

Univerzitet umetnosti u Beogradu  
Fakultet muzičke umetnosti  
Katedra za kompoziciju i orkestraciju

Ivan Brkljačić

## **ISTAR - instrumentalni teatar**

teorijska studija o istoimenom  
ciklusu nascentnih muzičkih karikatura za scensko izvođenje u pozorišnom dekoru

Doktorski umetnički projekat

Mentor:

redovni profesor

Srdan Hofman

Beograd

2012.

## Sadržaj

Uvod.....	5
1. Instrumentalni teatar - definicija pojma.....	7
2. Pojedini elementi muzičkog pozorišta i instrumentalnog teatra na primerima iz istorije (muzike).....	11
3. Metode u procesu rada na projektu instrumentalnog teatra.....	23
4. Umetnički projekat <i>Istar</i> .....	27
4.1. Obrazloženje naslova.....	27
4.2. Siže priče.....	28
4.3. Opis likova.....	29
5. Analitički prikaz kompozicije.....	37
Zaključak.....	57
Prilozi.....	59
Spisak literature.....	71



## Uvod

Ova studija sadrži teorijsko tumačenje i analitički prikaz doktorskog umetničkog projekta, kompozicije *Istar*. Kompozicija pripada žanru instrumentalnog teatra, a pisana je za kamerni ansambl, sastavljen od dvadeset jedne instrumentalne deonice i elektronike.

Cilj studije je da prikaže instrumentalni teatar od definisanja pojma do tumačenja njegovog vrlo specifičnog oblika u delu *Istar*.

Studija sadrži pet poglavlja:

1. Instrumentalni teatar – definicija pojma
2. Pojedini elementi muzičkog pozorišta i instrumentalnog teatra na primerima iz istorije (muzike)
3. Metode u procesu rada na projektu instrumentalnog teatra
4. Umetnički projekat *Istar*
5. Analitički prikaz kompozicije

U prvom poglavlju studije izložene su različite definicije muzičkog pozorišta i objašnjene specifičnosti pojma instrumentalnog teatra kao posebnog oblika muzičkog pozorišta.

Drugo poglavlje, kroz sažeti istorijski prikaz razvoja civilizacije, sadrži osvrt na karakteristične elemente sceničnosti u muzici koji su doveli do pojave instrumentalnog teatra. Poseban akcenat je u ovom delu studije dat zbivanjima u polju instrumentalnog teatra u drugoj polovini XX veka.

Usmeravajući studiju ka srži doktorskog umetničkog projekta, u njenom trećem poglavlju se objašnjava lični odnos prema žanru instrumentalnog teatra i kompozicioni postupak koji je primenjen u radu na delu *Istar*.

Četvrto poglavlje podeljeno je na tri potpoglavlja u kojima je najpre obrazloženo značenje naslova *Istar*. Nakon toga predstavljen je siže priče o *Istaru* sa detaljnim opisom svakog od osam likova.

U petom, poslednjem i najobimnijem poglavlju rada dat je analitički prikaz kompozicije, zasnovan na detaljnoj obradi svake pojedinačne scene iz ciklusa. Ova analiza sadrži i najkarakterističnije notne primere, kojima se dodatno akcentuju određena mesta i detalji kompozicije.

U prilogu rada se nalaze šematski prikazi formalnog obrasca ciklusa, sa predstavljanjem svake pojedinačne scene, a zatim i šematski prikaz globalne forme, sa težištem na osnovnim

oblikotvornim postupcima u ciklusu. Takođe se u prilogu nalazi prikaz karikatura i karikaturalnih polja kompozicije, kao i spisak literature podeljen na teorijske studije, partiture, audio i video zapise, pozorišne predstave i koncerte, i ostale izvore.

## 1. Instrumentalni teatar - definicija pojma

*Muzičko pozorište* obuhvata svaki događaj koji u sebi sadrži i dramsko-scenski i muzički izraz, odnosno svaku teatarsku formu koja kombinuje muziku, pevanje, pričane dijaloge, pokret, ples, i tako dalje, ostvarujući time scenski događaj. Povezanost muzike i scene, muzike i radnje, odnosno muzike i teksta, u različitim oblicima je moguće pratiti kroz operu, balet, vokalno-instrumentalna dela oratorijumskog tipa, vokalno-instrumentalna dela sa predviđenom scenskom radnjom, i tako dalje.<sup>1</sup> Brojni su se oblici pomenutih žanrova javljali kroz istoriju u opusima muzičkih i ostalih umetnika. Od najranijih primitivnih zajednica, antičkih civilizacija, renesansne komedije del arte, različitih vrsta opera i baleta, do nagoveštaja teatarskog u instrumentalnim kompozicijama koje nisu predviđene za izvođenje u pozorištu, muzički teatar je uspostavljao svoje prisustvo, koje je ostvarivao kroz različite forme.

U rečniku termina opere i muzičkog teatra, stoji definicija: „Muzičko pozorište je svaka teatarska produkcija koja kombinuje muziku, pevanje, pričane dijaloge i pokret (ples) da bi bila ispričana priča“<sup>2</sup> (prev. aut).

U XX veku, kroz dela Stravinskog (Igor F.Stravinski), Satija (Eric Satie), Šenberga (Arnold Schönberg), Mijoa (Darius Milhaud), Štokhauzena (Karlheinz Stockhausen), Kejdža (John Cage), i tako dalje, muzički teatar se sve više širio, osvojivši i polje instrumentalnog teatra, posebnog oblika muzičkog teatra, koji se najdirektnije može pratiti kroz opus Mauricija Kagela (Mauricio Kagel). Postoji nekoliko definicija koje se koriste i jednim i drugim terminom, a koje nastoje da muzički teatar definišu vrlo konkretno, iznutra. Mirjana Veselinović-Hofman iznosi sledeće: „Muzički teatar se uspostavlja onda kada muzika nije samo rezultat komponovanja na tekst, sredstvo za prikazivanje dramskog toka, već onda kada sama muzika jeste dramski tok, a istovremeno, sam taj dramski tok jeste muzika“.<sup>3</sup>

Na zvaničnoj veb stranici francuskog kompozitora Žorža Apergisa (Georges Aperghis) stoji: „(...) u kompozicijama koje je pisao u okviru žanra muzičkog pozorišta su svi konstitutivni elementi (vokalna i instrumentalna muzika, gestovi, scenski elementi...) tretirani sa jedinstvenim posebnim značajem i saraduju – ispod i iznad pred-postojećeg teksta – sa dramskim sadržajem čitavog događaja“ (prev. aut).

<sup>1</sup> Specifične odnose između muzike i teksta moguće je pratiti i u okviru različitih modela filmskog i televizijskog muzičkog žanra i radiofonske i video-muzičke vrste.

<sup>2</sup> *Glossary of Operatic and Musical Theater Terms*, <http://www.nea.gov/national/gav/glossary.html>

<sup>3</sup> Srpska muzička scena – zbornik radova – Mirjana Veselinović-Hofman: *Postmoderno muzičko pozorište u Srbiji – uvodne napomene o kriterijumima za definiciju*, Beograd: Muzikološki institut SANU, 1995, 399.

Hans Peter Jan (Hans Peter Jahn), koga navodi Mirjana Veselinović-Hofman u gore pomenutom eseju,<sup>4</sup> smatra sledeće: „(...) muzički teatar podrazumeva simultanost radnih procesa na istom objektu“.

Bjern Hajle (Björn Heile) u svojoj knjizi: *The Music Of Mauricio Kagel* kaže: „(...) instrumentalni teatar se bori da ponovo otkrije ono što je vremenom bilo izgubljeno u klasičnoj muzici Zapadne civilizacije: vizuelnu i kinetičku prirodu umetničkog događaja, prirodnost u pravljenju muzike, prisutnost tela izvođača, trodimenzionalni prostor scene i spektakl scenskog događaja. To su sve integralni elementi muzike u mnogim kulturama. Ni jedna druga kultura ne izražava muziku kao bestelesnu pojavu čistog zvuka. Da bude jasno, osećaj rituala i spektakla nikada nije u potpunosti iščezao iz Zapadne civilizacije, ali zatvaranje očiju tokom slušanja je takozvane „ozbiljne“ zaljubljenike u muziku dovelo do rigidne separacije od onoga što muzika esencijalno nosi u sebi, kao i od onoga što svojom pojavom može izazvati“<sup>5</sup> (prev. aut). Hajle takođe iznosi i sledeće: „Generalni princip instrumentalnog teatra je da muzika ne prati akciju, već je ona akcija sama, to jest da je integralni deo akcije. Nema razdvajanja između teatarske akcije i muzičkog izvođenja. Gest produkcije zvuka je integralna muzičko-teatarska akcija koja u sebi sadrži i akustičku i vizuelnu komponentu“<sup>6</sup> (prev. aut).

U okviru svoje doktorske disertacije, pod nazivom: *Sinkretička iskušenja u okviru izvođačkih umetnosti u periodu nakon II svetskog rata*,<sup>7</sup> Rumunka Ileana Oltita Sintik (Ileana Oltita Cintic), sa *Žorž Enesku* univerziteta umetnosti u Jaši,<sup>8</sup> navodi: „Instrumentalni teatar je rezultat kombinovanja instrumentalnog čitanja partiture i akcije (glume). Akcija razvija dejstvo ekspresije i tako utiče na publiku. Ovo je važno, jer muzički teatar ne koristi samo tradicionalni put, akustiku, da se doživi kompozicija, već pored toga i vizuelni i kinetički put“ (prev. aut).

Na veb stranici engleskog radija *BBC*, u okviru rubrike *New Music/Cut and Splice 2005*, stoji sledeće: „Instrumentalni teatar eksplicitno obznanjuje fizičku prisutnost izvođača, kojima nastoji da, pre svega, prezentuje rereprezentativno dramsko značenje, naspram apsolutne muzike“ (prev. aut).

---

<sup>4</sup> Ibid, 398-399.

<sup>5</sup> Björn Heile: *The Music of Mauricio Kagel*, England: Ashgate Publishing Limited, 2006, 37.

<sup>6</sup> Ibid, 40.

<sup>7</sup> *The Syncretism Temptation in Performing Arts After World War II, 2005, chapter VIII*

<sup>8</sup> *George Enescu Arts University, Iasi – Romania.*

Ruski kompozitor Nikolaj Korndorf (Nikolai Korndorf), za svoj muzički teatar, sproveden u kompozicijama: *Yes!!*, *...si muove*, *The Dance in metal in honour of John Cage*, i tako dalje, daje objašnjenje: „Instrumentalni teatar je žanr gde izvođači, pa čak i instrumenti predstavljaju karaktere“ (prev. aut).

Na osnovu svega izrečenog, lični odnos prema instrumentalnom teatru, kao predmetu dokorskog umetničkog projekta *Istar*, formiran je tako da se instrumentalni teatar u ovom konkretnom slučaju posmatra kao teatarska forma u okviru koje muzika svojim sadržajem predstavlja dramski tok, a različiti instrumenti, kao i izvođači koji ih sviraju, prikazuju likove te dramske radnje. I dramski tok i dramska radnja u okviru njega, nastali su iz kratke priče koja, putem metafore predstavlja lični pogled na savremeni svet i odnose u njemu.





## 2. Pojedini elementi muzičkog pozorišta i instrumentalnog teatra na primerima iz istorije (muzike)

Iako danas nema nikakvih pisanih tragova o muzici prvobitnog čoveka, proučavanjem i ispitivanjem folklora različitih etničkih zajednica, analiziranjem dečjeg muziciranja, kao i posmatranjem života i običaja današnjih primitivnih plemena, može se doći do mnogih odgovora u vezi sa muzikom prvobitnih ljudi. Nesumnjivo, ona je bila nezaobilazan element svakodnevnice. Rudimentirano pevanje na bazi ponavljanja, naturalističko podražavanje urlika životinja i pevanja ptica, korišćenje glasova u lovu, borbi, pripremanju hrane, i tako dalje, ukazuju na to da je muzika bila vezana za svakodnevne akcije tadašnjih ljudi. Takođe, različiti zvukovi su bili prisutni i u igri, ispoljeni kombinacijama različitih udara, krikova i specifičnog pevanja. Razvijanjem osećaja za muziku razvija se i potreba prikazivanja. U tim stadijumima ljudske civilizacije, muzika je vrlo često učestvovala u totemističkim ritualima. Čovek, maskirajući se u specifične toteme, stvorene od Bogova, pevao je određene pesme ili svirao karakteristične instrumente, oblikujući vrlo jasan vid prikazivanja. U magijskim obredima, vrač je maskiranjem naglašavao svoju vezu sa natprirodnim, a vikanjem i pevanjem kroz nos je isticao svoju vodeću ulogu u obredu. To je vrlo često dodatno pojačavao zvucima muzičkih instrumenata. Bliski odnos reči i tona, pokreta i mimike u službi magije, ukazuje na početak dramske radnje, to jest međusobne povezanosti muzičkog i scenskog, odnosno na prapočetak muzičkog pozorišta.

Iako je u civilizacijama kao što su sumerska i vavilonska, odnosno kod starih Egipćana možda i bilo naznaka produžavanja njihovih rituala, to jest njihovo izdvajanje u novi, drugačiji oblik, o pozorištu se ipak ne može govoriti. Tek u doba procvata klasične grčke kulture i civilizacije (Atina, V- I vek p.n.e), rođena je drama kao umetnost, a samim tim i pozorište kao posebna umetnička vrsta. Zahvaljujući dramama Eshila (Aeschylus), Sofokla (Sophocles) i Euripida (Euripides), kao i komedijama Aristofana (Aristophanes), imamo kakva-takva svedočanstva o tom periodu pozorišta. U svojoj *Istoriji pozorišta*<sup>9</sup> Ronald Harvud (Ronald Harwood) kaže: „Sa sigurnošću može da se tvrdi da su drame prikazivane kao takmičenja na otvorenom (takmičili su se pesnici, kompozitori i upravnici pozornice), da

---

<sup>9</sup> Ronald Harvud – *Istorija pozorišta*, Beograd: Clio, 1998, 46.

je postojao hor (vitalni element uobičajen za sve grčke drame) koji je pevao i igrao oko oltara i da je bilo najviše tri glumca koji su nosili maske i koji su specifično bili obučeni“ (prev. Đorđe Krivokapić). Prvi glumac čije je ime ostalo zabeleženo je Tespis (Thespis). Možda je baš on u jednom trenutku iskoračio ispred hora i započeo dijalog sa vođama horske pesme i igre. Iz ditiramba, oblika horskog pevanja, sa nekoliko desetina učesnika, izdvojio se plesač, to jest glumac koji je veličao boga Dionisa (Dionysus). To su, dakle, i bili počeci grčke drame, kada su, pretpostavimo, zvanično i ustanovljeni glumci-pevači.

Grčka dramska umetnost, kao i drugi izrazi njene kulture, postavila je standarde za kasnije vekove, a najneposrednije je uticala na Rimljane (I vek p.n.e. - VI vek). Preko grčkih naseobina na Siciliji i u južnoj Italiji, opet na elementima religije i magije, katalizovao se početak drame i na ovom prostoru. Razvijajući, pored drame (latinska drama je pored govornih imala i pevane solističke delove, praćene aulosom i horom), još i komediju, farsu, predstave bez reči i pantomimu (postojala je vrsta virtuozne predstave u kojoj je pantomimičar dočaravao različite likove uz pratnju pevača i instrumentalista), Rimljani su tokom nekoliko stotina godina svoje nadmoći uspeli da, u pozorištu, objedine uticaje i paganske prošlosti i hrišćanske budućnosti. Pravili su spektakle u velikim arenama, koristeći, između ostalog, pozorište i kao propagandno sredstvo. A onda je u VI veku imperator Justinijan (Justinian I) zatvorio sva pozorišta u carstvu. Raspadom Zapadnog rimskog carstva svi tragovi zvaničnog, organizovanog pozorišnog života su nestali.

U doba „mračnog“ Srednjeg veka izgledalo je da je drama mrtva, odnosno da je u stanju privremenog zaustavljenog života. Ali, srećom, glumci su našli utočište. Utonuli su u živote običnih ljudi, gde su običaji i folklor bili isuviše ukorenjeni da bi ih zbrisala istorija koju su pisali novi generali, kraljevi i pape. Potreba običnih ljudi za negovanjem baštine obezbedila je da popularna tradicija pesme, igre, mimikrije i farse ipak bude zaveštana budućim generacijama izvođača. Vezu između muzike i prikazivanja, tokom Srednjeg veka su pre svega razvijali putujući muzičari (žongleri, špilmani, pevci, vaganti, golijardi), koji su istovremeno i pevali narodne pesme, svirali razne instrumente, igrali, ali i bili spretni u akrobatskim tačkama i dresuri divljih životinja. Nastupali su, kako na improvizovanim scenama na ulicama manjih mesta, tako i na sajmovima, svadbama i raznovrsnim procesijama u gradovima.

Crkva je od samog početka na pozorište gledala ambivalentno. Međutim, vremenom je počela da uvažava potrebu za dramom kroz svoju rešenost da pokaže tajnu Svete pričesti. Snagu dramskog izraza definisala je kao sredstvo za prikazivanje značenja lika i dela Isusa Hrista i način za urezivanje biblijskih priča u svest običnih vernika.

Postoje mnoga neslaganja oko toga gde, a naročito oko toga kada se javlja prekretnica između dve epohe, odnosno u kom trenutku se završava Srednji vek, a kada tačno počinje Renesansa. Takođe, dilema se javlja i oko toga da li je Barok reakcija na Renesansu, ili je samo njena poslednja faza. U knjizi *Vreme umetnosti*, Dragutina Gostuškog,<sup>10</sup> period oko 1600. godine se podvlači debelom crvenom linijom kao tačka koja u muzici predstavlja prekretnicu. To vreme otvorilo je put povratku Antici, a samim tim i stvaranju novih oblika muzičkog, odnosno pozorišnog izraza. Italijanska drama per muzika (*dramma per musica*), kao svojevrsni prototip opere, sa distance od hiljadu petsto godina, otkriva klasicistički antički duh i to kako u domenu muzike, tako i pozorišta uopšte. Od *Teatra Olimpico* (*Teatro Olimpico*) u Vičenci (Vicenza), gde je, nakon toliko vremena, prvi put u restauriranom vidu prikazan Sofokleov (Sophocles) *Edip Tiranin* (*Edipo Tiranno*), za koji je muziku napisao Andrea Gabrijeli (Andrea Gabrieli), otvoren je put širokom prostoru za razvitak opere u vremenu od nekoliko vekova koje predstoji. Od Firentinske kamerate, Jakopa Peria (Jacopo Peri), Đulija Kačinija (Giulio Caccini), zatim Monteverdija (Claudio Monteverdi) i drugih, pa sve do Vagnera (Richard Wagner), Štrausa (Richard Strauss), Debisija (Claude Debussy), Berga (Alban Berg), Britna (Benjamin Britten), i tako dalje, pređen je dugačak put u muzičkom izražavanju dramske radnje. Muzika je katkad bila samo u službi drame, prateći je, a katkad se svojim elementima nametala dramu, ističući u prvi plan granice svog virtuoziteta. Iz takvog odnosa muzike i drame, nastajale su i potonje muzičko-scenske forme: balet, opereta, mjuzikl, gezamkunstverk, melodrama, i tako dalje.

Pored monodijске (muzičke) reakcije na komplikovan polifoni stav vokalne muzike Srednjeg veka, pozorište je takođe nastavilo svoj razvoj pojavom novih formi. U kontekstu povezanosti muzike i drame, ali gledano sa pozorišne strane, treba skrenuti pažnju na pojavu komedije del'arte (Commedia dell'arte), svojevrsnog eha pozorišta drevnog Rima. Iako su se bavili pisanjem različitih formi, Anđelo Rucante (Angelo Ruzzante) i Karlo Goldoni (Carlo Goldoni), između mnogih drugih pisaca, ostavili su traga i u okviru ovog žanra. Glumci u okviru ovakve komedije morali su da budu u stanju da improvizuju duhovito i brzo duž dogovorene linije priče. U okviru galerije uobičajenih likova koji su ovaj oblik učinili popularnim bili su: dosetljivi akrobata Arlekin (Arlecchino), škrti trgovac i rogonja Pantalone (Pantalone), odvažni vojnik Skaramuš (Scaramuccia), svirepi krivonosni grbavac Pulčinel (Pulcinella). U XX veku na iste ove likove možemo naići u poznatim delima Satija, Stravinskog, Mijoa... Glumac koji je učestvovao u komediji del'arte morao je da kombinuje

---

<sup>10</sup> Dragutin Gostuški - *Vreme umetnosti*, Prosveta Beograd, 1968, 60-90.

umeća igrača, pevača, akrobate, komičara, pantomimičara i morao je da peva ili svira na nekom instrumentu. Takođe, mnogi od likova nosili su maske. Tako, ovaj pozorišni žanr svoje poreklo crpi iz vremena pračoveka i njegove potrebe da se, između ostalog, izražava kroz magijske rituale. Pozorište je svoj razvitak nastavilo i u ostalim delovima Evrope, u okviru elizabetanskog teatra u Engleskoj, sa Šekspirom (Williem Schakespeare) kao glavnim predstavnikom, zatim kroz klasičnu francusku dramu u vreme Korneja (Pierre Corneille) i Molijera (Jean-Baptiste Poquelin, Molière), vajmarskog pozorišta u Nemačkoj sa Geteom (Johann Wolfgang von Goethe) i Šilerom (Friedrich von Schiller), kroz drame Ibzena (Henrik Ibsen), Bernarda Šoa (George Bernard Shoe), Strinberga (Carl Oskar Strindberg), Joneska (Eugene Ionesco), Pintera (Harold Pinter), i tako dalje, sve do karakterističnih pozorišnih formi, nastalih u XX veku, u vidu neverbalnog, fizičkog, ambijentalnog, avangardnog, postdramskog teatra, hepeninga i performansa.

U žanrovima koji po svojim karakteristikama nisu primarno vezani za pozorišnu scenu, takođe je moguće uočiti pojedine teatarske elemente, koji se u estetskom smislu kreću ka polju dodatnog muzičkog značenja. Dva su primera, nastala pri dvoru austrijskog cara, koja idu u prilog tome. Najpre je Jozef Hajdn (Joseph Haydn) svojom *Simfonijom odlaska*, br.45, u fis-molu, praktično muzikom naterao svog pokrovitelja Nikolausa Esterhazija (Nikolaus Esterházy), da njega i njegove muzičare, nakon dugog letnjeg boravka u prinčevjoj palati, pusti da odu kući, na zasluženi odmor. Nakon nepuna četiri stava, klasično oblikovane simfonije, Hajdn je tokom finalnog adađa napravio sjajan gest namernog odustajanja i odlazanja muzičara sa scene. Jedan po jedan muzičar bi prestajao da svira, potom bi oduvao sveću koja mu je stajala na pultu i zatim bi izašao sa scene. U partituri je optimizacijom sistema, to jest sukcesivnim stavljanjem finalnih crta naznačeno sledeće: najpre su završavali 1. oboa i horna in E. Zatim bi scenu napustio fagot, za njim 2. oboa, pa horna in A. Od tog momenta na sceni ostaju samo gudački instrumenti. Nju napuštaju prvo kontrabasi i pultevi II violina. Nakon deset taktova odlaze i violončela. Ostaju dva pulta I violina i viole. Osam taktova je bilo dovoljno da se isključi i 2. pult I violina, a još deset i poslednji pult viola. Konačno, u poslednjih deset taktova na sceni ostaje samo jedan pult I violina, koji su na premijernom izvođenju svirali Hajdn i njegov koncertmajstor. Nakon premijere, princ Esterhazi je očigledno razumeo poruku i vratio čitav dvor, uključujući muzičare, iz letnjikovca u Ajzenštad (Eisenstadt). Iako netipičan u pogledu stila, ovaj antiklimaks u kodi IV stava očigledno je imao svoje dejstvo. Antipod Hajdnovoj *Simfoniji odlaska*, predstavlja *Simfonija dolaska* Johana Matijasa Špergera (Johann Matthias Sperger). Delo je nastalo 1801.

godine i počinje nastupom dve violine koje su same na sceni, a orkestar se, kako ostali učesnici ulaze, uključujući i dirigenta, proširuje do punog simfonijskog zvuka.

Ove dve simfonije obično se i izvode na istim koncertnim (scenskim) prilikama, a principi dolaska i odlaska muzičara na scenu i sa nje, koji su tada uspostavljeni su se u potonjim decenijama i vekovima u izuzetno velikoj meri ponavljali i koristili, naravno u novim kontekstima.

Gustav Maler (Gustav Mahler) je kompozitor u čijem je opusu stubišno mesto rezervisano za deset simfonija. U njima se mogu uočiti određeni elementi kojima se unutrašnja forma, instrumentalni sastav, orkestracija i muzički jezik posmatraju tako da prevazilaze „propisane“ okvire jednog očekivanog simfonijskog događaja. Ti elementi se, zahvaljujući upotrebi tonskog slikanja, mogu dovesti u vezu sa budućim instrumentalnim teatrom. U *Prvoj simfoniji*, nazvanoj *Titan*, Maler se koristio sledećim: u I stavu<sup>11</sup> izmestio je tri trubača van scene, dobivši efekat udaljenog zvuka, odnosno nepripadanja matičnom tkivu scene simfonijskog orkestra. U toku stava tri trube je ipak pomirio sa ostatkom instrumenata i vratio njihovoj očekivanoj muzičkoj ulozi na koncertnom podijumu. U IV stavu, namerno je razmestio deonice 5. trube i 4. trombona i pripojio ih deonicama horni. To se i u partituri može uočiti u trijumfalnom završetku stava, samim tim i čitave simfonije.<sup>12</sup> U partituri je takođe naznačeno da u ovom finalnom odeljku sve horne, sa pojačanjem 5. trube i 4. trombona sviraju stojeći, čime se scenski podvlači dejstvo trijumfa koje bi muzikom trebalo da bude izazvano kod publike. Ovome treba dodati i repetitivno variranje na molsku verziju teme *Frer Žak (Frere Jacques)*, počev od kontrabasa, u III stavu, čime je otvoren put za ono što će Ravel (Maurice Ravel) koju deceniju kasnije napraviti u *Boleru*. Kada se tome doda i slikoviti karakter II stava, sa početnim oktavnim motivom u violinama iznad kvartnog ostinata u čelima i kontrabasima, može se sa sigurnošću tvrditi da je, za Malera, pored muzičkog izraza vrlo važan bio i značaj scenske akcije. U simfoniji br. 3 Maler eksplicitno navodi programske nazive stavova, to jest njihove karaktere. Ponovnim izmeštanjem solo trube, odnosno posthorna sa scene, u III stavu, pod nazivom: *Šta mi životinje u šumi govore*, želi se dočarati udaljeni zvuk alpskog roga, to jest posthorna, kojeg životinjski svet dva puta zastaje da oslušne. Jedan detalj iz *Druge simfonije* takođe ide u prilog scenskoj akciji. U partituri nakon I stava stoji da je neophodno napraviti pauzu od minimum pet minuta do početka narednog stava. Taj petominutni impuls, kreiran iz potrebe da se dirigent i muzičari

---

<sup>11</sup> U delu od 22-47. takta.

<sup>12</sup> Od 657. takta do kraja.

odmore nakon petnaestominutnog I stava, mogao bi se čitati kao striktno zahtevan međučin u kojem su, u zavisnosti od odluke dirigenta, muzičari na sceni više ili manje slobodni da rade šta im je u tom trenutku volja.<sup>13</sup>

Eduard Hanslik (Eduard Hanslick) je za Malerove *Pesme putnika* rekao: „Ove pesme je teško klasifikovati; one nisu ni pesme, ni arije, niti dramske scene, ali imaju nešto od svih njih“. Kada se uzme u obzir uticaj ovog ciklusa na čitavo simfonijsko stvaralaštvo Malera, prožimanje sa tematskim materijalima najpre I, a zatim i ostalih simfonija, značenje i asocijativnost muzike u okviru instrumentalnog žanra postaju očigledni.

Početak XX veka nastali su Šenbergov *Pjero mesečar*, Satijev balet *Parada*, baleti i *Svadba* Stravinskog, a posebno značajna za muzičko pozorište bila je pojava njegove *Priče o vojniku*. Prema uputstvima Stravinskog, ova muzičko-dramska priča u dva dela igrana je, pevana, recitovana i pričana kroz likove troje glumaca: *Vojnika Josifa*, *Đavola* i *Naratora* (koji preuzima i uloge nekoliko sporednih likova). Pored njih javlja se i nemi lik *Princeze*, koja se izražava pokretima, kao igračica. U ovoj priči instrument violina postaje personifikacija ljudske duše, koja dolazi u ruke đavolu, čime izlazi iz svog okvira muzičkog instrumenta i postaje dramski lik. Nakon ovoga svet više nije bio isti. Otvoren je put avangardi koja je svoj pravi zamajac dostigla nakon II svetskog rata.

Pod direktnim uticajem Kejdža, Buleza (Pierre Boulez) i Štokhauzena, Mauricio Kagel je 1960. godine, radeći pri Kelnskom elektronskom studiju, napravio prve kompozicije koje bi se mogle svrstati u žanr *instrumentalnog pozorišta*. To su bile *Sonant 1960...* za gitaru, harfu, kontrabas i udaraljke i *Sur scene* za nemog glumca, naratora, baritona i troje instrumentalista (koji sviraju perkusije, dva klavira, čelestu, čembalo, glokenšpil, električni harmonijum i CD-tape). U ovim kompozicijama Kagel je ustanovio dva moguća puta kretanja u okviru instrumentalnog teatra. Jedan je put dramatizacije muzičkog performansa, a drugi je muzikalizacija eksperimentalnog teatra.

U kompoziciji *Sonant* (sastavljenoj od deset stavova, koji se mogu proizvoljnim redom svirati, ali i izbacivati, s tim da ih minimum mora biti pet i da zajedno traju minimum petnaest minuta) muzika nastaje kao rezultat fizičke akcije po instrumentima. Kagel, pre bilo kakvog formiranja muzičke ideje, studira prirodu instrumenta, njegove mogućnosti, tehniku sviranja, a zatim iz takvog procesa dolazi do akustičkog fenomena. Fizička akcija na instrumentima pokazuje rezultate ispitivanja tehničkih limita svakog od instrumenata. Pored

---

<sup>13</sup> Poređenja radi, više od sto godina kasnije je kompozitor Zoran Erić zaista komponovao „simfonijske međučinove“ u kompoziciji *Entr'acte, farsa-epizoda za simfonijski orkestar*.

akustičkog i vizuelni momenat je uključen u stvaranje muzike, što formira novu vizuelnu, ali i kinetičku dimenziju muzike. Najizraženiji vizuelni momenat je u stavu *Piece jouee, piece touchee*, gde izvođači stvaraju „virtuelnu interpretaciju“, svirajući bez ikakvog realnog proizvođenja zvuka (ili skoro bez ikakvog, jer se ponekad zvuk može čuti ukoliko izvođači slučajno dodirnu svoj instrument), približavajući se žici ili koži instrumenta što je bliže moguće. U ovom slučaju muzički događaj postaje „dumb show“ (pantomima, prev. aut), čime se dobija, kako sam Kagel kaže: „Inaudible music“ (nečujna muzika, prev. aut), ili „Imaginary music“ (imaginarna muzika, prev. aut), koju je Kagel ipak vrlo precizno zapisao, praveći veoma kompleksnu partituru (čak serijalno organizovanu na osnovama slova imena Kagelove tek rođene ćerke Deборе), sa detaljnim uputstvima za izvođenje. Samo izvođenje muzike treba da bude i scenski događaj nalik na probu, sa dogovaranjima, neslaganjima, pevušenjima, nakašljavanjima... Između ostalog u partituri je zapisano sledeće: „Pored konvencionalne instrumentalne interpretacije, moguća je i „virtuelna interpretacija“: muzičari bi trebalo da imitiraju izvođenje svojih deonica, sa svim pokretima koji bi bili neophodni u konvencionalnom izvođenju“.

Posmatrajući čitav ciklus, došao sam do zaključka da je Kagel, ovim, istovremeno napravio i fascinantnu studiju zvuka, ogromnu koncentraciju instrumentalne tehnike na jednom mestu (slično onome što je Berio (Luciano Berio) radio u svojim sekvencama), izražene finese u tembralnim razlikama i u razlikama u sonoritetu, kao i ekstremno fine nijanse u dinamičkoj komponenti, za koju želi da bude: „As softly as possible“ (što je moguće mekše, prev. aut).

U kompoziciji *Sur Scene* izvođači na sceni imaju uloge glavnih učesnika u svakom muzičkom događaju. Glumac preuzima ulogu publike, narator predstavlja kritiku, a instrumentalisti igraju sami sebe - muzičare. Poenta ove kompozicije je da u određenoj vrsti satiričnog ogleдалa predstavi atmosferu i izgled običnog koncerta. Na početku, dok publika ulazi u salu, glumac sedi na stolici i čita program koncerta. U toku izvođenja njegov zadatak je da užasno gleda u druge izvođače, sa ciljem da ih pogledom zbunjuje što je više moguće. Za to vreme, narator u ulozi egocentričnog kritičara čita na glas apsurdne muzičke kritike ili muzikološke traktate, prilagođavajući boju svoga glasa, kao i dikciju, sadržaju koji u tom trenutku čita. Bariton preko toga peva parodirajući na operski zvuk i operski žanr uopšte, da bi pijanista i udarači lutali po sceni, nonšalantno svirajući tek po koji ton na klavijaturnim instrumentima (u jednom uglu) ili udaraljčkama (u drugom uglu), stvarajući utisak puke improvizacije. Međutim, iako se stvara utisak o neozbiljnom sviranju i nepoštovanju partiture, u pitanju je potpuno suprotno. Instrumentalisti se u potpunosti pridržavaju onoga



što je u partituri zapisano, kao i instrukcija koje stoje uz note. Zahvaljujući svemu ovome dobija se groteska, kao rezultat ovako organizovanog muzičko-scenskog događaja. Ova kompozicija se karakteriše kao Kagelova potreba za umanjnjem razlika između teatrične i muzičke izvedbe, odnosno razlika između semantičkog i estetskog načina slušanja. Mešavina različitih vidova percepcije proizvodi nadrealnu, „dream-like“ (kao iz snova, prev. aut) atmosferu, u kojoj izvođači kao da uzimaju duple identitete, što zapravo i jeste blisko snovima. Kagel je ovom kompozicijom želeo da napravi lični odnos prema akademizmu Darmštatskog kruga, u vidu satiričnog skeča, što je definitivno i uspeo izvođenjem *Sur Scene* u Darmštatu u leto 1963.

Nakon postavljanja dva noseća stuba Kagelove muzičke građevine, zvane „instrumentalni teatar“, u kompozicijama *Sonant 1960...* i *Sur Scene*, nastajale su i druge kompozicije u okviru ovog žanra. Između ostalih pomenuo bih *Pandorasbox* za bandoneon, *Heterophonie* za orkestar (četrdeset dvoje solista), *Improvisation ajoutee* za orgulje, *Antithese* za elektroniku i javne zvuke (public sounds). No, svojevrsna paradigma Kagelovog opusa, ali i instrumentalnog teatra uopšte je kompozicija *Match* za tri izvođača (dva violončela i udaraljke). Ovde se dvoje čelista takmiče u muzičkoj utakmici (stonog) tenisa. Između njih se nalazi perkusionista koji predstavlja sudiju. Teatričnost je pojačana rasporedom instrumentalista na sceni. Čela su postavljena na dve različite strane scene, jedno nasuprot drugog, a perkusionista je u sredini scene, postavljen tako da ima pregled prostora oko i između čelista. Od početka kompozicije konstantne izmene glasno izvođenog Bartok picikata (fff) iz jednog u drugo čelo, stvaraju utisak prebacivanja loptice preko imaginarne mreže. Kada se tome doda da i sviranje na čelima stvara poseban vizuelni efekat, dobija se posebno dejstvo nekakvog sportskog konteksta izmeštenog sa sportskog borilišta u stilizovan ambijent muzičkog pozorišta. Uloga perkusioniste-sudije je da prekida „igrače“ kad god je to potrebno, da signalizira početke novih poena, jednom rečju da presuđuje. Na taj način, svirajući kratke muzičke fragmente na različitim udaračkim instrumentima, on muzički tok stalno usmerava dalje i čini ga generalno promenljivim. Upravo sviranjem (dakle, iz muzičkih materijala, koji izazivaju scensku akciju) udarač formira svoju ulogu sudije. Konsekventno, svi instrumenti postaju simboli izvođačke snage, nalik sudijinoj zviždaljci, koja takođe ima svoje mesto u ovoj kompoziciji. Iako je akustički momenat za Kagela i njegovu muziku bio veoma bitan, on ipak nije bio njen jedini činilac. Instrumentalno izvođenje postalo je fuzija kinetičke akcije i njenog akustičkog rezultata. Treba pomenuti još jedan interesantan scenski detalj sadržan u kompoziciji. U tri navrata udarač meša karte i baca ih na tablu, bas bubanj i ksilofon. Dok to radi kombinuje veoma izražene teatarske akcije, sa vrlo naglašenim akustičkim efektom.

Nakon sabiranja poena sa karata, sudija, vrlo izraženim pokretom ruke donosi odluku ko je od igrača sledeći na potezu, odnosno ko sledeći servira. Ovaj gest se može shvatiti i kao Kagelova parodija na aleatoriku, veoma zastupljenu kompozicionu tehniku od 60-tih godina XX veka. Iako je u to vreme Kagel svoj najveći doprinos dao u okviru žanra instrumentalnog teatra, praktično ga ni kasnije nije napustio.

Nakon kompozicije *Match*, u formi instrumentalnog teatra, od druge polovine 60-tih pa sve do 2004. godine, nastale su, između ostalih, i sledeće kompozicije: *Phonophonie* za solo bas, *Pas de cinq* za pet nemih izvođača, *Mirum* za tubu, *Atem* za drvenog duvača, *Staatstheater*, *L'art bruit* – solo for two, *Magic flute*...

Francuski kompozitor, grčkog porekla, Žorž Apergis je osnovao radionicu za muzički teatar pod imenom *Atelje za teatar i muziku*.<sup>14</sup> U okviru ovih radionica, inspirisan svakodnevnim životom, dolazio je do rešenja – kompozicija u kojima je koristio muzičare i kao glumce. Nastojao je da satirično predstavi događaje iz društva, pretvarajući ih u svet poezije izražen kroz muzičko-scenski događaj. Sve konstitutivne elemente (vokalna i instrumentalna muzika, gestovi, scenski elementi, pokreti...) tretirao je sa podjednakom važnošću i u tom smislu ih je međusobno povezivao sa ciljem da imaju podjednak udeo u realizaciji dramskog sadržaja čitavog projekta. Među brojnim projektima ovog tipa, komponovanim u poslednjih tridesetak godina, pomenuo bih: *Recitations* za solo glas, *Jojo* projekat muzičkog teatra, *Sextour* opera za pet glasova i violončelo i *Commentaires* za dva komičara, bariton, violončelo, klavir i violu.

Federiko Felini (Federico Fellini) je snimio dvadeset tri filma. Među njima je sigurno desetak u rangu remek-dela. *Prova orkestra*<sup>15</sup> je film koji se na poseban način odnosi prema muzičarima i muzičkoj umetnosti. Takođe, to je film koji svojom enterijernom scenografijom i dekorom u okviru nje, koji su smešteni u prostor i akustiku crkve, naglašava specifičan pozorišni ambijent. Time, iako je u finalnoj realizaciji reč o drugačijem, filmskom medijumu, ovaj primer dobija poseban značaj za ovaj rad. Zahvaljujući Rotinoj (Nino Rota) muzici, svaki instrumentalista iz Felinijevog orkestra, kroz svoj instrument priča priču za koju misli da je najvažnija. Paralelno se može videti da i instrumenti pričaju svoje muzičke priče kroz muzičare koji ih sviraju i koji o njima govore. U vidu političke satire, sa metaforom tadašnje italijanske (ali i ne samo italijanske i ne samo tadašnje) političke scene, u želji za dostizanjem vlasti, instrumenti i muzika koja izlazi iz njih, postaju sredstvo kojima se dolazak na vlast

---

<sup>14</sup> *Atelier Theatre et Musique (ATEM)*.

<sup>15</sup> *Prova d'orchestra*, 1978.

ostvaruje. Sve to vodi ka potpunoj anarhiji, koja kulminira gnevom izazvanim dirigentskom diktaturom (iz dirigenta u dva navrata zaista progovara sam Hitler (Adolf Hitler)), ali i koja se na kraju, posle kataklizmičnog raspada svega živog u orkestru, istom tom dirigentskom diktaturom ponovo dovodi u red. Muzički instrumenti se, kao narodni poslanici u skupštini, koja je ovog puta smeštena u crkvu, bore za svoja prava, prelazeći sopstvene limite izraza i limite svoje osnovne funkcije, izazivajući tako srozavanje i raspad društvenih vrednosti. Iz konteksta ovog filma se nameću dva pitanja: zašto se majstor Feline odlučio baš za muzičare i muzičke instrumente kao metaforu kritike društva i zašto je farsa tako direktno vezana za pozorišnu scenu i muziku na njoj?

Hajner Gebels (Heiner Goebbels) je svoju predstavu *Štifterove stvari*<sup>16</sup> kreirao ujedno i kao kompoziciju za pet klavira bez pijanista, ali je istovremeno i definisao kao predstavu bez glumaca, izvedbu bez izvođača, konačno, kao scenski događaj nijednog čoveka na sceni. Ovaj umetnički događaj predstavlja fascinantan prostor pun zvukova i slika koji se primaju i čulom sluha i čulom vida. Predstava se odvija oko različitih stvari koje su u pozorištu vrlo često samo deo scenografije, to jest funkcionišu kao rekviziti. Ovde one postaju pravi protagonisti. Klaviri, rasveta, slike, žamor, zvuci, glasovi, vetar, izmaglica, voda, led...preuzimaju uloge likova u ovoj predstavi. Štifter, pisac sa početka 19. veka je pisao, kako Gebels kaže: „Sa istim okom za detalj, kao što neki slikar slika, čime u zapletima njegovih priča dolazi do izražaja koliko on poštuje sve konkretne stvari, prisiljavajući čitaoca da postane svestan svake pojedinosti na njima i u vezi sa njima“. Gebelsova predstava inspirisana je Štifterovim postupkom pisanja i tretira njegov tekst kao suočenje sa nepoznatim, odnosno sa silama kojima čovek ne vlada. To je svojevrsna molba čoveku za spremnost da se usvoje merila i sudovi koji su različiti od njegovih, pa čak i prilika za pomirenje, pre svega sa prirodom. Sam Gebels još dodaje: „Štifterove stvari predstavljaju izvođačku instalaciju sa raznim tonskim i glasovnim slikama, ali je pre svega to poziv da se gleda i sluša“. U realizaciji vrlo kompleksne predstave, iako na sceni nije nijedan glumac, učestvuju nekoliko dekoratera i desetak kompjuterski obučanih tehničara, koji preko svojih lap-top kompjutera upravljaju svim muzičkim i scenskim akcijama na sceni, što u rezultatu daje da klaviri sami sviraju, da se dekor sam pomera po sceni i da se scenski događaji praktično sami odigravaju.

---

<sup>16</sup> *Stifters Dinge*.

Očigledno je da su se kroz istoriju čovečanstva muzički jezik, muzički instrumenti i, uopšteno govoreći, muziciranje, razvijali postupno. Pozorište i sve što je ono nosilo u sebi, takođe. Nekada bi muzika i pozorište bili upućeni direktnije jedno na drugo, a nekada bi se međusobno udaljavali. Međutim, veza nikada ne bi bila potpuno raskinuta. Ta potencijalna zavisnost muzičkog i scensko-dramskog je konačno kulminirala u drugoj polovini XX veka pojavom instrumentalnog teatra.



### 3. Metode u procesu rada na projektu instrumentalnog teatra

Istraživanje različitih dostignuća u domenu instrumentalnog teatra usmerilo me je ka definisanju ličnog odnosa prema teatru i osveščivanju tri faze kroz koje sam u tom procesu prolazio. Najpre sam formirao sopstveno iskustvo kroz kontakte sa različitim oblicima teatra, putem posmatranja, u svojstvu publike, ili kroz direktno učešće u pojedinim predstavama. Odnos prema muzičkom teatru je u tim trenucima bio pre svega instinktivan i nesvestan, jer nije bilo potrebe za definicijom pojma.

Druga faza je podrazumevala formiranje poetičkog odnosa prema žanru instrumentalnog teatra. U tom trenutku približavao sam se onome što me je u stvaralačkom smislu najviše interesovalo, a to je vezano za scenske potencijale instrumenata i instrumentalista, predstavljanje svoje muzike u netipičnim ambijentima, značenje muzike i ostvarivanje različitih oblika komunikacije uz pomoć nje. Interesovala me je, takođe, sinteza muzičkih i teatarskih sadržaja u kontekstu zajedničke realizacije. Instrumentalni teatar sam, sem toga, počeo da posmatram kao žanr u okviru koga bih mogao da razvijem preciznost ličnog kreativnog izraza. Kao što se muzika vrlo često opisuje ili objašnjava upotrebom vanmuzičkih izraza i simbola, kako bi bila razumljivija, tako se i sam proces izvođenja, to jest prezentovanja muzike, može načiniti slojevitijim ukoliko se obraća pažnja ne samo na muzički sadržaj, već dodatno i na vanmuzičke elemente koje muzika u sebi nosi. Aktiviranje takvih elemenata je moguće u široko postavljenim muzičkim i u vanmuzičkim kontekstima, koji sa muzikom imaju nekakvu srodnost. Jedan od takvih konteksta jeste teatar.

Treća faza je bila ona u kojoj sam oblik muzičkog pozorišta zamislio u formi u kojoj sam definiciju svog odnosa prema instrumentalnom teatru želeo da realizujem. Rezultat procesa koji sam opisao je kompozicija *Istar – ciklus nascentnih muzičkih karikatura*, namenjenih scenskom izvođenju, u pozorišnoj scenografiji i dekoru, sa punom pozorišnom režijom. Likovi, koji isijavaju iz instrumenata koji ih formiraju, a koje okuplja i međusobno povezuje glavni lik, klarinet *Istar*, kreiraju dramski tok. Uz scensku realizaciju, ova faza je, takođe, bila usmerena na pisanje partiture koja pored scenskog omogućava i koncertno izvođenje ove kompozicije.

Konkretan rad na realizaciji osmišljene ideje instrumentalnog teatra o *Istaru*, podrazumevao je kompozicioni postupak koji je obuhvatao sledeće elemente:

1) Posmatranje, tumačenje, definisanje i stvaranje kritičkog odnosa prema svakodnevnim pojavama, događajima i likovima koji su u većoj ili manjoj meri relativno

dugo deo lične svakodnevnice. Mogućnost ličnog iskaza o bitnim društvenim pojavama i sadržajima kroz muziku, daju umetničkom procesu pun smisao. Tu se svrha i smisao umetničkog procesa u muzici dodiruju sa svrhom i smislom umetničkog procesa u dramskim umetnostima. Na osnovu takve mogućnosti, iz niza najrazličitijih, su odabrani oni događaji, likovi i pojave koji su bili najzanimljiviji za muzičku obradu,

2) Indirektni ili neposredni kontakt sa uzorima iz muzičke literature (u najširem mogućem smislu), zahvaljujući kojima je, pre svega u smislu fokusiranja energetskeg potencijala, a zatim i dejstva postojećih muzičkih sadržaja, usmeren put ka kreiranju novih materijala određenih scena iz ciklusa. Sem toga, analizirani su i pojedini kompozicioni gestovi i njihova muzička značenja, a zatim, na osnovu bliskog načina mišljenja, prenešeni u lično muzičko tkivo. Uz to su analizirana i pojedina značajna izvođenja primera iz literature, što je predstavljalo vid proširenja tumačenja određenih muzičkih značenja,

3) Formiranje novih muzičkih materijala sa posebnim obraćanjem pažnje na njihov semantički nivo, što je podrazumevalo dovođenje u sklad muzičkog jezika sa jezikom klasičnog dramskog toka, kao integralnog dela kompozicije. Time su likovi dobili svoje karaktere, odnosno mogućnost da se predstave jezikom muzike,

4) Uspostavljanje najdirektnijih uzročno-posledičnih veza između inicijalnih muzičkih materijala svih scena, sa ciljem dovođenja do zajedničke kompaktnosti i povezanosti svih likova dramske radnje,

5) Razvojnost svakog od pojedinačnih materijala i time trasiranje prirodnog oblikovanja forme, sa obraćanjem pažnje na logiku i koherentnost muzičkih planova,

6) Uspostavljanje jedinstva ciklusa na osnovu reminiscencija tematskih materijala, translacija i rotacija pojedinih odseka forme, upotrebe varijacionog principa i vođenja osnovnog niza *a-h-cis-dis-e-g* kroz različite sfere i dimenzije kompozicije: a) pojavama pomenutog niza ili njegovih delova u svim svojim melodijskim i harmonskim varijantama; b) pojavama niza u dramaturgiji tonalnog plana (prvo polje donekle zadržava pomenuti niz u sledu tonalnih centara),

7) Formiranje i konačno definisanje specifičnog instrumentarijuma, koji se u toku procesa ispostavio kao najpraktičniji za realizaciju muzičko-dramskog sadržaja. Klarinet, sa svim svojim izražajno-tehničkim mogućnostima, kao i relativno lakom scenskom upotrebom (brza i efikasna prenosivost instrumenta) se nametnuo kao idealan vođa ukupnog instrumentalnog aparata. Gudački instrumenti su potvrdili svoju funkcionalnu neophodnost u

kreiranju bogatih akordskih vertikala, stvaranju masivnosti zvuka sa karakterističnom tonskom bojom, kao i u oblikovanju kontrapunktskog sloja kojem je svojstveno melodijsko izlaganje. Ostali solistički instrumenti su svojim specifičnostima i potencijalima za virtuozičnost uticali na preciznost oblikovanja svakog pojedinačnog lika iz dramske radnje.





## 4. Umetnički projekat *Istar*

### 4.1. Obrazloženje naslova

**InSTRumentalni TeatAR *Istar*** (ime *Istar* izvedeno je iz reči *instrumentalni* i *teatar*), jeste teatarska forma u kojoj sama muzika izlaže dramski tok, a različiti instrumenti, koje animiraju izvođači, prikazuju likove te dramske radnje. Partitura kompozicije, zajedno sa sižecom priče o Istaru se može tretirati kao poseban vid dramskog teksta, napisanog muzičkim jezikom, koji može služiti kao osnov za rediteljska tumačenja u okviru drugih medijuma (na pr. pozorišta i filma). *Istar* je po svojoj formi ciklus od 11 karikatura,<sup>17</sup> u kojem se, kroz svoje instrumente, predstavlja 8 likova, u okviru 21 muzičke scene. Svaki instrument-lik se vezuje za jednu ili nekoliko scena, kojima se uobličavaju pomenute karikature. One su dalje grupisane u šest karikaturalnih polja, zahvaljujući kojima se obezbeđuje jedinstvo ciklusa. Karikature su bitne i iz razloga što se njima naglašava da je svaki lik dramske radnje, kao i svaki deo forme muzičkim jezikom nacrtan, a time i definisan. Njihova vrednost je i u tome što se u prenosnom značenju one posmatraju kao forme u kojima likovi dobijaju otklon od realnog, a gde se njihove osobine namerno pojačavaju, i kao takvi oni mogu duhovito ili zaoštreno prikazivati širok spektar različitih društvenih tema. Termin *nascentno*<sup>18</sup> u ovom ciklusu ukazuje na živ proces i neprestano rađanje, to jest, stvaranje ili konačno scensko definisanje, odnosno režiranje likova koji su prethodno muzikom formirani.

Istraživanje semantičke prirode imena *Istar* ukazalo je na to da je *Istar* značajan na nekoliko nivoa. Najpre u geografskom smislu, zbog autentične balkanske lokacije.<sup>19</sup> Značaj geografskog konteksta se pojačava činjenicom da kompozitor ove muzike, svojim rođenjem pripada pomenutom lokalitetu. Potom, *Istar* je važan i u istorijskom smislu, s obzirom na to da je to ime počelo da se koristi još u antičko doba. Kod Herodota (Herodotus) se sreće reč *Istros* koja u etimološkom smislu predstavlja kovanicu od reči *istia* što znači ognjište i *rous* što ima značenje struja, reka. U mitološkom smislu *Istros* se posmatra kao personifikacija

---

<sup>17</sup> Termin potiče od italijanske reči *caricare*, čiji je prevod: *pretvoriti, preterati*.

<sup>18</sup> *Nascentia* na latinskom znači *rođenje*.

<sup>19</sup> Ime *Istar* koristilo se za donji tok Dunava, otprilike od Timočke krajine do Crnog mora.

boginje Hestije (Hestia), najstarije Kronove (Cronus) i Rejine (Rhea) kćeri, sa značenjem „reka hraniteljica“. U društveno-sociološkom smislu *Istar*, tj. *Dunav* predstavlja simbol povezivanja naroda svih deset država kroz koje ova reka protiče. Zahvaljujući protoku vode svi ti ljudi su bliži jedni drugima, što im omogućava lakšu i bržu međusobnu komunikaciju i saradnju. Voda svojim strujanjem može da pročisti mnoge mutnine koje nastaju između ljudi. Upravo je to želja i zadatak glavnog junaka ove predstave, klarineta *Istara*, da svojim moćima doprinese pročišćenju i ponovnom uspostavljanju nekada skladnih odnosa među svim likovima u predstavi. Ti odnosi su u sadašnjem svetu brzine i materijalnog interesa potpuno narušeni. *Istar* u svojoj nameri, uz pomoć samo njemu znanih i čudesnih *Marinadi*, nastoji da na kraju izađe kao pobednik. Slično glavnom junaku i svi ostali likovi su deo izmišljene priče, inspirisane savremenim društvenim kontekstom, odsustvom normalne komunikacije među ljudima, brzinom tempa života, odnosom dobra i zla, kao i večnom temom ljubavi. Svaki od osam likova simbolički predstavlja po jedan element savremenog sveta, istovremeno se kritički odnoseći prema njemu.

Potencijalna rediteljska tumačenja kompozicije *Istar* proširuju muzički kontekst i upućuju na neminovnost postojanja scenskog dekora, kostima za instrumentaliste, šminke, posebnog svetla, prostornog ambijenta, i tako dalje, koji takođe mogu da utiču na osobenost pojedinačnih muzičkih likova na sceni.

#### 4.2. Siže priče

##### ***Ultra!***

To je ime sveta, u kojem živi mnogo ljudi, sveta koji, kada pogleda na levo, u daljini vidi *Veliki stari Frisk*, a na desno – tamo se nalazi *Tokiyahoo*. U tom svetu svi nekud jure, žure, utrkuju se, pokušavaju da dostignu nešto više i nešto veće. Trude se da stignu najdalje, do samog kraja, i žele da priđu nemogućem. U njemu svi imaju svoje male živote. U njima sebi drage ljude, svoju porodicu, prijatelje... Nekada su voleli mnogo, pogotovo kad su bili mali. Ali imali su i vremena tada. Družili su se, pazili, obraćali pažnju na sve. Bili su srećni tada. Iskreno srećni!

Vremenom, međutim, počeli su da zaboravljaju. Toliko im je postalo važno samo da stignu, da postignu i dostignu, toliko su hteli da budu tamo negde...visoko, daleko, na kraju, još dalje... Brzo, brzo, brzo, stići, stići, stići...te reči preplavile su im zdravu pamet.

**Ultra!**

Onda su svi prestali da vole. Izgubili su sebi drage ljude, svoju porodicu, prijatelje... Izgubili su sebe same. Ali... i dalje su trčali! I još uvek trče. Brže i luđe, jer, zaboga, mora se stići. Na sam kraj... i preko njega! Mora!

-Biti tamo nema cenu!

-Gde?

-Mora se biti tamo!

-Gde?

-Tamo! Još...!

-Zašto?

-Jednostavno, to se mora! Tako treba!

Ove reči izgovarane su i ponavljane u krug godinama, decenijama, jako dugo... U jednom trenutku, tamo gore, visoko, bez ikakvog razumnog objašnjenja, izdvojilo se njih dvanaest. Postali su važni, i svi drugi su odjednom počeli da gledaju samo u njih. Zavideli su im i želeli da ih na bilo koji način dostignu. Svi, od *Starog Friska* do *Tokiyahooe*, tragali su za formulom koja bi im omogućila da se popnu gore. Makar na tren, makar u kapljici vremena.

Ali...njih dvanaest je bilo jako visoko. Visoko. Isključivo i nedodirljivo gore.

**Ultra!**

## 4.3. Opis likova

- *Istar* (klarinet)
- *Eleganza nuova* (kamerni gudački orkestar)
- *Umbra* (kontrabas)
- *Tužni McMelanholik* (saksofon)
- *Žuti Santa* (trombon)
- *Velika Heleba* (marimba i udaraljke)
- *Xy* (električna gitara)
- *Marinadi* (akustična gitara i klavir)

U ovoj priči o klarinetu *Istaru* i njegovom okruženju skoro svi likovi su muški, čime se pokazuje dominacija muškog roda u svetu *Ultra*. To čak podrazumeva i da se violina, viola i violončelo u okviru kamernog gudačkog orkestra mogu imenovati kao *violin*, *viol* i *violončel*. Slično je i sa električnom gitarom, koja ima mogućnost da se u ovom kontekstu vodi pod imenom *električni gitar*. Jedini ženski lik je ujedno i najpozitivniji. To je marimba (koja se posmatra u širem smislu sa svojim sestrama udaraljka).

Klavir i gitara predstavljaju nadpolno stanje... Oni su nešto posebno!

**Klarinet: Čarobnjak – volšebnik, zvani Istar.** Zovu ga i čarobnjak od svile. Mlečnih je kapaka, povučenih ali prijatnih manira. Ime je dobio po reci *Dunav*, koja se u staro antičko doba, u svom donjem toku pojavljuje pod grčkim imenom *Istros*. To ime su Sloveni kasnije preveli u *Ister*, a u moderno vreme je nastala i varijanta imena – *Istar*. Kao što reka koja protiče kroz deset država povezuje i miri različitosti među ljudima koji u njima žive, tako i *Istar* svojom protočnošću deluje blagotvorno u svom okruženju. Zahvaljujući svom trščanom, šalmajskom poreklu (grčki *calamos*, to jest latinski *calamus* znači *trska*) ima urođenu toplinu svog zvuka i ukupne pojave. Takođe, preuzimajući ime od *Anđeoskih truba* iz 17. veka (latinski *clarus* znači *svetao*, *jasan*, a takve trube su bile poznate i pod nazivom *clarino*), koje su imale visok registar i pretežno koristile tonove između 8. i 16. alikvota, klarinet *Istar* ima urođenu sposobnost da prenosi dejstvo kamertona **a1** (u ovom slučaju štimovanog na 444Hz) i da razume značaj uređenosti sistema alikvotnog niza.

Čarobnjak *Istar* je svemu siva eminencija. On je tihi autoritet. Malo priča i malo ko sa njim komunicira. Obično mu se vidi samo senka. Ali u trenucima kada može da se vidi, često je sklopljenih očiju. Tada posebno do izražaja dolazi mlečna boja njegovog svilenog tena i njegovih očnih kapaka. Deluje kao da ima moć da se pruruši za tili čas, da u istom trenutku bude na četiri kraja sveta. On je tu. Uvek! I u *Starom Frisku* i u *Tokiyahoo-i...* i na severu i na jugu! Kad god ga trebaju, eto ga!

On ume da reši mnogo toga, on ume da miri, ume da napravi dobro i pravedno. Od njega, zapravo, mnogo toga zavisi i uz njegov oslonac mnogo toga je lakše. On nije vođa. Ne...To ne želi da bude. Priča se da mu vođa isuviše militantno zvuči. On je jednostavno volšebnik čija plemenita misija teče glatko, kao svileni tok reke *Istros*! Njegova misija je dala mnogo uspešnih plodova. Jednom je uspeo da zaleči tamo gde je bio gorak ukus. Drugi put da pomiri mnoge ranjene duše. Ovoga puta je smislio nešto novo. U brzinu sveta *Ultra* koja je ljude odvojila daleko jedne od drugih, probaće da spusti poseban prah. Prah čudesnih moći, koji mogu da donesu samo *Marinadi*. Time će probati da približi ljude najpre sebi samima, a

zatim i jedne drugima. Uveren je da će ih prah pročistiti i vratiti im smisao. *Marinadi* su jedini sposobni za to. Nije sasvim jasno odakle oni dolaze, nije jasno ni kako dolaze. Zna se samo da se spuštaju na tlo zemlje *Ultre* i zna se ono što se nakon toga oseća. A oseća se dobro, čak i više od toga! Ultra!

**Kamerni gudački orkestar: Eleganza nuova**, što bi značilo *elegancija nova* ili *otmenost nepoznata*. On je, ne zna se kako i od koga, izabran kao elitna grupacija, kao elitna elegancija (*con eleganza*). Iz najviše i najskuplje je klase i u medijima se vrlo često pojavljuje pod nazivom *Feel harmonics*. Verovatno bi mu, zbog italijanskog porekla njegovog imena, više pristajao naziv *Filarmonico*, što bi u bukvalnom prevodu značilo prijatelj sklada. Međutim i engleski naziv ima svoje potpuno opravdanje u značenju: *oseti harmoniju* ili *osećaj harmonika*.

*Eleganza nuova* je za većinu likova u ovoj priči najbitniji. On je skup, on je glamurozan, on je poseban! On predstavlja ekipu. Važnu, vrlo važnu ekipu. To je muška, isključivo muška grupacija, što se može osetiti i u tretmanu imena *Eleganza nuova* u muškom rodu. U eleganciji je izlaz za mnoge, bar se tako misli. Mora se biti deo njih! Oko njih se vrti sve. Violini, violi i violončeli su najbolji! Međutim...bez pravog i poznatog razloga! Oni su, takođe, najlepši! Opet, bez jasnog razloga! Diktiraju sve i upravljaju svime! Oni vladaju! Bez razloga! Ali... oni su elegancija! Skupi su, nedodirljivi, zrače, jaki su, moćni su... Oni znaju sve! Oni imaju sve! Da...bez razloga! Kako su došli do svega toga, ko ih je tamo gore poslao, ko ih održava, izdržava...? Niko nikada nije uspeo definitivno da dokaže. Postoje samo špekulativna nagađanja, ali bez pravih potvrda. Svi ostali, to jest, većina onih koji izdaleka posmatraju orkestar sa njih dvanaest visoko gore, žarko žele da se popnu. Makar da ga dodirnu. Istovremeno mu zavide i dive mu se! Zameraju mu mnogo toga, ali ga od toga još više obožavaju!

Mnogi su prilično zbunjeni u dodiru sa stihovima koji neprestano izlaze iz instrumenata *Eleganze nuove*. Kroz jedva prepoznatljiv uzvišeni jezik, koji ima dejstvo prefinjenog nadjezika mediteranskog tipa, čuju se stihovi:

*Ikada dovoljno,  
ljubavi srećnog srca*

*Svetski paparaci,  
ljubavi moja,*

*zelena devojko Sunca*

*Zahvalnost ogromna,*

*kolač,*

*najdraži*

**Kontrabas:** Mladi virtuoz, prenatrženih hormona. Zove se *Umbra*. Obučen je u crveni frak i crvenu leptir mašnu, za koje žarko želi da pocrne, što pre! Veruje da bi time postao ozbiljniji i da bi ga konačno prihvatili! *Umbra* je još odavno pocrveneo od prevelike želje. On svašta može. Pametan je, lep, sposoban, vredan... Stalno se pokazuje. Odvažnost mu ne manjka. Ali, od svega što u životu radi, on najviše želi. Želi da se dokaže i konačno popne gore, zauvek! Ima ogromnu energiju, ludački tempo, a entuzijazam ga vodi kao instinkt koji kaže:

- Sad to, sad to...

- Pazi, to ne...

- E tooooo!

*Umbra* je izuzetno ponosan na svoja tri porekla. Astrološko, po kome potiče iz jezgra Sunčevih pega. Hemijsko, po kojem je sličan mrko-žutom okeru, od kojeg se razlikuje po tome što pri žarenju može da pocrni. I geografsko-etničko poreklo po kojem je potomak prastarog naroda pod imenom *Umbri*, koji je živio na teritoriji današnje Italije.

Međutim, *Umbra* ima jedan problem. Mnogi misle da je još uvek klinac. Niko ga ne shvata sasvim ozbiljno. Kažu:

- Šta, hoće gore? E ne može!

- Zašto?! Zato!

- Ma šta misli taj crveni klinja? Ispilio se tek, vidi ga, pa odma' hoće sve?!

- E ne može!

- Molim, pita *Umbra*?! Molim?! Ne može? Ko kaže da ne može? Ko kaže? E može!

Videćete! – svaki put se zainati, onako crvenog i zajapurenog lica!

**Saksofon:** *Tužni McMelanholik* – melanž (francuski *melange*: mešavina, smesa) grčke žuči, metalnog šalmaja, šupljine bombarde, belgijskih inovacija, francuskog džezza i ko zna čega još sve ne. O njemu se ne zna mnogo. Samo da je škotskog porekla, da voli viski, ali samo po kap na svakih 7 minuta! Njegovi najbliži su u *Starom Frisku*, ali on ne želi tamo. Niko ne zna zašto.

*Tužni McMelanholik* vrlo često zviždi nešto nalik na škotsku tradicionalnu pesmu *Auld Lang Syne*. Međutim, niko nikada nije saznao zašto baš nju zviždi, niti bilo ko sa sigurnošću može da tvrdi da je to zaista baš ta pesma. *McMel* je uvek tu, stalno je u nekom ćošku i svi su se već navikli na njega. Doduše, ne zna se ni da li mu nešto smeta, ni šta bi hteo, on gotovo da i ne govori. Pijucka svoje škotsko piće, zviždi i traži nekakvu utehu. Ko zna u čemu i ko zna zbog čega. I svi su se već navikli na njega, sažaljevaju ga...uglavnom...i to je sve.

Mada...

Možda će se i *McMel* jednog dana otvoriti i podeliti sa drugima ono što nosi u sebi.

**Trombon: *Žuti Santa, sa mindušom u kosi.*** Potomak je ruskih emigranata, koji su u davno vreme svoj put otpočeli na delekoj *Tokiyahoo-i*, ako je to uopšte bitno. Farsa je njegov lajtmotiv, iako mu to niko nikada nije rekao! Njega uglavnom niko ne voli. On je jedan od onih ljigavaca, koji jako misli da nešto jeste. Da je najbolji, najlepší, najuspešniji, „ortak” sa svima. Jednom rečju: NAJ! Dali su mu nekoliko lokalnih nagrada: *Najžuta boja godine*, *Najveća lepša minduša*, *Najtalentovaniji ortak*, i tako dalje, zbog čega je umislio da je potpuno i skroz NAJ! Ali on to nije ni izdaleka. On nije ništa. Farsičan je i u tome je smešan. Verovatno i on u sebi to zna. Makar izdaleka to mora osećati. Ali, ne da se. Ima jedan cilj, želi da se popne gore i u stanju je da se napne svim žilama, da potroši svu energiju za jednu jedinu sekundu provedenu tamo gore. Gore, među onih dvanaest. Za to ima i poseban plan, kao i poseban izgled. On ima čudno žutu kosu, kaže da mu je takva od rođenja, verovatno i još od pre toga, iz Rusije, ili sa *Tokiyahoo-e*. Pored toga ima i veliku, zlatnu mindušu u kosi, koju nikada ne skida. Da, pravu mindušu u kosi!

*Žuti Santa* je, takođe, jako ponosan na svoj dugačak cug. Slovo *S* mu je prirodno uklesano na telu, tako da mu se čini da mu zbog toga ni „mrtva zona“ ne može ništa. On se razume i u struju. Kaže da će direktno da se poveže sa elektronikom i da će biti prvi na svetu kome je to pošlo za rukom.

On raste, on se širi, on se nameće... Ali ipak... Svi znaju ko je *Žuti Santa*: jedna hladna santa leda, limeno-pozlaćene boje, levkastog otvora na glavi iz kog izlazi puka groteska.

**Marimba: *Velika Heleba.*** Ona je istovremeno i Heba (Hebe), u mitologiji poznata kao boginja mladosti i Helena (Helen), čuvena zbog svoje lepote, ćerka Lede i Zeusa (Leda, Zeus). Zovu je i Velika mama, iako ima samo 16 godina, već 15. put uzastopno! Obožava da zasmehava decu i u tome je jako vešta. Naročito im se dopada kada na sebe stavi životinjske



rogove i krene da lupa po sebi, kao po šupljim tikvama. Tada ih vrlo često dovodi do suza, od smeha, naravno.

*Velika Heleba* ima ogromno srce, u kojem ima mesta za svakoga. Ona ima i divnu dušu. Toplu, jaku, prijatnu, najbolju! Puno se smeje! Onako punim glasom iz dubine stomaka, smehom koji leči. Deca je zaista najviše vole. Imitira im likove iz crtanih filmova, pretvara se u svakakve smešne ličnosti, zbog čega je zovu *Big Mama Ha* (skraćeno od Heleba, deci je to ipak komplikovano)! Pored toga što je toliko dobra i divna, *Heleba* je i prava lepotica! Retko ko može odoleti njenoj zlatnoj kosi, magičnom stasu i neponovljivo širokom osmehu. Ona je stalno blizu elegancije. I oni je vole. Želeli bi da je deo njih, ali... to *Helebi* nije potrebno.

- Zašto?

Ima ona svoje razloge...

**Električna gitara: X,Y (lik zvani Xy).** Hijeroglifik je po vokaciji (grčki *hieros, glypho: poznavanje tajnog pisma; jezik u slikama*)! On je jednačina sa dve nepoznate, i to u boji.

Najnejasniji je lik među svima. On pleni svojom pojavom. Britak je, jak, glamurozan, energičan, moćan, zasenjuje kad se pojavi. Nema nikakve veze sa onih dvanaest gore, jedva da je čuo za njih. Nije im ni protivteža. Jednostavno, potpuno je svoj, niko ne zna kako to uspeva, ali svaki put kada se pojavi, to je potpuno neočekivano i neobjašnjivo. Bljesne u stilu munje, dodje među ljude i tada svi imaju tako jak utisak da se bez njega uopšte ne može. Svi u momentu postaju opčinjeni njime. Svi žele makar da ga dodirnu, a oni koji uspeju sa njim da razmene nekoliko reči, od toga posle žive godinama. Priča se da su magneti na njegovom telu najzaslužniji za to, pogotovo kada se pojačaju električnom žičanom vibracijom.

Kao i dolazak, njegov odlazak je, takođe, izuzetno munjevit. On jednostavno iščezne i nema ga, i to vrlo često traje godinama. Do neke sledeće prilike i iznenadne pojave. Pretpostavlja se da njegove tabulature prikrivaju pravu istinu o njemu, ali još uvek ih niko nikada nije dešifrovao. U njegovom imenu je, takođe, jednačina sa dve nepoznate. Ona još uvek nije rešena. Pokušavale su mnoge generacije da proniknu u njegovu tajnu. I oni u crno-beljoj tehnici, kasnije i oni u boji. Evo sada i putem kompjutera, digitalnim metodama, multimedijom, ali ništa. Bezuspešno svaki put. Xy je zaista sa dve nepoznate. Zna se samo da se razume u hijeroglife i da ih tumači k'o od šale. Baš kao i tabulature.

**Akustična gitara i klavir: Marinadi.** Marinadi su nadpolni i oni u sebi nose drugo ime za ljubav. Oni su ljubav sa neba, ljubavne sile u prahu, ljubavni začini... Može se živeti bez njih, ali sa njima je mnogo bolje. Ko ih jednom proba, ni ne pomišlja dalje da živi bez njih.

*Marinadi* su veliki, a blagotvorni. U dejstvu direktni, a prijatni. Magličasti su, a smirujući. Dugotrajni, a nikako dosadni. Oni, dejstvom svoga praha sa čarobnih žica iz kojih ga dobijaju, mogu da promene svet!

- Kako to oni rade?

- Stoprocentno! Ultra!



## 5. Analitički prikaz kompozicije

Instrumentalni teatar *Istar* osmišljen je u formi ciklusa od dvadeset jedne scene, koje su grupisane u šest većih formalnih polja i čije je izvođenje predviđeno bez prekida – *attacca*. Unutrašnja organizacija scena podrazumeva podelu na odseke, koji se na svega dva mesta u formi grupišu u veće celine – delove. Svaki od odseka je u najčešćem broju slučajeva rezultat organizacije rečeničnih nivoa u okviru strukturnog plana. U pojedinim scenama se uspostavlja varijacioni princip (2, 7, 9, 18), rotacija (2-15, 3-11, 5-14), translacija (3-12, 6-13-15-20, 17-19-21) i sinteza materijala (20). Pored mogućnosti tradicionalnog praćenja kompozicije na osnovu analize odseka, delova i polja, takođe postoji mogućnost da se njen sadržaj upozna i putem definisanja jedanaest karikatura, koje se grupišu u šest karikaturalnih polja.

Svaka od karikatura svoje inicijalne nastupe ima u sledećim scenama:

1 – *Istar*, 2 – *Eleganza nuova 1*, 3 – *Bez naslova*, 4 – *Umbra*, 5 – *Elektronika 1*,  
6 – *Marinadi 1*, 8 – *Tužni McMelanholik*, 10 – *Velika Heleba*, 11 – *Žuti Santa*, 16 – *Xy* i 17 – *The Beatles 1*.

Karikaturalna polja podrazumevaju grupisanje sličnih karikatura, i to:

- I polje sadrži scene: 1, 4, 8, 10, 11 i 16 – ono je formirano na osnovu predstavljanja svih pojedinačnih likova,
- II polje sadrži scene: 2, 7, 9 i 18 – čime se grupišu sve pojave *Eleganze nuove*,
- III polje sadrži scene: 5 i 14 – čime se grupišu dve scene čiji je sadržaj isključivo elektronski,
- IV polje sadrži scene: 3 i 12 – čime se grupišu dve scene bez naslova, u kojima se muzički tok usmerava dalje,
- V polje sadrži scene: 6, 13, 15 i 20 – čime se grupišu sve pojave *Marinadi*,
- VI polje sadrži scene: 17, 19 i 21 – čime se grupišu *The Beatles* scene,

Trajanje čitavog ciklusa je oko 42 minuta.

Prva scena, pod nazivom *Istar*, otvara se prvom pojavom specifičnog elektronskog sloja kompozicije. Semplovi konkretnih zvukova sa Dunava, koji uključuju huk vetra, lavež pasa, gakanje ptica, žuborenje i bućkanje vode, obezbeđuju autentičnost zvučnog ambijenta, snimljenog na obali Dunava u Beogradu, prvog dana proleća 2010. godine. Pomenuta autentičnost dunavskog konteksta je veoma važna za lociranje glavnog lika, klarineta *Istara*, čija se pojava ovim zvucima anticipira. Upotreba semplera i procesi posebnih filtracija

zvučnih uzoraka,<sup>20</sup> koji su predstavljeni u istovremenom zvučanju osnovnih, inverznih i retrogradnih oblika – zaoštavaju i deformišu zvuk tek započetog proleća kroz čitavu prvu scenu. Time se simbolično ukazuje na postojanje mnogih problema u svetu u kojem *Istar* postoji.

Nastup klarineta na kamertonu **a1**, simboliše bazičan značaj glavnog lika i njegovu težnju za čistotom, lepotom i uspostavljanjem sklada. Mirnog karaktera, u sporom tempu, sa specifičnom artikulacijom koja upućuje na odlučnost u budućoj nameri, *Istar* otpočinje dramski tok kompozicije. Pored početnog kamertona, ovde se u izlaganju muzičkog sadržaja upoznajemo i sa osnovnim modusom kompozicije: *a-h-cis-dis-e-g*, koji će u kasnijem muzičkom toku imati značaj i na tonalnom i na tematskom planu kompozicije.

### Primer br. 1: Osnovne karakteristike lika klarineta

The image displays a musical score for Clarinet (Cl.) and Bassoon (Bs.) parts. The score is divided into two systems. The first system starts at 1:53 and ends at 2:30. The second system starts at 2:46. Dynamics include pp, mf, p, f, ff, and mp. Tempo markings include Lento, accel., rit., and a tempo. A 'non legato' marking is present in the second system.

<sup>20</sup> Koriste se fuzz-wah i stereo delay efekti.

Produženje zvučanja kamertona čuje se zatim u gudačkom orkestru, koji zahvaljujući nadmenosti svoje „nove elegancije“ nastoji da kamerton maksimalno raštимуje. To gudački instrumenti ostvaruju na nekoliko načina: intervalski (četvrtstepenim i polustepenim udaljavanjima od kamertona i glisandima), artikulacijom (korišćenjem žete rikošea) i upotrebom kratkih klusterskih situacija u donjem delu vertikale (violončela i kontrabas). Proces „raštımavanja“ kamertona rezultira širenjem vertikale od tona **a** do akorda koji se u različitim obrtajima javlja pri kraju numere, a baziran je na već pomenutom modusu. Kraj scene uobličava ponovni nastup klarineta, kojim se zaokružuje forma (odseci **a-b-a1**) i usmerava muzički tok ka sledećoj.

Scena broj dva nosi naziv *Eleganza nuova 1*. Organizovana u formi trodela **a-b-C**, ova scena ima zadatak da prikaže lik gudačkog orkestra sa svom nadmenom elegancijom koju poseduje. U prvom delu **a** se u okviru pet rečeničnih struktura (5+13+8+4+5) izlaže muzički materijal zasnovan na varijantnom ponavljanju jednotaktnog motiva, specifično artikulisanog u kombinaciji stakata, tenuta i spikata. Motiv je u relativno tihoj dinamici prvi put izložen u deonicama II violina. Ovde se u melodijskom i intervalskom smislu ističe dominacija kvinte, čime se pravi korak dalje u odnosu na kamerton iz prethodnog stava. Kvinta se može pratiti kao bazični fon svih akordskih struktura u ovom odseku, melodijskog kretanja linije basa, kao i u odnosu ležećeg sloja na tonu e, koji je za kvintu udaljen od kamertona. Modus iz prethodne scene ovde dobija svoju varijatnu, sa promenom tona e u eis. Kulminacija dela **a** javlja se u poslednjih nekoliko taktova (pred partiturnu oznaku B1), u vidu dinamičkog (forte) i orkestracionog (unisono) krešenda, koji dovodi do kvartsekstakorda H-dur toničnog akorda, koji će predstavljati vertikalu nastupajućeg **b** dela. Taj deo ima funkciju kratkog dramaturškog iznenađenja, ostvarenog prvim solističkim nastupom lika *Umbre*, potpomognutim distorziranim akordima električne gitare. U svega pet taktova, fortissimo nastupom u visokom registru, lik kontrabasa želi da na sebe skrene pažnju nedodirljivih gudačkih instrumenata, koji ga vrlo brzo u toj nameri sputavaju, izlažući nov materijal u okviru dela **C**. Muzički sadržaj, koji je u ovom delu poveren gudačkim instrumentima, je u pogledu artikulacije, (upotrebe stakata i spikata), slično organizovan kao prvi odsek u ovoj sceni. Sličnost se može uočiti i u pogledu dinamičke komponente. Međutim, ovaj deo forme je po mnogim elementima kompleksniji od svih prethodnih. Tu kompleksnost čine:

1) Dvotaktno motivsko izlaganje, a zatim i motivski razvoj, koji su distribuirani kroz sve slojeve gudačkog orkestra,

2) Horizontalna i, naročito, vertikalna polimetrija prilikom istovremenog izlaganja materijala u trombonu, klaviru, električnoj gitari i ponavljanju materijala u gudačkim instrumentima,

3) Politonalnost Cis centra u gudačkim instrumentima, D centra u trombonu i E centra u klaviru, sa istovremenim ispoljavanjem polimodalnosti (niz *cis-dis-e-f-g-a-h* u gudačkom korpusu, niz *d-e-g-as-a-b* u trombonu i niz *e-fis-gis-a-c-d-dis* u klaviru),

4) Pentatonika, koja se javlja pred oznaku C, u vidu *cis-dis-fis-gis-ais* niza u deonici električne gitare,

5) Unutrašnja organizacija odseka, koja je u ovom delu formirana u rasporedu **a-a1-b-a2** (12+18+5+8),

6) Eho intervala kvinte sa početka ove numere, koji se u melodijskom smislu može pratiti u deonici solo kontrabasa i u početnim, fragmentarnim nastupima električne gitare.

S obzirom na karakterističnost scenskog izvođenja ove kompozicije, deonica gudačkog orkestra (od partiturne oznake B3, do oznake C), koja je zasnovana na ponavljanju i proširenju već izloženog materijala, može biti ranije snimljena i tako emitovana za vreme izlaganja ostalih slojeva kompozicije u trombonu, klaviru, električnoj gitari i udaraljka. Za to vreme stvarni gudači na sceni, u zavisnosti od režije, mogu da se iskoriste za neku scensku akciju.

Treća scena nema zadatak da predstavi, već da usmeri. Njom se zaokružuje početna faza, to jest prvo polje forme ovog ciklusa, a muzički tok se usmerava dalje, ka predstavljanju narednih likova. Zaokruženje ovog dela forme ostvareno je korišćenjem osnovnog modalnog niza iz prve scene, sa malim proširenjem na ton *ais* i sa tonom *dis* u fundamentu basa. Takođe je ostvareno i dovođenjem u trenutni „sklad“ instrumenata gudačkog korpusa, trombona i klavira – nakon scene u kojoj je svako od njih „nezavisno“ izlagao svoj tematski materijal. Nabrojani instrumenti ovde nastupaju u okviru zajedničkog muzičkog materijala, koji je organizovan u formi dvodela **a-b**. U njemu, najpre, u okviru tri rečenice (4+10+9), trombon izlaže glavni tematski materijal, za to vreme klavir izlaže kontrapunktski sloj, a gudački instrumenti glisandiranu pratnju. Pred kraj scene, primat preuzimaju gudački instrumenti i kroz fragmentarno uređenje odseka **b** (dvadeset jedan takt) pripremaju tonalnu podlogu za nastup kontrabasa.

Lik *Umbra* je od *Eleganze nuove* dobio dozvolu da se prikaže u svom punom sjaju, te i u četvrtoj sceni ima zadatak da pokaže svoj muzičko-tehnički maksimum. Temperamentnu i virtuosno tretiranu deonicu kontrabasa prati klavir, podržavajući ga melodijskim udvajanjima i akordskim i pasažnim bojenjem, u želji da kontrabas prezentuje kako vlada ekstremnim

skokovima iz jednog registra u drugi, koliko je intonativno tačan u visokim pozicijama, artikulaciono raznovrstan u upotrebi gudala i u picikato sviranju, dinamički precizan u dostizanju traženih fortisima, spretan sa širokim glisandima i, iznad svega, koliko je muzički interesantan. Iako je klavirska faktura u većem delu scene melodijska, na mestima gde se javljaju akordi se vrlo lako uočava vertikalni niz modusa iz prve numere, najčešće izložen od tona h.

### Primer br. 2: Virtuozno tretirana deonica kontrabasa i specifični akordi u klaviru

The image shows a musical score for a double bass and piano. The top staff is for the double bass (Cb. solo) and the bottom two staves are for the piano (Pno.). The tempo is marked 'Moderato' with a metronome marking of 80. The key signature has one sharp (F#). The double bass part begins with a forte (ff) dynamic and includes markings for 'pizz.' and 'arco'. The piano part features various dynamics including forte (f) and piano (p).

Ukupna forma scene može se pratiti u šemi **a-b-a1**. Na tonalnoj osnovi E centra, koja je zastupljena u prvom i poslednjem odseku scene, muzički materijal se najpre izlaže po dvotaktima, a zatim dobija svoju razvojnost. Kontrastni, picikato **b** odsek je na tonalnoj osnovi H centra. Završetak scene najdubljim tonom kontrabasa u fortissimo dinamici, pojačan je udarcima u dubokom registru klavira i na najdubljem tom-tomu, u forte dinamici. Između dva završna udarca pojavljuje se klarinet koji, uz ležeći akord odsviran gudačkim instrumentima, priprema nastup novog lika *Marinadi*. Međutim, u tom trenutku se dešava iznenađenje.

*Elektronika 1* je naziv sledeće scene. Ona simbolično predstavlja surovost brzine i otuđenosti savremenog sveta. Muzički materijali dobijeni su u procesu generisanja zvukova, putem *FM* i *aditivne sinteze*, na instrumentima *EFM*, *ES1* i *ES2*, u okviru softvera *Logic Pro*. Melodijsko-ritmička organizacija muzičkih materijala zasnovana je na elementima koji su se u akustičnim instrumentima već javili u prethodnim scenama, kao i na anticipaciji elemenata budućih materijala. Tako se u elektronskom sloju mogu čuti asocijacije na interval kvinte, ležeći kamerton iz klarineta i gudačkih instrumenata, distorzirani gitarski akordi, materijal zasnovan na registarskim skokovima preuzetim od kontrabasa i materijal trombona iz treće



scene. Takođe se anticipira motiv *e-d-a-c*, koji će biti vezan za lik *Marinadi*, (ovde dat transponovan: *gis-fis-cis-e*) i repetitivnost lika *Helebe*. U sadržaj generisano dobijenih zvukova, vrlo diskretno su infiltrirane *MIDI* realizacije buduće scene (u kojoj će glavni lik biti saksofon *McMelnaholik*) i već pomenutog segmenta deonice gudačkih instrumenata, koja je u drugoj sceni opciono predviđena da se izvodi kao snimljena. U nepuna četiri minuta, koliko traje ova scena, glavni lik, klarinet *Istar*, ostaje nemoćan da bilo kako utiče na zaustavljanje nemilosrdnog procesa veštačkog iskrivljenja sveta u kojem se nalazi. Tek nakon završetka ove scene klarinet ima šansu da reaguje.

Uz pomoć statičnih gudačkih instrumenata, postavljenih na ležećem akordu kombinovanog tercno-kvatnog sklopa (g-d-g-h-cis(d)-fis), *Istar* ponovo priziva *Marinadi* u pomoć. Za razliku od prošlog puta, sada u tome uspeva. Ovim počinje šesta scena.

Glavno tematsko izlaganje je u njoj distribuirano kroz deonice akustične gitare i klavira. Osnovni melodijski pokret zasnovan je na postepenom dostizanju motiva *e-d-a-c*, ritmizovanom u četvrtinama, koji će se u celosti pojaviti tek na polovini scene.<sup>21</sup>

### Primer br.3: Motiv *e-d-a-c* u deonici klavira

The image shows a musical score for three instruments: Acoustic Guitar (Ac. Gtr.), Piano (Pno.), and Clarinet (Cl.). The score is labeled (F2) and includes various performance instructions such as 'sul tasto', 'mp', 'p', 'f', and 'ond.'. The Acoustic Guitar part features a sustained chord with some movement. The Piano part has a melodic line with slurs and accents. The Clarinet part has a long, sustained note. The score is in 4/4 time and features a key signature of one flat.

Tonovi ovog motiva mogu se uočiti i u akordskim sklopovima deonice gitare u delu muzičkog toka sa partiturnom oznakom F1.

Početna dijatonika se može pratiti i u horizontalnom i u vertikalnom vidu, sa izuzetkom kratkih hromatskih prolaznica i skretnica u najnižim registrima klavira i gitare. U

<sup>21</sup> Nalazi se u deonici klavira, 9. takt u partiturnoj oznaci F2.

središnjem odseku, u kojem se novim kontrapunktskim slojem klarinet pridružuje posebno emotivnom izlaganju gitare i klavira, utapajući se u njihovu fakturu, usložnjava se akordska vertikala. Ovde su mnogo češće promene akorada, zasnovanih na tercnim sklopovima. Osnovni tonalni centar scene je in C, koji se može pratiti u prva tri odseka. Poslednji odsek **c** otpočinje pomeranjem tonalnog centra za sekundu naviše, na D, u okviru kojeg se, na dominantnoj oblasti i završava. Scena je kreirana na slobodnijoj **a-a1-b-c** formi, u kojoj **c** odsek sadrži nepotpuno ekvivalentne elemente sa početnim **a**, koji se uspostavlja zahvaljujući međusobno sličnoj fakturi, što upućuje na potencijalnu repriznost. U dva početna odseka (**a** i **a1**) klarinet i gudački instrumenti nastavljaju na početku scene započet proces prizivanja *Marinadi*. To se ostvaruje dvotaktnim i jednotaktnim zastancima muzičkog toka, u kojima je primarno aktiviranje harmonske komponente muzičkog toka. Tim zastancima se polako priprema ekspresivno izlaganje klarineta u odseku **b**, koje se završava zajedničkim terčno-kvartnim akordskim zastankom u klarinetu i gudačkim instrumentima. Prvim pojavljivanjem saksofonskog lika *McMelanholika* i naziranjem buduće pojave lika *Velike Helebe* na marimbi, muzički tok ovog završnog odseka se usmerava dalje ka sledećoj sceni.

*Eleganza nuova 2* ponovo u prvi plan ističe korpus gudačkih instrumenata. Gudački instrumenti svoju eleganciju sprovode oivičeni jednotaktnim nastupom marimbe, koja identičnim motivom najpre u gudačku scenu uvodi, a zatim na kraju scene iz nje i izvodi. Tematski materijal ove scene je zasnovan na varijantnom ponavljanju scene *Eleganza nuova 1*. U pitanju je karakterna varijacija, sa bržim tempom, višim stepenom dinamike, drugačijom artikulacijom i relativno drugačijim aranžmanom deonica gudačkih instrumenata. U odnosu na prvu verziju, forma *druge elegancije* je skraćena na tri rečenične strukture (5+13+8). Tonalna osnova je praktično ista kao u prvoj, podrazumeva dominaciju H centra, sa melodijskim sadržajem baziranim na heksakordskom nizu h-cis-dis-eis-fis-gis i celostepenom nizu g-a-h-cis-dis-eis. Ležeći kvintni fon (interval h-fis) podseća slušaoca na važnost intervala kvinte za *Eleganzu novu*. Kvinta će se javiti i u daljem muzičkom toku numere u tri svoje transpozicije: 1) a-e, 2) as-es i 3) u poslednjem taktu u istovremenom biintervalskom zvučanju es-be i e-h, čime se muzički tok upućuje ka D tonalnom centru i sceni *Tužnog McMelanholika*.

U sceni broj 8, pod nazivom *Tužni McMelanholik*, gudački instrumenti, praveći prateći faktorni sloj, razvijaju značaj kamertona sa početka kompozicije. U svojevrsnom bojenju i senčenju kamertona učestvuju svi gudački instrumenti, ističući se povremenim naglim krešendima ka forte dinamici, iznenadnim fortisimima, zatim tremolom, akcentima, žete rikoše potezima i Bartok picikatima. U nivou basa, violončela i kontrabas prave

kontrapuntski sloj kojim se stvara konstantna dvoglasna komplementarnost sa vodećom tematskom linijom u saksofonu. Trombon svojom melodikom i klavir akordskom fakturam podsećaju na deo C iz scene broj dva. Zahvaljujući njima faktura ove scene, sa već pomenuta dva sloja u gudačkim instrumentima, je dodatno usložnjena. Lik saksofona izlaže svoju tužnu priču, zasnovanu na temi škotske narodne pesme *Auld Lang Syne*, u izrazito sporom tempu i umerenom dinamičkom intenzitetu.

#### Primer br.4: Karakteristična melodija u deonici saksofona

The image shows two staves of musical notation for a saxophone part. The first staff is labeled 'T. Sk.' and 'H Lento' with a tempo marking of a quarter note equal to 44. The music is in 4/4 time and features a melodic line with dynamics markings of *mp* and *mf*. The second staff is labeled 'T. Sk.' and 'H1 accel. poco a poco'. It continues the melodic line with dynamics markings of *p* and *mf*. A double bar line with a slash is positioned between the two staves.

Iako se ova tradicionalna pesma izvodi u najširem spektru prilika (početak Nove godine, svečanosti, pogrebi, različite ceremonije), *McMelanholik* je za nju vezan jer ga ona asocira na davna vremena kada je sve bilo mnogo bolje. Prevod naslova pesme bi bio *Nekada davno, U davna vremena ili Prohujali dani*, što glavnom liku ove scene, uz karakterističnu boju tenor saksofona, daje neophodni atribut melanholičnosti. Tematski materijal scene je stavljen u prostor relativno pravilne i tradicionalno organizovane trorečenične strukture (8+8+15), čime se ovaj deo forme izdvaja od ostalih. Pokrivenost čitavog dijapazona instrumenta, od najnižeg do najvišeg registra, skokovi u okviru njih, dinamičke razlike, triolsko obogaćivanje ritmičke komponente i izrazito tenuto i legato artikulisanje melodijske linije, ukazuju na specifičnost željenog zvučnog rezultata. Tonalni centar in D se zadržava kroz sve tri rečenice. Tek se u poslednjim taktovima scene (od partiturne oznake H3) tonalni centar pomera za polustepen naniže (in Des).

Marimba je i ovom scenom sve bliža predstavljanju svog lika, međutim, iako se motivski najavljuje od partiturne oznake H3, naredna scena će ponovo ukazati na značaj lika

dobijenog gudačkim instrumentima. Na prelasku iz osme u devetu scenu na trenutak se istovremeno javljaju dva različita metra i dva različita tempa. Gudački instrumenti od slova I, u taktu 5/8 direktno ulaze u *Allegro Moderato*, dok marimba za to vreme u ritenu tu završava kratko izlaganje svoje fraze, organizovano u taktu 2/4.

**Primer br.5:** Polimetrija sa upotrebom dva različita tempa u istom trenutku

The musical score illustrates a complex polimetric passage. At the top, the Marimba (Mar.) part is shown in a 2/4 time signature, marked 'rit. (marimba)'. Below it, the string quartet (Vn. 11-14) and other instruments (Vla. 1-3, Vc. 1-2, Cb.) enter in a 5/8 time signature, marked 'Allegro Moderato'. The score includes various dynamic markings such as 'col legno bat', 'f', 'ff', 'ord.', 'mp', and 'mf'.

Scena broj 9 nosi naslov *Eleganza nuova 3*. Iako je tematski materijal ponovo u vezi sa materijalom iz prve *Eleganze nuove*, karakterna varijantnost muzičkog materijala se ovde dodatno uvećava. Veza sa prethodne dve *Eleganze* se ovde može pratiti u deonicama

violončela i kontrabasa, pre svega zahvaljujući motivu *eis-dis-eis-cis-cis-gis-cis*. Povremeno prisustvo kvintnog fona u sloju basa, kao i konstantnost Cis tonalnog centra (preuzeto iz **C** dela 2. scene), takođe ukazuju na povezanost sa prethodnim *Eleganzama*. Međutim, izlaganje tematskog materijala, zasnovano na motivu *h-cis-dis-h-gis(g)*, koje putem ponavljanja i minimalnog razvoja donose violine, ukazuje na karakterno udaljevanje od osnovnog modela. Izrazito visok stepen dinamičkog nivoa (*forte* i *fortissimo*), horizontalna polimetrija sa čestim promenama, kao i brz tempo (*Allegro Moderato*), dodatno pojačavaju utisak novog. Forma scene se može pratiti u obrascu **uvod-a-b-c-a-b-koda**. Dva prekida muzičkog toka tišinom, na četvrtinskim pauzama koje su dodatno produžene koronama, u početnom odseku **a**, dobijaju svoj epilog u pojavi general pauze pred pojavu kode, koja posebno naglašava značaj motiva *eis-dis-eis-cis-cis-gis-cis*, aranžiranog u orkestarskom krešendu ka tuti unisonu, u *forte* dinamici. U poslednja četiri takta kode se u najnižim slojevima gudačkog korpusa elaborira interval kvinte, a zahvaljujući G tonalnom centru se muzički tok približava tonalnoj oblasti sledeće scene. Time se istovremeno zaokružuje ova scena, kao i drugo polje kompozicije

Scenom broj 10 počinje nova faza, to jest treće polje forme, u kojem se predstavljaju likovi na solističkim instrumentima, sa elektronikom. *Velika Heleba* izlaže svoj tematski materijal na marimbi, u čemu joj, najpre harmonskim, a potom i melodijskim dopunjavanjem pomaže klarinet. U trodelnoj formi **a-b-a1**, odsek **b** je najkompleksniji. Zbog toga se prvi odsek može tumačiti i kao svojevrsan uvod pre (sa ambivalencijom tonskog roda u okviru F tonalnog centra), odnosno treći odsek kao koda (sa potvrdom F centra) nakon odseka **b**. U njemu (odseku **b**) se izlaže glavni tematski materijal, zasnovan na razlaganju malog durskog septakorda (*e-gis-h-d*), u okviru E tonalnog centra. Razvojna rečenična struktura, sa primarno ritmičnom motoričnošću kojom se želi ukazati na virtuoзит instrumentaliste, biva umetnuta u novi, elektronski sloj kompozicije. Ovaj sloj je dobijen kombinacijom generisanog zvuka bliskog ksilofonu i korišćenjem semplera, napravljenog od kratkih fragmenata zvukova vode sa Dunava. Time se, između ostalog, uspostavlja veza sa početkom kompozicije i održava jedinstvo čitavog ciklusa. Takođe, treba napomenuti da je ovde elektronika tematski izgrađena od istog materijala koji se javlja u akustičnom partu marimbe, čime se istovremeno dobija na raznovrsnosti i kompaktnosti zvuka, s obzirom na to da isti motiv prolazi kroz dva paralelna puta filtracije: elektronski i akustički.

*Žuti Santa*, scena broj 11, počinje smehom u sloju elektronike, u momentu kada klavir i klarinet potvrđuju F centar prethodne scene. Smeh ovde simbolizuje ismevanje i samoismevanje klovnovske pojave lika *Žutog Sante*. U trodelnoj formi **a-B-a**, trombon u

okviru dela **a** izlaže jednotaktni tematski materijal, ponavljajući ga doslovno i skraćeno deset puta. Tematika, preuzeta iz modusa sa početka kompozicije (*a-h-cis-dis-e-g*) je svaki put melodijski usmerena naviše, čime se potencira doslovnost ponavljanja motiva. Brze promene u tempu, ritmički sadržaj i artikulacija imaju posebnu namenu: da ukažu na ključnu osobinu lika – klovnovsku trapavost. Tome doprinosi fragmentarno tretirana strukturna organizacija deonice klavira. Ona i melodijski i ritmički predstavlja veoma udaljenu kontrapunktsku liniju prema vodećoj tematici u trombonu, čime se pocrtava disperzivnost lika *Žutog Sante*.

### Primer br. 6: Karakteristike lika trombona i fragmentarnost deonice klavira

0:09

0:28

U elektronskom sloju nastavlja se postupak koji je pokrenut u prethodnoj sceni, baziran na korišćenju elektronski filtriranog zvuka trombona, čiji je tematski materijal formiran od delova onoga što već postoji u deonici akustičkog trombona. Pored ovog plana, može se pratiti još jedan, zasnovan na sledećem: za razliku od semplova vode iz prethodne scene, u ovoj sceni se javljaju semplovi uzeti i obrađeni iz delova televizijskih intervjua jedne poznate estradne ličnosti. U sadejstvu akustičkog i elektronskog trombona sa delovima pomenutih intervjua, stvara se specifičan kontekst u kojem virtuoznost deonice trombona dobija posebnu kompleksnost, a karakteru lika obezbeđuje istovremeno i samozaljubljenost i apsurdnost. Nakon dve rečenične strukture (7+9), koje se prate na osnovu materijala u trombonu, ulazi se u deo **B** (sa unutrašnjim odsecima **a-b**), koji je potpuno ekvivalentan (ne računajući skraćenje na kraju i ostanak u Dis centru sve vreme) trećoj sceni (partiturna oznaka C). Ovo je jedno od veoma retkih mesta u čitavom ciklusu, gde je primenjeno doslovno ponavljanje odseka forme kao princip. Ono dodatno pojačava karakter lika trombona, jer je, kao što je već rečeno, ovaj princip bio prisutan i na samom početku ove scene, prilikom izlaganja motiva. Pored ponavljanja u akustičkim instrumentima, prisutan je i elektronski sloj, u kome se nastavlja distribucija materijala dobijenog semplovanjem trombona. Trenutak gde se u delu **B** prekida doslovno ponavljanje je u partiturnoj oznaci K2. Time je unutrašnji odsek **b** dela **B** skraćen sa dvadeset jednog na deset taktova. U ovom trenutku, takođe počinje i reprizni deo **a1**, u kojem je ponavljanje motiva sa početka scene ponovo prisutno u trombonu. Ono najpre počinje od tona *cis*, ali se nakon nekoliko taktova spušta na originalnu *a* visinu. Identičan modus (*a-h-cis-dis-e-g*), tempo, faktorni odnos klavira i trombona i ponovno pojavljivanje semplova glasa u elektronskom partu, dodatno pojačavaju utisak repriznosti. Kraj scene, od partiturne oznake K3, sadrži dominantno-tonične odnose izložene u deonicama trombona i ponovno prisutnog klarineta. Time se pravi reminiscencija na isti motiv iz prvog nastupa klarineta sa početka kompozicije. Takođe se uvodi električna gitara, koja zajedno sa klarinetom obezbeđuje poseban kvalitet specifičnog bojenja deonice trombona.

Scena broj 12 je, kao svojevrsna translacija scene broj 3, postavljena kao deo forme koji usmerava muzički tok dalje ka predstavljanju sledećih likova. U njoj su svi kontrapunktski slojevi međusobno udruženi u kreiranju čvrste i kompaktne fakture sa ciljem ostvarivanja težišnog vrhunca forme čitave kompozicije. U umerenom tempu, sa tonalnim centrom in E, početna faktura je podeljena na nekoliko planova. Gudački instrumenti su podeljeni na tri: violončela i kontrabasi nastavljaju sa, u prethodnoj sceni započetim prividno-

dominantnim odnosom, ponavljajući tonove *e* i *a*. Viole i II violine sviraju arpežirane picikato akorde, sa ciljem postizanja akordskog pedala, a I violine u najvišem registru izlažu melodijsku liniju. U toku scene dolazi do rotiranja izlaganja u slojevima viola i violina. Klavir svojim izlaganjem prikazuje dve pojave: stabilnost ostvarenu konstantnom usmerenošću ka tonici E tonalnog centra i melodijsko-ritmičku virtuoznost, ostvarenu kobinovanjem brzih registarskih promena i sitnih ritmičkih vrednosti. Trombon zasniva svoj materijal na imitaciji krajeva motivskih fraza iz klavira, pomerajući težište kadence sa jednim taktom zakašnjenja. Klarinet u specifičnoj ritmičkoj organizaciji sa triolama, kvintolama, sekstolama i septolama, osvajajući registarski prostor od najnižeg do najvišeg, izlaže svojevrsnu solističku kadencu kojom slušaocu potvrđuje svoju dramaturšku važnost za ukupnu formu, tj. dramski sadržaj kompozicije. Forma je organizovana u vidu dvorečenične strukture (20+11). U prvoj rečenici se predstavljaju već pomenuti faktorni slojevi, a u drugoj se dodatnim naslojavanjem tenor-saksofona (reminiscencija na scenu broj 8) i postepenom promenom gudačke fakture u akordsku dostiže najviša tačka, koju će konačno dodirnuti klarinet u nekoliko poslednjih taktova numere.

### Primer br. 7: Kulminacija u deonici klarineta

The musical score for Example 7 is presented in four systems. The first system shows the beginning of the piece with a tempo of 64 and a 'rit.' (ritardando) marking. The instruments are Tuba (T. Sx.), Piano (Pno.), and Clarinet (Cl.). The Piano part features a complex rhythmic pattern with dynamic markings of *mp* and *ff*. The Clarinet part has a melodic line with various ornaments. The second system is marked with a box containing the letter 'M' and the tempo 'Andante' with a quarter note equal to 56. The instruments are Tuba (T. Sx.), Alto Saxophone (Ac. Gt.), Piano (Pno.), and Clarinet (Cl.). The Alto Saxophone part has a melodic line with dynamic markings of *mp* and *p*. The Piano part continues with its complex rhythmic pattern. The Clarinet part has a melodic line with various ornaments.



Dominantno-toničnim odnosom akorada *h-dis-gis*, *e-gis-d* i *a-cis-e-gis* muzički tok se elegantno preusmerava ka drugom nastupu *Marinadi*, čime se ujedno i završava treće polje forme kompozicije.

*Marinadi 2* je trinaesta scena. Njom počinje sledeće polje ukupne forme kompozicije. Uobičajena u svega osam taktova fragmentarne strukture, ova scena nastavlja izlaganje zajedničkog lika u dva instrumenta, koji ima zadatak da donese ljubav. Ističući se svojom svedenošću u smislu trajanja, fakture i melodike utopljene u tihe flažoletne tonove gitare, ova scena, sa tonalnim centrom in A, biva iznenada prekinuta neočekivanom pojavom sledeće.

U izrazitoj forte dinamici počinje 14. scena, pod nazivom *Elektronika 2*, koja podrazumeva skraćeno (doslovno) ponavljanje središnjeg dela *Elektronike 1*. Iako prethodna scena biva iznenadno prekinuta nastupom ove, slična pojava se dešava i u nastupu sledeće. Scena broj 15, iznenada prekida dalje odvijanje *Elektronike 2*, što je rešeno frulato artikulacijom i fortissimo dinamikom u klarinetu, sa udarcem tom-toma i činele.

*Marinadi 3* nastavlja svoju misiju zbog koje ih je *Istar* dozvao, izlažući dalje ljubav. Na tematskom planu se ponovo javlja motiv *e-d-a-c*, u deonici akustične gitare, metrički uobičajen u taktu 5/4, a fakturno utopljen u razlaganje prekomernog akorda na klaviru. Nakon kratkog, uvodnog odseka **a** nastupa strukturno kompaktniji odsek **b** sastavljen od 2 rečenice (10+8), u kojem se tonalni centar sa prethodnog in C tonaliteta, pomera u, za polustepen udaljenu, tonalnu oblast in Cis. Od partiturne oznake O3 nastupa odsek **c**, koji ponovo donosi izlaganje motiva *e-d-a-c* u gitari, sa tonalnim centrom in A, što se može potvrditi onim što se dešava u akordskoj fakturi deonice klavira (kretanje od tonike *a-cis-d-e-gis* naniže ka dominantni *e-gis-c-d-e*). Klavir, takođe, sa zakašnjenjem od jedne četvrtine, u diskantnom registru, u triolskoj ritmizaciji, imitira nastup karakterističnog motiva *e-d-a-c*. Električna gitara u tri ležeća tona podseća slušaoca na prividno dominantne odnose (tonovi *e* i *a*), koji u melodijskoj komponenti provejavaju od početka kompozicije. Preko čitavog ovog odseka gudački instrumenti doslovno ponavljaju muzički materijal preuzet iz segmenta druge scene.<sup>22</sup> Analogno sličnoj situaciji u partiturnoj oznaci B3, pomenuti gudački segment može da bude snimljen i emitovan za vreme izlaganja ostalih slojeva kompozicije u akustičnoj gitari, klaviru i električnoj gitari. Ovaj odsek scene broj 15, pored horizontalne sadrži i vertikalnu polimetriju, kojom se takođe uspostavlja veza na rastojanju sa organizacijom muzičkog toka u partiturnoj oznaci B3.

---

<sup>22</sup> Jedanaest taktova preuzeto je iz partiturne oznake B3.

Slovom P otpočinje scena pod nazivom *Xy*, u kojoj će primarno biti predstavljanje poslednjeg lika iz dramskog sadržaja ove kompozicije. Od ovog slova takođe počinje i naredno peto polje forme, koje se kolažno rasprostire do scene broj 20. Muzički sadržaj ovog polja svoje izvorište ima u rok muzici, čime joj se ujedno pravi i posebna posveta. Na početku polja, u prelaznom odseku od pet fragmentarnih taktova, pored električne gitare nastupaju trombon, klavir i kontrabas, podsećajući na tematske materijale koje su izlagali u prethodnim scenama. Klavir izlaže motiv *e-d-a-c*, klarinet kamerton i interval kvinte, kontrabas prividno-dominantni odnos u melodici, kao i registarsko artikulacioni kontrast (arke akcenti u visokom registru naspram glisando picikata u niskom registru). Trombon pravi reminiscenciju na svoju kontrapunktsku liniju iz scene u kojoj je dominantan bio tenor saksofon. Od oznake P1 sledi uvod kojim se u jedanaest taktova dinamičkim krešendom, trilerima i distorziranim gitarskim akordima u hromatskom pokretu naviše priprema glavno izlaganje, to jest predstavljanje električne gitare. Ono kreće od oznake P2, odakle električna gitara izlaže jednotaktni motiv (rif)<sup>23</sup> u relativno niskom registru, u forte dinamici, kreiran na hromatskim pokretima naviše, u jednoglasu, paralelnim kvintama ili troglasnim akordima (sastavljenim od kvinte i kvarte).

### Primer br. 8: Karakteristike lika električne gitare

----- (*accel. poco a poco*) ----- *Allegretto* ♩ = 116

**P2**

Tbn.

El. Cltr.

Pno.

Perc.

*(white gliss.)*

*rhythm section (battery)*

<sup>23</sup> Termin *riff* je preuzet iz *rock and roll* terminologije i označava melodijsko-ritmičku figuru.

The first system of the musical score consists of four staves. The top staff is for Trombone (Tbn) in bass clef, showing a melodic line with dynamic markings *fp* and *mf*. The second staff is for Electric Guitar (El. Gtr.) in treble clef, featuring a rhythmic pattern of chords. The third staff is for Piano (Pno.) in treble clef, with a complex texture of chords and arpeggios. The bottom staff is for Percussion (Perc.) in treble clef, showing a steady rhythmic accompaniment. The time signature is 3/4.



The second system continues the musical score with the same four instruments. The Trombone part has similar dynamics. The Electric Guitar part continues its rhythmic accompaniment. The Piano part features more intricate chordal textures. The Percussion part maintains the steady beat. The time signature remains 3/4.

Osnovni rif dodatno pojačavaju akcentovani pedalni ton u trombonu, tonični akord terčne građe u gudačkom korpusu, kao i ritam dobijen upotrebom klasičnog rok *drum set-a*. U radu sa motivom osnovni upotrebljeni vidovi su ponavljanje i proširenje. Tonalni centar je in G, a forma ovog segmenta scene je **a-b**. U odseku **a** je zastupljeno već pomenuto ponavljanje osnovnog motiva, a u odseku **b** (od partiturne oznake P3) je veći akcenat stavljen na izlaganje melodijskog sadržaja u višem registru, kao i na virtuozičnost instrumentaliste.

Sledećom scenom, pod nazivom *The Beatles 1* nastavlja se posveta roku. Gitarskim pasažima se virtuozičnost lika Xy prenosi i u ovu scenu. Uz ležeće akorde u gudačkim instrumentima i ležeće tonove u saksofonu i trombonu ponovo nastupa sloj elektronike. Taj sloj je kreiran stavljanjem u sampler delova pojedinih pesama rok sastava *The Beatles*<sup>24</sup>, koji su kombinovani sa muzičkim materijalom dobijenim generisanjem zvukova. U partiturnoj

<sup>24</sup> U ovom segmentu uzeti su uzorci iz sledećih pesama: *Helter Skelter*, *Why Don't We Do It In the Road*, *A Day in the Life* i *The End*.

oznaci R1 ostvaren je još jedan formalni vrhunac, ovoga puta dostignut zahvaljujući elektronicu. Razvojna forma **a-b-c-d** se posle elektronskog sola vraća gitarskoj melodici postavljenoj nad stubišnim gudačkim akordima tercne građe, kojima je muzički tok usmeren ka smirenju koje će biti dostignuto u odseku *Senza misura* (partiturna oznaka R3), sa trilerskim završetkom u deonici električne gitare i sa vraćanjem na akordsku vertikalu sa početka kompozicije (*a-h-cis-dis-e-g*). U toku trajanja završnog segmenta ovog odseka, u elektronicu se čuje ponavljanje sentence: *Are you gonna be in my dreams tonight*, iz pesme *The End*, grupe *The Beatles*. Poslednji, **d** odsek ove scene zasnovan je na kombinaciji preuzetog bubnjarskog sola iz malopre pomenute pesme, koji dolazi sa zvučnika i živo odsvirane varijante tog sola.

Eho rok *drum set-a* čuje se i u narednoj, 18. sceni. U njoj se ponovo akcenat stavlja na korpus gudačkih instrumenata, zbog čega scena nosi naziv *Eleganza nuova 4*. U tonalnom centru in Cis, sa proširenjem osnovnog motiva *h-cis-dis-h-gis(g)*, koji se razvija do strukture proširene rečenice (22+7), ova scena predstavlja karakternu varijaciju *Eleganze nuove 3*.

Na fonu fragmenta baziranog na smeni dva dominantna septakorda (C7 i F7) – koji se nalazi u elektronicu, a preuzet je ponovo iz pesme *The End* – perkusionista zajedno sa snimljenim bubnjarskim solom ponavlja ritmički patern, a klarinet putem reminiscencije vraća muzički tok na početak kompozicije. Podseća nas najpre na odnos dominante i tonike, na kamerton, a zatim i na pasaže koji se rasprostiru kroz registre. Pred kraj ove scene ukupnom muzičkom tkivu se ponovo pridružuju semplovi i zvuci snimljeni na obali Dunava, prvog dana proleća 2010. godine.

Od ovog momenta originalni kraj pesme *The End*, sa stihovima: *And in the end, the love you take is equal to the love you make*<sup>25</sup> dobija svoju varijantnu realizaciju. Naime, u pretposlednjoj sceni, pod imenom *Marinadi 4* dolazi do pomirenja svih likova iz dramskog toka ove kompozicije, odnosno do uspostavljanja ponovnog sklada između njih. Jedinstvo zvuka i forme ostvareno je istovremenim kontrapunktskim, harmonskim i melodijsko-ritmičkim uklapanjem deonica svih likova. *Marinadi* ponovo izlažu svoju mirnu ljubavnu pesmu, klarinet nastavlja sa pasažnim dostizanjima kamertona, kojim će staviti i tačku na čitavu kompoziciju (dva takta pred partiturnu oznaku V).

---

<sup>25</sup> I naposljetku, ljubav koju dobijaš jednaka je ljubavi koju daješ (prev. aut).

Primer br. 9: Završno pojavljivanje kamertona u deonici klarineta

The musical score shows three staves: Ac. Gtr., Pno., and Cl. The Ac. Gtr. and Pno. staves have sustained chords throughout the five measures. The Cl. staff is mostly silent, with a final melodic phrase in the fifth measure marked with dynamics p, mf, and mp.

U gudačkim instrumentima se treći put javlja grupno ozvučavanje kamertona. Ovde je primenjen obrnut proces u odnosu na sličnu situaciju iz prve scene. Za razliku od raštimavanja iz prve scene, ovde svi učestvuju u procesu naštimavanja kamertona. To se ostvaruje glisandiranim pokretima od različitih obrtaja i delova akorda *a-h-cis-dis-e-g* ka unisonu na tonu *a*. Istovremeno se motiv *Marinadi e-d-a-c* javlja u deonicama prvih violina u picikatu, a zatim i u imitaciji u violini I/1 i u 1. violončelu. Slična imitacija će se javiti i u segmentu pred oznaku U3. U partiturnoj oznaci U2 javlja se nov melodijski sloj, izložen u unisonu između violine II/1 i 2. violončela. Kontrabas se u kratkim, ali snažno artikulisanim fragmentarnim pojavama pojavljuje da bi podsetio na materijal iz svoje scene, nakon čega, zajedno sa violončelima, učestvuje u poslednja dva izlaganja dela motiva *Marinadi*. Saksofon, trombon i marimba takođe ukazuju na reminsceniju svojih scena. Ovde su svi slojevi fature dovedeni u međusobni sklad, u okviru zajedničkog metra i zajedničkog tonalnog centra in A. Ukupnoj kompaktnosti zvuka i forme doprinosi već pomenuti elektronski part, koji zvukom vode simbolično označava pročišćenje. Time se upravo sve i završava, na novom, pročišćenom tonu *a*, posle kojeg ostaje da huči samo zvuk zdravog vetra.

Ljubav je data i ponovo se može uzeti da bi bila data. Time je misija klarineta *Istara*, zahvaljujući čudesnim *Marinadima*, uspešno okončana.

Epilog, pod nazivom *The Beatles 3* predstavlja završni postupak preuzet sa krajeva tri albuma grupe *The Beatles*,<sup>26</sup> na kojima bi se posle završne numere javio kratak dodatak, u vidu semplovanog glasa, izjave-komentara ili kratke pesme. Ova, poslednja, 21. scena je

<sup>26</sup> Albumi: *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Band*, *Abby Road* i *Let it Be*.

organizovana u vidu kratke kolažne forme sastavljene od isečaka iz šest pesama ovoga rok sastava.<sup>27</sup> Kolaž, kao i čitava kompozicija *Istar* se simbolično završavaju duhovitom rečenicom Džona Lenona (John Lennon): *I hope we passed the audition.*<sup>28</sup>

---

<sup>27</sup> Korišćeni su delovi sledećih pesama: *A Day in the Life, Happiness is a Warm Gun, Good Night, Let it Be, Her Majesty* i *Get Back*.

<sup>28</sup> *Nadam se da smo položili audiciju* (prev. aut).



## Zaključak

Kroz teorijsku studiju o instrumentalnom teatru – koja sadrži jedan opšti pogled na žanr i njegove specifičnosti, ali i lični odnos prema njemu – predstavio sam širok spektar korišćenih sredstava i rešenja primenjenih u procesu rada na delu *Istar*. Ovom studijom objasnio sam takođe i svoj kompozicioni postupak u delu *Istar*, postupak oslonjen na rezultate stvaralaštva u žanru instrumentalnog teatra, a propušten kroz filter sopstvenog odnosa prema njemu.

Svojim muzičko-dramskim kontekstom, i u okviru njega svojom sadržinom, ciklus *Istar* ukazuje na izuzetan značaj žanra instrumentalnog teatra za razumevanje unutrašnje prirode muzike. Realizovana sa idejom iskazivanja jednog subjektivnog pogleda i komentara na savremeni svet, kompozicija je, zahvaljujući karakteristikama žanra, dobila i ostvarila svoj smisao.

Delo *Istar* je doživelo svoju javnu premijeru 2. i 3. septembra 2011. godine, muzičko-scenskom postavkom u okviru *Prvog Dunavfesta*, održanog u otvorenom amfiteatru obnovljene *Kule Nebojša* na Kalemegdanu u Beogradu.





# Prilozi

## Istar - formalni obrazac ciklusa

### Scena br. 1: *Istar*

a                      b              a1

$\lfloor 1'53'' \rfloor + \lfloor 20 \rfloor \lfloor 30 \rfloor \lfloor 7 \rfloor$

in A, modus: a - h - cis - dis - e - g  $\uparrow$

### Scena br. 2: *Eleganza nuova 1.*

a    b    C

a      a1      b      a2

$\lfloor 5 \rfloor + \lfloor 13 \rfloor + \lfloor 8 \rfloor + \lfloor 4 \rfloor + \lfloor 5 \rfloor$        $\lfloor 5 \rfloor$        $\lfloor 12 \rfloor \lfloor 18 \rfloor \lfloor 5 \rfloor \lfloor 8 \rfloor$

in H, modus: eis - dis - cis - h - a - g  $\downarrow$       H:  $I_4^6$       in E  
in Cis      in D

tri modusa: e - fis - gis - a - c - d - dis  $\uparrow$   
d - e - g - as - a - b  
cis - dis - e - f - g - a - h  $\uparrow$

### Scena br. 3

a    b

$\lfloor 4 \rfloor + \lfloor 10 \rfloor + \lfloor 9 \rfloor$        $\lfloor 21 \rfloor$

in Dis      in G

modus: dis - e - g - a - ais - cis  $\uparrow$       dijonika: g - a - h - c - d - e - (fis)  $\uparrow$

### Scena br. 4: *Umbra*

a    b    a1

$\lfloor 4 \rfloor + \lfloor 13 \rfloor + \lfloor 7 \rfloor$        $\lfloor 15 \rfloor$        $\lfloor 6 \rfloor + \lfloor 2 \rfloor$

in E —, in D      in A, in E      in H, in E      in E

### Scena br. 5: *Elektronika 1.*

a    b    a1

1.      2.      3.      4.

$0'' - 0.32''; 0.32'' - 1.09''; 1.09'' - 1.39''; 1.39'' - 1.53''$

$\lfloor 2'36'' \rfloor$        $\lfloor 18'' \rfloor$        $\lfloor 56'' \rfloor$

in A ————— hromatski pokret  $\uparrow$  —————  $I^3$



Scena br. 6: *Marinadi 1.*

a      a1    b      c

$\underbrace{2}_{\downarrow} + \underbrace{8}_{\downarrow} \quad \underbrace{14}_{\downarrow} \quad \underbrace{11}_{\downarrow} \quad \underbrace{19}_{\downarrow}$

in C ————— in D

motiv: e - d - a - c

||

Scena br. 7: *Eleganza nuova 2.*

$\underbrace{5}_{\downarrow} + \underbrace{13}_{\downarrow} + \underbrace{8}_{\downarrow}$

in H —————

heksakord: h - cis - dis - eis - fis - gis  $\uparrow$

celostepeni niz: eis - dis - cis - h - a - g  $\downarrow$

Scena br. 8: *Tužni McMelanholik*

$\underbrace{8}_{\downarrow} + \underbrace{8}_{\downarrow} + \underbrace{15}_{\downarrow}$

in D —————, in Des

*Auld Lang Syne*

Scena br. 9: *Eleganza nuova 3.*

uvod      a              b              c              a1              b1      + coda

$\underbrace{3}_{\downarrow} + \underbrace{22}_{\downarrow} + \underbrace{7}_{\downarrow} \quad \underbrace{10}_{\downarrow} \quad \underbrace{7}_{\downarrow} \quad \underbrace{6}_{\downarrow} \quad \underbrace{12}_{\downarrow} \quad \underbrace{4}_{\downarrow}$

in Cis ————— in G

motiv 1: h - cis - dis - h - gis (g)

motiv 2: eis - dis - eis - cis - cis - gis - cis

Scena br. 10: *Velika Heleba*

a              b              a1

$\underbrace{23}_{\downarrow} \quad \underbrace{34}_{\downarrow} \quad \underbrace{16}_{\downarrow}$

in F      in E      in F



Scena br. 11: *Žuti Santa*

III

a	B	a1
$\underbrace{7+9}_{\text{in A}}$	$\underbrace{4+10+9}_{\text{in Dis}}$	$\underbrace{1+5+9+12}_{\text{in Cis}}$
	$\underbrace{10}_{\text{b}}$	$\underbrace{\quad}_{\text{in A}}$
modus: a - h - cis - dis - e - g		

## Scena br. 12

$\underbrace{20}_{\text{in E}} + \underbrace{11}_{\text{in E}}$

Scena br. 13: *Marinadi 2.*

$\underbrace{8}_{\text{in A}}$

Scena br. 14: *Elektronika 2.*

$\underbrace{1'02''}_{\text{in A}}$

Scena br. 15: *Marinadi 3.*

a	b	c
$\underbrace{1+3}_{\text{in C}}$	$\underbrace{10+8}_{\text{in Cis}}$	$\underbrace{10(11)}_{\text{in A}}$
	$\underbrace{\quad}_{\text{in Cis}}$	$\underbrace{\quad}_{\text{in Cis}}$
motiv: e - d - a - c		

Scena br. 16: *Xy*

prelaz	uvod	a	b
$\underbrace{5}_{\text{in A}}$	$\underbrace{11}_{\text{in G}}$	$\underbrace{19}_{\text{in G}}$	$\underbrace{7}_{\text{in G}}$



## IV

Scena br. 17: *The Beatles 1.*

a	b	c	d
<u>7</u>	<u>26''</u>	<u>13</u>	<u>8</u>
in Es, in E	↑ elektronika	in G, in A	_____
		akord: a - h - cis - dis - e - g	

Scena br. 18: *Eleganza nuova 4.*

22 + 7  
in Cis  
motiv: h - cis - dis - h - gis (g)

Scena br. 19: *The Beatles 2.*

21  
in A  
C<sup>7</sup> - F<sup>7</sup>...

Scena br. 20: *Marinadi 4.*

a	a1	a2	a3	a4
<u>11</u>	<u>12</u>	<u>10</u>	<u>7</u>	<u>12</u>
in A _____				
motiv: e - d - a - c; modus: a - h - cis - dis - e - g				

Scena br. 21: *The Beatles 3.*

elektronski kolaž

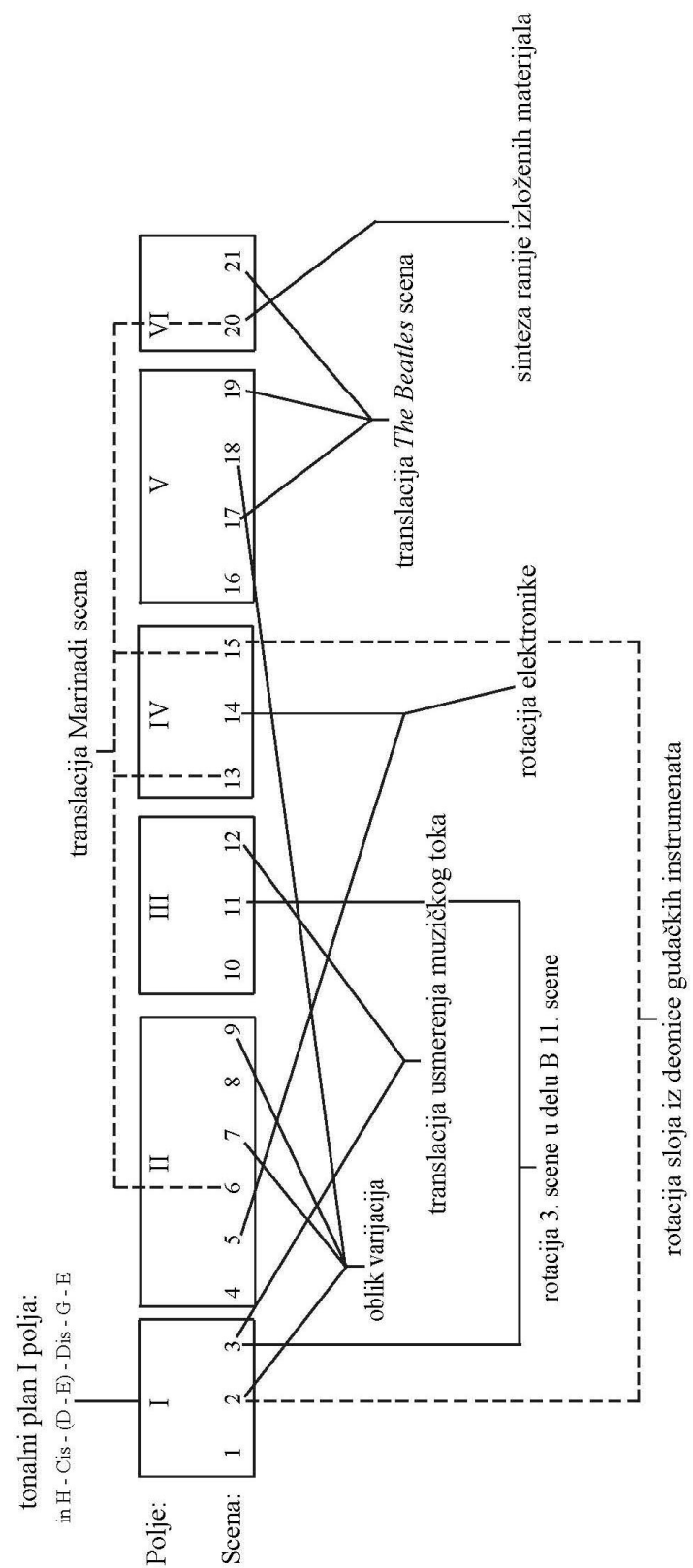
1. 2. 3. 4.  
0'' - 0.10''; 0.10'' - 0.14''; 0.14'' - 0.23''; 0.23'' - 0.38''

38''  
~~~~~  
C, E \_\_\_\_\_



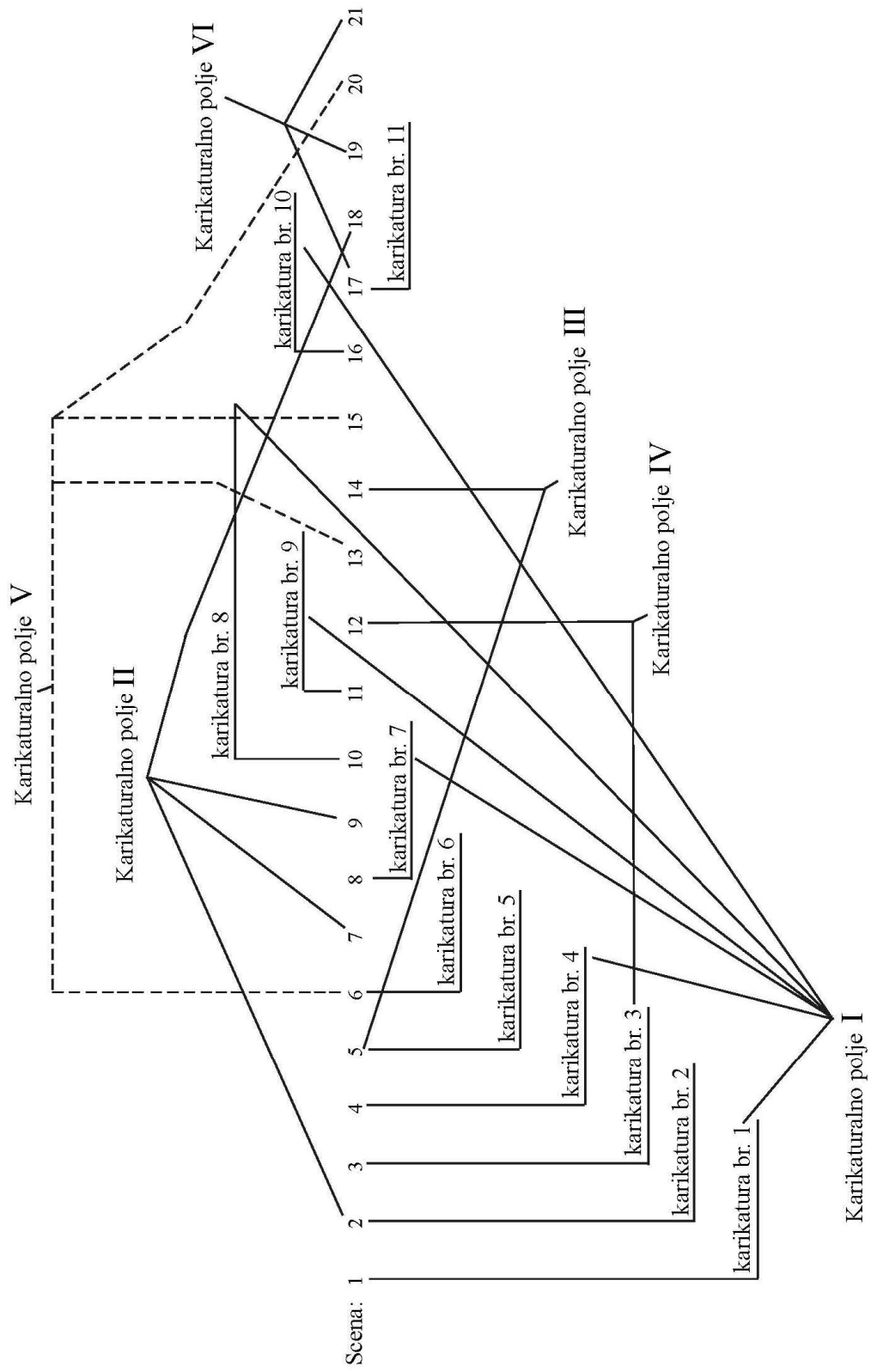


Istar - globalna forma, sa osnovnim oblikotvornim postupcima





Istar - karikature i karikaturalna polja





## Spisak literature

### Teorijske studije

1. Andreis, Josip, *Povijest glazbe*, Zagreb, Izdanje Matice Hrvatske, 1942.
2. Cvejić, Bojana, *Otvoreno delo u muzici Boulez/Stockhausen/Cage*, Beograd, Studentski kulturni centar, 2004.
3. Dujmić, Dunja, *Komunikativnost muzičkog meta-teatra*, Zvuk br.1, Sarajevo, Jugoslovenska muzička revija, 1975.
4. Ewen, David, *American Musical Theater, USA*, David Ewen, 1958-59.
5. Gostuški, Dragutin, *Vreme umetnosti*, Beograd, Prosveta, 1968.
6. Harvud, Ronald, *Istorija pozorišta*, Beograd, Clio, 1998.
7. Heile, Bjorn, *The Music of Mauricio Kagel*, England, Ashgate Publishing Limited, 2006.
8. Hofman, Srđan, *Osnovi elektronske muzike*, Knjaževac, Nota, 1995.
9. Kej, Dina i Lebreht Džejms, *Zvuk i muzika u pozorištu*, Beograd, Clio, Univerzitet umetnosti, 2004.
10. Kennedy, Michael, *Dictionary of Music*, UK, Magpie Books, Constable&Robinson Ltd, Grange Books, 2005.
11. Kokto, Žan, *Petao i Arlekin; Zapisi o muzici*, Novi zvuk br.1, Beograd, Savez organizacija kompozitora Jugoslavije, 1993.
12. Kuba, Li i Džon Koking, *Metodologija izrade naučnog teksta*, Podgorica, Cid i Romanov, Banja Luka, 2004.
13. Langer, Susanne K, *Philosophy in a New Key, Study in the Symbolism of Reason, Rite and Art*, USA, The New American Library of World Literature, Inc. 1951.
14. Lawrence, Ken, *John Lennon - In His Own Words*, Kansas City, Andrews McMeel Publishing, 2005.
15. Lennon, John, *In His Own Write & A Spaniard In The Works*, UK, Pimlico 1997.
16. Marinković, Sonja: *Metodologija naučnoistraživačkog rada u muzikologiji*, Beograd, Fakultet muzičke umetnosti, Katedra za muzikologiju; Novi Sad: Matica Srpska, 2008.

17. Miles, Barry, *The Beatles Diary, Volume 1: The Beatles Years*, London-New York-Sidney, Omnibus Press, 2001.
18. Novak, Jelena, *Opera u doba medija*, Sremski Karlovci-Novi Sad, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojadinovića, 2007.
19. Ono, Joko, *Sećanja na Džona Lenona*, Beograd, Portalibris, 2007.
20. Pavis, Patrice, *Analyzing Performance; Theater, Dance and Film*, USA, The University of Michigan, 2003.
21. Pejović, Roksanda, *Istorija muzike I, II*, Beograd, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 1991.
22. Petrobelli, Pierluigi, *Music in the Theater*, USA, Princeton University Press, 1994.
23. Popović, Berislav, *Muzička forma ili smisao u muzici*, Beograd, Clio, Kulturni centar Beograda, 1998.
24. Saks, Kurt, *Muzika starog sveta*, Beograd, Univerzitet umetnosti, 1980.
25. Skovran, Dušan i Vlastimir Peričić, *Nauka o muzičkim oblicima*, Beograd, Univerzitet umetnosti, 1991.
26. Stefanović, Ivana, *Mag muzičkog teatra (omaz Mauriciju Kagelu)*, Beograd, Politika, 27.09.2008.
27. Šekner, Ričard, *Ka postmodernom pozorištu*, Beograd, Institut za pozorište, film, radio i televiziju, 1992.
28. Šuvaković, Miško, *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, Zagreb – Ghent, Horetzky – Veas & Beton, 2005.
29. Šuvaković, Miško: *Epistemologija umetnosti*, Beograd, Orion Art, 2008.
30. Trajković, Vlastimir, *Thinking the Rethinking (of the Notion of) Modernity (in Music)*, Belgrade, Rethinking Musical Modernism, Conference Papers, IM SASA, 2007.
31. Veselinović-Hofman, Mirjana, *Postmoderno muzičko pozorište u Srbiji – uvodne napomene o kriterijumima za definiciju*, Srpska muzička scena – zbornik radova, Beograd, Muzikološki institut SANU, 1995.
32. Veselinović-Hofman, Mirjana, *Pred muzičkim delom: ogledi o međusobnim projekcijama estetike, poetike i stilistike muzike 20. veka: jedna muzikološka vizura*, Beograd, Zavod za udžbenike 2007.
33. Walter White, Eric & Jeremy Noble, *Igor Stravinsky, The New Grove – Modern Masters*, USA, The New Grove Dictionary of Music and Musicians, Stanley Sadie, 1980.
34. Zatkalik, Miloš i Olivera Stanbolić, *Muzička analiza I*, Beograd, Clio, 2003.

## Partiture

35. Aperghis, Georges, *Alter-Face*, Paris, Georges Aperghis, 2006.
36. Aperghis, Georges, *Fidelite*, Paris, Editions Salabert, 1982.
37. Aperghis, Georges, *Il Gigante Golia*, Paris, Editions Salabert, 1975.
38. Aperghis, Georges, *Le Corps a Corps*, Paris, Editions Salabert, 1982.
39. Aperghis, Georges, *Le coup de foundre pour percussion*, Paris, Editions Salabert, 1985.
40. Aperghis, Georges, *Les guetteurs de sons, pour 3 percussions*, Paris, Editions Salabert, 1981.
41. Aperghis, Georges, *Rècitations pour voix seule*, Paris, Editions Salabert, 1982.
42. Aperghis, Georges, *Ruinen*, Paris, Editions Durand, 1995.
43. Aperghis, Georges, *Sept crimes de l'amour, pour chant, clarinette et percussion*, Paris, Editions Salabert, 1979.
44. Aperghis, Georges, *Strasbourg Instantanés*, Conservatoire Strasbourg é ditions, 1998.
45. El-Turk, Bushra, *Dramaticule I for two pianos, four hands*, Bushra El-Turk, 2008.
46. El-Turk, Bushra, *Tik Tak*, Bushra El-Turk, 2008.
47. Fedele, Ivan, *Animus Anima per ensemble vocale*, Milano, Edizioni Suvini Zerboni, 2000.
48. Globokar, Vinko, *Avgustin, dober je Vin, für Bläserquintett*, München, G.Ricordi & Co Bühnen – und Musikverlag GmbH, 2002.
49. Globokar, Vinko, *Croce-En-Jambe, für Bläskapelle*, München, G.Ricordi & Co Bühnen – und Musikverlag GmbH, 2001.
50. Goebbels, Heiner, *Befreiung, eine konzertante Szene fur Sprecher und Ensemble nach einem Text von Rainald Goetz*, Frankfurt, Musikverlag Ricordi, 1989.
51. Haydn, Joseph, *Symphonia 45*, Wien, Doblinger, 1965.
52. Kagel, Mauricio, *Capriccio auf zwei Klavieren*, München, Litolff/Peters, 2005.
53. Kagel, Mauricio, *Eine Brise, Flüchtige Aktion für 111 Radfahrer*, Frankfurt/M. – Leipzig – London – New York, Henry Litolff's Verlag/ C.F.Peters, 1996.
54. Kagel, Mauricio, *Hallelujah*, Wien, Universal, 1967.
55. Kagel, Mauricio, *Match für drei spieler*, Wien, Universal, 1967.
56. Kagel, Mauricio, *Metapiece für klavier*, Wien, Universal, 1961.
57. Kagel, Mauricio, *Pas de cing*, Wien, Universal, 1976.



58. Kagel, Mauricio, *Sonant 1960...*, Frankfurt, Henry Litolff's Verlag, C.F.Peters, 1964.
59. Lennon, John, *Imagine*, Wise Publication London/New York/Sydney
60. Mahler, Gustav, *Symphonia I*, Wien, Universal, 1967.
61. Mahler, Gustav, *Symphonia II*, Wien, Universal, 1925.
62. Mahler, Gustav, *Symphonia III*, Wien, Universal, 1941.
63. Schafer, R. Murray, *The Crown of Ariadne, for solo harp with percussion*, Canada, Arcana Editions
64. Stabler, Gerhard, *...Strike the Ear... streichquartett*, München, G.Ricordi & Co Bühnen – und Musikverlag GmbH, 2002.
65. Stockhausen, Karlheinz, *Am Himmel wandre ich... (Indianerlieder)*, Kurten, West Germany, Stockhausen – Verlag, 1977.
66. Stravinsky, Igor, *L'histoire du Soldat*, Wien, Philharmonia, 1925.
67. The Beatles, *Bumper Songbook – One Hundred Greatest Hits From The Fab Four*, Wise Publication London/New York/Sydney/Cologne, 1980.
68. The Beatles, *Complete, Piano/Organ/Vokal Edition*, Wise Publication London/New York/Sydney/Cologne, 1983.
69. Van der Aa, Michael, *Memo for violin and portable cassette recorder*, Berlin, Boosey & Hawkes – Bote & Rock, Berlin, 2004.
70. Varèse, Edgar, *Intégrales for 11 wind Instruments and percussion*, Milano, Casa Ricordi, 2000.

#### Audio i video zapisi

71. Adams, John, *Nixon in China*, Huston Grand Opera, VHS, 1987.
72. Bendsdorp, Thomas, *Jeux d'Enfants*, Amsterdam, Gaudeamus Music Week, 2009.
73. Brook, Peter, *W.A.Mozart: Don Giovanni*, France, TV Arte, VHS.
74. Depeche mode, *Ultra*, UK, Mute, Reprise, 1997.
75. Ein film von Pina Bauch – *Die Klage der Keiserin*, VHS.
76. Ekatarina velika, *Live 1986*, Zagreb, Jugoton, 1986.
77. Fellini, Federico, *Prova d'Orchestra*, Italia, RAI, 1978.
78. Hillier, Paul & John Cage, *Litany for the Whale, Theatre of the Voices*, USA, Harmonia Mundi, 2002.

79. Lennon John, *Unfinished Music No.1*, UK, Apple, 1968.
80. Lennon John, *Unfinished Music No.2*, UK, Zapple, 1969.
81. Rage Against the Machine, *Rage Against the Machine*, USA, Epic records, 1992.
82. Reich, Steve, *Drumming*, Lunatheater, Brussels, VHS, 1998.
83. Smeaton, Bob, Geoff Wonfor and Kevin Godley, *The Beatles Anthology*, UK, Apple Corps Ltd, 1996.
84. The Beatles, *Abbey Road*, UK, Parlophone, 1969.
85. The Beatles, *Anthology I, II, III*, UK, Apple, 1995 - 1996.
86. The Beatles, *Let It Be*, UK, Parlophone, 1970.
87. The Beatles, *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, UK, Parlophone, 1967.
88. The Beatles, *The Beatles*, UK, Parlophone, 1968.
89. Verges, Chrisann and Mark Obenhaus, *Einstein on the Beach - The Changing Image of Opera*, Brooklyn Academy for Music, VHS, 1984.
90. Yanor, Lee, *Coffee with Pina Bauch*, VHS.

#### Pozorišne predstave i koncerti

91. Cantus ansambl, *Muzika i pozorište*, Beograd, 19. Međunarodna tribina kompozitora, 2010.
92. Đorđev, Bojan, Siniša Ilić, Maja Mirković, Jelena Novak, Marta Popivoda, Ana Vujanović, *Philip Glass, les Enfants/Derišta*, Beograd, Malo pozorište „Duško Radović“, Jugokonzert i Dom omladine Beograda, sezona 2009/10.
93. Goebbels, Heiner, *Stifters Dinge*, Lausanne, Swiss, Théâtre Vidy, Bitef, 2008.
94. Goebbels, Heiner, *I went to the house but did not enter*, Lausanne, Swiss, Théâtre Vidy, Bitef, 2011.
95. *Kanadska elektronička glazba*, Zagreb, 25. Muzički biennale, 2009.
96. Kocher, Jonas, *Harmonie mit schräger Dämpfung und Sopranbimbo*, Zagreb, Komorni ansambl Paul Klee, 25. Muzički biennale, 2009.
97. Le Roy, Xavier, Bojana Cvejić, Berno Odo Polzer, *Igor Stravinsky, Rite of Spring*, Jugoslovensko dramsko pozorište, 2008.
98. Say, Fazil i Kremerata Baltica, *Konzert u okviru 31. Nomus-a*, Novi Sad, Sinagoga, 11.04.2011.

99. Secondhanders, *Predstava za muziku*, Beograd, 20. Međunarodna tribina kompozitora, 2011.
100. Secondhanders, *Predstava za muziku*, Beograd, Studentski kulturni centar, 2010.
101. Sokolović, Ana & Queen of Puddings, *Love Songs, mono opera*, Zagreb, 25. Muzički biennale, 2009.
102. Ted Hearne, *Katrina Ballads*, Amsterdam, Gaudeamus Music Week, 2009.
103. Thanasis Kaproulias (Novi\_sad), *Silence, aircraft noises and harmonies in pain – audio project*, Amsterdam, Gaudeamus Music Week, 2009.
104. Tudor, Gordan i Natalija Manojlović, *Vodoinstalater, komorni balet, prema motivima iz djela Borisa Viana*, Zagreb, 25. Muzički biennale, 2009.
105. Yu Tao, *Ciel Demandè*, Amsterdam, Gaudeamus Music Week, 2009.

#### Ostali izvori

106. <http://www.nea.gov/national/gav/glossary.html>
107. <http://www.sheetmusicplus.com/composers>
108. <http://imslp.org>
109. [www.avantgardeproject.org/AGP2/index.htm](http://www.avantgardeproject.org/AGP2/index.htm)
110. [www.arteiasi.ro/universitate/other/DR\\_OltitaCANTIC\\_EN.pdf](http://www.arteiasi.ro/universitate/other/DR_OltitaCANTIC_EN.pdf)
111. [www.aperghis.com](http://www.aperghis.com)
112. [www.heinergoebbels.com](http://www.heinergoebbels.com)