмената и токова уметничке музике (пре свега употребе звучне боје у њеним оквирима). Другу грану анализе представља, стручније профилисано, разматрање разлика између употребе пронађеног предмета¹¹ и музичког инструмента, као суштинско важно поље за разумевање природе ударалки.

Полазишну тачку ових анализа представља проблематизација парадоксалне ситуације у којој ударалке, као најстарија група инструмената, пуну афирмацију солистичког третмана стичу тек средином XX века. Реч је о лажној, парадоксалној ситуацији, изграђеној на платформи површног констатовања почетне и крајње тачке изузетно дугог и комплексног еволутивног пута ударачких инструмената. Базични проблеми овакве поставке налазе се у изузимању контекстуалности у оквиру које се одвија генеа ударалки, али и употреби појма – музички инструмент, у садашњем значењу речи.

3.2.2. Употреба пронађеног предмета

Прву тачку разрешења „амбивалентне“ позиције ударалки као (истовремено) „најстаријег и најмлађег“ инструмента налази се у замени појма инструмент и пронађен предмет, у оквиру првобитних звучних пракси. Наиме, иако

¹¹ Термин употребни предмет или реди мејд (*ready made-notпуно готов предмет*) позајмљен је из ликовних уметности. Утемељивач реди мејд уметности Марсел Дишан (*Marcel Duchamp*) излагао је свакодневне предмете као уметничка дела чиме им је мењао изворно значење. Употреба готовог предмета, у овом раду, сагледава се у оквиру потпуно различитог контекста, али тачку сусрета са авангардним праксама представља поступак мењања изворне функције (и значења) предмета путем неуобичајене употребе.

је готово извесно да - први звукови створени искључиво људском делатношћу представљају продукт употреба перкусионистичких пракси¹² најстарија средства за ту активност представљали су пронађени објекти из човекове околине употребљавани у датом облику.

Почетни корак анализе употребе готовог предмета налази се у чињеници да ниједан аспект обављања ове делатности не подразумева усавршавање специјализованих вештина. Пре свега, предмети у функцији звучног тела користе се у датом облику што значи да је искључиви истраживачки напор усмерен ка проналажењу предмета задовољавајућих сонорних карактеристика. С друге стране, покрети којим се предмет озвучава део су кинетичког апарата преузетог из делатности које су, у датом моменту, представљали неопходни чинилац свакодневице (лов, припремање хране, обрада сировина итд.).

С обзиром на наведене карактеристике ове праксе, логичну надоградњу даље анализе представља могућност да се она одвијала на свим просторима људске егзистенције. Ово је веома важна претпоставка, јер могућност глобалног спровођења ове делатности упућује на употребу разнородних материјала, с обзиром да се посебност људских станишта, између осталог огледа и у врсти материјала који човека окружује. Употреба предмета различитих материјалних карактеристика условљавала је широк спектар акција како би се звучни капацитет пронађеног предмета у потпуности искористио.¹³ Диверзитет свирачких техника и материјала од којих су израђени инструменти породице ударачких инструмената, у данашњем смислу речи, могу се схватити као директна последица првобитних перкусивних пракси на пронађеном предмету. У том смислу, на индиректан начин употреба готовог предмета повезује првобитни и савремени перкусионизам кроз начине третмана предмета који се озвучавају, али и веома директно, као и даље присутну праксу - назначења функције предмета из употребног у уметничко.¹⁴

¹²Изузимајући употребу људског гласа и тела (плескање длановима, ударање ногама о под)

¹³Планинска, шумска, острвска итд. станишта нудила су различите материјале који су наметали примену конкретне технике у сврху реализације звука. Побуђивање вибрације на камену или дрвету разликује се од начина побуђивања на скелету животиња или неког мекшег предмета.

¹⁴Употреба пронађеног предмета може се, такође, класификовати, као 1) предмет природно створен (дрво, камен, скелет итд.) 2) као предмет који је створен људском делатношћу, чије се примарна, функционална намена назначава у сврху стварања звука (нпр. чешаљ, посуда итд.).

3.2.3. Удараљке у токовима уметничке музике

Сагледавање последица употребе готовог предмета одвијаће се кроз контекст који уједно представља и другу проблематичну тачку лажне, парадоксалне ситуације, а то је проблематизовање еволутивног пута удараљки у оквиру токова уметничке музике.

„Процесом прављења и усавршавања музичких инструмената људска врста је произвела звучања која без њене интервенције у физичкој реалности не би ни постојала. Истовремено са усавршавањем и проширивањем тог поља звука за музику човека, а које је у све већој мери могао произвести не било који већ посебно обдарени и школовани појединац – професионални музичар, сужава се у музици гама звукова који човека природно окружују на тонове. С друге стране, успостављањем и унутрашњим проширивањем тонског система, фиксирањем интервалских и ритмичких вредности у њему, откривањем вишегласја, потом контрапунктских суперпонирања линија...у модалном а потом и дурском/молском систему...сви други звуци које можемо чути, али их не можемо произвести довољно прецизно да би са њима могли манипулисати, нису били садржај или су изостављани из садржаја европске музичке праксе“¹⁵

Дакле, за успостављање музике као уметности, односно делатности одвојене од ритуалних, обредних и комуникацијских функција¹⁶ неопходно је било конституисати софистицирани тип звучности, одвојен од звукова *који природно окружују човека*. Манипулисање звучним висинама које су притом профилисане до степена чистог тона представљао је услов за успостављање музике засноване на тоналним односима (као вишевековног доминантног дискурса уметничке музике).

Сагледан кроз контекст удараљки, процес транзиције од пронађеног предмета до музичког инструмента, није резултирао променама које су кореспондирале са потребама музике као уметности. Удараљке, као инструмент, остају веома близу звучних карактеристика готовог предмета јер су се модификације одвијале у сфери побољшања сонорности, али не и у мењању корена звучности које је одредила употреба готовог предмета. Звук се прихватао таквим какав јесте, опсег звучних висина био је лимитиран карактеристикама инструмента,

¹⁵Срђан Хофман, *Особености електронске музике*, (Књажевац, Нота Књажевац, 1995.) стр 9

¹⁶ Које су, готово извесно, представљале најтипичнија поља употребе готовог предмета.

без могућности икакве манипулације.

Осим тога, као неискорењив део наслеђа готовог предмета, звук удараљки карактерише доминантна појава шума. У оквиру тоналних музичких пракси шум је представљао непожељну компоненту звука, нестабилно обликотворно средство у процесу компоновања које је свесно потискивано из звучног спектра уметничке музике. „Западњачка музика је дуго одбијала шум, јер је њена хијерархија почивала на принципу идентичности звучних односа који се могу транспоновати на свим ступњевима одређене лествице, будући да је шум појава која се не може директно свести на други шум, он је одбачен као противречан систему“¹⁷.

Иако се схватао као немузички звук, шум се спорадично појављивао у делима западне уметничке музике. Међутим, као *противречан систему*, његова појава јесте представљала прекорачење те је, речено Аталијевским речником, поредак својим системима морао довести до његовог уклањања како би се опет успоставио ред.¹⁸ Ова, готово, негативна конотација веома је битна за разумевање начина на који су се удараљке употребљавале у оквиру музике базиране на тоналном систему.

Функција удараљки, ограничена притом искључиво на оркестарско поље, није строго говорећи заступала музичку компоненту, већ својеврсни „упад“ изван музичких звукова у ткиво музичке грађе. Сведене на дочаравање амбијенталних звукова, пре свега у оперским делима,¹⁹ удараљке су могле представљати предмет из реалности (нпр. звоно), бити укључене као инструмент који у другим контекстима нема музичку функцију (добош у оквиру војних формација) или представљати звучност неке друге, егзотичне музике која се интерполира у поље уметничке музике (манир *alla turca*²⁰).

¹⁷ Pierre Boulez, из енциклопедије *Музика* (Београд, Вук Караџић, 1982.) стр 395

¹⁸ Улога шума у оквирима стриктно кодираних односа тоналног система, била је двојаког карактера да наруши склад, али и да омогући систему да његовим уклањањем склад поново успостави.

¹⁹ Интеграција удараљки у оркестре углавном ја започињала у оквиру војних и оперских оркестара у којима се слободније експериментисало са увођењем нових инструмената, јер је употреба иновативних решења у значајној мери обезбеђивала успешност продукције. С друге стране, симфонијски оркестри су опрезније приступали процесу увођа нових инструмената и у неку руку прихватили већ само испробана решења која је публика већ прихватила у операма. Jeremy Montagu, *Timpani and Percussion*, (New Haven and London, Yale University Press, 2002.) 112стр.

²⁰ Хајдн, Моцарт, Бетовен у оквиру композиција укључују употребу великог бубња, триангла и чинела који асоцирају на звук војске отоманског царства, чији су војни походи, представљали важну чињеницу за Европу тог доба. Управо су ово инструменти, уз (војнички) добош, који су током романтизма полако превазилазили своју првобитну улогу и постепено остварили позицију инструмента који је редовно заступљен у модерном симфонијском оркестру.

У светлу описаних околности, више него сведена улога удараљки у токовима уметничке музике логична је последица која се заснива на неодговарајућим звучним карактеристикама ове групе инструмената у ери тоналних музичких пракси. Потенцијал звучног спектра ударачких инструмената који се превасходно налази у пољу широког дијапазона звучних боја, не налази свој смисао у композиционим процесима базираним на тоналним односима. За потпуније разумевање специфичног односа звучне боје и висине, неопходно је сагледати њихове функције у токовима уметничке музике и кроз тај контекст проценити (реалну) могућност употребе удараљки.

3.2.4. Звучна висина и боја

Иако више интегрисана од шума улога звучне боје у потпуности је била у функцији тоналних процеса и њена употреба није смела реметити централну позицију звучне висине²¹. Неодмерена употреба звучне боје ометала је опажање комбинаторике тонова, и у таквом виду, представљала непожељну компоненту композиција насталих у ери тоналности. „Тонална музика је могла да се конституише благодарећи хомогености и релативној неутралности (или бар једноставности) боје лествице коју је употребљавала. Клавир, гудачки квартет, те њене омиљене посреднике, одликује у ствари хомогеност, а клавир, који је темперована музика изгледа највише волела (лествица од полустепена материјализована од најнижег до највишег тона уз савршену једноставност боје) стварно је био носилац њених најтипичнијих остварења од Хајдна до Равела.“²²

Хомогеност боје неопходан је чинилац тоналне музике, јер висок степен диверзета у пољу звучне боје онемогућава конституисање осећаја мелодије у свести слушаоца. „У том смислу, када се нека мелодија стално понавља, она се може препознати без обзира на инструмент (односно боју) на којем се изводи. Међутим, уколико за сваку ноту, односно тон те исте мелодије, упадљиво мењамо боју, више

²¹Звучна боја је могла додатно истаћи одређена решења која су карактерисала дела тоналне музике. Рецимо, промена боје у репризи теме сонатног облика представљала је звучно освежење које не ремети опажање саме теме. Осим тога, додавањем инструмента могле су се истаћи важне драмске тачке дела.

²² Оливје Ален, *Музички језик од Шенберга до данас* из енциклопедије *Музика* (Београд, Вук Караџић, 1982.) стр 395

нећемо чути мелодију већ различите боје.²³ Ово представља прворазредни проблем јер тема носи улогу идентитетског обележја читавог дела. Целокупни идејни план и занатски поступци ослоњени су на тему, на њено склапање и фрагментирање. Без теме, у ери тоналне музике немогуће је говорити о делу.

Ипак, читавим током романтизма, а посебно са појавом програмске музике, постоји тежња атомизирања теме, као својеврсног експеримента путем којег се сазнаје колики је минимум звучног садржаја неопходан за пренос информације. Испоставља се да лајтмотив може представљати и један звук који, у свести слушаоца помоћу асоцијативних веза заснованих на програмској компоненти дела, може успешно пренети идеју не разбијајући целину, већ напротив, логично се интегришући у музички контекст који га окружује. Растварање мелодијске линије на тачке (сигнале) утрло је пут осамостаљењу звучне боје, јер са слабљењем схватања о неопходности теме губи се и потреба за конституисањем хомогене звучне слике и отвара пут ка истраживању диверзитета. Континуирано ширење звучног спектра, напослетку довело је сагледавања звучне боје као могућег, самосталног конституента модерних композиционих процеса у којима ће удараљке одиграти важну улогу.

3.2.5. Преврат XX века - експанзија удараљки

У првим декадама XX века сазрева схватање да су у потпуности исцрпљене могућности употребе тоналних система као оквира модерне уметничке музике. Напуштањем поља тоналности сви параметри у којима се одвијала музичка пракса током претходних векова проблематизују се и сагледавају у светлу новонастале ситуације. Ревизије се огледају у: губитку класичног схватања хармоније, губитку теме па чак и на пољу микротоналности, односно напуштања принципа темперованог система који полустепен види као недељиву категорију

Овако постављени правци, у којима ће се одиграти процеси уметничке музике, актуелизују употребу ударачких инструмената чије звучне карактеристике у потпуности кореспондирају са стремљењима тражења звука који ће одговарати потребама савремене музике. Дисперзивни звучни спектар, недефинисаност звучне

²³Умберто Еко, *Култура и информација* преузето из Тијана Поповић Млађеновић, *Музичко писмо*, (Београд, Факултет музичке уметности у Београду, 2015.) стр 91

висине као и покретљив и широк динамички опсег сада постају извор свеже звучне грађе помоћу које ће се конституисати језик модерне музике. Посебну наклоност ка перкусивним инструментима и „истраживању буке“ показују тридесетих година прошлог века амерички композитори припадници тзв. ултрамодернистичке школе: Едгар Варез (*Edgard Varese*), Џон Кејџ (*John Cage*), Хенри Кауел (*Henry Cowell*), Лу Херисон (*Lou Harrison*) и др.

Са намером успостављања самосталног музичког идиома који не би представљао копирања европске музичке праксе, *ултрамодернистичка* струја, донекле лишена терета традиције за разлику од европских композитора, поставља експеримент као полазиште сваког композиционог процеса. Експерименти се одвијају на материјалима које дотадашња уметничка музика није препознавала као елементе са којима је могуће креирати уметничко дело. Такав приступ директно их упућује на породицу ударачких инструмената, али и употребу готових предмета као легитиман ресурс нове звучне грађе. „Експеримент се мора вршити ударањем у било шта- лимено посуђе, чиније са пиринчем, гвоздене цеве- у било шта што можемо ставити у руке. И не само лупати већ и трљати, разбијати, производити звук на сваки могући начин. Укратко, морамо истраживати материјале музике.“²⁴

3.2.6. Начини организације ударачки у оквиру камерних дела писаних искључиво за ову групу инструмената

Прве композиције за ударачке инструменте представљају остварења у домену камерне музике.²⁵ Скромне звучне могућности појединачних перкусивних инструмента условиле су комбиновање великог броја разнородних инструмената као основни модел за конституисање разноврсне звучности која постаје амблематско обележје читавог дела. Велика бројност инструмената наметала је брижљив приступ организацији инструментаријума – груписање инструмената у одређене комбинације у циљу проналажења замишљене боје.

²⁴Ивана Миладиновић Прица, *Од буке до тишине. Поетика раног стваралаштва Џона Кејџа* (Београд, Факултет музичке уметности, 2011.) стр 66

²⁵ У фокусу овог рада налазе се три композиције : Едгар Варезе, *Јонизација (Ionisation)* 1929.-31., Хенри Кауел, *Остинато пианисимо (Ostinato pianissimo)* 1934., Џон Кејџ, *Трећа конструкција (Third Construction)* 1941.

Два модела су обележила начине организације тридесетих и раних четрдесетих година двадесетог века. Први је - *оркестарски приступ*, у којем је асоцијација везана за оркестар двојака. Наиме, у оквиру овог модела ударац изводи своју деоницу у сличном маниру као што чини у симфонијском оркестру, односно ангажован је на једном, или неколико инструмената који не представљају логичну звучну целину него се посматрају појединачно. Као последица тога, а узевши у обзир велик инструментаријум неопходан за композицију на ударалкама, бројност чланова ансамбла готово достиже формацију мањег оркестра, али сачињеног искључиво од ударачких инструмената.

Други вид организације заснован је на обрнутој формули где је један извођач ангажован на групи инструмената која је: просторно, звучно и по запису осмишљена као хибридни инструмент сачињен од различитих инструмената у привремену целину - *сетап*. Концепт сетапа је био познат и пре настајања поменутих композиција, *Прича о војнику* Игора Стравинског из 1918. представља први пример употребе ударалки на овај начин, као и знатно касније настало дело Беле Бартока *Сонате за два клавира и ударалке* из 1937. Осим тога, могућ утицај представља и концепт комплета бубња које се афирмисао у оквиру популарних жанрова, а данас се и не сагледава као комбинација ударалки већ као аутономно позиционирани инструмент прилично дефинисаних карактеристика.

Круну “сетап правца” у раним камерним композицијама за ударалке представља композиција *Трећа конструкција*. По свом значају она би могла представљати предмет самосталне анализе, али у овом контексту неопходно је истраживачки фокус свести само на аспекте дела који стоје у директној вези са солистичким композицијама писаним за скуп комбинованих ударалки. Пре свега, искључивањем клавира²⁶ Кејц одбацује могућност ослањања на клавијатурну/тоналну логику и у потпуности се упушта у експеримент осмишљавања композиционих поступака који се заснивају на искључивој употреби ударалки. Одабране ударачке инструменте композитор организује у четири, по

²⁶ *Јонизација, Остинато пианисимо, Прва и друга конструкција* итд. у оквиру инструменталне комбинације укључују и употребу клавира. Иако је деоница клавира обично подразумевала употребу нестандартне технике те је у том смислу третирана на перкусионистички начин (један од перкусиониста је и извођач деонице), присуство тоналног инструмента ипак указује да композитори нису могли у потпуности да се ослободе тоналне логике у раним делима.

бројности и значају, равноправна сетапа. Елементи који их чине су: инструменти ударачке секције у оквиру симфонијског оркестра²⁷, инструменти преузети из различитих фолклорних пракси²⁸, као и готових предмета уклопљених у музички контекст.²⁹ Ударачке, као искључиви инструментални избор, омогућавају Кејцу осмишљавање дела заснованог на: шуму, динамици и звучној боји, са „звучком самим по себи“.

Ипак, спретним комбиновањем елемената Кејц превазилази уобичајена решења и проналази скривене мелодичне компоненте ударачки, максимално ангажује капацитет звучног спектра, које меша са очекиваним, стриктно ритмичким принципом. Упознајући могућности звучног материјала путем директних експеримената,³⁰ композитор открива да скромне звучне могућности појединачног ударачког инструмента могу бити превазиђене кроз концепт скупа комбинованих ударачки. Али и даље, заокружен у једну звучну целину, сетап представља израз новог, простор којим се превазилази оквир тоналних система, поље *свезвучне музике*. Једном остварена идеја писане музике за ударачке, без подршке иједног инструмента тоналне дефинисаности, указује самом Кејцу, али и другим композиторима, на могуће правце осмишљавања музике за соло ударачке. У наредној деценији настају дела писана у форми комада за соло ударачке осмишљена искључиво на концепцији скуп комбинованих ударачки.

3.2.7. Историјат сетапа

Прва остварења осмишљена у оквиру солистичког третмана концепције скуп комбинованих ударачки представљају: *27 10.554*“ (Џон Кејц, 1956.), *Циклус (Zyklus)* (Карлхајнц Штокахаузен (*Karlheinz Stockhausen*), 1959.), *Дански краљ (The King of Denmark)* (Мортон Фелдман (*Morton Feldman*), 1964.) и *Интериор I (Interieur I)* (Хелмут Лахенман (*Helmut Lachenmann*), 1964.). Поменуто дела

²⁷Чинеле, том томови, велики бубањ, даира

²⁸Различите врсте: звечки, клеветуша, бубња

²⁹Групу готових предмета можемо сагледати као потпуно модерну, продукте савременог доба (лимене конзерве) и као вероватно најстарије примере употребе предмета за произвођење звука - квихадас- магарећа вилица, и - темпонакстле издубљени пањ

³⁰Делатност Кејца у оквиру ударачких ансамбала обухвата функције: оснивача, композитора, али и извођача.

поседују бројне заједничке одреднице. Пре свега, реч је о сетапима који подразумевају изузетну бројност инструмената, што представља логичну последицу тежњи композитора које су у највећој мери окренуте ка истраживању богатства звучних боја удараљки. Осим тога заједнички именован првих композиција је и нестандартна нотација, односно нотациони систем који је створен искључиво за потребе конкретног дела. С друге стране, ова остварења одваја суштинска карактеристика у погледу фиксираности инструменталног избора. *Zyklus* и *Interieur* су композиције у којима је састав инструмента у потпуности фиксиран од стране композитора док *27 10.554*³¹ и *The King of Denmark* одабир инструмената остављају отвореним.

Међутим, по речима Бенцамина А. Чарлса³¹ већ 1965. долази до преврата који потенцијал ударачких инструмената покушава да постави на другачијим основама што се јасно читава у делу *Janissary Music*. Композитор Charles Wuorinen своје дело осмишљава на мањем броју инструмената а партитуру фиксира употребом традиционалне нотације. Та тенденција се наставља и током седамдесетих година, конституисањем сетова од свега неколико инструмената. Свесним лимитирањем могућности безграничног додавања појединачних инструмената композитори овог приступа приморавају себе на максимално истраживање и искоришћавање звучних могућности појединачног инструмента. Такав пут би се могао сагледати као прекорачење тада већ устаљеног начина размишљања о неминовности употребе велике количине инструмената у циљу остваривања разноврсног звучног садржаја, потребног за солистичко дело на удараљкама.

Следеће прекорачење устаљених видова употребе перкусивних инструмената започиње осамдесетих година двадесетог века када стасав генерација композитора који су истовремено и школовани перкусионисти. Донекле удовољавајући интерпретаторској страни професионалног деловања њихова тежња је да успоставе начине у којима ће се удараљке позиционирати као конвенционално прихваћен концертни инструмент. То је, у извесном смислу, довело до експанзије мелодијских удараљки и окретање ка традиционалнијим музичким формама попут

³¹ Benjamin A. Charles, *Multi-percussion in the Undergraduate Percussion Curriculum*, (Faculty of the University of Miami, 2014.) стр 15

концерта, сонате, песме. Употребом форми и инструмената фиксираних тоналних карактеристика, који су већ део слушаоачевог искуства, композитори/перкусионисти успевају да појаву солисте на ударалкама приближе стандардној представи концертантне праксе.

Међутим, иако делимично у другом плану, солистичка музика писана за сетап не нестаје, напротив, у току осамдесетих година настају капитална дела попут: *СТРАХ* (Небојша Јован Живковић), *She Who Sleeps with a Small Blanket* (Кевин Воланс), *Rebonds A i B* (Јанис Ксенакис (*Iannis Xenakis*)) која и у актуелном тренутку представљају окосницу многих соло реситала. Најочигледнија и потпуно логична последица деловања композитора/перкусиониста је значајнији уплив техничког аспекта у ткиво музичког дела писаног за скуп комбинованих ударалки. Фокус се тако премешта на истицање извођачког виртуозитета. Подизањем лествице техничких захтева неопходних за интерпретацију композиције отвара се ново поље писане музике за соло ударалке.

Атрактивност насталих дела ускоро се дефинисала као једна од најочљивијих карактеристика. Мешавина високих техничких захтева и жеља окренута ка успостављању новог вида комуникације са публиком резултирала је веома интересантним композицијама, које су следећој генерацији понудили још један могућ пут промишљања о употреби ударачких инструмената.

Сви поменти правци одржали су актуелност и данас. Високи технички захтеви, сетови који истичу звучне квалитете мањег броја инструмената, као и велики сетови који и даље истражују границе звучности, тенденције су које струје у актуелном тренутку писане музике за соло ударалке. Значај садашњег тренутка налази се у могућности сублимације свих поменутих праваца у оквиру једног дела. Композитори попут Кејсија Кангелосија представљају репрезенте савременог израза писане музике за соло ударалке. Употребљавањем најбољих резултата из свих поменутих приступа, Кангелоси у потпуности ангажује пун потенцијал ударачких инструмената и ствара јединствену комбинацију у духу модерног израза.

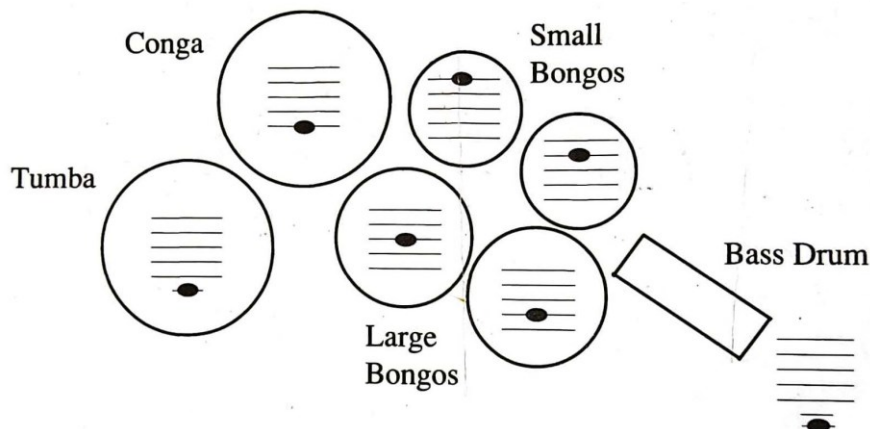
Након сагледавања различитих видова организације сетапа фокус овог рада враћа се на почетну тачку, односно на проблематизовање интерпретаторских етапа композиција писаних за скуп комбинованих ударалки. С обзиром да се избор дела заснивао се на критеријуму приказивања разноликости ове гране перкусионизма

пажња ће се усмеравати на најизраженије захтеве одређене композиције. У том смислу, аналитички поступци кретаће се у широком луку – од превасходно техничких до стриктно музичких и уметничких сагледавања у зависности од домена који дефинише дело.

4. АНАЛИЗА ОДАБРАНИХ ДЕЛА

4.1. КЕВИН ВОЛАНС - SHE WHO SLEEPS WITH A SMALL BLANKET

Илустрација 1.- Кевин Воланс *She Who Sleeps With A Small Blanket* –просторна организација и нотни систем



4.1.1. Биографија и увод

Кевин Воланс рођен је 1949 године у Питермарцбургу (*Pietermaritzburg*), Јужноафричка Република. Образовање које је стекао у родној земљи одвијало се у оквиру европских школских система без имало уплива локалне културе. Након дипломирања на *University of the Witwatersrand* и специјализације у Шкотској 1973. године Воланс започиње студирање композиције у *Hoch Schule fur Musik* у Келну (*Kolon*) у класи Карлхајнца Штокхаузена. Крајем седамдесетих година XX века композитор се у потпуности удаљава од Штокхаузенских музичких начела и са групом истомишљеника формира покрет *Neue Einfachheit* (*Нова једноставност*) у оквиру Келнске школе.

Волансово тражење савременог музичког израза ослањало се на поступак укрштања афричких и европских музичких идиома што је резултирало концептом - *Афричке парафразе* које је обележило композиторово деловање од краја седамдесетих па до почетка деведесетих година XX века. Композиторове интенције у овом периоду заснивају се на успостављању форме коју одређује паралелно

одвијања токова афричких и европских музичких пракси, без јасне доминације једне традиције. Формулу за остваривање поменутих циљева Воланс, између осталог, проналази у употреби инструментаријума западних пракси који се кроз нестандартне видове третирања приближава карактеристикама афричких традиционалних инструментата.³²

Ипак, почетком деведесетих година Воланс прави оштар заокрет и у потпуности се дистанцира од утицаја афричке културе у његовом раду, чиме заправо напушта концепт *афричких парафраза*. Као разлог ове одлуке композитор наводи да се његово целокупно музичко образовање одвијало у духу западно европских пракси и у вези са тим, закључује да је његов рад продукт стриктно западног дискурса. Воланс се, ипак, не одриче композиција него жели да се њихова перцепција одвија мимо релација које нису директно везане за музички план.³³

Композиција *She Who Sleeps With A Small Blanket* написана је 1986. године и по речима аутора основна идеја је била креирање виртуозног дела писаног за мембранофоне инструменте³⁴. У вербалном делу партитуре Воланс доста пажње поклања и техничком аспекту попут просторних и акустичких карактеристика дела чиме ће се бавити следеће поглавље. На овом месту, међутим, најзначајнији део композиторовог текста односи се на напомену у којој децидирано тврди да у композицији (изузев наслова³⁵) не постоје случајеви имплементација елемената афричке културе. Дискрепанца између Волансове изјаве и очигледног учешћа афричких културних образаца у обликовању музичких процеса дела отворила је просторе промишљања који се могу сагледати као почетна тачка истраживачког деловања овог пројекта. На њима се успоставио и целокупни идејни план интерпретаторског процеса који се потом преместио у домен чулног и развио до нивоа извођачких поступака.

³²Интерпретација Волансовим делима, стога, не подразумева овладавањем афричког фолклорног инструмента већ уважавање његових звучних карактеристика.

³³Критичка мисао о Волансовом опусу пре свега се одвијала у анализи степена имплементације афричких идиома односно да ли је реч о: позајмици, експлатацији, уметничкој стилизацији итд. Осим тога, иако по комплексности и значају превазилази оквир овог рада, чињеница да се баш тих година Ј.А.Р. ослобађа вишедеценијске политике Апартхејда свакако представља појаву која детерминише друштвено историјски контекст.

³⁴Уз кратку појаву маримбе.

³⁵У оригиналном облику Базото афричке песме наслов гласи – *Он који спава са малим покривачем*. У преносном смислу наслов носи значење Она која спава сама, односно без љубавника.

4.1.2. Етапе интерпретаторског процеса

Идејни план

Успостављање шире перспективе сагледавања музичког тока композиције *She Who Sleeps With A Small Blanket* у значајној мери је омогућио рад Питера Д. Брајтхопа (*Peter D. Breithaupt*)³⁶. Аутор Волансов опус сагледава кроз спектар питања везаних за друштвено историјске околности у којима композитор ствара, а централну тачку анализе представља имплементација афричких перкусивних пракси. Ослањајући се на истраживање Ј.Х. Квабена Нкетие (*J.H. Kwabena Nketia*)³⁷ Брајтхоп уочава Волансову примену три вида перкусионизма: плесни, сигнални и комуникацијски који тесно стоје у вези са природом афричких језика.

Кључну карактеристику појединих афричких језика представља појава истоветних гласова који мењају значење у односу на релативну висину којом су изговорени чиме се сврставају у ред тоналних језика. Управо та чињеница омогућила је поступак слања поруке не само путем гласа већ и музичког инструмента. Посебно погодно средство за такав вид комуникације представља инструмент- *Talking drum*. Реч је о мембранофоном инструменту са могућностима манипулација звучних висина у току свирања.³⁸ Сва три поменута вида перкусионистичких пракси, као и специфична „*malking drum* звучност“ чиниоци су музичког тока композиције, а анализа последица њихове примене представља базу на којој је изграђен целокупни интерпретаторски процес.

Другу тачку која је суштински одредила путеве којима је процес ишао представља наслов који је (више него музички ток) кључни елемент за успостављање зоне заинтригираности овог истраживања. Наративни план композиције је, у први мах, своје дејство пронашао у инстиктивним нивоима свести интерпретатора. Његова проблематизација одвијала се мимо јасно изграђене намере и нивоа разумевања.

³⁶Peter D. Breithaupt Kevin Volans's *She Who Sleeps With A Small Blanket: An Examination Of The Intensions, Reactions, Musical Influences, And Idiomatic Implication*

³⁷J.H. Kwabena Nketia *Drumming in the Communities of Gwana*

³⁸ Свирач једном руком манипулише канопима који регулишу степен затегнутости мембране а другом иницира вибрирање инструмента.

Жеља за успостављањем везе између значења наслова и карактеристика музичког тока у почетку се одвијала у оквиру перцепције дела, али је потом добила и улогу корективног фактора вођења читавог тока интерпретативног процеса. Другим речима, потреба за повезивањем наративног и музичког плана суштински је дефинисала и свирачке фазе јер је дошло до појаве измештања идејног у чулни план. Моменат коначног повезивања свих аспеката у један систем догодио се управо са остваривањем ове тежње у оквиру последњих етапа.

Визуелни аспект - етапе просторности, кинетике и нотације

За разлику од комплексног идејног плана, организација техничког аспекта, захваљујући сетапу скромних димензија заснованог на стандардном инструментаријуму, не представља тежишну тачку извођачког процеса композиције. Сетап за композицију *She Who Sleeps With A Small Blanket* подразумева употребу мембранофоних и мелодијских инструмената који се конкретизују у инструментаријуму: пар конги, два пара бонгоса, педални бас бубањ и препарирана маримба. Наступи мембранофоних инструмената и маримбе стриктно су одвојени, јер је појава маримбе искључиво везана за одсек коде без учешћа у претходним деловима музичког тока. Чињеница да у читавом току дела не постоји преплитање две групе инструмената детерминише логику осмишљавања просторних карактеристика сетапа који се своди на организацију две одвојене целине.

Композитор на првој страници партитуре предлаже могућ распоред (илустрација 1) инструмената чија се једина особеност налази у пољу нелинеарног распореда мембранофоних инструмената. Инструменти, дакле, нису груписани по редоследу од најдубљег до највишег него су организовани по принципу уступка олакшавања извођачког процеса. Та појава је, готово сигурно, резултат директне сарадње Воланса са перкусионисткињон Робин Шуловски (*Robyn Schulowsky*)³⁹ у току писања дела.

Нотни запис

Нотни запис композиције по свим карактеристикама припада традиционалном виду нотног фиксирања који у оквиру линијског система садржи

³⁹Којој је дело и посвећено а она га је премијерно и извела у Салцбургу 1985. године.

информације: сукцесија звучних висина, ритмичких образаца и динамичког интензитета. Начин бележења звучних висина вођен је, стандардном, линеарном логиком у којој се педални бас бубањ, као најдубљи инструмент, записује на другој помоћници испод система за којим се сукцесивно по линијама нижу мембранофони инструменти до последње линије система (највиши бонгос). (илистрација 1) Након наступа мембранофоних инструмената композитор вербалним упутством - *прећи тихо на маримбу*, означава запис и од тог момента линијски систем представља простор за бележење наступа маримбе.

Систем записа дела представља добар пример за илустрацију употребе стандардног нотног система у оквиру перкусионистичких пракси. Наиме, мембранофони део композиције записан је без кључа на почетку реда, а организацију висина инструмената регулише легенда на почетку партитуре. Од одсека коде, односно преласка на маримбу, очигледну промену у запису представља појава бас кључа. До краја композиције нотно бележење остаје у оквирима стандардног вида за било који тонални инструмент. Појаву реског звука (о којем ће касније бити речи) Воланс бележи нотном главом у облику крстића на одговарајућем инструменту.

Избор линијског система представља логично и најпрегледније решење за нотно фиксирање композиције *She Who Sleeps With A Small Blanket*. Потреба за прекорачењем стандардног записа, између осталог, настаје када постоји изражена потреба за бележењем компоненте звучне боје коју линијски систем не покрива. С обзиром да је реч о делу које је у потпуности осмишљено у оквиру два плана униформне боје, главни фокус записа усмерен је ка акцентовању сукцесија звучних висина за шта је линијски систем идеалан носилац информација.

Звучност

Воланс музички ток дела гради на два одвојена плана униформног звучног спектра. Први план везује се за мембранофоне одсеке композиције који се заснивају на употреби инструмената блиских акустичких карактеристика са капацитетом ка формирању групе. У оквиру мембранофоног корпуса делује и педални бас бубањ који остаје у зони изолованог звука (његове акустичке карактеристике не омогућавају спајање са групом конги и бонгоса), што је у потпуном складу са његовом улогом инструмента акцентујућег типа.

Други план униформне боје осмишљен је на употреби препариране маримбе. Поступак додавања ситних металних предмета на свирајуће површине (плочице) маримбе не налази сврху у нарушавању хомогености звучног спектра него на додавању слоја шума на звук чистог тона. Вибрирање предмета продужава и благо деформише звук маримбе у виду ефекта зујења (*buzzing*), али не прекрива у потпуности природни звук инструмента.

Из позиције интерпретатора, одабир извођачких средстава који ће резултирати појавама мелодијских ситуација представља централну тачку у оквиру овакве инструменталне комбинације. Захтеви музичког тока композиције намећу поступак штимовања мембранофоних инструмената како би се оформила лествица звучних висина у оквиру које ће се мелодијске ситуације испољити. Извођачу у том пољу није остављена потпуна слобода, јер Воланс поставља јасан оквир успостављања „штима“ сетапа. Опсег (од дубоке конге до највишег бонгоса⁴⁰) по ауоровој замисли, дефинисан је оквиром „нешто мањим од октаве“, а унутар тог простора звучне висине не треба да формирају пентатонску лествицу.

Интересантно подручје за промишљање о звучним карактеристикама композиције *She Who Sleeps With A Small Blanket* представља појава промене иницијалне звучности појединачног инструмента услед деловања контекстуалне ситуације. Воланс, применом необичајених поступака (штимовања и препарирања) практично обрће зоне звучности које се уобичајено везују за мембранофоне и клавијатурне/мелодијске ударачке инструменте. Скалирајући звучне висине мембранофоних инструмената Воланс у први план позиционира мелодијски потенцијал и на тај начин релативизује значај шума као доминантне звучне карактеристике ове групе инструмената. С друге стране, модификујући природни звук маримбе, композитор измешта њену звучност из поља чистих тонова чиме је приближава оригиналним нетемперованим коренима. Резултат ових поступака представља успостављање два звучна плана који се налазе у простору између шума и чистог тона у оквиру униформног спектра.

⁴⁰Педални бас бубањ није укључен у систем штимања.

4.1.3. Музички процеси

Увиди у пољу повезаности афричких говорних и перкусивних пракси са музичким током композиције *She Who Sleeps With A Small Blanket* директно су утицали на сагледавање формалног решења дела. Наиме, сваки од одсека дела везује се за одређени вид перкусионистичких пракси што се на најочигледнији начин може представити путем шематског приказа:

А	Б	Ц	Д(А1)	Ц1	Б1	Кода
плесни	сигнални	говорни	плесни	говорни	сигнални	

Процес даљег фрагментирања, овако сагледаних већих одсека, одвија се кроз уочавање разлика у пољу развијања музичког материјала.

Одсек А (1-68)

Музички ток првог одсека развија се у оквиру четири мање целине, које у скуп повезује плесни начин, а раздваја их примена различитих видова техника за две палице на мембранофоним инструментима.⁴¹ Целина а1 (т.1-22) заснива се на (моторичном) импулсу брзих триолских фигурација из којих се мелодијска ситуација артикулише путем механизма, условно речено, хијерархизације звучних висина. Реч је о диференцирању важности појединих звукова која се одвија у оквиру различитих нивоа перцепције. Први ниво издвајања звукова заснива се на разликовању вредности трајања односно на природном акустичком механизму који звукове дужег трајања издваја од оних који се налазе у оквиру триолских фигурација. Дужина трајања звука, у том смислу спада у први ниво диференцирања и звукови дужег трајања биће перципирани као централне висине у оквиру једне фразе. Други план, одвија се на суптилнијем нивоу јер подразумева вредновање важности звукова који се налазе у оквиру фигурација. У том случају централни фактор представља звучна висина јер се инструменти дубљег звучања издавају из звучне масе фигурације и стапају са централном висином. Спојене по овом принципу висине се групишу и формирају мелодијску линију. (пример 1)

⁴¹ Што резултира и различитим типовима мелодијских ситуација.

Пример 1. Кевин Воланс *She Who Sleeps With A Small Blanket* - хијерархизација (квадрат централна висина, круг висина која се идваја из триолских групација)



Звучни материјал наредне целине (а2 23-30) одређује поступак преплитања две мелодијске линије тако да се његове карактеристике сагледавају у оквиру анализе двогласних ситуација. Доминантна мелодијска линија налази се у деоници дубоких инструмената (конге и бонгос 1), а контрапунктски глас осмишљен је на употреби два највиша бонгоса у оквиру изузетно једноставне ритмичке организације - осминског пулса. (пример 2)

Пример 2. Кевин Воланс *She Who Sleeps With A Small Blanket* – Одсек а2



Важну појаву у оквиру ове целине представља поступак интерполације материјала из другог одсека који Воланс спроводи читавим током дела. Функција овог поступка може се сагледати из два угла, односно као простор спајања две целине (антиципација) или као самостални наступ „неприпадајућег“ материјала у датом тренутку одвијања музичког тока (реминисцениција). Део музичког тока који илуструје ту појаву (т. 29-31) сачињен је од три такта, од којих сваки заступа грађу друге целине (29-а1, 30-а2, 31-а3). На тај начин Воланс у том простору рекапитулира, враћа у актуелну и најављује наредну целину чиме повезује све видове плесног начина (пример 3).

Пример 3 Кевин Воланс *She Who Sleeps With A Small Blanket* - Интерполације



Као централно обележје целине а3 (тактови 31-45) издваја се својеврсни дуални тип мелодијске ситуације. Реч је о поступку измештања акцентуације тако да се иста фраза може перципирати у оквиру триолске, али и шеснаестинске

ритмичке организације што суштински утиче на артикулисање мелодијске линије. Друга важна карактеристика ове целине је репетитивност која иде у прилог дуалном начину слушања јер извођач, али и публика, могу у току понављања (т. 34 - 14х, т. 35 - 28 х) перципирати фразу у оквиру обе ритмичке организације. (пример 4)

Пример 4 Кевин Воланс *She Who Sleeps With A Small Blanket* – Два начина фразирања



Последњу целину А одсека представља други наступ целине а2, који се не сагледава као реприза, јер представља далеко комплекснију верзију првог наступа.⁴² Основну разлику између два наступа представља разрађенија деоница контрапунктског гласа која сада захвата шири распон звучних висина и још важније, организацију у оквиру сложенијих ритмичких структура (пре свега квинтоле преко два откуцаја).

Пример 5. Кевин Воланс *She Who Sleeps With A Small Blanket* - Други наступ а2



Осим тога, и читав ток ове целине развија се у оквиру честе смене осминских тактова (10,5,7,14,11,6) чиме се додатно усложњава грађа у односу на први наступ. На крају ове целине (т.62) композитор, у извесном смислу сублимира читав ток одсека комбинујући два доминантна мелодијска приступа- линеарни и двогласни. Наиме, Воланс поново креира двогласну ситуацију, али доминантни глас сада представљају моторична (линерна) квинтолска групета преко свих бонгоса и конги, док је контрапунктски глас сведен на базичне (безмало огољене) откуцаје темпа у педалном бас бубњу. Готово екстатични карактер овог такта нагло се прекида и

⁴² Заправо читав ток првог наступа а2 би се могао сагледати као проширени (макро) вид антиципације материјала у оквиру целине а1.

читава остварена енергија урушава се у три самостална ударца на бонгосу 2 у пианисимо динамици, што уједно представља и крај овог одсека.

Пример 5. Кевин Воланс *She Who Sleeps With A Small Blanket* – крај одсека А



Основни интерпретаторски захтеви, у складу са типовима мелодијских ситуација које композитор развија у одсеку А, представљају поступци одвајања руку и изузетно контролисане промене између уједначеног и акцентујућег типа свирања. Тачка у којој се све поменуто укршта јесте појава изузетно развијеног контрапунктског гласа у другој целини а2. Акустичким својствима, који га одликују, пратећи глас лако може прекрити доминантну линију те је за постизање правог односа између њих потребно издиференцирати сваки глас појединачно, али и успоставити паралелно одвајање два различита динамичка интензитета између руку.

Одсек Б (сигнални) (т. 69-175)

Почетак одсека Б представља интересантно место за аналитичка промишљања у погледу формалне организације дела, јер се може сагледати у оквиру две концепције. Могући угао посматрања представљао би почетак овог одсека у такту 63 (уоквирени одсек у примеру 6). У том случају музички ток одсека Б директно се усеца у претходни, без икаквог вида припреме, што у великој мери кореспондира са начинима спајања различитих одсека у оквиру овог дела и у том смислу овај начин посматрања у потпуности је легитиман.

Разлог зашто се у оквиру овог рада као почетну тачку одсека Б узима такт 69 налази се у појави заустављеног музичког тока (т.66- 69 заправо су три такта пауза) у којима извођач мења палице (пример 6). Са променом палица (са тврђих ка мекшим) композитор уводи нову звучност која, по природи ствари, упућује на почетак новог дела музичког тока. Успостављању нових акустичких околности доприноси и промена динамичког интензитета (пианисимо готово читавим током одсека), али и начин обликовања музичких процеса које карактерише фреквентна употреба пауза. Комбинацијом ових параметара композитор отвара простор

оптималног испољавања мелодијских капацитета мембранофоних инструмената што је изузетно важна тачка анализе у границама овог одсека.⁴³

Начин артикулисања мелодијске ситауције у читавом одсеку Б може се сагледати кроз појаву хијерархизација звучних висина, али у другачијем виду од претходног одсека. Разлику, пре свега, представља прозračнија фактура коју Воланс реализује кроз наступе кратких фраза које карактерише варирање звучних висина око оне која има улогу централне. Воланс на тај начин недвосмислено успоставља центар ка којем висине гравитирају, а уз то након сваког краја фразе додаје и паузе како би централна висина добила широк простор одзвучавања⁴⁴. Након исцрпљених могућности једне, композитор успоставља нову централну висину и започиње нови циклус варирања (пример 7).

Пример 6. Кевин Воланс *She Who Sleeps With A Small Blanket* – одломак одсека Б

The image shows a musical score for Kevin Volans' piece 'She Who Sleeps With A Small Blanket'. It consists of two staves of music. The first staff starts at measure 69 and ends at measure 76. The second staff starts at measure 77 and ends at measure 84. The music is written in a treble clef with a 3/4 time signature. There are several annotations in the score: 'почетак Б одсека' (start of section B) at the beginning of the first staff; 'промена централне висине' (change of central pitch) with a downward arrow pointing to a note in measure 76; and 'друга промена централне висине' (second change of central pitch) with a downward arrow pointing to a note in measure 84. The score includes performance instructions such as 'Allegretto', 'modum-soft mallets', and 'Licence: pp'. The tempo is marked as 'Allegretto' with a metronome marking of 240.

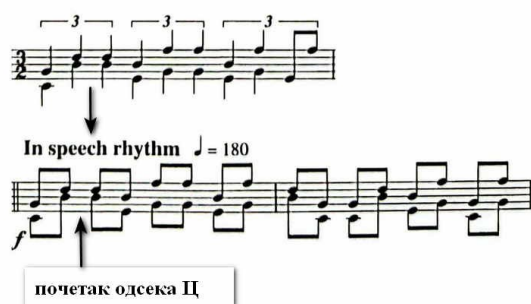
Прва целина (т.69-110) сагледава се као простор у којем Воланс осмишљава три циклуса варирања, односно употребљава три централне висине. Следећа целина (111-127) представља репризу претходне, али са битном променом у виду укључивања педалног бас бубња. Ова новина не утиче на промену у мелодијским ситуацијама, јер с једне стране, Воланс дословно понавља исти материјал у којем су оне већ артикулисане, а с друге, ненаштимани бас бубањ не учествује у мелодијској компоненти. Значај његове појаве сагледава се у додавању слоја шума у оквиру мембранофоног блока. Последњу целину (128-175) одређује обликовање музичког тока кроз пулс триолских фигурација што означава повратак на линеарну логику мелодијских ситауција из одсека a1. С друге стране, као контраст

⁴³ Све три карактеристике у великој мери доприносе лакшем опажању фундаменталног тона инструмента. Паузе у смислу простора одзвучавања односно времену у ком слушалац добија прилику да чује звучност изолованог инструмента, а мекше палице као и пианисимо динамика значајно умањују појаву шума.

⁴⁴ Крај сваке фразе прати обавезна појава централне висине.

моторичном, Воланс осмишљава и план који би се могао схватити као излагање огољене верзије мелодије, односно низ четвртина без појаве украса. Интересантну појаву представља и „замаскирана“ антиципација материјала наредног одсека. Наиме, иако је реч о потпуно истом мотиву (изграђеном на говорном начину) композитор са различитим записом, с обзиром да се наредни одсек одвија у другачијем темпу, спаја грађу наредног одсека са актуелним током. (пример 8)

Пример 7. Кевин Воланс *She Who Sleeps With A Small Blanket* – Пример „прикривене“ интерполације



Интерпретативни захтев који је усмерен ка истицању сигналних карактеристика огледа се у тражењу баланса између триолских група, четвртинских (централних) висина и пауза. Од изузетне важности је да се триолске групације не претворе у „пуки украс“ за звук дужег трајања, јер на тај начин доминантни чинилац перцепције постаје ритмички аспект који ће скренути пажњу слушаоца са мелодијског плана.

Слична опсервација може се употребити и за појаву пауза које такође треба посматрати кроз призму мелодијских дешавања односно као важан конституент мелодијске линије. Оне, посматрано на такав начин, представљају интегрални део фразе, њен други, равноправни део у којем се у свести слушаоца (и извођача) звучне висине доводе до поретка мелодијске линије. У том смислу, простор паузе је неопходно „слушати“ јер механичким бројањем њиховог трајања извођач ће код публике изазвати набој ритмичког пулса који у значајној мери може угрозити опажање мелодије.

Одсек Ц говорни (т.176-198)

Везу са говорним праксама, које се у оквиру овог рада сагледавају као

кључни конституент музичког тока одсека Ц, на индиректан начин наговештава и Воланс у виду ознаке темпа и карактера (четвртина=180, *in speech rhythm*). Композитор говорни начин осмишљава у оквиру двогласне фактуре, али овај пут у изразито хомофоном слогу. (пример 8) Организација гласова је осмишљена кроз доследно спровођење паралелног кретања звучних висина у оквиру унисоних ритмичких образаца. Све наведено упућује на минималну могућност испољавања мелодијског капацитета сетапа чему додатно доприноси испресецан, (чак истрзан) ток фраза и мотива. Наиме, звучни материјал Ц композитор креира путем комбиновања мотива од једне, две или три осмине са истоветним организацијама пауза што онемогућава успостављање тока на којој ће се развити мелодија. Осим тога, битну чињеницу за овај одсек представља и могућност његовог сагледавања кроз аналогију са две појаве целина а2 у одсеку А. Наиме, читав овај одсек може се схватити као најавна његовог другог појављивања који представља разрађенију и сложенију верзију по свим музичким параметрима.

Одсек Д (А2) други плесни одсек (четвртина=240, т.199-219)

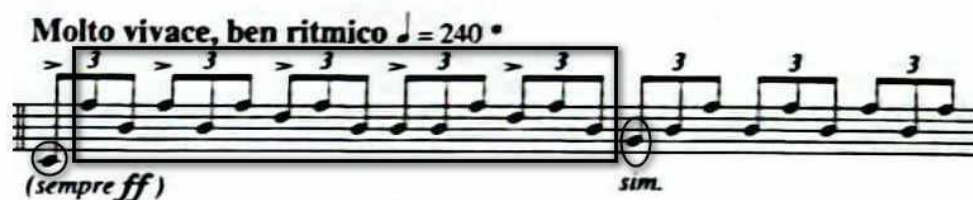
Могућност двоструког сагледавања позиције овог одсека у формалној организацији дела заснива се на примени плесног начина (што га сврстава у одсеке А), али и употреби новог материјала који резултира другчијим видом мелодијске ситуације (Д). Оно што, у сваком случају дефинише ток овог одсека, јесте развијање грађе триолских фигурација у оквиру крајњих граница.⁴⁵ Музички ток који се превасходно заснива на моторичном низању фигурација, логично, не погодује конституисању (осећаја) централне висине него гравитациону тачку представљају најфреквентније заступљене висине у оквиру једне фразе. Третирање звучне грађе на овакав начин резултира појавом латентног двогласа, односно композиционим поступком који подразумева успостављање педалних тонова над којима се развија мелодијска линија. (пример 9, педалне висине уоквирене)

Подела на мање целине овог одсека готово да се може сагледати кроз аналогију са променама хармонских функцијама у тоналном делу. Наиме, смене успостављања и мењања педалних висина намећу свести фрагментирање музичког тока на четири целине које одређује звучност најдоминантније присутних

⁴⁵ У одвијању овог дела музичког тока композитор тек неколико пута укључује вредности дужег трајања и пауза

елемената.⁴⁶ Аналогија са хармонским начином размишљања је и што са променом педала долази и до, свакако рудиментарних, успостављања тачака ка којем појединачни инструменти теже, условно речено, потребама за разрешењем.

Пример 8. Кевин Воланс *She Who Sleeps With A Small Blanket* – одломак одсека Д (А1)



Сагледан из интерпретаторске перспективе, одсек Д представља простор најизраженијих захтева у пољу стриктно свирачке компоненте. Очигледну последицу одвијања музичког тока у оквиру веома брзог темпа⁴⁷ представља висок степен контроле руку који се додатно усложњава кроз појаву координације са десном ногом (која изводи деоницу бас бубња).

Други аспект техничког захтева огледа се у успостављању стабилности у пољу слушања које, попут руку и ноге, мора бити доведено до степена аутоматизма са могућношћу слушања „унапред“.⁴⁸ У испуњењу овог задатка извођачев сигуран пут налази се у пуном разумевању механизма латентног двогласа. Наиме подједнако, и за кинетички и акустички аспект, важно је поље деловања педалних висина препустити аутоматизованим поступцима, а пуну пажњу посветити обликовању мелодијске линије. На тај начин стварају се акустичке упоришне тачке, односно извођач није препуштен стихији неартикулисане звучне масе, већ је активан чинилац процеса који обликује грађу у току звучне реализације.

Пре наступа другог одсека говорног начина Воланс креира мали одсек транзиционог карактера (т. 220- 228). Функција овог одсека сагледава се као

⁴⁶ д1 (т.199-200), д2 (т. 201-210), д3 (211-213) д4 (т. 214-219) којима одговарају педалне висине бонгоса: д1 2 и 4, д2 3 и 2, д3 4 и 1, д4 1 и 3.

⁴⁷ Воланс у фусноти партитуре и сам укључује могућност успоравања тока овог одсека уколико „ акустика дворане то диктира“

⁴⁸ Извођач ментално мора бити у сваком тренутку „корак“ испред у звуку реалног одвијања музичког тока. У извесном смислу, читав одсек мора бити научен до те мере да се између менталне и кинетичке компоненте долази до свесно креираног раскорака. (како би руке деловале у реалном а „глава“ у моменту испред реалног)

простор звучног одморишта у којем композитор „подсећа“ публику на звучност изолованих елемената инструменталне комбинације. Након пуне експлатације звучности сетапа, Воланс у оквиру овог блока, материјал осмишљава кроз линеарну сукцесију (од нижих ка вишим) звучних висина у оквиру умерено брзе четвртинске ритмичке организације.

Другу важну тачку представља простор генерал пауза (т. 225-228) чија се функција схвата двоструко. Простор без звучних дешавања свакако додатно помаже поступку акустичког „ресетовања“, али се његова функција може сагледати и кроз прилику додавања треће палице на већ постојећу комбинацију (од две). Проширење броја палица означава увођење новог звука са чијом појавом почиње и наредни одсек.

Одсек Ц1 други наступ говорног начина (четвртина=180, т. 229- 301)

Сличност овог и претходног одсека говорног начина огледа се у употеби (*speech*) темпа, креирању дисконтинуираног музичког тока у оквиру сличних фраза и мотива. С друге стране, разлику, и то са читавим дотадашњим музичким током, представља најизраженија употреба динамичке компоненте. Наиме, сви претходни одсеци одвијали су се у оквиру једне динамичке вредности уз повремену појаву наступа контрастних интензитета.

Ипак суштинску карактеристику овог говорног одсека представља нови звук⁴⁹ који на други начин повезује музички ток са говорним афричким праксама. Реч је о још једној карактеристици појединих афричких језика - појави денталних кликтајућих сугласника, као обележју говорних пракси афричког народа Зулу. У стриктно музичком смислу, увођење кликтајућег звука важност налази у успостављању новог гласа који формира самосвојне мелодијске ситуације на боји која се издваја из доминантне звучне текстуре.⁵⁰

У оквиру тактова 268-286 Воланс уводи поступак интерполације у виду готово дословно репризираног материјала другог наступа целине а2. Разлику, поред додавања кликтајућег звука у већ постојећи музички ток, чини и апсолутно контрастна динамика (у односу на први наступ) двогласне ситуације изграђене на

⁴⁹ У питању је свирање пругићем или танком држаљом палице која производи рески звук који се по природи звука издваја из укупне звучности

⁵⁰ У том смислу, појава овог звука не доживљава се као прекорачење униформног спектра већ више као звучно освежење у виду „соло гласа“ са капацитетом формирања сопствене мелодијске линије у оквиру доминантне звучности.

фигурацији квинтола и пулсу бас бубња. Овај пут она је осмишљена у пианисимо динамици и недвосмислено води у завршетак дела.

Ипак, пре наступа новог одсека, композитор осмишљава још једну прелазну целину (т.286-301) коју карактерише еклетични приступ организације грађе, у смислу комбиновања великог броја елемената који су обележили музички ток дела. Ипак, иако се заснива на мноштву елемената из различитих одсека, ток ове целине је разуђен и најављује даље успорење у којем ће се одвијати последњи мембранофони одсек дела.

Одсек Б1 други наступ комуникацијског начина (четвртина=144, т.302-385)

У стриктно музичком смислу одсек Б1 заснива се на истим принципима као и први наступ комуникацијског начина, али у значајно успоренијем темпу. Читава енергија одсека усмерена је ка тачки тоталног заустављања музичког тока. Са фреквентнијом употребом пауза ⁵¹, Воланс конституише екстремно дисперзиван музички простор за чију звучну реализацију није пресудан свирачки захтев, него ментална усредсређеност ка истицању драматуршке компоненте композиције. Извођачки задатак, у том смислу, концентрише се у вођењу замишљене линије која све екстреме музичког тока композиције доводи до четири изолована ударца на бонгосима који означавају крај овог, али и свих мембранофоних одсека дела.

Кода

Музички ток коде наставља се на атмосферу претходног одсека. Волансов третман маримбе далеко је од уобичајеног. Сведена на тек девет модификованих звучних висина чији се наступи готово сагледавају у оквиру самосталних звучних дешавања, улога маримбе у компоненти драматургије готово да се може схватити као појава новог лика који констатује нешто очигледно и нестаје. Разуђеност музичког тока константно се продубљује што доводи до логичног краја композиције у виду такта од 20/4 који је испуњен појавом која, можда и у највећој мери, одређује музички ток читавог дела – паузом (пример 10).

⁵¹ Читаве тактове (од којих су неки и 10/4) представљају појаве пауза.

Пример 9. Кевин Воланс *She Who Sleeps With A Small Blanket* – Одломак одсека

коде

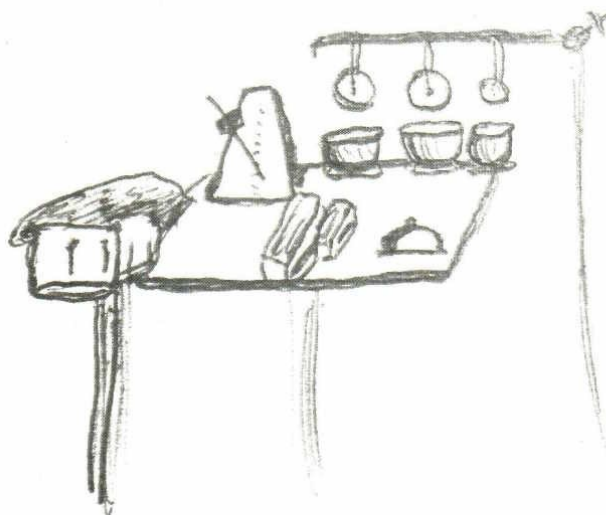
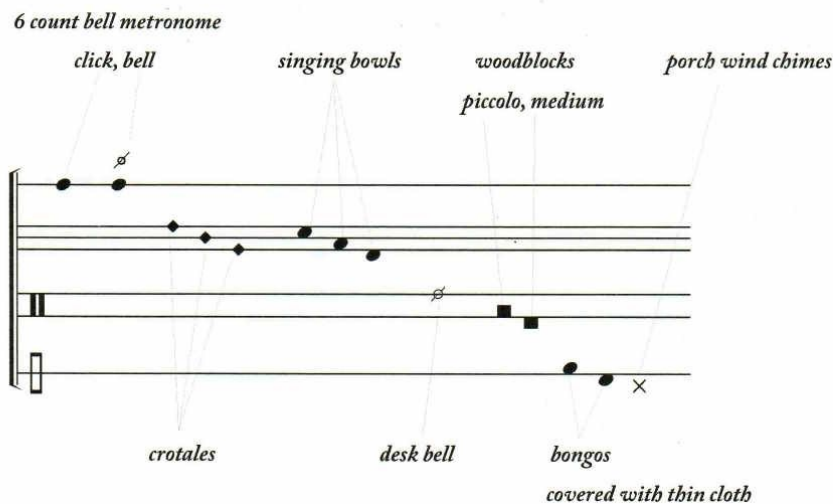
Supple (rubato) ♩ = 160 - 180 (sempre ♩ = ♩)
LH very soft mallet, RH soft, light felt timpani mallet

Деликантно питање – које дело ће отворити наступ, у оквиру овог рада заокупљало је значајан део пажње интерпретатора. Избор ка Волансовом остварењу свакако није представљао уступак интерпретаторском аспекту, јер је реч о композицији високо израженог техничког захтева - и као такву, логичније би је било поставити у неку другу тачку одвијања наступа. С друге, стране *She Who Sleeps With A Small Blanket* као референтно дело било ког перкусинистичког реситала, свакако заслужује неку од централних позиција у репертоарској поставци.

Ипак, друга два фактора су дефинисала интерпретаторску одлуку о почетку наступа овим делом. Први од њих је чињеница да ово остварење представља транспарентни приказ композиције осмишљене у оквиру униформне боје у којем се јасно испољавају мелодијске ситуације. Други се ослањао на перцептивни аспект, односно на очекивану појаву перкусионисте иза бубња и маримбе што представља добру полазишну тачку интеракције интерпретатора са публиком, али и публике са драматургијом наступа.

4.2. КЕЈСИ КАНГЕЛОСИ *ИКТСУАРПОК (IKTSUARPOK)*

Илустрација 2. Просторна организација и нотни систем



4.2.1. Биографија и увод

Кејси Кангелоси (1982, С.А.Д.) поље деловања бележи у широком луку перкусионистичких пракси, односно кроз активности интерпретатора, композитора и педагога. Као припадник млађе генерације перкусиониста, Кангелосијеву активност дефинише сублимација свих тенденција које су обликовале развојни пут удараљки у току претходних деценија. С друге стране, Кангелоси гради и сасвим

самосвојни израз чија се аутентичност сагледава кроз имплементацију нових достигнућа у оквиру стриктно музичких/перкусионистичких токова, али и шире, иновација у пољу технологија изван музичких пракси.

У том смислу, посебно се издваја употреба друштвених мрежа као платформе која пружа могућност константне интеракције са публиком, али и идеално средство за презентацију нових дела. Последње наведено пре свега се односи на употребу форме музичких клипова као начина представљања нових остварења широком аудиторијуму. Повезаност са овим форматом композитор објашњава чињеницом да је он припадник генерације која је прве контакте са музиком остваривала кроз форму видео спотова односно кроз синергију аудио и видео компоненте.⁵²

Схватање визуелног аспекта као интегралног чиниоца музичког дела приметно је код Кангелосија на више нивоа. Пре свега, у пољу специфичне естетике у креирању визуелног приказа, али и у виду „кореографија“ и „немих“ покрета уписаних у партитуру.⁵³ Крајње консеквенце окретању ка визуелном, у Кангелосијевом опусу, представљају остварења која подразумевају мултимедијалност (*Metavita*), али и готово театарске композиције које своју форму базирају далеко више на драматуршкој него на музичкој компоненти (*The Big Audition*).

У сагледавању карактеристика композиције *Иктсуарнок* неопходно је у обзир узети композиторово окретање ка визуелном и драматуршком аспекту. Условно речено, Кангелосијево сазревање ишло је у правцу напуштања изразито техничких и строго перкусионистичких захтева и тражења сопственог израза у међупросторима уметничких пракси. На таквим схватањима Кангелосијевог дела заснивала се анализа и осмишљавање интерпретативног процеса за дело *Иктсуарнок*.

⁵² Податак преузет из интервјуа који је са Кангелосијем водила композиторка и перкусионисткиња Ксенија Комљеновић.

⁵³ Реч је о покретима који не резултирају звуковима те се стога њихов значај сагледава искључиво у визуелном домену

4.2.2. Етапе извођачког процеса

Звучни план

Звучност композиције *Иктсуарнок* изграђена је на сетапу модуларног типа који подразумева употребу: три кротала, три певајуће чиније, два вуд блока, пар (прекривених, угушених) бонгоса, и употребних предмета – рецепционарско звоно, метроном са звоном и металне виндчајмсе. Узевши у обзир разлику у степену употребе појединачних елемената сетапа, може се рећи да се доминантна звучност композиције базира на модулима металних инструмената/предмета (кротали, певајуће чиније, рецепционарско и метрономско звоно и винд чајмс). Звучне карактеристике ових модула су значајно присуство тоналне висине и зоне сустејна, што у комбинацији резултира идеалним акустичким околностима за реализацију мелодијских и полифоних ситуација.

Есенцијално важну улогу, као конституента укупне звучности сетапа, Кангелоси поверава предмету виндчајмс. Његову употребу Кангелоси осмишљава кроз функцију „педала“ што, с једне стране, спроводи континуираним присуством овог звука током већег дела композиције, али и суодношавањем тоналних елемената сетапа са његовим звучним карактеристикама. (пример 11)

Пример 10. Кејси Кангелоси *Иктсуарнок* - Тонални план сетапа

Pitches:

**The pitches of the wind chimes, crotales, and singing bowls may be chosen by the performer.*

**These pitches should be within the same diatonic modal series. Wind chimes are often tuned to such a diatonic series.*

Континуирано звучање виндчајмса може се схватити као акустички простор ка ком наступи осталих модула гравитирају, стварајући фокусиран звучни систем усклађен према компонентама звучних боја и висина. На тај начин овај елемент инструменталне комбинације представља кључни фактор у реализацији полифоних ситуација, јер обезбеђује могућност комбинаторике између модула на два нивоа звучности.

Интересантну позицију, у сагледавањима деловања појединачних елемената у оквиру модула, представља и појава метронома са звоном. Метрономски звук

механичких откуцаја акустички се везује са бонгосима и вудблоковима и његов значај се, према томе, превасходно сагледава у пољу ритмичке компоненте. Ипак, његова важнија функција налази се у пољу звучности – звона. Овај елемент стапа се са рецепционарским звонцем што доводи до формирања модула кратких звона који се акустички може сагледати у простору између шума и чистог тона. Ипак, деловање овог модула значај налази пре свега у оквиру наративних тумачења о чему ће бити више речи у наставку рада.

Визуелни аспекти - Просторност и кинетика

Просторни параметри извођачког процеса композиције *Иктсуарнок*, не представљају суштински битни аспект, јер је реч о сетапу малих димензија чије карактеристике Кангелоси у потпуности дефинише. (илустрација 2) Једину тачку, која захтева деликатан приступ у овом домену, представља проналажење места за виндчајмсе у оквиру инструменталне формације. Оптимално позиционирање виндчајмса директно утиче на остваривање акустичког захтева који подразумева његову појаву у оквиру другог звучног плана. У том смислу, логично је и да Кангелоси овом питању поклања пуно пажње. (пример 12)

Пример 11. Кејси Кангелоси *Иктсуарнок* - Позиционирање виндчајмса у простору

Wind Chime Setup:

** The wind chimes must be placed as far as possible from the performer.*

** A thread should be attached to the wind chimes and tethered closely to the performer so that the wind chimes can be sounded by hand from afar.*

** An electrical fan should be connected to an extension cord foot-switch. The player must "Turn on" and "Turn off" the wind chimes. The fan should be placed such that when turned on it delicately sounds the wind chimes.*

Виндчајмсе треба поставити што даље од извођача, како звук који је осмишљен као позадински не би заузео сувише простора у укупној звучној слици, али ипак довољно близу да би свирач (у два наврата) могао побудити звук покретом руке.⁵⁴

⁵⁴ Поставку „што даље од извођача“, дакле, не дефинишу само просторне карактеристике места одвијања јавног извођења него и физичке предиспозиције интерпретатора. Потенцијални проблем у том смислу представља ситуација у којој звук чајмса премашује задат динамички оквир позадинског звука а извођач не може да досегне (својим телесним карактеристикама) даље просторно померање. Могуће решење у том случају представља употреба узице помоћу које се реализује побуђивање

Другу, очигледну предност, употребе сетапа малих димензија представља низак степен кинетичке компоненте.⁵⁵ С обзиром да је количина покрета сведена на минимум, интерпретаторска пажња фокусира се на анализу неуобичајених поступака чије се присуство сагледава као последица придруживања употребних предмета у инструменталну комбинацију (мисли се на покрете који се везују за употребу рецепционарског звона, стопирање откуцаја метронома, као и побуђивање вибрација виндчајмса помоћу манипулације прекидача за струју). Све наведено представља важне чиниоце атрактивности визуелног аспекта извођења дела и, у том смислу, кинетичке захтеве које треба пажљиво испланирати (и навежбати) како би допринели укупном утиску.⁵⁶

Нотација

Запис дела налази се у оквирима традиционалног нотног система уз прекорачења која се налазе у пољу: броја линијских система (Кангелоси употребљава 4), нестандартног броја линија и облика нотних глава. (илустрација 2) Такав вид организације нотног записа кореспондира са четири плана звучне грађе коју композитор, у запису, распоређује по важности.

Аутор наступе метронома и бонгос/виндчајмса поставља у највише и најниже линијске системе што је у потпуности у складу са начелом прегледности, јер ове деонице захтевају најмањи интерпретаторски ангажман. Позиционирајући их у граничне просторе записа, композитор обезбеђује извођачу фокусираност на два централна нотна система у којима је уписана најинтензивнија интерпретаторска активност. Горњи централни систем представљен је с три линије што кореспондира са бројем инструмената који се у њему уписују- три кротала (линије) и три певајуће чиније (празнине). Осим линија и празнина композитор наступе ових група инструмената додатно диференцира тако што кротале бележи ромбоидном а певајуће чиније округлом нотном главом, што је спретно графичко решење

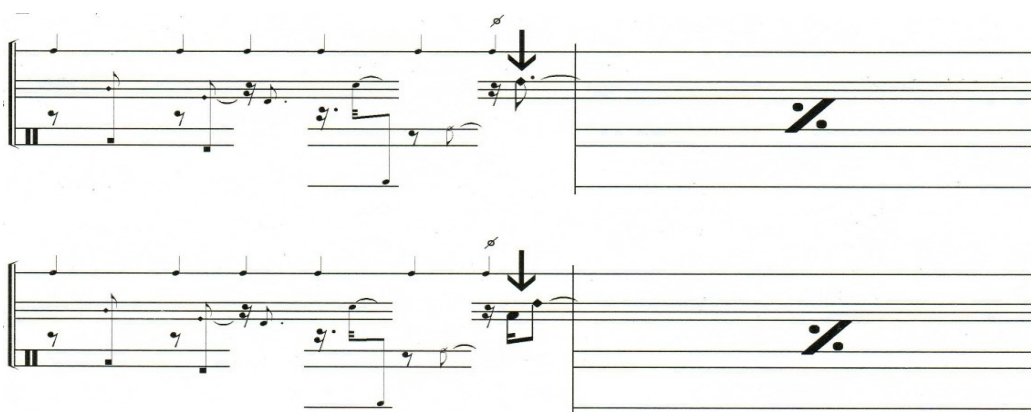
⁵⁵ Ипак, ово не треба схватити дословно. Формулација - низак степен кинетике се односи на чињеницу да су елементи сетапа позиционирани у оквиру мале површине те свирачка активност не подразумева значајну количину покрета. Кинетички захтев који се везује за свирање сетапа малих димензија заснива се на комплексности друге врсте о којој ће више речи бити у анализи композиције *Гламур*.

⁵⁶ Неспретно извршавање кинетичких задатака ове врсте може пресудно утицати на неповољан однос између акустичког и визуелног аспекта што представља незадовољавајућу ситуацију у извођачком процесу на скупу комбинованих удараљки.

визуелног одвајања згуснутог нотног материјала. Доњи централни систем има само две линије на којима се бележе наступи рецепционарског звона и два вуд блока.

Осим тога, занимљивост записа налази се и у начину бележења наступа новог звука/ инструмента. Наиме, како је дело изграђено на минималистичком приступу сукцесивног додавања звучних дешавања ⁵⁷ композитор усмерава пажњу извођача само на наступ новог звука у оквиру претходно остварене звучности. Уписивањем крупније ноте (уз додатак стрелице) реализује се прегледан начин записа који не оптерећује визуелну компоненту интерпретатора. (пример 13)

Пример 12. Кејси Кангелоси *Иктсуарнок* - Начин записа



Партитура композиције *Иктсуарнок* представља пример промишљеног начина фиксирања музике у запис, јер успешно повезује визуелно са акустичким на више нивоа. Композитор употребом адекватних средстава максимално олакшава интерпретатору процес усвајања новог система. Једноставним графичким решењима, аутор скреће пажњу на битне чињенице које се догађају у датом тренутку одвијања дела а с друге стране „склања“ непотребне информације.

Поетичке претпоставке

Композиција *Иктсуарнок* осмишљена је на скромној количини музичког материјала, и у оквиру невеликих техничких захтева, те се фокус интерпретативног процеса налази у пољу поетичких поставки. У оквиру овог домена успоставља се принцип који је примењив за све кораке извођачког процеса, и као такав диктира

⁵⁷ О чему ће касније бити више речи.

механизме деловања сваке етапе. Први вид испољавања налази се у објашњењу значења наслова, али и начину на који се овај поступак спроводи. (пример 14)

Пример 13 Кејси Кангелоси *Иктсуарпок* - Наративни предложак дела

I k t s u a r p o k – An Inuit word to describe the feeling of anticipation when waiting for an expected guest while continually checking for their arrival out your front door or window.

У потпуности дистанцирано, Кангелоси износи енциклопедијски податак, дословно превод, значења речи инуитског порекла. Овакав вид откривања наративне компоненте, ипак, не представља незаинтересованост, него композиторово свесно склањање из процеса читавања личних асоцијативних веза са насловом дела. Другим речима, сведен у пољу објективног Кангелоси отвара широке просторе за деловање субјективног што је веома важна чињеница за поетичку раван композиције *Иктсуарпок*.

Само значење и његова имплементација у музичке токове дела представља есенцијални део овог извођачког процеса. Увиђање да реч - Иктсуарпок не означава један појам већ, условно речено, механизам сложеног стања суштински је утицало на усмеравање пажње ка анализи тог процеса. Визуелизацијом стања чекања долази се до кључне, важне дискрепанце између објективног и субјективног који се у овом пољу сагледава кроз супротоности испољавања спољашњег и унутрашњег, односно приказаног и доживљеног. Приказ особе која чека, представљала би изузетно статичну појаву, без икаквог капацитета ка успостављању спреге напетости и разрешења, као неопходног чиниоца било ког вида уметничког израза. Међутим, са увидима у психолошке процесе отварају се нови хоризонти посматрања емотивних стања изузетно динамичних карактеристика. Те увиде Кангелоси позиционира у просторе субјективног, које готово свако може испунити личним искуством и на тај начин у доживљај музичког тока дела *Иктсуарок* уградити врло дубока, реално проживљена тумачења.

Композитор обе перспективе, односно оба пола објективног/спољашњег и субјективног/унутрашњег организује у оквиру одвијања два паралелна тока.

Посебну важну тачку за ово истраживање представља успостављање паралелног одвијања објективног и субјективног протока времена. Ово је суштински важна поставка која одређује кораке извођачког процеса и у оквиру идејног и чулног плана. Она, у извесном смислу, дефинише сагледавање формалних целина композиције, али и одвијање музичких процеса те се поље анализе премешта на разматрање начина конкретизације ове замисли.

4.2.3. Музички процеси

Формално разграничење музичког тока композиције *Иктсуарнок* готово да се доследно може спровести у оквиру паралелних анализа заснованих на музичком и поетичком плану. Према музичким параметрима целокупни ток композиције у одсеке раздваја примена различитих композиционих поступака:

**Увод Акумулација 1 Разградња1 Акумулација2 Разградња2
Акумулација3 Кода**

У разматрањима поетичких аспеката одсецима акумулација одговарају појмови: објективно, спољашње, приказано и реално, а одсецима разградње: субјективно, унутрашње и доживљено. Анализа музичког тока, у том смислу, одвијаће се у оквиру оба приступа са акцентовањем израженије компоненте у датом тренутку композиције.

Увод (т. 1-4)

Композициони поступак који дефинише одсек увода може се сагледати кроз појам – галванизација. Смена побуђивања звука и короне (коју звучно обележава сусејн побуђеног инструмента), суштинска је карактеристика уводног одсека. Поступак галванизације огледа се у примени методе која подразумева смањивање броја корона током одвијања увода што у значајној мери мења односе између појединачних звукова. Изоловани звукови се приближавају што резултира појавама мотива који (у сваком циклусу изостављања короне) постају разрађенији и на крају формирају фразу која представља (почетни) материјал наредног одсека.

Осим тога, уводни одсек обележава и дискрепанца у пољу чврстог оквира (6/4 такт и темпо четвртина=54) и слободног развијања материјала унутар њега.

Другим речима, иако композитор фиксира оквир, крајње уобличење музичког тока у великој мери дефинише интерпретатор. Конкретно се мисли на интерпретаторску одлуку у осмишљавању дужине трајања короне која ће у великој мери одредити крајње уобличење одсека.⁵⁸

Друга грана анализе конфронтирања стриктног и слободног одвија се у просторима поетичких слојева дела. У одсеку увода, посматрано кроз ту призму, успоставља се доживљај протока времена, као веома битне карактеристике дела чија ће се другачија уобличења пратити кроз читаву композицију. При томе се мисли на приказ временске категорије у њеном објективном, механичко-реалном виду, али и врсти субјективног-унутрашњег доживљаја одвијања времена.

На звучном плану проток реалног времена, читавим током дела, „приказује“ метроном. У оквиру уводног одсека његови наступи су одвојени (појавама корона) и постепено се приближавају да би тек на његовом крају дошли до своје стандардне карактеристике - равномерног, механичког откуцавања пулса четвртина. У остваривању тог поступка извођач има специфичан захтев да контролише број откуцаја простом методом његовог заустављања и пуштања „у рад“.

Са успостављањем механичког карактера од пет откуцаја и једног звона догађа се више ствари истовремено, а њихова комбинација представља крај уводног одсека. Пре свега, изоловани звукови долазе на своје позиције у оквиру 6/4 организације, формира се образац (или фраза) која ће се понављати и варирати и коначно - образује се стабилан темпо који ће провејавати читавим током дела. Другим речима, започиње деловање реалног времена, а самим тим и нови одсек композиције.

Акумулација 1 (т.5-12)

Осим наведеног, Кангелоси увођењем виндчајмса у виду педалног звука, на још један начин обележаву појаву новог одсека. У музичком смислу, значај овог поступка сагледава се двоструко, као обogaћивање укупне звучне слике у виду додавања новог плана, али и као успостављање тоналне базе на којој ће се развијати

⁵⁸ С обзиром да је простор короне испуњен одзвуком побуђеног инструмента дужина њеног трајања одредиће степен спајања изолованих звучања.

мелодијске и полифоне ситуације у оквиру одсека. У поетичкој равни, појава једноличног и перманентног звука сагледава се као други вид означавања протока реалног времена. У том смислу, Кангелоси објективни временски ток представља помоћу ритмичке (метроном) и мелодијске (виндчајмси) компоненте.⁵⁹

Музички ток овог одсека заснива се на понављању 6/4 обрасца при чему се, у оквиру двотактних фраза, музички материјал усложњава додавањем једног звука на претходно остварену густину фразе. Крајњи резултат консекветног спровођења минималистичке методе обликовања музичког материјала представља постепено формирање мелодија у оквиру модула кротала и певајућих чинија на крају овог одсека. (пример 15, модул кротала је уоквирен, модул певајућих чинија заокружен)

Пример 14. Кејси Кангелоси *Иктсуарнок* - Акумулација 1 мелодијске ситуације

У поетичком смислу, постепена артикулација мелодијских и полифоних ситуација може се сагледати као приказ психолошких процеса који почињу да се кристалишу. То значи да у овом одсеку композитор први пут уводи и субјективни план који у великој мери прати токове спољашњих околности. Права превирања тек наступају и то ће се на оба плана анализе показати у границама одсека који следи.

Разградња 1 (т. 13-24)

Одсеци разградње, у поетичким сагледавањима, представљају просторе најинтензивнијих конфронтација објективних и субјективних планова, а у

⁵⁹ Звучну карактеристику виндчајмса дефинише појава артикулација насумичних мелодија, у зависности редоследа побуђивања цеви која није у зони контроле извођача.

музичком смислу одсеке најизраженијих испољавања мелодијско полифоних капацитета сетапа. Композитор све поменуто спроводи употребом једноставног композиционог поступка, који с друге стране, резултира сложеним појавама у свим музичко/наративним слојевима дела.

Не мењајући карактеристике третмана виндчајмса и метронома, Кангелоси задржава чврсто структурисани приказ протока објективног времена. С друге стране, остали модули пролазе кроз низ промена чије се последице, пре свега, сагледавају у пољу мелодијско полифоних ситуација. По први пут укида се употреба $6/4$ метрике, а композициони поступак се заснива на перманентном скраћивању раније остварене целине за прву добу у такту. На тај начин, у оквиру четворотактне организације $6/4$ образац сажима се на: 5, 4, и 3 четвртинску метричку структуру. Груписање модула у оквиру $6/4$ фразе из претходног одсека кротала, у виду три узастопна звука на почетку такта, и певајућих чинија у средини, условиће у мелодијском смислу, потпуно обрнуте ситуације током поступка разградње.

Наиме, изостављање прве добе (раније) остварене веће целине резултира „гашењем“ звукова на почетку такта. То директно доводи до појаве компонованог фејд аута (*fade out*) мелодије кротала који се своди на појаву једног звука. С друге стране, будући да је позициониран у средину обрасца, модул певајућих чинија не подлеже појави изостанака звукова. Баш напротив, звукови овог модула кроз процес разградње приближавају се један другом што резултира ефектом фејд ин (*fade in*) мелодије певајућих чинија. (пример 16)

Пример 15. Кејси Кангелоси *Иктсуарнок* - Мелодијске ситуације модула кротала и певајућих чинија у одсеку разградње, као и враћање у 6/4 образац

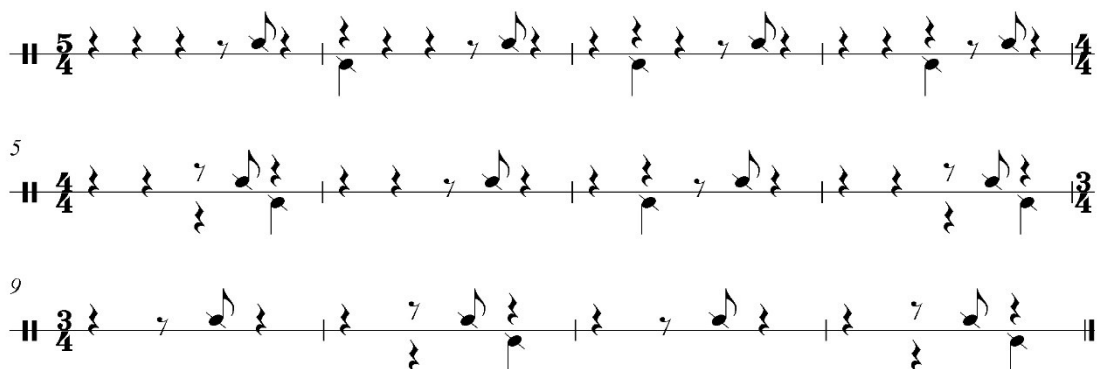
The image displays four systems of musical notation. The first system shows a melodic line with a box around the first two measures and a large oval around the next two measures. The second system has a 5/4 time signature and three measures with slashes. The third system has a 4/4 time signature and three measures with slashes. The fourth system has a 3/4 time signature and three measures with slashes, with a box around the last three measures and the text 'укупно 6/4' below it.

Посебно интересантну појаву у пољу анализе поетичке равни представља деловање модула кратких звона који се са два заступљена елемента једним делом налази у објективној, а другим у субјективној зони. Конкретније, непроменљива механичност метронома означава појаву реалног времена, а рецепционарско звонце које прати промене метричких вредности, звучно заступа поље деловања субјективног доживљаја протока времена. У музичком смислу, то се може сагледати кроз читав низ динамичних промена кроз које ова два елемента пролазе. (пример 17)

Сукцесивно разграђивање почетне 6/4 метричке организације зауставља се у моменту појава $\frac{3}{4}$ такта. Сагледавањем у оквиру двотактне фразе (укупно, дакле 6/4), композитор доводи у баланс спољашње и унутрашње. У музичком смислу,

уланчавањем $\frac{3}{4}$ такта, модул кратких звона враћа се у почетни однос и то представља основу за наступе наредних одсека. (пример 16)

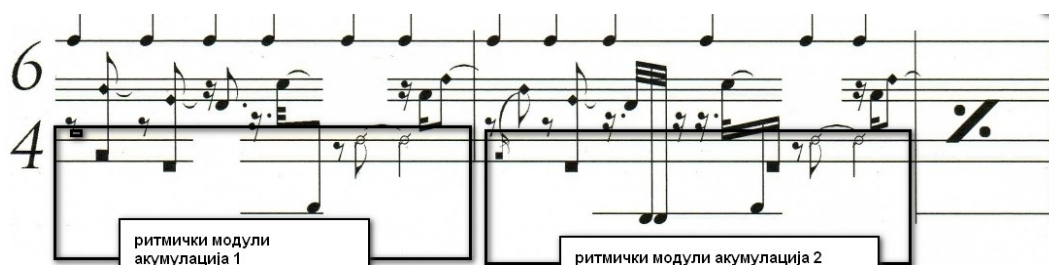
Пример 16. Кејси Кангелоси *Иктсуарнок* - Модул кратких звона у одсеку разградње



Акумулација 2 (т.25- 33) и Разградња 2 (т.34-45)

Акумулација2 и Разградња2 одвијају се у оквиру сличних димензија и принципа који су дефинисали прве наступе ових одсека. Разлику представља гушћа фактура која је последица употребе разрађенијег вида звучног материјала појединих модула. Новину, у том смислу, представља образовање ритмичког слоја који се заснива на фреквентнијој употреби бонгоса и вуд блокова. Третман ових инструмената, у оквиру претходних одсека, заснивао се на улози искључивог пратиоца мелодијских модула (у виду изолованог звука). Ритмички модули, у овом делу музичког тока, формирају своју фразу чија функција се може сагледати као развијен ритмички контрапункт мелодијској линији. (пример 18)

Пример 17. Кејси Кангелоси *Иктсуарнок* - Одсек акумулације 2 ритмички модули



На тај начин, у оквиру ових одсека, Кангелоси развија сложенију полифону структуру која се не заснива на искључивој употреби породице металних

инструмената. Проширивањем звучног поља, суперпонирањем линија металних, мембранофоних и дрвених звукова, композитор ангажује пун потенцијал сетапа што представља суштинску разлику између првих и других наступа ових одсека.

Акумулација 3 (т. 46-52)

Последњи одсек акумулације Кангелоси гради на другачијим композиционим поступцима у односу на претходне појаве ових целина. Ипак, основу за још једно спровођење овог поступка представља материјал 6/4 фразе, али се она у целости појављује само у првом такту и потом не пролази кроз циклусе понављања и надограђивања. Грађу на којој ће се спровести процес акумулације представља њен фрагмент - мотив модула кратких звона, средње певајуће чиније и високог кротала, позициониран у оквиру последње две добе. (пример 19)

Пример 18. Кејси Кангелоси Иктсуарпок - Образац одсека акумулације 3 и искључивање виндчајмса

The image shows a musical score for a piece by Keiji Kanagelosi. The score is written for a piano, with a 6/4 time signature. The music is divided into measures, with a specific section highlighted by a box. Above this section, there is a handwritten instruction in a box that reads "Turn off wind chimes". The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Осим тога, композитор мења и фреквентност додавања звучне грађе, она се сад одвија у оквиру једног такта, односно у сваком такту присутна је појава новог звука. Читав музички ток се у том смислу убрзава, у извесном смислу, поприма френетичан и нервозан карактер по први пут у току дела. Томе доприноси још једна промена која се састоји у искључивању педалног звучача.

У поетичком смислу, изостанак једног означитеља реалног времена, у сваком случају мења сагледавање одсека акумулације као искључивог експонента објективног. Проток реалног времена је и даље ту, кроз присуство метронома, али је његова позиција ослабљена. Одсек акумулације 3 може се сагледати као простор „борбе“ два принципа - врхунац превирања у којем се стање чекања одвија у реалном, али је истовремено од реалног потпуно одвојено.

Разрешење доноси **Кода**. Завршни одсек враћа ситуацију са почетка, на „безвременско“ стање, али овај пут се музички ток не кристалише у почетак процеса него дословно одлази у ништа. Кода започиње исто као и почетак дела, побуђивањем виндчајмса руком, за чим следе дисперзивни звукови појединих мотива. Ако је поступак галванизације дефинисао одсек увода, простор коде се може схватити као потпуна антитеза. Ретки наступи звукова који чине музички ток завршног одсека су самосталног карактера и са сваком наредном појавом постају удаљенији један од другог. Сам крај, у виду форте наступа вуд блока, певајуће чиније и заустављања метронома, ипак резултира само простором одзвучавања побуђених елемената за којим следи крај дела.

Формирање редоследа композиција, на јавној презентацији одабраних дела, било је условљено принципом презентације контрастних ситуација. Прву очигледну разлику између *She Who Sleeps With A Small Blanket* и *Иктсуарнок* представља употреба инструмената удаљених звучних карактеристика. Следећи ниво, као логична последица разлика у оквиру звучног спектра, представља и обликовање музичког тока на другачијим принципима. У том смислу, иако се сагледава као дело које се базира на мелодијском капацитету удараљки *She Who Sleeps With A Small Blanket* поседује недвосмислено присуство снажног ритмичког набоја које резултира оштрим променама у амплитудама музичког тока. Потпуно супротно, музички ток композиције *Иктсуарнок* готово да се може сагледати као равна површина без изразитих разлика у пољу динамике и звучности. Кључни критеријум који је довео до одлуке „повезивања“ ова два дела представљао је потпуно различит приступ извођачке активности. Успостављање две контрастне атмосфере наметало је различите прилазе процесу извођења и резултирало задовољавајућим исходом у формирању генералне динамике одвијања јавног наступа.

4.3. ЦОЗЕФ ШВАНТНЕР- КОНЦЕРТ ЗА УДАРАЉКЕ И ОРКЕСТАР

Илустрација 3. Џозеф Швантнер *Концерт за удараљке и оркестар* – Нотни систем

Amplified Marimba
Xylophone
Crotales (2-octave set)

Tomtoms

Bass Drum

Timbales

Bongos

2nd movement
Stage
Position II
(up front)

Vibraphone
Crotales (1-octave set)

Bass Drum

2 Triangles

Tenor Drum

Water Gong

Susp. Cymbals

9 Pitched Almglocken

Rute: (bundle of twigs)

3rd movement
Stage
Position I
(near percussion section)

Shekere (beaded gourd)

4.3.1. Биографија и увод

Џозеф Швантнер рођен је 1943. године у Чикагу (С.А.Д.) у ком је прошао кроз све степене музичког образовања и најзад 1968. године докторирао на *Northwestern University*. Поред компоновања Швантнеров стални ангажман заснивао се и на педагошком раду на факултетима од којих су неки: *Northwestern University*, *Eastman School of Music*, *University of Texas*, *Yale* и *Juilliard*. За свој рад

примио је бројна признања од којих се посебно истиче Пулицерова награда за музику 2002.

Стилске одреднице Швантнерових дела пре свега би се могле сагледати у оквиру појма еклектицизам. Сасвим рана дела композитора ослањају се на цез идиоме, да би потом студирања Швантнер пригрлио серијализам, па се потом вратио истраживању тоналних и пантоналних образаца а веома је присутан и утицај минималистичког стила. Иако се промене стилских карактеристика могу сагледати хронолошки, композитор заправо није у потпуности одбацивао ниједан од поменутих праваца (па и жанрова), већ је само у оквиру дела у различитој мери давао предност једном од њих. Нит која повезује читав опус Џозефа Швантнера јесте истраживање у пољу музичких боја и текстура и у том смислу се већ у првим зрелим делима окренуо ка секцији ударалки у оквиру различитих камерних или оркестарских формација.

Неки од примера су композиција „*In Aeternum*“ (1975) која је писана за соло виолончело и четири ударача као и „...*And the Mountains Rising Nowhere*“ (1977) дувачки оркестар са веома развијеном ударачком секцијом (6 извођача на 46 инструмената). Ипак, тек 1990. Швантнер први пут пише солистичку композицију за ударалке, тачније „*Velocities*“ за соло маримбу, и убрзо након тога (1994) „*Концерт за ударалке и оркестар*“. Оба дела временом су постала чест чинилац соло реситала и солистичких наступа са оркестром, и у том смислу значајно обогатиле литературу писане музике за ударачке инструменте.

Концерт за ударалке и оркестар свакако представља дело, које је по свим параметрима другачије од остатка програма везаног за ово истраживање. Две најочигледније карактеристике на којима се заснивају разлике су циклична форма композиције (а не соло комад), али и присуство инструмената који не припадају групи ударалки⁶⁰. Из ове две одреднице грана се читав низ параметара који даље разграничавају ову композицију од остатка програма и чине предмет анализе а то

⁶⁰ У оригиналној верзији присуство других породица инструмената сагледава се кроз инструментаријум симфонијског оркестра, а у контексту овог рада кроз употребу два клавира. Верзију за ударалке и два клавира аранжирао је Бен Кенеди (*Ben Kennedy*) и на њој ће се базирати анализа музичких процеса у оквиру овог пројекта.

су: димензије дела, просторне, кинетичке, звучне и карактеристике система нотоног записа.

4.3.2. Етапе извођачког процеса

Звучне карактеристике

Централну карактеристику композиције која директно утиче на параметре у пољу звучности представља троставачност форме која је осмишљена на традиционалној концепцији карактера брзи/лагани/брзи. Како би звучне могућности ударачких инструмената уклопио у задати контекст Швантнер инструментаријум организује у две одвојене целине, односно у оквиру два сетапа, од којих први употребљава у бржим (енергичнијим) ставовима, а други у лаганом (лирском) ставу. У том смислу, анализа звучних, али готово и свих других параметара који дефинишу контрастрирајуће одсеке, одвијаће се понаособ сагледавањем акустичких и визуелних карактеристика у оквиру две одвојене целине.

Инструментаријум који композитор користи у првом и трећем ставу заснива се на: пару бонгоса и тимбалеса, два том тома, великом бубњу, двооктавним кроталима (само први став), маримби, ксилофону и инструменту шекере (само трећи став). Основну карактеристику ове организације представља, готово искључиво заснивање звучности на мембранофоним и дрвеним инструментима.⁶¹ Звучне карактеристике ових група инструмената представљају добар избор за захтеве које одређује музички ток ставова који уоквирују дело, а то су покретљив и широк дијапазон динамичких вредности. Композитор динамичку компоненту осмишљава у виду градирања од екстремно тихих до крајњих граница гласних динамичких могућности, али и у субито маниру, тренутних промена динамичких вредности. Оба приступа у потпуности кореспондирају са природом дрвених и мембранофоних инструмената који генерално звуче кратко, те њихова употреба обезбеђује звучну презентност идеалну за реализацију музичких процеса које Швантнер развија у овим ставовима.

⁶¹ Изузетак представља појава кротала, али њихово присуство се везује за четири кратка одсека у првом ставу док их у трећем композитор не укључује уопште. Иако носе важан тематски материјал, у звучном смислу, присуство кротала готово да се може сагледати кроз термин – изузетак који потврђује правило.

Другу важну одлику првог и трећег става представља осмишљавање грађе у зонама дефинисаних (клавијатурне удараљке) и недефинисаних (мембранофони) звучних висина које, притом, немају ниједну тачку укрштања. Швантнер, дакле, укупност инструментаријума третира по блоковима и на тај начин интерпретаторску активност ангажује у оквиру два различита приступа. Традиционално солистичко свирање једног инструмента (претежно клавијатурног типа) и приступ сетаповског типа.⁶²

У композиционим процесима на којима се развија музички ток другог става, Швантнер у потпуности искључује употребу групе дрвених инструмената и у највећој мери се okreће употреби металних инструмената. Сетап другог става чине: вибрафон, кротали (једна октава), две чинеле, два триангла, (водени) там там⁶³, сет алпских звона, велики бубањ и том том. Поново је присутно потпуно поклапање звучних карактеристика одабраних (металних) инструмената са лирским карактером другог става. Дуге зоне одзвучавања метала намећу и потпуно другачији приступ третмана инструмената и самим тим резултирају потпуно различитим композиционим решењима.

Осим тога, организација инструмената у оквиру другог става почива на сасвим различитим принципима комбиновања ударачких инструмената. Инструментаријум је (у највећој мери) организован у форми сетапа, али нешто другачијег типа од случајева који су се досад нашли у овом истраживању. Реч је о концепцији проширења звучних могућности једног, централног, инструмента методом додавања других око њега. У конкретном случају реч је о проширеном (*extended*) вибрафону који ће у току рада два пута бити предмет анализе.⁶⁴ Проширење вибрафона Швантнер спроводи додавањем искључиво металних инструмената, пре свега кротала.

⁶² У том смислу, иако се ова инструментална комбинација може посматрати као скуп комбинованих удараљки, прецизније сагледавање било би супротстављање сетапа мембранофонских инструмената модуларног типа и стриктно мелодијских/клавијатурних инструмената.

⁶³ Реч је о поступку потапања инструмента у воду који резултира појавом глисанда.

⁶⁴ Други случај, односно сетап за композицију *Generally spoken it is nothing but rhythm* представља разрађенију верзију ове организације па ће фокус анализе везан за ову концепцију бити најизраженији у том делу рада.

Блоковска организација инструментаријума присутна је и у лаганом ставу. Композитор поново читав музички ток појединих одсека поверава једном инструменту (претежно вибрафону, али и алпским звонима као и великом бубњу). Приступ изолованог третмана елемената сетапа посебно је присутан између различитих породица ударачких инструмената. Тако велики бубањ и том том поново могу да се сагледају као сетап унутар сетапа, или бар као модул мембранофоних инструмената који развија засебни материјал у односу на породицу метала. Осим тога, клавири носе велику количину грађе дела, што у извесном смислу и намеће традиционалнији вид солистичког приступа у којем ударач свира један инструмент.

Ипак, у овој тачки, централно запажање везано је за композиторову употребу звучности ударачких инструмената у „изворном“ виду. То значи да иако су део сетапа Швантнер инструменте сагледава у оквиру њихових пуних звучних капацитета што се, пре свега, реализује употребом палица које ће изазвати вибрацију инструмента у оптималном виду. Консеквентно, оптималан звук сваког појединачног инструмента удаљава перципирање грађе дела од логике скупа комбинованих удараљки и смешта је у поље солистичког свирања једног инструмента. Наиме, представа о стапању више елемената у јединствени ентитет, у овом случају специфична звучност - „боја“ читавог сетапа, може се постићи комбиновањем парцијалних компоненти звука између елемената. „Осиромашење“ звука свих (или појединих) елемената инструменталне комбинације може резултирати смањењем разлика међу њима које води до усмерења елемената ка учествовању у укупној, или доминантној, звучности.⁶⁵ С друге стране честа промена палица представља појаву која је вредна сагледавања и у пољу просторних и кинетичких карактеристика, поготово што (по фреквентности овог поступка) представља посебан случај у оквиру овог рада.

⁶⁵ Дobar пример за наведено представља Шиково сагледавање комплета бубња као аутономно позиционираног инструмента, иако је по свим параметрима реч о сетапу. Као кључни кохезивни фактор разнородних елемената Шик наводи неадекватну употребу палица за све (изузев добоша) инструменте који чине комплет. Готово ниједан инструмент, према томе, не звучи у пуном капацитету, али с друге стране, у збиру, остварује се компактна, фокусирана звучност која се заснива на приближеним звучним карактеристикама инструмената различитих боја.

Просторност и кинетика

Инструментаријум потребан за извођење композиције *Концерт за удараљке*, по броју и габаритности, превазилази сва остала дела у оквиру овог пројекта, што просторни аспект поставља у сам центар интерпретаторског процеса. Осим тога, он се протеже кроз све етапе и у свакој од њих одређује конкретне кораке. У том смислу, питање просторне организације сагледаваће се управо кроз тачке у којој она дефинише одређену фазу процеса, али и у садејству са кинетичком компонентом.

Прву фазу просторне организације у потпуности одређују захтеви логистичког карактера који се сагледавају из два угла. На првом месту, услов за извођење овог дела представља проналажење простора у којем ће оба сетапа (плус два клавира) бити постављена у жељену позицију у истом тренутку.⁶⁶ Други услов, логистичке природе огледа се у обезбеђивању довољног броја инструмената који омогућава испуњење захтева симултане употребе оба сетапа.⁶⁷

Након, делимичног или потпуног, остваривања поменутих захтева у следећем нивоу извођачког процеса, фокус се помера на везу између просторних и кинетичких карактеристика. У питању је динамичан однос у којима захтеви једног дефинишу одлуке у другом аспект, али чест је случај и редефинисања првих решења кроз обрнути смер. У циљу поткрепљивања претходно наведеног, неопходно је вратити се уназад и сагледати како се захтев из једне етапе преноси на наредне и током извођачког процеса конкретизује до тачке одређеног интерпретаторског задатка.

Реч је о већ поменутој промени палица/маљица у циљу остваривања пуног звучног капацитета појединачног инструмента. Иако може деловати као детаљ, испуњење овог задатка у великој мери одређује интерпретаторски процес и диктира

⁶⁶ Ово питање постаје актуелно у моменту кад је процес дошао у фазу склапања у целину. Пре тога извођач увежбава одвојене одсеке, или одређене елементе сетапа, који могу чак бити и у различитим просторима. Ипак, тежина просторне и кинетичке компоненте сагледива је тек у моменту кад дело добије прве обресе целовитости. О томе нешто касније.

⁶⁷ Посебно проблематичну тачку представљају елементи који се дуплирају у оба сетапа (велики бубањ и кротали) која се у случају овог истраживања дефинисала непосредно пред јавну презентацију дела. До тад је, у току свирачких етапа, било неопходно правити паузу између другог и трећег става (који су повезани атака) како би се један инструмент користио у оба одсека.

специфичне поступке у току усвајање грађе дела. У просторном смислу, реализација овог захтева намеће додавање великог броја сталака за палице који додатно оптерећују згуснути простор. У пољу кинетичких радњи, поступак мењања палица заострава и иначе изражену компоненту која се огледа у кратком временском року за промену позиција унутар сетапа. Неспретно остављање и узимање палица може резултирати појавом „инструмента ван домета“ извођача и тиме га, логично, онемогућити у свирачкој активности. У том смислу, значајан део усвајања материјала *Концерта за удараљке и оркестар* представља увежбавање просторно/кинетичких параметера чијим овладавањем интерпретатор стиче тек предуслов за приступање уметничким димензијама дела.

Посматрано из тог угла, поступак мењања палица захтева висок ниво планирања у просторним решењима, од тачног редоследа палица на сталку, и наученост покрета - до степена аутоматизма. Пут налажења оптималног решења често је одређен методом покушаја и погрешака, јер испреплетеност просторног и кинетичког условљава јединствен систем за чије успостављање компромис често може бити кључан фактор. Конкретније, добро просторно решење (место сталка не угрожава прегледност свирајуће површине), не мора нужно кореспондирати са кинетичком компонентом (нпр. сталак стоји предалеко, или блокира пролаз ка другом инструменту).

Трећи ниво просторности долази до изражаја у оквиру последњих етапа, односно у моменту груписања инструмената непосредно пред наступ у непознатом концертном простору. С обзиром да интерпретација *Концерта за удараљке* (у овој верзији) подразумева три извођача почетну тачку формирања сетапа у новим околностима, представља организовање визуелне комуникације између сва три актера интерпретације дела. Узевши у обзир да се физичке карактеристике концертних простора мењају од случаја до случаја, испуњење овог услова може у великој мери променити просторну организацију у којој се одвијао процес вежбања. Због тога је веома важно да интерпретатор у новим околностима проба места најинтензивније просторно/кинетичке активности и провери да ли је пронашао оптимална решења. У том смислу, иако на микро плану, просторни аспект мора бити савладан до нивоа аутоматизма, неопходно је и да делимично

остане отворен, односно да га извођач схвата флексибилно, јер ће сваки нови простор наметати своју организација позиционирања инструмената.

Нотни запис

Усвајање нотног записа дела *Концерт за ударалке и оркестар* не представља тежиште интерпретаторског процеса, јер га композитор осмишљава у оквиру линијског система који представља вид организације којом се најбрже овладава. Осим тога значајан део грађе осмишљен је на инструментима дефинисане звучне висине који се у сваком случају и записују традиционално, те остаје мала количина материјала која захтева превазилажење стандардне употребе линијског система. Мембранофоне и металне инструменте недефинисане звучне висине Швантнер градира по висини и потом их линеарно бележи (од дубљега ка вишем) где се опет, ослања на логику линијског система. (илустрација 3)

Дакле, попут Воланса (али израженије с обзиром на већи број елемената, али и промена унутар сетапа) и Швантнер линијски систем корисити за бележење свих догађања без обзира на природу звучности инструмената. Функцију из традиционалног (запис чистих тонова) у поље „специјализованог“ (инструменти недефинисане звучне висине) композитор презначава вербалним упутством (*на маримбу, на чинелу, итд.*) које је праћено појавом односно изостанком кључа. Поменута концепција представља изузетно ефикасно, али не увек применљиво решење јер са чешћим појавама симултаног свирања више инструмената запис би постао „загушен“ текстуалним одредницама. Ипак, у овом контексту, с обзиром на више пута поменути карактеристику одвијања читавих одсека на једном инструменту, Швантнеров систем нотног записа представља добар пример ефикасности и прегледности и као такав у великој мери скраћује етапу усвајања нотног система.

4.3.3. Музички процеси

Први став (*Con Forza*, четвртина=112)

Формална структура првог става *Концерта за удараљке и оркестар* сагледава се у оквиру одсека А, Б, А1, Б1, А2. Из позиције интерпретатора, реч је о сменама контрастирајућих одсека чије се разлике заснивају на употреби инструмената недефинисане (А) или дефинисане звучне висине (Б), конкретније групи мембранофоних инструмената и клавијатурних удараљки. Из позиције публике разграничење одсека сагледава се, пре свега, кроз смену карактера, условно речено – фанфарних и медитативних карактеристика.

Уводни тактови (1-4) осмишљени су на смени наступа клавира и удараљки у маниру питање и одговор. Реч је о поновљеном (или благо варираном) двотакту у којима композитор недвосмислено успоставља карактер који ће одредити све одсеке А. Доживљај „фанфарног“ Швантнер различито артикулише између група инструмената. У групи клавира у питању је чврста фактура која се реализује помоћу густине акордских структура и ритмичких образаца (подељених између две деонице), а код удараљки употреба инструмената најизраженије динамичке потентности. Спрам наведеног, наступ великог бубња⁶⁸ у потпуности је логичан избор инструмента који отвара читаво дело, за којим следе остали елементи мембранофоног модула организовани у оквиру композиционог поступка „расписаног ачелеранда“. (пример 20 - материјал означен елипсом представља „ачелерандо мотив“ мембранофоних инструмената)

У петом такту композитор мења фактуру увођем осминског остината (клавир 1) над којим се дешавају наизменични сигнални наступи свих деоница. Композиторски поступак приближавања/згушњавања сигнала природно доводи до појаве проминентног тематског материјала (такт 7) у деоници кротала и клавира 2 који ће имати важну улогу у току оба брза става. (пример 21)

⁶⁸ Инструмент који је необично важан за креирање музичких процеса у оквиру сва три става, што је ретка појава чак и у солистичкој музици за удараљке а свакако веома удаљена од „традиционалне“ употребе у оквиру оркестарских пракси.

Пример 19. Џозеф Швантнер *Концерт за удараљке и оркестар* - Уводни тактови

Пример 20. Џозеф Швантнер *Концерт за удараљке и оркестар* - Појава пулса, сигнала и тематског материјала у кроталима и клавиру 2

Након поновљеног сигналног и тематског блока (тема кротала је транспонована за секунду ниже), први одсек долази до краја који ће дефинитивно

означити појава маримбе чије увођење може да се сагледа као антиципија звучности која ће обележити све Б одсеке. (пример 22)

Пример 21. Џозеф Швантнер *Концерт за удараљке и оркестар* - Крај одсека А (маримба)



Успостављање карактера која дефинише наредни одсек Швантнер реализује на променама инструментаријума и степену динамичког интензитета. Одсек Б осмишљен је на минималистичком приступу који се поред репетитивности огледа и у креирању специфичне „статичне пулсације“ као честог манира у оквиру овог стила. Основну грађу представља тротактна фраза (један такт 6/4 и два у 6/8), при чему се у оквиру четвртинског такта захтева свирање у легато маниру, а у осминским су поједини тонови акцентовани, што резултира осећајем синкопираних патерна.

Пример 22. Џозеф Швантнер *Концерт за удараљке и оркестар* - Тротактна фраза одсека Б и поступак наслојавања

Репетитивни образац Швантнер осмишљава у константном понављању тротактне фразе која се током одвијања на најочљивији начин мења у пољу динамичких и тоналних вредности. Б одсек започиње у пианисиму, али свака нова појава овог

материјала подразумева подизање динамике за један степен што резултира sukcesивним растом од пианисима до фортисима. Осим тога, поступком транспонованја у свакој фрази догађају се и промене у тоналном плану које такође доприносе тенденцији раста. Након достизања фортисима завршава се први циклус понављања тротактне фразе за којим ланчано следи и други поновљен дословно у смислу форме и динамичких карактеристика. Међутим, у њему се примећују и важне промене које се, пре свега налазе у поступку наслојавања.

Први ниво наслојавања сагледава се у пољу тоналних процеса где клавир 1 дословно понавља претходни материјал, док маримба други циклус процесије транспозиција започиње из другог тоналног језгра. Други вид наслојавања налази се у појави композиционог поступка „подељене мелодије“ (деоница клавира 2) коју Швантнер придружује осталој грађи тек у другом циклусу.⁶⁹ Реч је о дуплирању појединих, централних тонова из водеће мелодијске линије што резултира формирањем самосталног гласа који се, по природи ствари, понаша као ритмизована допуна (контрапункт) главној теми. У конкретном случају елементе линије која настаје у деоници клавира 2 представљају искључиво акценцовани тонови из осминских тактова. (пример 23)

Наступ одсека А1 карактеришу готово дословно исте одреднице из одсека А. Разлике се налазе у изостанку уводна четири такта, те музички ток ове целине започиње са осминским остинатом у клавиру 1. Смене сигнала и тематског материјала у кроталима и клавиру 2 прате истоветну организацију уз померање тоналних центара секундно наниже.

Слично важи и за појаву Б1 у односу на одсек Б. Првих 36 такта (или 2 пута 18) осмишљени су у истој организацији у погледу репетитивности фразе и динамичком градирању. Прву разлику чине нови почетни тонови од којих започиње поступак транспозиције, али који прате исту шему поступка. Међутим, крај одсека Б1 значајно је проширен и представља простор који ће довести до климакса првог става.

⁶⁹ Термин - *Shared melody* преузет из рада Shawn Michael Hart „An Analysis of Joseph Swantner’s Concerto for Percussion and Orchestra“ University of North Texas

Пре свега, Швантнер разбија тоналну организацију у оквиру тротактне фразе, јер са сваком променом метра композитор помера тонални центар.⁷⁰ С друге стране, у такту 66 композитор по први пут прекида и метричку организацију која се сад заснива на смени 6/8 и 4/4 такта. Сажимање материјала на маримби се у потпуности концентрише у тактовима 75-77 у којима се исти образац дословно понавља 6 пута, уз динамичко градирање од пианисима до фортисима. Осим тога, проширење Б одсека огледа се и у увођењу новог инструмента- ксилофона који готово у ритмичком маниру (акцентоване шеснаестине у оквиру различитих метричких групација, без јасне мелодијске одреднице) припрема последњи фанфарни наступ у току овог овог става (пример 24).

Пример 23. Џозеф Швантнер *Концерт за ударалке и оркестар* - Наступ ксилофона

78 3+3+2 Xylophone
ff leg.

82 (<) ff

85

87 ff dim. f poco

Ипак, пре тога Швантнер развија и један мањи прелазни одсек који осмишљава на наступу мембранофоних инструмената, поновном успостављању остината (овај пут у деоницама оба клавира) и теми чију грађу представља материјал кротала овај пут у успореном осминском пулсу.(пример 25)

⁷⁰ У претходној организацији једна фраза се развијала у оквиру истог тоналног центра.

Пример 24 Џозеф Швантнер *Концерт за ударалјке и оркестар* - Међуодсек

У последњем фанфарном одсеку (А2) композитор у потпуности избацује остинато и појаву кротала, али враћа манир размене наступа ударалјки и клавира. У том смислу, у последњем одсеку става понављају се уводни тактови са почетка дела који су сада проширени са двотактне на тротактну фразу у којем се трећи такт може схватити као мала каденца солисте. Поново прибегавајући поступку писаног ачелеранда, композитор сваки такт у квази каденцирајућем стилу „згушњава“ материјалом са већим бројем шеснаестинских триола. У такту 126 Швантнер се поново враћа на двотактну фразу у организацији сигналног мотива клавира и каденцирајућег такта, чиме се ток додатно „убрзава“ и природно доводи до краја првог става у тута форца маниру.

Други став (*Misterioso*, осмина=72)

Музички ток другог става Швантнер осмишљава у формалној организацији А- Б- А. Разлике између одсека поново се огледају у променама група инструмената, али и контрасту у виду фрагментарног (А) и монолитног (Б) обликовања музичке грађе. Контраст са првим ставом више је него очигледан већ у погледу димензија, јер други став траје готово двоструко дуже, што је опет у вези са инструменталним избором. Спор темпо омогућава чујност дугог одзвучавања метала који Швантнер користи и самим тим креира композиционе процесе који захтевају дужи проток временског одвијања.

С друге стране, композитор органски повезује контрастнирајуће ставове поступком реконтекстуализације која се може сагледати на нивоу примене истих

(или сличних) поступака у новом звучном окружењу, или интерполације материјала из претходног одсека. Већ у првој целини (т. 1-15) А одсека приметна је појава наизменичних наступа осминског остината и сигнала која је дефинисала одсеке из првог става. Сасвим директно повезивање композитор спроводи у оквиру друге и треће целине (т 16-46) које у потпуности одређује материјал Б одсека првог става.

Осим тога, поново је и присутно дуго развијање материјала на једном инструменту. Уместо маримбе, у оквиру другог става, поменути материјал композитор прво развија на алпским звонима (т.16-28), овај пут у значајно споријем темпу (четврина=58) и промењене акцентуације, и уз нову појаву „уситњавања“ ритмичких вредности где заправо подделе (са шенаестина на тридесет двојке) додатно осветљавају важност акцентованих нота. (пример 26) Заједничка карактеристика са појавом у првом ставу је општа тенденција раста коју композитор реализује пре свега са сукцесивним додавањем динамичког степена (поново од пианисима до фортисима) (пример 26).

Пример 25. Џозеф Швантнер *Концерт за удараљке и оркестар* - модификација материјала Б одсека првог става

The image displays three staves of musical notation for Example 25. The first staff is labeled 'маримба - први став' and includes the markings 'cresc., marc.' and 'mf'. The second staff is labeled 'алпска звона - други став' and includes the marking 'pp'. The third staff is labeled 'вибрафон - други став' and includes the markings 'ff' and 'dry (no pedal)'. The notation consists of rhythmic patterns with various dynamics and articulations.

Следећа мања целина (т28-32) прелазног је карактера, али изузетно важан простор за разматрање у оквиру овог рада. Пре свега, реч је о првом наступу мембранофоних инструмената који у обликовању музичког тока овог става имају специфичну и важну улогу. Осим тога, материјал који композитор користи веома се лако може повезати са мотивом расписаног ачелерандана првог става. (упоредити примере 20 и 27)

Пример 26. Џозеф Швантнер *Концерт за удараљке и оркестар* - Мотив расписаног ачелеранда у оквиру другог става



Принцип обликовања музичког тока целине која следи (т 33-46) може се схватити као, метафорично речено, одраз у огледалу одсека алпских звона. Наиме, ако је растућа тенденција кључна карактеристика претходне целине, у овој је доминантан опадајући принцип. Пре свега, ритмичке вредности су у старту дуплиране а обриси мелодије се налазе у акцентованим вредностима (вибрафон деоница у примеру 19) Међутим, даљим током Швантнер у три корака корака у потпуности огољава фактуру остављајући само кључне ноте, готово скелет првобитне грађе, које на крају поверава унисоном свирању вибрафона и кротала и најзад само кроталима. Поред тога, читаву описану целину прати и појава константног/постепеног декрешенда као очигледан опозит крешенду у целини алпских звона. (пример 28)

Пример 27. Џозеф Швантнер *Концерт за удараљке и оркестар* - Три корака разградње материјала на вибрафону

Након готово заустављеног музичког тока композитор креира једну дужу транзициону целину (т 47-60) коју карактерише фрагментарност и употреба готово

свих елемената који чине укупни инструментаријум. Први наступ соло великог бубња (т. 47-53), по третману инструмента, представља јединствену појаву у оквиру *Концерта за ударалке*, али изузетно честу у оквиру целокупног опуса Џозефа Швантнера. Реч је о употреби проширених извођачких техника које нестандардно налазе у примени неуобичајених палица или свирачких површина. Композитор употребљава оба наведена (постоје и многи други) параметара и захтева свирање „рутама“⁷¹, али и свирање по обручу и корпусу инструмента, при чему се стандардна палица помера од горе према доле што ствара утисак глисандирајућег звука. Ове појаве, колоквијално речено, ефеката на великом бубњу, заправо представљају простор изразитих извођачких захтева. Интерпретатор у току свирања мења палице, док симултано изводи процесе преклапања (*overlapping*) зона крешенда и декрешенда између две руке. (пример 29)

Пример 28. Џозеф Швантнер *Концерт за ударалке и оркестар* - Ефекти бас бубња

49 (Rute) (Mallet) *pp* *p* *f* *p* *mf* *p* *f*

(tap on shell rim with Rattan stick)

(start close to hand and gradually move toward stick end during accel. and back during rall.)

51 *p* *p* *f* *p* *p* *mf*

Both hands: RH Rute, LH Rattan

52 *p* *pp* *p* *ff* *pp* *mp*

Misterioso ♩ = 72 Susp. Cym. (scripe with metal rod)

2 Triangles *pp*

* Place weight on vibes' damper pedal.
 ** Rute = right hand, rattan stick = left hand
 *** Gliss on outside rim.

Након ове следи целина (т 54-58) у којој композитор понавља материјал из уводног одсека другог става изграђен на осминском остинату (клавир 2), уз деоницу

⁷¹ Палица коју је најлакше описани као сноп грања.

симултане употребе два триангла и кротала који се свирају гудалом, коју појачава деоница клавира 1. Последња мала целина одсека А (т. 59) може се сагледати као краћа каденца солисте, заснована поново на истовременом свирању кротала и вибрафона којој се на последње четири добе прикључује и клавир 1.

С обзиром да му је остављен слободан простор креирања грађе (*freely*), превасходни задатак интерпретатора односи се на осмишљавање поступака који ће на логичан начин повезати два одсека. Наиме, материјал каденце уједно представља и једину грађу на којој ће се одвијати читав одсек Б. У том смислу, интерпретатор ову појаве антиципације мора схватити као простор који затвара одсек А, али и припрема отварање одсека Б.

Као што је већ речено, формалне границе одсека Б одређује монолитни карактер који се заснива на развијању једног материјала изграђеног на хроматским интервалским помацама које композитор дели у оквиру обе деонице клавира. Осим тога, карактеристике које дефинишу овај одсек огледају се у : монотonoј процесији половина, генералној тенденцији динамичког раста (иако не потпуно линеарној) и најважније, константном и веома постепеном убрзавању музичког тока. Сукцесивно убрзавање композитор осмишљава у оквиру осам корака у којим свака фраза тематске грађе наступа у нешто бржем темпу (половина = 56, 60, 66, 72, 80, 84, 88, 96).

Велики бубањ, једини ударачки инструмент који се појављује у овом одсеку, наступа тек у четвртој фрази и у почетку има скромну улогу ритмичког контрапункта, јер се његов материјал састоји од двотактне фразе изграђене на пулсу половинских триола. Његова функција се у оквиру прве две фразе више сагледава колористички, у виду додавања једног звучног слоја на боју два клавира, али, у даљем музичком току, материјал великог бубња развија се у оквиру сложенијих ритмичких образаца. (пример 30)

Пример 29. Џозеф Швантнер *Концерт за удараљке и оркестар* - Варирање материјала бас бубња

Осмишљен на принципима сталног убрзавања и динамичког раста готово хипнотичног излагања истоветне грађе, чему доприноси ангажман сва три извођача, крај овог одсека резултира климаксом другог става. С друге стране, с обзиром да је реч о централном ставу, о крају Б одсека може се размишљати и у правцу климакса читавог концерта, а звучно он то свакако јесте. Наиме, ангажовање пуног капацитета целокупног ансамбла ослобађа велику количину звука која својом снагом указује на важност конкретног места.

Након завршетка одсека Б Швантнер до краја става не уводи нов материјал. Појава одсека А1 готово да се може сагледати као дословна реприза прве појаве одсека, али другачијег усмерења. Функција одсека А 1 сагледава се у постепеном успоравању музичког тока до тачке његовог заустављања. Тај моменат значиће крај другог става на који ће се одмах (атака) надовезати финални став композиције.

Трећи став (*Ritmico con brio*, четвртина=96)

Форма трећег става може се сагледати кроз, готово блоковско, низање одсека А-Б-Ц-Д од којих сваки развија засебну грађу. Међутим, иако одвојени између себе, они су чврсто повезани са целокупним музичким током јер композитор поједине одсеке (посебно Ц и Д) развија у оквиру грађе и композиционих поступака који су обележили први став. С друге стране, потпуно новину представља појава импровизације (у два наврата) која се, у том смислу, сагледава као централна тачка трећег става и представља фокус анализе интерпретаторских захтева. Опште карактеристике овог дела музичког тока композиције представљају брз темпо и употреба искључиво мембранофоних и дрвених инструмената.

Прву велику целину (т. 1-63) дефинише употреба неколико композиционих поступака наведених у претходном пасусу. Базу музичког тока поново представља осмински пулс у октавама (клавир 1) што директно реферира на сличну појаву из одсека Б2 у првом ставу. Разлику чине ритмичка организација коју представља уланчавање четири такта у 5/8 и један у 4/8 метру што чини једну фразу. (пример 31)

Пример 30. Џозеф Швантнер *Концерт за ударалке и оркестар* - Уводни одсек трећег става

The image shows a musical score for the introduction of the third movement of Joseph Schwantner's Concerto for Percussion and Orchestra. The score is in 2/4 time with a tempo of quarter note = 96. It features four staves: Solo Percussion, Piano I, Piano II, and Wind Chimes. The tempo is marked 'Ritmico con brio'. The score includes dynamic markings like 'pp' and 'mf', and performance instructions like 'ex auge' and 'Wind Chimes'.

Осим тога, у оквиру тог материјала, композитор уводи потпуно нову тему (такође клавир 1⁷²) преко које се одвија први импровизациони блок који је поверен инструменту шекере. Швантнер фразу понавља осамнаест пута а развитак, који се превасходно заснива на динамичком расту, али и уститњавању ритмичких вредности, у највећој мери иницира импровизациона деоница солисте. Ритмички образац композитор прекида само једном (по један такт 5/8 и 4/8) у последња два такта овог блока који уједно представљају и увод за наредни одсек.

Музички ток првог и другог одсека (т 63-116) композитор повезује применом истог ритмичког обрасца, али га одваја променом инструментаријума (маримба) и развијањем у оквиру изузетно фрагментарне грађе. У формалном смислу, овај одсек се може сагледати кроз три понављање веће целине која се састоји од три мање од којих је свака поновљена. Понављање, ипак, не представља дословно излагање истог материјала, јер композитор у свакој репетицији организује други инструментални састав, те овом методом успоставља опадање или обогаћивање укупне звучности. Осим тога, најочљивију карактеристику представља хомофона структура у којој сви извођачи учествују у извођењу блокова акорада што резултира истицањем ритмичке компоненте у огољеном, готово бруталном, маниру. (пример 32)

Пример 31. Џозеф Швантнер *Концерт за удараљке и оркестар* - Одсек Б

The image shows a musical score for three staves. The top staff is marked 'Solo' and 'ff'. The middle and bottom staves are marked 'Tacet first time' and 'ff'. The music consists of rhythmic patterns and chords.

⁷² Међутим поменуто важи искључиво за ово истраживање јер се у оригиналној инструменталној организацији ове верзије композиције тема налази у клавиру 2. С друге стране, интерпретатори који су учествовали у овом раду, деоницу вуд блока (коју у симфонијској верзији изводи члан перкусионистичке секције) препознали су као важан елемент, те одлучили да извођач на деоници клавир 2 преузме извођење овог парта.

Већ поменуто кореспондирање наредног Ц блока (т 117- 142) са музичким материјалом из првог става, ипак не представља употребу цитата, већ у првом делу „сличну атмосферу“, а у другом варијани материјал. Реч је о употреби маримбе (т 118-128) у којој је поново приметна комбинација легато и акцентоване артикулација (једно од темељних обележја Б одсека првог става) као и постепено градирање динамичког степена током одвијања целине. С друге стране, далеко директнија употреба претходног звучног материјала приметна је до краја композиције. На овом месту битно је истаћи благо варирање ксилофонског одсека (т 128-142) које се заснива на различитом броју репетиција и измењеним почетним тоновима, у односу на први став, али са потпуно истом функцијом и усмерењем које води до климакса.

Такође, и у оквиру трећег става Швантнер креира прелазни одсек (143-159) са употребом идентичних средстава из прве појаве ове целине. Наступ мембранофоног модула одвија се у оквиру истоветног броја тактова, уз појаву модификоване „теме кротала“ (поново клавир 2). Међутим, функција овог одсека није припрема за наступ завршног одсека (као у првом ставу), него увод за велику каденцу концерта (т. 161)

Каденца представља другу тачку у делу која се заснива на импровизацији перкусионисте, али овај пут она готово да се креће у зони потпуно ослобођеног простора. Наиме, иако важна чињеница за оквире овог рада, дефинисање звучности⁷³, као једини захтев композитора за извођење каденце, ипак не представља фактор који у великој мери ограничава интерпретаторско обликовање музичког тока. Одабир одвијања брзине, динамичког опсега, употребе ритмичких образаца и метрика као и (само) трајање импровизације, композитор поставља у поље интерпретаторских слобода. Овакво поверење композитора у интерпретаторско умеће свакако није чест случај у пољу писане уметничке музике и као такво представљало је изузетно инспиративан простор у процесу припреме концерта.⁷⁴

⁷³ Једину композиторову интервенцију у погледу извођења каденце представља захтев да се она искључиво изводи а мембранофоним инструментима

⁷⁴ У знак поштовања, али и захвалности, према композиторовој одлуци музички ток каденце, у оквиру овог рада, остављен је као отворен простор, односно креиран је у тренутку одвијања јавног

Последњу целину у музичком току *Концерта за удараљке* представља дословно поновљена музичка грађа А2 из првог става, односно смена наступа удараљки и групе два клавира. На тај начин композитор поново заокружује формалну организаију концерта, што чини маестрално читавим током дела. С друге стране, избором ове грађе композитор и појаву каденце на природан начин повезује са компонованим материјалом, јер се ова целина и иначе доживљава као својеврсна размена наступа солисте и клавира у каденцирајућем виду. И поново, истоветно крају првог става, након наизменичних наступа удараљки и клавира, сва три извођача се срећу само једном на последњем ударцу или акорду, али овај пут та појава означава и коначан крај, завршетак читавог музичког тока *Концерта за удараљке и оркестар* Џозефа Швантнера.

Логичну, централну позицију *Концерта за удараљке и оркестар*, у оквиру редоследа композиција на јавном наступу, наметнуле су описане карактеристике дела. Пре свега, у пољу димензија где сам концерт траје готово као и остатак програма, а потом и у важној појави инструмената које не припадају породици удараљки. Наиме, након две композиције осмишљене кроз искључиву употребу удараљки, присуство два клавира свакако је допринело стварању сасвим новог звучног контекста у којем се ударачки инструменти сагледавају у поређењу са другим инструментима. С друге стране, и третман удараљки, сам по себи, омогућава приказивање најширег спектра звучних боја, али и многострукост перкусионистичких пракси у оквиру једног дела.

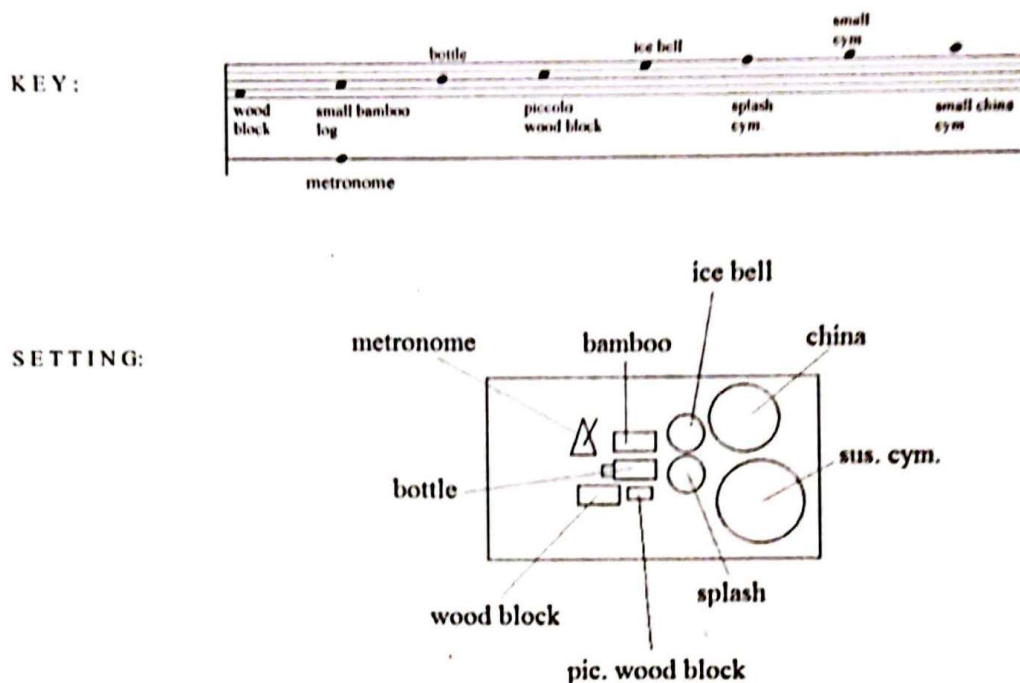
Ипак, можда најбитнији разлог постављања овог дела као централне тачке може се сагледати у оквиру макро концепције јавне презентације одабраних дела. Наиме, ако се средина другог става сагледава као оса симетрије самог дела, и у оквиру ње се сходно томе осмишљава климакс, тако се исто место може схватити као преломна тачка укупног наступа коју је неопходно акцентовати звучним простором најизраженијег динамичког степена. Након ове композиције, ток концерта је свесно осмишљен у смеру латентне опадајуће тенденције. Сам крај

извођења дела. Другим речима, нису постојали припремљени одломци од задовољавајућих резултата из импровизација које су се одвијале у фази вежбања. Постојала је само једна унапред осмишљена одлука која се односила на укључивање (у неком моменту) свирања рукама (без палица), у циљу приказивања звука који није био приказан публици.

наступа обележава пианисимо динамика што у потпуности кореспондира са интерпретаторовим схватањима могућности и потенцијала ударачких инструмената.

4.4. КЕЈСИ КАНГЕЛОСИ – ГЛАМУР (GLAMOUR) 2012.

Илустрација 4. Кејси Кангелоси *Гламур* Просторна организација и нотни систем



4.4.1. Увод

Кејси Кангелоси једини је композитор који је у оквиру овог истраживања заступљен са две композиције. Разлог за то је што се између дела *Иктсуарпок* и *Гламур* могу повући бројне паралеле, али захваљујући употреби сличних поступака на другачије начине композиције заступају различите видове организације музике писане за скуп комбинованих удараљки. Настала четири године раније, композиција *Гламур* се чак може сагледати као простор у којем композитор наслеђује потенцијал композиционих поступака који ће по начину употребе и важности у оквиру поетичких равни, пун потенцијал остварити у делу *Иктсуарпок*. У извесном смислу, њихов однос може се сагледати као израз усхићења проналаском иновације и потоњем задовољству њеним овладавањем.

Најуочљивија сличност налази се у употреби метронома са звоном, на готово истоветан начин, односно у оквиру перманентне 6/4 пулсације насупрот остатку сетапа који пролази кроз метричке промене.⁷⁵ Ипак, по значају у обликовању музичког тока, али и драматургије дела, наступ метронома у оквиру композиције *Иктсуарпок* представља далеко продубљенију и промишљенију појаву од оне у *Гламуру*. Друга сличност налази се у осмишљавању композиционих процеса на малом броју инструмената, односно на сетапу малих димензија. Међутим употреба готово дијаметрално супротних породица инструмената чини и суштинску разлику између два дела, јер *Иктсуарпок* заступа модуларни, а *Гламур* атомизовани приступ организације сетапа.

Веза између два дела може се пронаћи и у појави наративног предлошка помоћу којег се интерпретатор упућује у могућности тумачења наслова. Ипак, за разлику од *Иктсуарпока* који се базирао на једној, у композицији *Гламур* Кангелоси износи три различите дефиниције од којих је свака одредила правце извођачког процеса у оквиру различитих етапа.

⁷⁵Разлику чини што у композицији *Гламур* метрономско звоно наступа на прву добу (фиктивног) 6/4 такта а у композицији *Иктсуарпок* на последњу.

4.4.2. Етапе интерпретаторског процеса

Поетичке претпоставке

Пример 32. Кејси Кангелоси *Гламур* - Наративни предложак

glam our [glam-er] noun

1. the quality of fascinating, alluring, or attracting, especially by a combination of charm and good looks.
2. excitement, adventure, and unusual activity; the glamour of being an explorer.
3. magic or enchantment; spell; witchery.

У првој од наведених дефиниција централно место заузима визуелни аспект, конкретније добар изглед у комбинацији са шармом. Ова одредница је била веома важна за сам почетак извођачког процеса, а конкретизовала се у појму - грациозност. Грациозност се односила на визуелну компоненту која се пре свега огледала у кинетичком приступу (грациозност покрета, о чему ће бити речи и касније), али и целокупном приступу извођења дела на, условно речено, сведен начин. На овакву врсту одлуке, утицала је и такође, вербална инструкција у којој Кангелоси интерпретатору сугерише “мек” начин свирања који треба осмислити око звучности метронома.⁷⁶

Смисао друге дефиниције готово да се може везати за сваки почетак извођачког процеса на скупу комбинованих удараљки. Експериментисање са елементима, прихватање или одбацавање решења, пропитивање опција, незаобилазни су део у формирању коначне верзије сетапа. Ипак, иако донекле универзална, примена ове дефиниције се и веома разликује од случаја до случаја. У делу *Гламур*, с обзиром да су елементи сетапа мали, мобилни и лако замењиви, а такође и недефинисани од стране композитора (стаклени предмет), поље експеримента заузело је значајан део процеса, а крајњу верзију сетап је добио непосредно пред јавну презентацију дела. У том смислу, узбуђење истраживања, базично везано за почетне етапе, протезало се на читав процес и представљало је нит која је повезала све етапе извођачког процеса.

Сасвим супротно, важност треће вербалне смернице нашла је своје место тек

⁷⁶Потребно је, другим речима, да метроном остаје чујан за публику. Јачина звука метронома представљала је базу скалирања динамичких вредности у оквиру дела што је одредило приступ извођења који није дозвољавао екстремне динамичког распона (у правцу гласних динамика)

у оквиру последњих свирачких етапа. Неодређена по свом карактеру, њена улога наступила је у моменту неопходног превазилажења задатих оквира музичког текста и усмеравања свих компоненти у јединствени систем по којем ће се конкретно извођење разликовати од других. Главни циљ је био усмерен ка тражењу уметничког израза у оквиру музичког материјала којег карактерише изразити механицизам заснован на “сувој” звучности. Другим речима, „магија“ и „гламур“ у овом контексту, налазили су се у тражењу оног фактора који путем звучне реализације фиксира дело у јединствену и непоновљиву верзију.

Звучност

Композиција *Гламур* осмишљена је на десет инструмената/предмета: два вуд блока, дрвеном и стакленом предмету, четири чинеле (crash, china, splash, ice bell) и метроному са звоном. Природа звучања наведених елемената, у контексту примене у делу, може се сагледати кроз термине кратког и реског звучања. У вербалном делу партитуре Кангелоси интерпретатору сугерише употребу ратанских (бамбус) штапова⁷⁷ чија мала маса не побуђује пун звучни капацитет инструмента/предмета, него изазива вибрације високих парцијала. Другим речима, у делу практично не постоји бас фреквенција, па и велика чинела (која би употребом маљице могла произвести и слој бас фреквенције у свом укупном звуку) звучи кратко и реско. Високе фреквенције и резак свук, посебно у комбинацији са неуједначеним звучним спектром (дрво, метал, стакло), по природи ствари не погодују појави стапања звукова у једну целину.

Управо на тој претпоставци се и базирао одабир овог дела, јер је циљ извођења композиције представљало презентовање атомизованог приступа музике писане за скуп комбинованих удараљки. Међутим, конкретан избор инструментаријума сетапа (премештање из идејног у реално звучно) резултирао је другачијим исходом који се кристализовао у току етапа које подразумевају свирачку активност. Финални избор чинела ипак је образовао мелодијску ситуацију (односно

⁷⁷Штапови заправо представљају држаље маљица на чијем крају стоји “глава” којом се врши побуђивање инструмента (најчешће маримба или вибрафон). Сами штапови, дакле, обично не представљају предмет којима се врши свирачка активност и њихова употреба у ту сврху резултира неуобичајеним видовима вибрирања инструмента

модул метала), јер су се конкретни инструменти, иако различитих тембралних карактеристика,⁷⁸ спојили у систем скалираних вредности звучних висина. Иста ситуација догодила се и у зони дрвених инструмената који су такође формирали модул, додуше лабилнијег карактера.

У том смислу звучност композиције *Гламур* може се посматрати као отворени простор између модуларне или атомизоване концепције сетапа, о чему крајњи суд може бити остављен слушаоцу. За ово истраживање непоклапање идејне претпоставке са реалном звучном ситуацијом било је, пре свега изненађујуће, али и важно у смислу отварања простора за анализу. Лични афинитети интерпретатора свакако су одиграли важну улогу у ситуацији „несарадње“ између идејних и чулних планова. Вођен личним преференцијама, извођач је инструменте уклапао до степена формирања модула, а потом је нове околности прихватио као правац интерпретативног процеса.

Визуелни аспект – просторност, нотација и кинетика

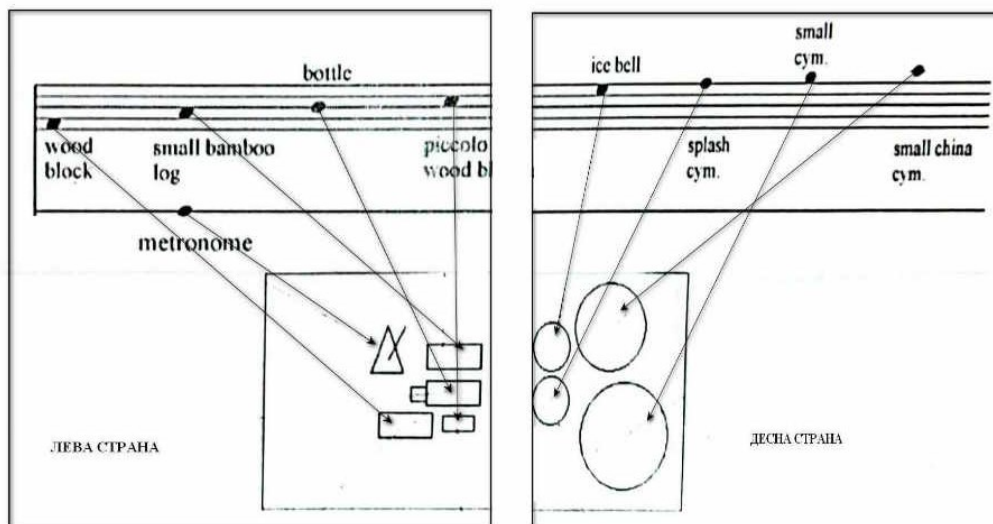
Просторна организација сетапа спада у захтеве којима не припада централно место у укупности интерпретативног процеса композиције *Гламур*. Мала површина на којој се налази невелики број мобилних инструмената/предмета, по природи ствари чини компоненту просторности готово занемарљивим аспектом. Осим тога, композитор у партитури прилаже шематски приказ просторне организације која је у сваком смислу одговарајућа за потребе стварање система читавог визуелног система. (илустрација 4)

Слична тенденција скромних захтева наставља се и у пољу усвајања система нотације у којем је дело записано. Кангелоси се одлучује за употребу традиционалног нотног линијског система, који је уклопљен са просторним карактеристикама сетапа. Доњи део система (условно речено, у систему ге кључа, од еф1 до це2) просторно кореспондира са левом, а горњи (е2-а2) са десном страном сетапа. За запис метронома и његовог звона Кангелоси додаје посебну линију чиме

⁷⁸Које су се ипак показале недовољне као фактор који ће звукове оставити у зони изолованих звучања.

растеређује основни простор линијског система у којем се налазе гушћа звучна збивања. (пример 34)

Пример 33. Кејси Кангелоси *Гламур* - Шематски приказ усклађености нотног записа и просторних карактеристика



Међутим, корелација између малих сетова и скромних захтева у организацији просторног аспекта, прекида се у пољу сагледавања кинетичких карактеристика интерпретације. Сведена количина површине у којој се догађа интерпретаторова активност условљава специфичну врсту комплексности на нивоу покрета. Посматрано из свирачке перспективе, скромне димензије сетова понекад се могу сагледати као „скучени радни простор“ са израженим потенцијалом ка изазивању нежељених звукова. Поменута грациозност покрета, на овом месту се сагледава као проналажење ефикасних и сведених (на минимум) путања којима ће се руке кретати. Свест о тражењу идеалне врсте покрета у том смислу, уткана је подједнако и у идејну, али и крајње конкретну сферу извођачког процеса композиције *Гламур*.

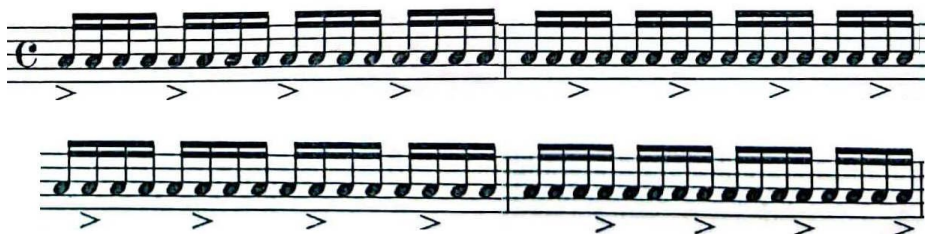
Осим тога, прецизност у кинетичком аспекту покреће готово контрадикторну ситуацију у којој се низак степен просторне организације у почетним трансформише у кључни задатак током последњих свирачких етапа. За потпуно верно спровођење научених покрета потребно је да интерпретатор уложи знатан напор како би поставио сетов у дословно исту позицију у којој је савладавао кинетичке компоненте. Код малих сетова минималне позиције у промени елемената

могу произвести значајне разлике између научених акција у покрету и акустичког одговора. Свако одступање од усвојеног груписања инструментаријума потенцијално удаљава интерпретатора од квалитетног извођења дела.

4.4.3. Анализа музичких процеса

Формалана организација композиције *Гламур* може се сагледати кроз (шематски) приказ: **Увод** (т.1) **одсек А** (т. 2-121) простор спајања два одсека (т. 122-125) **одсек Б** (т. 126-208) и **Кода** (т. 209-215). Разлика између два одсека заснива се на промени звучног спектра као и начина употребе тематског материјала чији исти корен представља главно упориште целovitости дела. Другим речима, за централни тематски материјал Кангелоси читавим током композиције употребљава исту грађу која се заснива на техничкој вежби којом се усавршава поступак измештања акцената.(пример 35)

Пример 34. Техничка вежба



Измештање акцената, може се слободно рећи, представља централни композиторски поступак у композицији *Гламур*. Кангелоси га спроводи на три нивоа, од којих је први најочигледнији, односно већ наведено померање акцента у оквиру шеснаестинског пулса.

Друго измештање састоји се у поступку додавање непарних осминских тактова (1/8, 3/8) што доводи до “неусаглашености” метрономске пулсације и тематске грађе (пример 38) Откуцаји метронома наступају за једну осмину касније од јединице бројања тематског материјала.⁷⁹ На тај начин композитор додаје

⁷⁹ Кангелоси, заправо, креира „акустичку варку“ јер метрономски пулс остаје непромењен.

ритмички слој који у оквиру популарних жанрова⁸⁰ представља основни импулс за покрет или плес, те се овом методом прави разлика између развијања материјала у оквиру усаглашених односно померених доба са метрономом. Примена ове врсте померања акцентуације даље фрагментира музички ток и велике одсеке дели на мање целине које се разликују по статичном (усаглашеном, *on beat*) или покретљивом (помереном, *off beat*) карактеру.

Трећи, најсуптилнији, ниво померања акцената дешава се на нивоу метрике. Због појаве метрономског звона које означава прву четвртину у такту (након чега следи пет “чистих” откуцаја) формира се осећај фиктивног 6/4 пулса, фиктивног, зато што се тематски материјал креће претежно у 4/4 такту, али и у оквиру већ поменутих осминских као и других четвртинских тактова. Композитор читавим током дела артикулише паралелна струјања више метричких образаца која, с обзиром на употребу различитих метричких организација представља појаву која измиче уочавању чврстог обрасца.

Увод композиције заузима простор једног такта у 6/4 организацији или готово два у оквиру 4/4 метрике. Иако невеликих димензија, његова појава је изузетно важна јер својим наступом упућује (што је варка) публику да је реч о делу писаном у 6/4 такту. (пример 36)

На ауфтакту⁸¹ за трећи такт наступа тематски материјал који ће доминирати током **одсека А**. С обзиром да је основа тематске грађе техничка вежба, Кангелоси прибегава поступцима модификације како би карактеристике овог материјала приближио музичком контексту. Пре свега Кангелоси додаје (обавезну) појаву фразе коју карактерише покретљив карактер и доминантно присуство чинела. Осим тога, важна је и појава динамичке компоненте (по правилу декрешенда) која ублажава крути карактер саме вежбе и чини је материјалом погодним за употребу у оквиру уметничког домена (пример 36).

⁸⁰ Rock, Dance, Hip Hop итд

⁸¹ *Auftakt* - немачка реч која означава почетак музичког тока од непотпуног дела такта.

Пример 35- Кејси Кангелоси *Гламур* - Увод и тематски материјал

The musical score for Example 35 is presented in two systems. The first system includes the introduction (labeled 'УВОД') and the main thematic material (labeled 'ТЕМАТСКИ МАТЕРИЈАЛ'). The second system includes a 'chime' phrase (labeled 'фраза чинела') and a 'technical exercise' phrase (labeled 'фраза техничке вежбе'). The tempo is marked as ♩ = 108. The main theme is marked *mf* and features a triplet of eighth notes. The 'chime' phrase is marked *mf* and features a triplet of eighth notes. The 'technical exercise' phrase is marked *mf* and features a triplet of eighth notes.

С друге стране, у погледу звучних карактеристика, композитор се у потпуности ослања на карактеристике изворне грађе. Наиме, ова (и многе сличне њој) вежба се превасходно изводи на добошу или неком другом инструменту који производи једну звучну висину у оквиру једне боје. Композитор ово начело задржава и поверава овај материјал искључиво дрвеном предмету, који у потпуности кореспондира са принципом једна боја и висина. Прва мања целина одсека А (т. 2-19) завршава се након што затвори круг померања наглашених шеснаестина од прве до четврте.

Од 20. до 23. такта (мала целина 2), Кангелоси уводи материјал који ће се провејавати читавим током дела, а нарочито ће бити важан као контрапункт централној тематској грађи одсека Б. Реч је о простом пулсу четвртина на два вуд блока који су потпуно усаглашени са добама метрономских откуцаја (пример 37)

Пример 36. Кејси Кангелоси *Гламур* - Други материјал одсека А који ће постати контрапунктски глас у одсеку Б

The musical score for Example 36 shows a piano introduction followed by a main theme marked *mf*. The score is in 2/4 time and features a piano introduction, a main theme marked *mf*, and a 'chime' phrase. The main theme is marked *mf* and features a triplet of eighth notes. The 'chime' phrase is marked *mf* and features a triplet of eighth notes.

Трећа целина, или други наступ тематске грађе (ауфтакт на 24-32) осмишљена је у сличном маниру као прва, а посебно је важно што се и даље налази у зони

усаглашених доба или статичном карактеру. Једина разлика је што се фраза акцентованих шеснаестина смањује - са два на простор од једног такта.

За њом следи поново материјал пулса на два блока, али знатно проширених димензија (т 33-46) Разлог за то је што Кангелоси управо у овом простору први пут уводи појаву покретљивог карактера. (пример 38)

Пример 37. Кејси Кангелоси *Гламур* - Метод померања акцената у односу на метрономску пулсацију.

The image displays two systems of musical notation. The first system consists of two staves. The top staff features a series of sixteenth notes, followed by a sequence of quarter notes in 5/4, 3/8, 6/4, and 3/8 time signatures. The bottom staff shows a bass line with quarter notes and eighth notes, with dynamic markings like 'p' and 'f'. The second system also has two staves. The top staff continues with quarter notes in 5/4, 6/4, 1/8, 6/4, and 3/8 time signatures. The bottom staff shows a bass line with quarter notes and eighth notes, including a triplet of eighth notes. Various musical symbols like accents and slurs are present throughout the score.

Три смене статичног и покретљивог на крају завршавају у измештеном маниру и пета целина (трећи наступ централног тематског материјал) читавим својим током одвија се у том карактеру. У оквиру ове целине (ауфтакт на 47-70) приметна је дакле симултана појава померања акцената на два нивоа (шеснаестински пулс и покретљив карактер). Она је, осим тога и целина најизразитијих динамичких нијансирања, а пред њен крај појављују се и варијације материјала на чинелама у виду ритмичког згушњавања (секстоле уместо шеснаестина).

Значај наредне појаве пулса (целина 6 т70-95) је што антиципира материјал који ће обликовати читав други одсек дела. Ипак, композитор тек наговештава наредне процесе методом постепеног увођења елемената у циљу навикавања публике на дешавања која ће уследити. Последњим наступом тематског материјала (96-107) излажући га у верзији која као да је потрошила своју супстанцу - у потпуности у оквиру статичног карактера и без динамичке компоненте (читав ток се изводи у пиано динамици) - композитор на извештан начин најављује његово напуштање. У крајњој тачки одеска А (108-121), последњој мањој целини,

Кангелоси поново антиципира материјал који ће обликовати други одсек, али сада већ у опипљивијем, згуснутијем виду и са једном сменом од статичног до покретљивог. Након огољеног и усаглашеног наступа два вуд блока са метрономом, композитор креира ситуацију са почетка и оставља самостални наступ метронома у оквиру четири такта што је и простор који спаја два одсека.

Одсек Б

Тематски материјал заснован на техничкој вежби у оквирима одсека Б пролази кроз значајне модификације. Кангелоси га с једне стране осиромашује, употребом (искључиво) акцентованих вредности из шеснаестинског пулса, али и укидањем фразе чинела. С друге стране, напуштањем начела једне висине и боје, композитор омогућава значајнији уплив ових звучних компоненти у обликовању музичких процеса. Наиме, он свакој од чинела додељује, крајње консеквентно, улогу звука који ће означити једну акцентовану вредност и од тог материјала прави нову тему. (пример 39)

Пример 38. Кејси Кангелоси *Гламур* - Средњи ред приказује тематски материјал одсека Б (главни и контрапунктски глас). Стрелице са којима је повезан показују А) везу са техничком вежбом и Б) конкретизацију напуштања начела једне боје и висине.

Новину представља и појава контрапункта чија се база заснива на пулсу који се изводи на вуд блоковима. Иако је овај материјал често употребљаван у току првог одсека, он никад није био суперпониран са тематским материјалом, него су се развијали сепаратно у оквиру мањих целина. Читавим током Б одсека они наступају паралелно и притом мењају улоге доминантног материјала. Централни тематски материјал заправо представља један непрекинут ход 5/4 фразе, попут својеврсне

„мантре“ неумољивог и монотоног карактера. С друге стране, контрапунктска грађа сведена на два откуцаја вуд блока наступа из другог плана, али се сукцесивно акумулира у комплексније синкопиране структуре и на тај начин преузима пажњу слушаоца и остварује капацитет првог плана перцепције. Позиција првог плана се потом поново враћа у тематски материјал, јер се даљим током контрапунктски глас (обрнутим смером од акумулације) сукцесивно враћа у првобитни четвртински пулс. Циклус акумулације и осиромашења контрапунктске линије представља границе (једне) мање целине другог одсека.(пример 40)

Пример 39. Кејси Кангелоси *Гламур* - Акумулација контрапунктског гласа

The image displays three systems of musical notation. Each system consists of a single melodic line on a five-line staff and a corresponding bass line below it. The notation is dense with rhythmic markings, including eighth and sixteenth notes, rests, and various phrasing slurs. The first system starts with a double bar line and a repeat sign. The second system begins with the measure number '129'. The third system begins with the measure number '133'. The overall style is contemporary and complex, focusing on rhythmic accumulation and phrasing.

Ипак, композитор задржава остале видове измештања и примењује их у другом одсеку на истоветни начин као и у првом тако да се и у овом случају запажа смена статичних и покретљивих целина, као и полиметрија. Такође, као и у првом одсеку разлике између два карактера представљају фактор који разграничава одсек на мање целине. У том смислу, целина која следи представља дословно понављање претходне, али у покретљивом маниру чијим се завршетком ток дела враћа у статични карактер који, опет означава почетак следеће целине.

Трећа целина додатно успорава ток дела, јер се испод тематског материјала (који се ни у једном моменту нити прекида нити варира) контрапунктска грађа аугментира и сада пулс више не представљају четвртине него половине (дакле,

дупло спорије од метронома). Међутим, над тим “педалом” Кангелоси поново артикулише истоветни процес акумулације и готово дословно успоставља комплексније (синкопиране) ритмичке структуре које се постепено враћају у половински пулс.

Како би успоставио симетрију започиње и нови циклус, или нову целину која, поново, представља дословно понављање претходне, али у оквиру покретљивог карактера а потом следи кратка **Кода** (т 209-215). Материјал коде представља потпуно огољени (без икаквих интервенција у пољу динамике, додатака и сл.) вид излагања техничке вежбе за којим следи и такт откуцаја метронома који се након појаве звона зауставља (мануелним видом интервенције). Простор одзвучавања звона представља и крај композиције.(пример 41)

Пример 40. Кејси Кангелоси *Гламур* - Крај композиције

The image shows a musical score for Example 40. The top system, labeled '209', consists of two staves. The upper staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It begins with a triplet of eighth notes, followed by a series of eighth notes with accents. The time signature changes from 8/8 to 3/4, and then to 5/4. The lower staff has a bass clef and a key signature of one sharp. It contains a series of quarter notes. The bottom system, labeled '214', also has two staves. The upper staff has a treble clef and a key signature of one sharp. It contains a 'repeat as needed' section with a double bar line and repeat dots. The lower staff has a bass clef and a key signature of one sharp. It contains a series of quarter notes, followed by a half note with a sharp sign, and then a quarter note with a sharp sign. Below the lower staff, there is a small diagram of a hand holding a bell, with the text '(bell) stop metronome with hand'.

Примена принципа контрастних ситуација између дела јасно је одредила тачну позицију композиције *Гламур* у оквиру концертне реализације овог пројекта. Ипак, сагледавање степена различитости између дела, у овом конкретном случају, створило је извесну дозу сумње у исправност одлуке.

Наиме, наступањем непосредно иза *Концерта за ударачке и оркестар* као дела које приказује пун потенцијал ударачких инструмената (подједнако на звучном и визуелном плану) отворило је могућност “непримећивања” *Гламуре*. Ипак, у реалности се одиграо потпуно другачији сценарио. Сведена звучност, дисперзивни музички ток и уједначена динамичка звучност деловале су у најпожељнијем могућем правцу у формирању макро структуре јавног наступа. Након презасићеног звучног, али и визуелног простора, наступ композиције *Гламур* перципиран је као одморишна зона пред завршну тачку која ће поново ангажовати ударачке инструменте у оквиру веће и звучније инструменталне комбинације.

4.5. НЕБОЈША ЈОВАН ЖИВКОВИЋ – GENERALLY SPOKEN IT IS NOTHING BUT RHYTHM

Илустрација 5. Небојша Јован Живковић - *Generally Spoken it is Nothing but Rhythm* Просторна организација и нотни систем



Instrumentation und Notation / Notation and Instruments

- 1 = Vibraphone 3 Octaves / Vibraphon, drei Oktaven
USE 4 HARD VIBRA MALLETS FOR THE WHOLE PIECE on all instruments
- 2 = Bongos
- 3 = Two Tom-Toms 12" and 16" (the low tom should sound lower than the tuned F-tom on the left side)
Zwei Toms, 12 und 16 Zoll, der tiefe Tom muss tiefer klingen als der F-Tom auf der linken Seite
- 4 = Crash Cymbal ca. 17-18" / Crashbecken, ca. 17-18 Zoll
- 5 = Two cymbals lying on each other 15" bottom & 12-13" top; they produce slightly "trashy" sound
Zwei aufeinander liegende Becken, unten 15 oben 12-13 Zoll. Der Klang erinnert an Hi-hat
- 6 = Bamboo chimes (should hang right from the cymbals)
Bambusstäbchen, sollen rechts von den Becken hängen
- 7 = 14(or 15) inch Tom-tom, tuned in F / 14" oder 15" Tom-tom, gestimmt in F
- 8 = Two chinese opera gongs, if possible TUNED in F# and d#
Zwei Chinesische Operngongs (kleine Heulgongs) falls möglich gestimmt in fis und dis
- 9 = Two tuned Almglocken, in d# and g / Zwei Almglocken, gestimmt in dis und g.
- 10 = Two wood blocks / Zwei Woodblocks

Get slower / langsamer werden Free rhythm / Freie arhythmische Folgen

Duration, 3 Seconds / Dauer, 3 sec. Very fast / sehr schnell

Percussion

Vibraphone

Percussion

4.5.1. Биографија

Небојша Јован Живковић (1962, Југославија/Србија) композитор и интерпретатор представља једну од централних фигура савременог перкусионизма чије деловање почиње у последњим декадама двадесетог века и траје до данашњих дана. Резултати његове активности бележе се у широком спектру перкусионистичких пракси. Поред најизраженијих, композиторских и интерпретаторских аспеката Живковићево деловање везује се и за поље педагогије, али и конструкторских решења која су допринела побољшању ударачких инструмената.

Ипак, најзначајнији траг Живковићевог деловања налази се у новом позиционирању ударачких инструмената, односно приближавању удараљки стандарднијим видовима солистичких пракси. Ова тежња у највећој мери се очитаву у оквиру комада, али и концерата за маримбу, иако је компоновање за скуп комбинованих удараљки стални пратилац Живковићеве композиторске и интерпретаторске делатности. Карактеристике техничке компоненте дела *Generally spoken it is nothing but rhythm* управо дефинише поступак преношења техничких захтева из поља мелодијских/клавијатурних удараљки у поље музике писане за скуп комбинованих удараљки.

На том трагу почиње анализа композиције *Generally spoken it is nothing but rhythm*. Значајнији уплив мелодијског аспекта, висок степен употребе технике четири палица које карактеришу ово дело, директна су последица описаних тежњи. Виртуозитет и мелодичност, које развија у домену клавијатурних ударачких инструмената, Живковић преноси у поље концепције скуп комбинованих удараљки што резултира сасвим новим изразом и непоновљивим делом.

Фокус анализе *Generally spoken it is nothing but rhythm*, у оквиру овог рада, налази се у проналажењу и разумевању композиторских и интерпретативних решења помоћу којих се превазилази уобичајено схватање ритма и мелодије као одвојене категорије. Осим тога, суштинску важну тачку представља и сагледавање поетичке равни. Замагљивање граница, креирање амбивалентних ситуација, обртање традиционалних улога елемената у директној је вези са поетичком

основом која је резултат промене композиторовог схватања функције музике у тренутку компоновања дела.

4.5.2. Етапе интерпретаторског процеса

Звучност

Инструментална комбинација композиције *Gennerally spoken it is nothing but rhythm* заснива се на употреби: вибрафона, два вуд блока, два кинеска гонга, алпских звона, чинеле, реске чинеле, пару бонгоса, три том тома и бамбус чајмсу. Из наведеног јасно се издвајају три породице ударачких инструмената (дрвени, мембранофони и метални), од којих је свака заступљена са по бар два представника, што упућује на формирање модуларне ситуације. Ипак, композитор модуле организује у виду отворених скупова, при чему се мисли на случајеве учешћа појединачних инструмената мимо стриктног модуларног одређења. Другим речима, појединачни инструмент може деловати у оквиру различитих модула, што пре свега зависи од (звучне) контекстуалне ситуације која се у највећој мери артикулише око појаве вибрафона.⁸² Овакав вид употребе инструмената наводи на сагледавање сетапа за композицију у оквиру подврсте модуларног типа, односно већ поменуте концепције (Швантнер, други став) проширеног (*extended*) вибрафона.

У акустичком смислу, резултат такве организације представља конституисање основе у зони дефинисане висине (вибрафон) која се потом шири на поље релативно (посреднички модули) и попуно недефинисане звучне висине (модули шума). Реализацију ове замисли композитор, с једне стране, спроводи пажљиво одабраним поступцима комбиновања инструмената, али и неуобичајеним третманом појединих елемената сетапа. Оба наведена приступа у великој мери одређују музички ток дела, и као такви, представљају важне тачке аналитичког осврта у пољу звучних карактеристика дела.

⁸² Прекорачења модуларног одређења нарочито је приметно у функцији вуд блокова и бонгоса чије звучне карактеристике, у зависности од звучности која доминира у датом тренутку, поседују капацитет ка спајању и са базично ритмичким, али и мелодијским инструментима.

Третман вибрафона, дакле, у потпуности се креће у оквиру стандардног манира свирања клавијатурног ударачког инструмента што значи употребу технике четири палице, у пуном звучном спектру, без икаквих модификација.⁸³ Изостанак било каквог вида механичке интервенције дефинише и употребу посредничких модула (кинески гонгови, алпска звона и понекад вуд блокови и бонгоси). Потенцијал ових модула Живковић покреће путем минуциозно осмишљених инструменталних комбинација које представљају суштинско обележје композиције *Gennerally Spoken it is Nothing but Rhythm*. Они се дакле надопуњују са вибрафоном, и на органиски начин проширују поље чистог тона у зону релативне дефинисаности чије деловање, с друге стране, представља место сусрета традиционално супростављених звучних категорија - шума и чистог тона.

Типичне представнике модула шума представљају само чинеле, а у лабилнијем виду они се могу наћи и у вуд блоковима а посебно у појави мембранофоних инструмената. У оквиру ове групе инструмената Живковић једино прибегава методи мењања природе звука инструмената. Драстичан пример наведеног представља појава реске чинеле (*trash cymbal*) која се заснива на поступку стављања једне чинеле преко друге чијим се трењем ствара кратак звук оштрих карактеристика. С друге стране, суптилнији, али такође неуобичајен поступак, налази се у штимовању мембранофоних инструмената на прецизно или релативно дефинисану звучну висину. Наиме, Живковић, у вербалном делу партитуре, износи веома конкретан захтев штимовања средњег том тома на тон Еф, док остала два треба да звуче нешто више, односно ниже у односу на ту звучну висину. Захваљујући том поступку композитор чини могућим учествовање немелодијских инструмената у мелодијским компонентама дела.

Изношење конкретних примера за поменуте композиционе поступке, али и употребу интерпретаторских средстава који ће их истаћи и на такав начин приказати публици, представља централну тачку у оквиру анализе музичких процеса. На овом месту, ипак, важно је наставити са анализом појаве преношења концепције проширеног вибрафона из акустичког у визуелни домен. У том смислу,

⁸³ Живковић укупну звучност сетапа не осмишљава око поступака који подразумевају трансформисање звука (као што је случај са Волансом и препарираним маримбом).

фокус следећег одељка налази се у пољу карактеристика просторности, кинетике и система нотације.

Просторне карактеристике, кинетичка компонента и нотни запис

Вибрафон, као несумњиво највећи елемент сетапа, заузима централну позицију у формацији. То га чини тачком фокуса у просторној организацији и постаје елемент ка којем остали гравитирају. (илустрација 5) Осим тога, фактор који додатно доприноси поменутом утиску је и положај (те приступ) извођача у оквиру сетапа.

Тело свирача заузима средишњи део фронтално позиционираног вибрафона, што у потпуности кореспондира са маниром звучне реализације дела писаног за клавијатурне/мелодијске ударалке. Кинетички аспект интерпретаторског деловања (из мелодијског ка приступу комбинованих ударалки) одвија се по логици распореда осталих инструмената. Наиме, испред вибрафона постављени су инструменти најфреквентније употребе који подразумевају активност обе руке. Са стране, и у просторима иза вибрафона, композитор поставља инструменте за које се кинетичка компонента сагледава у подељеним зонама деловања леве и десне руке.⁸⁴ У том смислу, примена концепције *проширеног вибрафона* у домену кинетике готово да се може схватити буквално, јер извођачева активност подразумева дословно ширење на све просторе изван физичких граница вибрафона.

Логика проширења и надоградње постојећих система одређује и организацију нотног записа композиције. Живковић, дакле, не осмишљава нов начин нотног фиксирања, већ надограђује постојећи путем употребе три (уместо уобичајена два) линијска система. Ово идејно решење представља веома добар пример повезивања система записа са просторним и кинетичким карактеристикама, и као такво, сагледава се као прелазак концепције проширеног вибрафона у наредну етапу интерпретаторског процеса.

Композитор, поступком увођења трећег система, у нотном запису готово пресликава параметре просторности и кинетике. То се сагледава кроз чињеницу да се у средишњи систем бележе искључиво наступи вибрафона, што се поклапа са

⁸⁴ Које кореспондирају са поставком инструмената лево и десно од вибрафона.

његовом централном позицијом у оквиру просторне организације. С друге стране, повезивање записа и позиције осталих инструмената композитор реализује организацијом бележења инструмената лево од виолина у доњи, а инструмената десно у горњи систем. (илустрација 5)

Ипак, иако нотни запис представља, слободно се може рећи идеално решење, његово усвајање тежишна је тачка у оквиру техничких етапа интерпретативног процеса. Ефикасно нотирање ипак не може у потпуности да поништи комплексност грађе дела која се пре свега огледа у перманентној симултаној употреби различитих група инструмената, и у том смислу носи пуно информација забележених у запису. Слично запажање примењиво је и у пољу кинетичког аспекта. Иако представља изузетно вешто осмишљен систем, усавршавање кинетичке компоненте до нивоа аутоматизованих радњи носи значајан део утрошка укупног времена извођачког процеса.

Поетичке претпоставке

Ипак, описани поступци у домену техничких етапа представљају материјализацију, чулни изданак, идејног нивоа чији се корен, условно речено, налази изван стриктно музичких слојева дела. Јасно артикулисани идејни план који претходи процесу компоновања представља управо онај фактор који повезује све етапе дела, и у том смислу је од велике важности за планирање интерпретаторског процеса. Сагледавање преласка из идејне у техничку и потом музичку сферу представља са сваким даљим слојем виши степен конкретизације апстрактног нивоа који се на крају кристалише у сасвим одређене интерпретаторске одлуке.

Анализирање стриктно поетичке равни омогућава сагледавање дела у ширем контексту композиторовог деловања, и још шире у оквиру конкретних друштвено историјских околности. Пре свега, дело настаје у моменту у ком композитор преиспитује дотадашња естетичка становишта, завршава претходно и започиње ново поглавље у својој делатности. Прекид, ипак не представља повлачење радикалних потеза (попут Волансовог отклона од Афричких парафраза, дакле готово читавог опуса), већ се може разумети као вид најаве која ће своја крајња естетичка уобличења добити у потоњим делима.

Све наведено композитор је послао у виду кодиране поруке која се крије у наслову, и његово разумевање представља кључну тачку повезивања сложених релација између музичких и наративних планова композиције.⁸⁵ Пре свега, наслов на енглеском језику представља новину (у датом тренутку) у композиторовом опусу⁸⁶, ипак још битније је његово крајње уобличење осмишљено на граматички неправилном, али у говорној пракси распрострањеном облику употребе фразе.⁸⁷ Насловљавање дела на језику који већ у том моменту представља најчешће средство комуникације људи изван свог говорног подручја (и то у виду живих говорних пракси), представља врло промишљен поступак. Поред могућности за комуникацију између композиције и публике на ширем нивоу, употреба енглеског језика крије и дубље значење. Реч је о композиторовом напуштању сагледавања уметничког дела као „учауреног“ ентитета које егзистира мимо друштвених околности у којима је настало, што резултира тежњом његовог презентовања у актуелном, за реалност, схватљивом облику.

С друге стране, значење наслова својом слојевитошћу отвара бројне просторе: амбивалентности, прекорачења, проширивање и надоградње суштински битне за идејни ниво али, и конкретизацију извођачког процеса. *Generally Spoken it is Nothing but Rhythm* се у сваком случају може схватити као вид (категоричког) изношења тврдње. Ипак, лично тумачење интерпретатора базирало се на постојању нивоа недоумице код композитора, простору преиспитивања који зону амбивалентности види као легитимну опцију.

У оквиру музичке сфере, значење наслова са музичким током може се повезати кроз амбивалентни приступ сагледавања доминантне позиције мелодијског или ритмичког принципа у креирању композиционих поступака. Осим тога, Живковић оставља и друге бројне просторе ослобођене од стриктне одлуке композитора у виду импровизационих одсека, слободе у креирању музичких

⁸⁵ Запажања која ће бити изнета у овом поглављу базирају се на подацима које је композитор навео у току разговора (у форми неформалног интервјуа) са интерпретатором.

⁸⁶ Пре тога Живковић је дела насловљавао углавном на немачком, италијанском или латинском језику, који представљају традиционалне „музичке језике“

⁸⁷ *Generally speaking* представља правилан облик.

дахова, али и у различитим могућностима сагледавања формалне организације дела.

Иако, на први поглед, све наведено, спада у стриктније музичке домене (и у том смислу ће се анализирати на конкретним примерима музичког тока), неопходно је још једном указати на немогућност комплетније анализе дела без разумевања поетичке равни. Прожимање поетичког и музичког у композицији *Generally Spoken it is Nothing but Rhythm* потпуно је у толикој мери да је немогуће јасно ралучити сфере деловања ових категорија. То је уосталом и непотребно, а свакако ограничавајуће за разумевање пуног дејства дела.

4.5.3. Музички процеси

Формалну организацију дела *Gennerally Spoken it is Nothing but Rhythm* могуће је сагледати у оквиру две концепције, односно као једноставачни комад или као троставачну цикличну форму. У прилог троставачне организације говоре карактери ставова чији се редослед налази у виду традиционалне форме брзи/лагани/брзи. Осим тога, композитор, генерално, у оквиру три различите целине развија материјал својствен једном одсеку. С друге стране, повезивање ставова атака доприноси утиску једноставачности, а уз то, иако се главни тематски материјал развија у границама једног одсека, приметна је појава мотива из претходних или наредних одсека чиме се учвршћује перцепција дела у форми соло комада. Зарад прегледности анализе формална структура дела ће се сагледавати као троставачна, али посматрано из перспективе интерпретатора, далеко природнији вид перцепције дела налази се у форми једноставачног комада писаног за скуп комбинованх ударалјки.

I *Generally spoken*

Као што је већ речено, музички ток првог става одвија се у брзом темпу (четвртина=126), а у формалном смислу сагледава се кроз наступе одсека А Б А1. Функција првог (А) одсека може са сагледати као простор у којем композитор упознаје слушаоца са звучним спектром сетапа. Та идеја реализује се путем организације музичке грађе у виду смена фраза осмишљених на различитим групама инструмената што чини музички ток овог одсека изразито фрагментарним.

Готово мозаичку структуру композитор испуњава различитим зонама звучности, што резултира појавом амбивалентног сагледавања музичког тока као доминантно мелодијског - односно ритмичког. Комбиновањем стриктно модуларног, или приступа проширеног вибрафона Живковић успоставља смене два звучна плана-мелодијски који се одвија у зонама дефинисане и релативно дефинисане звучне висине и ритмички који се превасходно заснива на шуму.

Мелодијски план се превасходно заснива на употреби вибрафона и инструмената посредничке категорије, али у оквиру ове звучности композитор укључује и појаву шума у виду, условно речено, ритмичког контрапункта. Аналогна ситуација налази се и у успостављању зоне ритмичког деловања која поред очигледне употребе инструмената из категорије шума, подразумева и поступак комбиновања са посредничким елементима што ствара латентни слој мелодијског принципа у доминантно ритмичким фразама. Перципирање фразе као доминантно мелодијске или ритмичке Живковић, с обзиром да употребљава све инструменте, осмишљава на померању тежишта фреквентности појединих група инструмената. Таква организација резултира ситуацијом упознавања са пуним звучним спектром инструменталне комбинације већ у току уводног одсека.

Осим тога, у границама овог одсека Живковић упознаје слушаоца и са композиционим поступком развијања материјала путем акумулације музичке грађе. (пример 42) Реч је о поступку понављања музичког материјала (мотива или фразе) који се у сваком наредном наступу доноси у оквиру ширих димензија и разрађенијем виду. Употреба ове методе има директан утицај и на раније описану ситуацију упознавање слушаоца са целокупним звучним спектром сетапа, јер са сваким ширењем фразе Живковић уводи и нову групу инструмената. Као илустрацију за наведено, посебно је захвалан материјал са самог почетка композиције. Процес акумулације биће представљен у оквиру три звучна плана :1) вибрафон, 2) вибрафон са посредничким модулом (ноте обележене ромбоидном главом) 3) вибрафон, посреднички модул и шум (ноте обележене четвртастом главом) (пример 43)

Пример 41 Небојша Јован Живковић *Generally Spoken it is Nothing but Rhythm* .
Одломак одсека А

Generally Spoken It Is Nothing But Rhythm
for percussion solo

Nebojša Jovan Živković
Op. 21 (1990/91)

Effettuoso (♩ = 126)

f *sempre con* *pp* *p* *mf* *ff* *mp* *mf* *pp* *ff* *mf*

фраза

акмулација 1

акмулација 2

РИТМИЧКИ МОТИВ

са. 3"

са. 3"

мембрафони модул

Пример 42. Небојша Јован Живковић *Generally Spoken it is Nothing but Rhythm* -
Три звучна плана

1)

2)

3)

4)

Одсек Б

За разлику од фрагментарног карактера претходног, одсек Б карактерише изразита монолитност која се заснива на варирању једног материјала у оквиру исте звучности. Грађа на којој композитор обликује централни одсек првог става представља фраза изразито ритмичког карактера чија се функција, у претходном одсеку, пре свега налазила на појави контраста у односу на (тематски) мелодијски материјал (пример 44 упоредити са 42).

Пример 43. Небојша Јован Живковић *Generally Spoken it is Nothing but Rhythm* - Материјал Б одсека.



Изоловани наступи ритмичког мотива, у оквиру одсека А, могу се схватити као антиципација музичког материјала чији ће се звучни капацитет развити у наредном одсеку. Кључне инструменте ове грађе представљају реска чинела, алпска звона и посебно вуд блокови. Варирањем мотива ове три групе инструмената, у оквиру ритмичких групација од 3 или 4 шеснаестине, Живковић обликује читав музички ток Б одсека. Ипак, поред поменутог, варирање које се одвија на другом плану прави значајне разлике у перцепцији грађе на звучном нивоу. Наиме, постепеним згушњавањем или проређивањем појава вибрафона и кинеских гонгова (што је праћено и обрнуто пропорционалном фреквентношћу реске чинеле) композитор на суптилан начин појачава или смањује присуство мелодијског аспекта.

Учесталија појава комбинације вибрафона и кинеских гонгова „упија“ у себе модул алпских звона чији се посреднички карактер удаљава од зоне шума (вуд блокови и реска чинела) и стапа са звуковима дефинисане и релативно дефинисане висине. С друге стране са постепеним одумирањем вибрафонских наступа, алпска звона се враћају у формацију шумава (дајући већ поменути латентни слој тоналности) и перцепција се опет враћа ка ритмичном аспекту.

Најочигледнији приказ колебања два поља звучности спроводи се свођењем читавог инструментаријума на кључне представнике чистог тона и шума (вибрафон и вуд блок) у оквиру шеснаестинског односно осминског пулса у опадајућој тенденцији. Простор свођења читавог инструментаријума и фактуре на два основна елемента уједно представља и место завршетка Б одсека. (пример 45)

Пример 44. Небојша Јован Живковић *Generally Spoken it is Nothing but Rhythm* - Крај одсека Б



Одсек А1, на први поглед, представља репризу првог А одсека, али у оквиру варирања материјала налазе се битне промене које повезују први став са наредним. Наиме, поменуте разлике пре свега се налазе у новим инструменталним комбинацијама које ће обележити други став, а нису биле заступљене у одсеку А. Реч је о развијању мелодијских вибрафонских линија на фону педала инструмената посредничке категорије. Конкретно, у питању је комбинација вибрафона и кинеских гонгова који ће се у току другог става заменити са алпским звонима. Крај првог става представља грађа заснована на описаној звучности коју у потпуности одређује опадајућа тенденција (декрешендо и ралентандо) до тачке заустављања музичког тока. С обзиром да се базира на искључивој употреби металних инструмената крај првог става обележава појава сустејна из које ће готово неприметно (или барем, потпуно припремљено) започети музички ток другог става.

II it is nothing

Музички ток другог става осмишљен је на употреби искључиво металних инструмената (вибрафон, кинески гонгови, алпска звона) на чијој звучности композитор реализује музичке процесе у зони мелодијских ситуација. Уводни

одсек ⁸⁸ (четвртина =42), као што је већ речено, чини везу са првим ставом на звучном плану, али и у композиционом смислу. Наиме, две фразе увода, иако у оквиру потпуно различитог карактера, поново су осмишљене кроз поступке акумулације грађе у виду ширења димензија, раста динамичког степена и благог убрзавања музичког тока. (пример 46)

Пример 45 Небојша Јован Живковић *Generally Spoken it is Nothing but Rhythm* - Уводи и почетак централног одсека другог става

Централни одсек другог става заснива се на смени фраза осмишљених искључиво на вибрафону⁸⁹ и „одговора“ који су изграђени на мотивима уводног одсека у оквиру комбинације вибрафона и посредничких инструмената (пример 46). Изразит мелодијски карактер овог одсека у потпуности се развија на примени концепције проширеног вибрафона. Музичка грађа, дакле, испољава се кроз зоне дефинисане или релативно дефинисане звучне висине. Након развијања овог одсека композитор се враћа тематској грађи уводног одсека, са завршетком на вибрафонском арпеђу што представља место у музичком току дела које се може схватити као крај другог става. (пример 47)

⁸⁸ Две фразе развијања мелодијске линије вибрафона на педалу алпских звона. Композитор, дакле, наставља са звучношћу коју је артикулисао на крају претходног става, али мења инструменталну комбинацију.

⁸⁹ Живковић у оквиру овог материјала примењује интересантан композиторски поступак. Наиме централни тонови овог мотива су Е,Е,Ге и Е што кореспондира са словима које је композитор могао да употреби у музичке сврхе из имена Евелин Глени (*Evelyn Glennie*) перкусионисткиње којој је дело посвећено.

Пример 46. Небојша Јован Живковић *Generally Spoken it is Nothing but Rhythm* - Међуодсек

Ипак, иза описаног места не започиње трећи став, што наредни кратки одсек чини изузетно интересантним простором у сагледавању формалног уобличења дела. Поменути прелазни одсек може се схватити као кода другог става, али у оквиру овог истраживања овај простор се сагледава као специфично место сусрета сва три става и у том смислу као неприпадајући ниједном од њих. Реч је о наступу три кратке фразе од која свака ,по звучним карактеристикама и грађи, припада једном од ставова (пример 47). Прву представља материјал Б одсека првог става, другу мотив који се заснива на ачелеранду вуд блока⁹⁰ (последњи став) и трећу тематски материјал другог става.

У композиционом смислу одсек се може схватити као апстракт читавог дела, јер представља место у којем су заступљене појаве: реминсценције, антиципације и враћање у актуелни музички ток. С друге стране, у поетичком сагледавању Живковић на изузетно малом простору осмишљава (готово паралелно) одвијање три вида темпоралности - прошло, будуће и садашње, што из визуре интерпретатора представља изузетно инспиративан простор за обликовање музичког тока. У том смислу, овај одсек се, по капацитету у поетичком сагледавању, изузетно ефектном звучном аспекту⁹¹ и на крају саме позиције које

⁹⁰ Који ће обележити уводни одсек трећег става додуше у измењеном избору инструмента(високи бонгос).

⁹¹ Осим свега наведеног, свести се намеће још једна троделна концепција вредна разматрања јер је свака од наведених фраза осмишљена у оквиру различите звучности: прва- релативно дефинисана висина, друга- шум и трећа- потпуно дефинисана звучна висина.

заузима у укупном музичком току (средина дела), перципира као кључно место музичког тока композиције.

III But Rhythm

Почетак последњег става дословно се усеца у ток претходног одсека моментално нарушавајући достигнуту атмосферу кроз промене свих музичких параметара: темпа, артикулације, динамике и звучности (пример 47). Живковић се поново окреће фрагментарном виду обликовања музичког тока који се може сагледати у оквиру четири веће целине: Уводни, А, Б одсеци и Кода. У ставу су поново присутне акумулације фраза чиме тај композициони поступак постаје обележје читавог дела. С друге, стране трећи став садржи и потпуно нове елементе који чине централну тачку анализе. Пре свега, ток уводног одсека одређује нови вид интерпретаторског ангажмана, односно појава импровизације. Звучна реализација овог захтева није у потпуности препуштена интерпретатору, јер се одвија у оквирима које композитор дефинише. Степен задатих параметара представља критеријум по којем се овако вођен тип импровизације сагледава у два нивоа.

Први ниво налази се у успостављању ритмичког пулса (остината) који извођач слободно креира око задатих ритмичких групација које чине две или три шеснаестине. (пример 45) Други ниво, у мањој је мери препуштен одлукама извођача, јер он изводи стриктно записане мотиве, али брзину њихових одвијања Живковић оставља отвореним простором интерпретаторске слободе.⁹² (пример 48)

⁹² У питању су специфични дахови који ће поједине мотиве груписати у целину или одвојити до нивоа издвојеног звучног дешавања. Екстреми у употреби овог поступка могу значајно утицати на музички ток овог одсека и самим тим представљати суштинску разлику у оквиру различитих интерпретација.

Пример 47. Небојша Јован Живковић *Generally Spoken it is Nothing but Rhythm* -
Увод трећег става, два степена импровизације

Одсек А чине две целине осмишљене на сличној грађи, звучности и структури. Обе целине могу се сагледати као циклуси понављања једног материјала који се сваком репетицијом усложњава путем поступка акумулације. Карактеристику А одсека представља прекид импровизације, међутим ова појава за публику може проћи потпуно неопажено, јер композитор и даље материјал одсека развија преко остината чије обликовање сада враћа у поље стриктног записа.

Поред разлика, у виду импровизационих или стриктно записаних деоница, у појави остината налази се и важна звучна карактеристика која се заснива на неуобичајеном третману инструмената. Наиме, поступком штимовања том тома до нивоа прецизно дефинисане висине, Живковић суштински мења његову природу звучања што омогућава његово комбиновање са (уобичајено) удаљеним породицама инструмената. Конкретније реч је о поступку унисоног (у виду ритма и тонске висине) свирања вибрафона и наштиманог том тома⁹³ које резултира звучним контекстом у којем се обрћу пре свега традиционалне улоге инструмената, али и схватање компоненти ритма и мелодије.⁹⁴ Осим тога, артикулисањем сазвучја том тома и вибрафона композитор отвара могућност остваривања новог вида мелодијске ситуације. Она се заснива на постепеном (секундном) удаљавању осталих тонова вибрафона⁹⁵ од звучног језгра вибрафона и том тома. Ефекат који производи овај поступак базира се на доживљавају одвајања једног звучног слоја

⁹³ Изводи се левом руком у којој су две палице (једна за вибрафон а друга за том том).

⁹⁴ Условно речено, вибрафон је чинилац ритмичке а том том мелодијске компоненте.

⁹⁵ Поље активности десне руке.

од текстуре остината који се у почетку препознаје као надоградња ритмичког, али својим током постаје чинилац мелодијског аспекта. (пример 49)

Пример 48. Небојша Јован Живковић *Generally Spoken it is Nothing but Rhythm* - Мелодијска ситуација А одсека трећег става



Посебно важно место, подједнако и за композициону и интерпретативну анализу, представља наредни Б одсек чији се почетак пре свега сагледава кроз искључивања остинато деонице која је обележила читав музички ток претходних одеска. Изостанак остината резултира читавим низом промена у композиционим процесима, али за овај рад још важнијом појавом привременог напуштања концепције проширеног вибрафона и третирање сетапа у модуларном виду. Чињеница да сви инструменти постају равноправно заступљени у оквиру брзог одвијања музичког тока доводи до повећања фреквенности њихових наступа што коначно резултира „експлозијом“ модуларних ситуација, полифонијом звучних боја у пуном сјају. С обзиром на третман инструмената, грађа овог одсека осмишљена је у изразито фрагментарном виду, мотиви различитих инструмената готово да се сударају, преклапају и „боре“ за своје кратке наступе, како би уопште били перципирани од стране слушаоца. (пример 50)

Пример 49. Небојша Јован Живковић *Generally Spoken it is Nothing but Rhythm* Одсек Б трећег става

Одсек Б свакако представља простор најинтензивније извођачке активности са фокусом на истовремено успостављање звучног јединства, али и диверзитета елемената сетапа. Наиме, чињеница да композитор (на нивоу фреквентности и динамичких вредности) све инструменте третира равноправно, по природи ствари, усмерава фокус извођача око захтева чујности свих елемената. С друге стране, неопходно је успоставити и један општи ниво - специфичну звучност инструменталне комбинације за композицију *Gennerally spoken it is nothing but rhythm*. С обзиром на разнородне материјале израде појединачних инструмената, употреба једне врсте артикулације резултираће потпуно различитим акустичким одговорима (између њих⁹⁶) који неће формирати општи план звучности. Готово специјализован приступ према сваком елементу сетапа, у оквиру рапидног одвијања музичког тока, ставља посебан притисак на кинетички, али и захтев, у пољу акустичке контроле .

Након ситуације ангажовања, дословно, свих потенцијала сетапа природну реакцију представља опадање које (консеквентним спровођењем) води ка крају композиције. Описана појава опадајуће тенденције одређује простор **Коде**, у којој композитор улогу музичког материјала поверава фразама које су обележиле претходне одсеке. У том смислу, последењу целину дела поново карактерише појава остината, али у оквиру споријег темпа (осмина = 160) и промењене функције. Усмерење остината, као уосталом и свих чинилаца овог одсека, апсолутно је окренуто ка крају. Имплозија након експлозије потпуна је, и на крају Живковић још једном своди читав капацитет целокупног сетапа на симболичке представнике звучних светова који су дефинисали дело. У звучни простор сустејна вибрафона (l.v. након хроматског глосанда) композитор бележи пианисимо ударце наштиманог том тома чији број оставља на избор интеретатору. (пример 51)

⁹⁶ Мисли се, пре свега, на неуједначености у пољу динамичких вредности

Пример 50. Небојша Јован Живковић *Generally Spoken it is Nothing but Rhythm* - Крај композиције

The image shows a musical score for the end of the composition 'Generally Spoken it is Nothing but Rhythm' by Nebojsa Jovan Zivkovic. The score is in 6/8 time and features a 'malinconico, liberamente e tranquillo' mood. It includes dynamic markings such as *mp*, *pp*, and *ff*, and a 'chrom. tremolotiss.' instruction. The piece concludes with a *pppp* dynamic marking.

Позиционирање композиције *Generally Spoken it is Nothing but Rhythm* као последње у оквиру звучне реализације овог рада представља симболичку поруку на више нивоа. Пре свега, у оквиру стриктно музичких релација ово дело се сагледава као најуспешнији пример достизања идеала стварања звучне целине јединствених карактеристика, односно стварање новог инструмента методом комбиновања појединачних. С друге стране, промишљање о наслову дела покренуло је почетне импулсе ка дефинисању централних тема које одређују овај рад, али истовремено представљало и крајњу тачку кроз коју се постигнути резултат вредновао. У том смислу, значење наслова могло би се схватити као неформални мото који је условљавао примену метода и поступака у процесу спремања свих одабраних композиција. Форма наслова, ипак, попримила је мало другачији облик те је за потребе овог пројекта наслов гласио - *Generally spoken is it nothing but rhythm?*

5. ЗАКЉУЧАК

Докторски уметнички пројекат *Етапе и особености интерпретације композиција писаних за скуп комбинованих удараљки у делима Небојше Јована Живковића, Кејсија Кангелосија, Кевина Воланса и Џозефа Швантнера* у контексту идеја и пројекција очекиваног постигнућа односи се на неколико области. Посматрано из угла перкусионистичких пракси, допринос овог пројекта огледа се у афирмацији и актуелизацији дела која готово да нису присутна на програмима реситала у домаћим оквирима. У том смислу концертна реализација пројекта укључивала је премијерно (у Србији) извођење три дела (*Гламур, Иктсуарпок, Концерт за удараљке и оркестар*) која представљају референтни део савременог репертоарског оквира.

Остајући и даље у пољу перкусионизма, централни део писаног дела рада заснива се на анализи извођачког процеса одабраних дела чиме се омогућава дубље сагледавање како структуре композиције тако и особености самог процеса од почетне (идејне) до крајње тачке (звучне реализације). Вербализовањем поступака који прате конкретно дело осветљава се део извођачког процеса који није приказан публици, али може бити користан део упознавања са композицијом у оквиру техничког домена. С друге стране, критеријум одабира дела базирао се на приказивању диверзитета концепције скупа комбинованих удараљки што отвара широк спектар потенцијално проблематичних ситуација које нису стриктно везане за један контекст. Другим речима, примена конкретног интерпретаторског поступка не мора бити одређена простором једне композиције него може представљати категорију универзалнијег карактера. Интерпретаторски закључци формулисани кроз аналитичке поступке ове врсте крајње уобличење нашли су у форми писаног рада чији се допринос сагледава у ширењу литературе везане за ударачке инструменте писане на српском језику.

Потенцијално поље употребе овог рада, изван уско професионалног миљеа, налази се у могућности упознавања композитора и теоретичара музике са структуром и поставкама сетапа. Поглавље писаног дела рада које тематизује област класификације ударачких инструмената готово да би се могло сврстати у категорију приручника за организацију звучне грађе засноване на ударачкама. Поред тога, у раду се представљају и основни модели комбиновања појединачних

инструмената који резултирају формирањем различитих звучних контекста у оквиру којих удараљке остварују капацитет за формирање мелодијских и полифоних ситуација.

Особеност овог докторског уметничког пројекта, на крају је у својеврсном ексклузивитету одлуке о одабиру инструменталне поставке, што подразумева комплетан програм на различитим сетапима. Реперкусије такве интерпретаторске одлуке доводе до суштине овог докторског уметничког пројекта. Прави закључак или поенту овог рада представља чињеница да скуп комбинованих удараљки ствара једну посебну могућност визуелног и аудитивног доживљаја, рада и функционисања сваког појединачног инструмента који чини део инструменталне комбинације (уколико сетап посматрамо као један инструмент). То је изузетна ситуација где се у реалном тренутку одвијања дела, дејством интерпретатора, види и чује коришћење и функционисање сагласја појединачних елемената у оквиру једне целине.

6. ЛИТЕРАТУРА

1. Alain, Olivje. *Muzički jezik od Šenberga do danas*. iz enciklopedije *Muzika*. Beograd, Vuk Karadžić Beograd, 1982.
2. Atali, Žak. *Buka - ogled o političkoj ekonomiji muzike*. Beograd, Biblioteka XX vek, 2007.
3. Beker, Paul. *Orkestar* Beograd, Muzička biblioteka Studio Lirica, 2018.
4. Charles, Benjamin.A. *Multi-percussion in the Undergraduate Percussion Curriculum*. Faculty of the University of Miami, 2014.
5. Cowell, Henry. *New musical resources*. Cambridge University Press, 1996
6. Hofman, Srđan. *Osobnosti elektronske muzike*. Knjaževac, Nota Knjaževac, 1995.
7. Miladinović, Prica Ivana. *Od buke do tišine- Poetika ranog stvaralaštva Džona Kejdža*. Beograd, Fakultet muzičke umetnosti u Beogradu, 2011.
8. Montagu, Jeremy. *Timpani & Percussion*. Yale University Press, New Haven and London, 2002
9. Popović, Mladenović Tijana. *Muzičko pismo*. Beograd, Fakultet muzičke umetnosti u Beogradu, drugo izdanje 2015.
10. Saks, Kurt. *Muzika starog sveta*. Beograd, Univerzitet umetnosti u Beogradu, 1980.
11. Schick, Steven. *The Percussionist's Art- Same Bed Different Dreams*. University of Rochester Press, 2006
12. Srećković, Biljana. *Modernistički projekat Pjera Šefera*. Beograd, Fakultet muzičke umetnosti u Beogradu, 2011.
13. Štokhauzen, Karlhajnc. *Četiri kriterijuma elektronske muzike*. Niš, Produkcija Dom, edicija Šum, 1989.
14. Veber, Maks. *Racionalni i sociološki temelji muzike*. Beograd, Muzička biblioteka Studio Lirica, 2017.
15. Yates, Peter. *Twentieth Century Music*. Pantheon Books, New York, 1967

7. БИОГРАФИЈА

Иван Бурка (1979.), завршио је редовне студије виоле, на Академији уметности у Новом Саду, у класи ред.проф Душице Половине (2004.). На истом факултету завршио је и редовне студије ударалки у класи професора Небојше Јована Живковића и Срђана Палачковића (2010.).

Запослен је као тимпаниста у Оркестру Опере у Српском народном позоришту у Новом Саду, и стални је сарадник Војвођанског симфонијског оркестра на истој позицији.

Рад у педагошком пољу започиње 2008. године као наставник ударалки у Музичкој школи Исидор Бајић у Новом Саду. Током година деловање шири и на предмете камерна музика и читање с листа као и припрему ученика за учествовање у раду симфонијских оркестара у оквиру школских и ваншколских активности. Важну тачку, у оквиру ове активности, представља припрема ударачке групе за учествовање на омладинском такмичењу оркестара у Белгији на којем је симфонијски оркестар средње музичке школе Исидор Бајић освојио прво место.

У пољу извођаштва Иван Бурка активан је као солиста и камерни музичар. Био је дугогодишњи члан (2006.-2013.) ансамбла Ау-Ау (Ансамбл ударалки Академије Уметности) који је своју активност, под вођством Небојше Јована Живковића, базирао на популаризацији ударачких инструмената. Ова тежња спроводила се у више паралелних праваца- солистичко и свирање у оквиру камерних ансамбала (перкусионистичких или са другим инструментима) која су се одвијала у пољу традиционалне концертне праксе. Представљање ударачких инструмената ширем аудиторијуму које је подразумевало нестандартне свирачке просторе и концерте за децу чији је циљ превасходно био усмерен ка едукативном аспекту.

Константу извођачке активности Ивана Бурке представља сарадња са композитором Силардом Мезеијем (од 2004.) Кроз рад са Мезеијем, Бурка остварује низ значајних наступа у земљи и иностранству од којих се издвајају:

Будимпешта (БМЦ, 2018, 2019), Москва (Дом 2019.) и наступ са Евелин Глени и Силард Мезеи Полар квартет у Новом Саду 2022. године.

Последњих година (од 2017.) укључујући и актуелни тренутак, као логичан наставак искустава произашлих из сарадње са Силардом Мезеијем, Иван Бурка гради аутентични извођачки израз у оквиру музичких пракси које дефинише мешање жанрова.

Реализација описаних тежњи огледа се кроз сарадњу са ансамблом *Dragon's fuel* чије се жанровско одређење најлакше може сагледати кроз фузију тенденција стриктног записа преко слободне импровизације и употребе цез идиома. Иван Бурка се прикључује ансамблу (који пре тога неколико година дејствује у формацији квартета) 2020. године и отада учествује у концертној активности и снима један студијски албум (Фрушка Џунгла (2022.))

Посебно важну тачку, у прекорачењу задатих оквира, представља сарадња са трубачем Гораном Ерићем у оквиру ансамбла Шахт Махт. Рад ансамбла заснива се на принципу креирања ауторског дела који подразумева мултимедијални приступ и употребу електронике. Све наведено произилази из потребе за надоградњом искустава стечених из пракси у пољу уметничке музике. Употреба електронског медија омогућава просторе експеримента са звуком који превазилазе стриктно акустичку сферу, а мултимедијалност, такође, није чест чинилац стандардне концертне праксе. Конкретизација поменутих начела резултирала је сарадњом са плесачицом Слађаном Ађански (пројекти *Four in the Morning* (2018.) и *Неуспех је могућност* (2019.)) као и са дизајнерима звука и светала Ањом Секулић и Растком Илићем (пројекат *Клатно* (2021.)) Сви поменути пројекти су представљени у земљи и иностранству (Нови Сад, Сомбор, Салцбург).

Прилог 1.

ИЗЈАВА О АУТОРСТВУ

Потписан: Иван Бурка

Број индекса: 256/2014

ИЗЈАВЉУЈЕМ

да је докторски уметнички пројекат, односно докторска дисертација под насловом: „ЕТАПЕ И ОСОБЕНОСТИ ИНТЕРПРЕТАЦИЈЕ КОМПОЗИЦИЈА ПИСАНИХ ЗА СКУП КОМБИНОВАНИХ УДАРАЉКИ У ДЕЛИМА НЕБОЈШЕ ЈОВАНА ЖИВКОВИЋА, КЕЈСИЈА КАНГЕЛОСИЈА, КЕВИНА ВОЛАНСА И ЏОЗЕФА ШВАНТНЕРА” 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 ауторска права и користио интелектуалну својину других лица.

Потпис докторанда

У Београду.

Прилог 2.

**ИЗЈАВА О ИСТОВЕТНОСТИ ШТАМПАНЕ И
ЕЛЕКТРОНСКЕ ВЕРЗИЈЕ ПИСАНОГ ДЕЛА ДОКТОРСКОГ
УМЕТНИЧКОГ ПРОЈЕКТА, ОДНОСНО ДОКТОРСКЕ
ДИСЕРТАЦИЈЕ**

Име и презиме: Иван Бурка

Број индекса: 256/2014

Студијски програм: Извођачке уметности – удараљке

Наслов докторског уметничког пројекта, односно докторске дисертације:

„ЕТАПЕ И ОСОБЕНОСТИ ИНТЕРПРЕТАЦИЈЕ КОМПОЗИЦИЈА ПИСАНИХ ЗА
СКУП КОМБИНОВАНИХ УДАРАЉКИ У ДЕЛИМА НЕБОЈШЕ ЈОВАНА
ЖИВКОВИЋА, КЕЈСИЈА КАНГЕЛОСИЈА, КЕВИНА ВОЛАНСА И ЏОЗЕФА
ШВАНТНЕРА”

Ментор: др ум. Срђан Палачковић, ванредни професор

ИЗЈАВЉУЈЕМ

да је штампана верзија мог писаног дела докторског уметничког пројекта, односно докторске дисертације, истоветна електронској верзији коју сам предао 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.

Потпис докторанда

У Београду.