



УНИВЕРЗИТЕТ УМЕТНОСТИ
ФАКУЛТЕТ МУЗИЧКЕ УМЕТНОСТИ
КАТЕДРА ЗА МУЗИКОЛОГИЈУ
МУЗИКОЛОШКЕ СТУДИЈЕ - СТУДЕНТСКИ РАДОВИ - МАСТЕР РАД

Радос Митровић

**Стваралачки однос Маурисија Кагела према музичкој
традицији**

Београд, 2014.

Садржај

Реч аутора -----	2
Увод -----	4
Основне поставке -----	5
Питање традиције -----	16
Кагелов приступ композицијама са експлицитним референтним садржајем -----	27
<i>Fürst Igor, Strawinsky</i> - једна визура -----	41
Литература -----	64
Индекс имена-----	69
Summary-----	72
Белешка о аутору/Note on the author -----	74
Изводи из рецензија -----	76

Реч аутора

Ово издање Факултета музичке уметности настало је на основу мастер рада, финализованог под менторством проф. др Мирјане Веселиновић Хофман. Рад је одбрањен 2011/12. са највишом оценом, а на основу њега аутор је добио и награду из фонда Властимир Перичић за најбољег студента музикологије у тој наставној години.

Ова публикација је првообјављена монографија у овом делу Европе које се бави старалаштвом немачко-аргентинског композитора Маурисија Кагела (Mauricio Kagel).

На основу доступне литературе могуће је закључити да је реч о теми која је недовољно заступљена у светским музиколошким оквирима. Иако припада генерацији авангардиста који су обележили музику друге половине двадесетог века, Кагел је, може се рећи незаслужено, остао на маргини историје. Међутим, његов допринос европској музици је велики, посебно имајући у виду развијање жанра музичког театра, као и рад на експерименталном музичком филму. Стога остаје нејасно зашто још увек није добио заслужено место, међу аутентичним музичким иноваторима двадесетог века.

Монографија *Стваралачки однос Маурисија Кагела према музичкој традицији* има за циљ буђење интересовања музичара и музиколога за овог аутора, осветљавајући неке делове његове комплексне поетике и јединственог израза. Њено објављивање у оквиру издавачке делатности Факултета музичке уметности сведочанство је о образовној политици ове институције и Катедре за музикологију у оквиру ње, која је заснована на идеји поштовања аутономије избора и критичког мишљења студената. Управо стога аутор је захвалан свим професорима Катедре за музикологију који студентима пружају широко знање и могућност самосталног одлучивања о избору области којима ће се стручно бавити и које ће

истраживати, ма колико оне некад одступале или биле изван главних токова.

Посебну захвалност дугујем ментору проф. др Мирјани Веселиновић Хофман која је својим инспиративним предавањима пробудила у мени интересовање за савремену музику, и чији су савети и сугестије били кључни за обликовање текста ове монографије.

Увод

При разматрању комплексних стваралачких тенденција унутар појединачне композиторске праксе, могу се регистровати одређени проблеми при истраживачком процесу и самом аналитичком приступу. Обимност материјала, а често и поетичка неконзистентност композиторске праксе, подразумевају и посебне стратегијске захвате у оквиру музиколошке анализе. Зато сужавање тематског поља при том разматрању, уз избор парадигматичних случајева и стремљења, омогућава учинковитији ефекат самог научног рада. Плуралистички приступ одређеном *проблеми* пружа увид у вишесмерност његовог ишчитавања, те води ка свеобухватнијем музиколошком закључку. У том случају, експликативни процес, уколико се теоријски постави и спроведе као плуралистички, може да укаже на природну везу, испреплетеност и прожетост естетичких, поетичких и стилистичких координата једног композитора. Управо у овако формулисаном задатку кретаће се и текст који следи а, који за циљ има маркирање основних елемената стваралачких усмерења Маурисија Кагела, на основу његове парадигматичне композиције *Fürst Igor, Strawinsky*, а са освртом на неколико дела која су део сличног поетичког оквира.

Основна идеја која ће бити аргументована јесте указивање на многострукост значењског садржаја дела, као примера стваралачког односа овог композитора према *музичкој прошлости*. Наиме, амбивалентни став Кагела према *традицији*, и слојевитост његовог приступа материјалу указују на карактеристичну уметничку методологију у 20. тј. 21. веку. Услед дивергентног третмана садржаја који се музички и идејно уодношавају са *прошлим*, фокусираћемо се на она дела која се самим насловима позивају на поједине композиторе и остварења из музичке историје. Њихов општи идејни оквир указује на потребу Кагела за преиспитивањем класичних вредности, образаца, идеолошких матрица. Оваква дела су део стваралачке

константе којом се кроз разнородне системе значења разматрају питања *традиционалног*. Сами обрасци стилског проседеа се на овом ширем плану крећу од авангардног до постмодерног. Дела која ћу споменути су, дакле, веома значајан елемент унутар комплексног стваралаштва Маурисија Кагела. Оваква поставка омогућава контекстуално разумевање идејних основа на којима је овај аутор писао композиције које су настајале након 1970. године, а које садрже отворене референце према музичкој прошлости.

Основне поставке

Уколико се сагледа целокупно стваралаштво Маурисија Кагела, може се приметити изражена разноврсност у жанровима, композиционим поступцима и музичком језику. Музиколог Захар Ласкевиц (Zachar Laskewicz), добро примећује да: „Истраживање Кагеловог дела не представља једноставан задатак, посебно због недостатка хомогености. Изразити контраст између дела компонованих за ансамбле неуобичајених инструменталних састава, театарских комада у којима не постоји конвенционално схваћена музика, или филмова који су све осим једноставних документарних записа о музичким извођењима, представља проблем који захтева пажљиво и детаљно истраживање.”¹

Наиме, богата продукција Кагелових дела која су настајала од 1950.² до 2008.³ може се класификовати по различитим категоријама.⁴ Уколико би се спровела подела по жанровима, могли бисмо да констатујемо да је Кагел компоновао дела за соло инструменте, камерна дела, оркестарска, радиофонска, композиције инструменталног театра, електронска и

¹ Zachar Laskewicz, *The New Music-Theatre of Mauricio Kagel*, Ghent, Nightshades Press, 2008, 3.

² Прво дело је *Palimpsestos* за мешовити хор а capella

³ Последње дело је *In der Matratzengruft*, компоновано на стихове Хајнриха Хајнеа (Heinrich Heine), за соло тенор и ансамбл (незавршено)

⁴ Коришћени су подаци о настанку композиција према каталогу дела Бјерна Хеила, преузетог са његове интернет адресе: <http://www.sussex.ac.uk/Users/bh25/kagel.htm>

музичко-филмска дела. Такође, ту је и опера *Aus Deutschland* (1979), као и експериментално-концептуална дела као нпр. *Ornithologica multiplicata* за екзотичне и домаће птице (1968), *Privat*, за усамљеног слушаоца (1968), *Con voce*, за три нема извођача (1972), или *Quasi niente* за затворена уста (2007). Мора се, међутим, приметити да је велики број дела међужанровског карактера, те да их није могуће стриктно класификовати на овакав начин. У вези са тим, Бјерн Хеил (Björn Heile), наводи да се при разматрању „изразито разноврсног стваралаштва, као што је Кагелово, мора одбацити могућност да се њихова дивергентност сведе на згодан и нормативан утисак о 'фундаменталном јединству' ”⁵. Хеил међутим предлаже посебну поделу која би комбиновала хронолошке и тематске критеријуме. Наиме, по његовој идеји, Кагелово стваралаштво би могло да се класификује према шест основних тачака:⁶

Табела бр. 1

1.	Буенос Ајрес
2.	Почетак у Келну: серијализам, алеаторика и електроника
3.	Инструментални театар
4.	Експериментализам и мултимедија
5.	Референтност и постмодернизам
6.	Апокрифи и симулакрум

Прва два *географска* оквира прате хронолошки ток Кагеловог стваралаштва, најранијих фаза везаних за Буенос Ајрес и долазак у Келн.⁷ Након прегледа дела која су настајала у овом периоду, аутор преузима

⁵ Нав. према: Christopher Fox, "Kagel and I", *The Musical Times*, 148/1900, 2007, 104.

⁶ Оваква подела на 6 области одговара поглављима књиге: Björn Heile, *The Music of Mauricio Kagel*, Burlington, Ashgate, 2006.

⁷ Кагел је рођен у Буенос Ајресу, а у Келн је дошао 1957.

друге критеријуме за класификацију. Хеил се служи жанровском,⁸ композиционо техничком⁹ и стилском¹⁰ диференцијацијом.

Оваква подела је, међутим, доста неспретно исконструисана, те Хеил сам демантује своје запажање да дивергентност стваралаштва не би требало да буде минимизирано нормативном селекцијом. Наиме, комбинујући различите критеријуме, овај аутор не указује на бројне примере који постоје у међусферама. Такође, дела која су нпр. везана за електронску музику, могла би у потпуности да испуне критеријуме који би их сврстали у четврту тематску област, мултимедијалне и експерименталне музике. Посебни проблем је формулација критеријума за последња два оквира који су заправо у својој основи комплементарни. Аутор неоправдано одваја технику симулакрума од постмодернистичког израза, што указује на методолошки парадокс. Наиме, дело *Saint Bach's Passion* (1985) третирано је као пример симулакрума, иако је позиција ове композиције на постмодернистичким основама, те је као таква неодвојива од свог контекста. Такође, Хеил користи и термин *апокриф*, што би претпоставило одређени јеретички однос према традицији, занемарујући *амбивалентност* као, чини се, основну категорију Кагеловог приступа музици. Услед неконзистентне класификације, без оправдане методолошке поставке, оваква подела не пружа квалитетне основе на којима би се вршили даљи научни огледи. Тематска структурализација овог типа не уважава специфичности већине дела која се не могу прецизно диференцирати и укорпорирати у конструисани оквир.

Посебно питање *инструменталног театра* и сама идеја брисања граница између жанрова указују на опредељеност ка одбацивању стриктних подела било које врсте. Наиме, 1979. говорећи о савременој музици, Кагел пише:

⁸ Инструментални театар.

⁹ Експериментализам и мултимедија, референтност, симулакрум.

¹⁰ Постмодернизам.

„Уколико се сагледају савремени токови (...) указује се основна тежња: укидање традиционалних граница жанрова и типологија, а најчистији пример тога је нови музички театар.”¹¹

Основна Кагелова позиција била је усмерена ка либерализацији музичке стриктности у формалном смислу. Жанровска дивергентност је, тако, присутна у највећем броју његових дела. Осмишљавање и формулисање принципа инструменталног театра, део је опште тежње овог композитора ка прожимању жанрова. Инструментални театар је, заправо, уколико га сагледамо из перспективе већ реченог, метажанровски концепт. Не само да је он усмерен ка уодношавању музичких форми, средстава и жанрова, него и ка укључивању театарске уметности у музички дискурс (и *vice versa*). При томе, није присутно авангардно рушење граница, него пре свега њихова прожетост. Кагелово стварање у том погледу представља „многоструку активност, чији циљ није био стварање *Gesamtkunstwerk*-а, него пре свега изналажење средстава којим ће идеје и форме моћи да се преносе из једног медија у други.”¹² Гест и звук су за Кагела репрезенти два света који се допуњују. Прожимање ове две сфере представља крајњи ступањ развоја обе уметности. Наиме, оно је резултат савремене релативизације ових уметничких форми и граница, која је и довела до њиховог спајања као једног од излаза из процеса крајње дисеминације. У том смислу, Кагел сматра да су се:

„Различите гране традиционалног театра – позоришна представа, мелодрама, опера, балет – ослободиле од ригидне поделе унутар непрекидног низа сценских представа. Нове композиционе форме су много комплексније и мање јасно одређене у односу на своју форму (...) Нови музички театар није стилистички фиксирана форма театра која егзистира

¹¹ Нав. према: Zachar Laskewicz, *The New Music...*, нав. дело, 5.

¹² Исто

поред осталих, већ представља примену музичког мишљења на театар (...).¹³

Без претензије ширег бављења темом музичког театра, ипак треба нагласити да пример овог концепта указује на општу Кагелову тежњу ка ослобађању од ригидних подела и неприкосновених жанровских одређења. Идеја театрализације музичке уметности (и *vice versa* – омузикаљења театра), присутна је у многим делима која нису експлицитно означена као остварења музичког театра. Позоришни гест је присутан кроз различите изразе у делима која могу условно бити сврстана у одређени жанр. То исклизуће које може бити фундирано у самом задатом концепцијском оквиру композиције, али може и да представља својеврсни театарски експрес, указује да, за Кагела, општо кодирање практично и не постоји.

Уколико, дакле, детаљно сегментирање на основу различитих критеријума одбацимо као неприкладно и неосновано, остаје отворено питање могућности поделе ширих размера. Наиме, с обзиром на то да се постмодерна као појава, тенденција, јавља током његовог стваралаштва, регистровање тренутка конвертирања Кагеловог стила може да представља својеврсну прекретну тачку у оквиру опште периодизације његовог стваралаштва. Међутим, ни такво јасно разграничење није могуће спровести без додатних проблематизација. Унутар дискурса о Маурисију Кагелу постоје различита тумачења о томе на који начин би требало сагледати утицаје постмодерне на његову композиторску праксу, и која дела представљају саме почетке у том смислу. Одређени музиколози сматрају да је могуће спровести јасније разграничење Кагеловог рада на две фазе, уколико се прихвати идеја да је музичко-филмско дело *Ludwig van*, својеврсан почетак новог поетичког оквира у којем Кагел делује. У том смислу, предлажу следећу периодизацију:

¹³ Mauricio Kagel, "On the Artist Self-Understanding and Tasks", преузето из: <http://rd.slavepianos.org/ut/rttcc.historical/text/Kagel1992a.pdf>

Табела бр. 2

Прва фаза	Авангардна	1950 – 1970	<i>Palimpsestos</i> (1950), за мешовити хор а capella
Друга фаза	Постмодерна	1970 – 2008	<i>Ludwig van</i> (1970), музичко-филмско дело

Основни проблем ове периодизације јесте чињеница да се одређени елементи постмодерне и авангарде у Кагеловом стваралаштву преплићу, те да се могу пронаћи и у његовим раним и у позним делима. Поготово је битно његово опште постављење према *прошлом*, као према услову за класификацијску поделу на две дивергентне уметничке тенденције. Тако нпр. Клипелхолц (Klüppelholz), подразумевајући однос према традицији као важан елемент одређења опште поетике, „сматра Кагела авангардистом *par excellence*, јер за њега традиција постоји зато да би је одбацио”.¹⁴ Он, дакле, целокупно стваралаштво посматра кроз призму авангардних стремљења. Са друге стране, Мирјана Веселиновић Хофман наводи да се: „код Мауриција Кагела (...) заокрет ка традицији објавио у композицији *Ludwig van* (1969/70), а његове назнаке још у насловима попут оног *Mirum* за тубу (1965), за који и сам Кагел сматра да нужно призива Моцартов *Requiem*. Штавише, 'тај наслов је', напомиње Кагел, 'био можда један рани цитат постмодерне естетике (подвукао Р. М.)’.”¹⁵

Пол Атинело (Paul Attinello) у том смислу сматра да је „Кагел био постмодерниста од почетка. Најранија дела, као што је *Sexteto per cuerdas*, *Anagrama* и *Trancision II*, су још увек уграђени у модернистички стил и

¹⁴ Nikša Gligo, *Problemi glazbe 20. stoljeća, Teorijske osnove i kriterij vrednovanja*, Zagreb, Muzičko informativni centar koncertne redakcije, 1987, 146.

¹⁵ Mirjana Veselinović Hofman, *Fragmenti o muzičkoj postmoderni*, Novi Sad, Matica Srpska, 1997, 58.

модернистичку естетику, али она је већ непоправљиво оштећена. Већ током њеног окончавања 1960. године – изненађујуће рано, уколико се упореди са већином европских трендова (чак и доста рано у поређењу са Кејцовим делом и флукусом) – дело *Sur scène* је у потпуности постмодерно, састојећи се само од фрагмената модерне у контексту који показује њену испразност.”¹⁶ Управо због регистровања таквих раних тенденција, тумачење Кагеловог експлицитног прелажења из једне у другу поетику није у потпуности могуће спровести при разматрању његовог рада. Наиме, довољно је приметити да је Кагел већ 1966. написао дело *Music for renaissance instruments*, те увидети да је његов приступ увек био веома оригиналан у односу на савремене трендове. То међутим не значи да су исправне тврдње Атинела да је Кагел од „почетка био постмодерниста”, нити да су исправне аналитичке спекулације нпр. музиколога Џошуе Немита (Joshua Sean Nemith) који, покушавајући да потврди став о Кагеловој постмодерни, између осталог наводи да је „клавирско дело *An Tasten* почетак интегративног постмодернизма”, који је супротност „антагонистичком постмодернизму дела *Metapiece*”¹⁷ (подвукао Р. М.). Основно је питање, заправо, да ли је оправдано уопште на овакав начин диференцирати Кагелово стваралаштво. Проблем дихотомије модерна/постмодерна је посебно питање, које стоји као основа при разматрању класификације композиторске продукције у овако постављеним оквирима. Сам Кагел напомиње да је „конфликт између модернизма и постмодернизма базиран на илузији да један може једноставно заменити други, као да неко може да прогласи одлуку да ирационалност сада важи на месту где је раније била

¹⁶ Paul Attinello, “Imploding the System: Kagel and Deconstruction of Modernism”, у: Judy Lochhead (ed.), *Postmodern Music/Postmodern Thought*, New York, Routledge, 2002, 282.

¹⁷ Joshua Sean Nemith, *Intertwininig Modernism and Postmodernism: The Drama Of Transformational Processes In Mauricio Kagel's Solo Piano Works*, Doctoral Thesis, Division of Research and Advanced Studies of the University of Cincinnati, 2004, 77.

рационалност.”¹⁸ Он је сматрао да груписање композитора према тенденцијама модернизма/постмодернизма није потребно, те ни сам није хтео да буде део такве праксе. Говорећи о овом проблему, чак је 1991. године изјавио: „Ко је од данашњих композитора заиста заинтересован за дебату о постмодернизму? Сигурно нико од значајних.”¹⁹ Кагел је одбијао системско сврставање, комбинујући позицију авангардног уметника, и постмодерног ствараоца који преиспитује авангардне принципе и достигнућа модернизма. Треба, међутим, напоменути да је поред избегавања да се експлицитно сврста у постмодерне композиторе, Кагел на неки начин одбијао и сврставање међу представнике авангарде. Заправо, за њега су основни проблем представљале својеврсна *институционализација* авангарде и њена *затвореност*. Тако Кагел напомиње: „Увек сам тежио да следим свој пут (који никада није био предетерминисан) (...) На музичкој сцени постоји бизарна жеља за култом личности и лидера што ме је увек подсећало на Фиреровски принцип. Кад сам први пут отишао у Дармштат 1958. сви су говорили о *Новој генерацији* и *Лидерима Авангарде*. Од тога ми се превртао стомак. Сама кованица је била невероватна. У реду: то јесте био рекламни слоган, али с обзиром на то да сам увек био политички свестан, то ме је забрињавало (...)”²⁰

Такође, реферишући на авангардна стремљења Кагел наглашава и да је у питању: „савремена ненормалност која није раније постојала: музика композитора за композиторе (...) слушалац је, заправо остављен испред врата, без карте за улазак (...)”.²¹ У том смислу, он је од почетка свог стваралаштва формулисао своју позицију кроз недогматски приступ компоновању, уоднашавајући различите стилске оквире без јасног и

¹⁸ Нав. према: Björn Heile, “Collage vs. Compositional Control: Postmodernist Approaches in the Work of Mauricio Kagel”, у: Judy Lochhead (ed.), *Postmodern Music...*, нав. дело, 287.

¹⁹ Исто, 296.

²⁰ Max Nyffeler, “There Will Always Be Questions Enough”, <http://www.beckmesser.com>, приступљено: 11.12. 2011.

²¹ Исто

недвосмисленог сврставања унутар модернистичких/постмодернистичких стремљења и идеја.

Маурисио Кагел је имао, заправо избалансиран став у погледу дијалогизма модернизам/постмодернизам. Наиме, „он наглашава присуство постмодернистичких елемената од најранијих дела 1960-их, мислећи на тадашњу његову потребу да комуницира са прошлошћу. Такође оптужује неке догматике, адвокате серијализма, као најрадикалније представнике модернистичке идеологије, за скоро неофашистичку естетику (...) Међутим, он одлучно одбацује било коју врсту еклектицизма и одлучује се за неку врсту помирења између модернизма и постмодернизма: 'Модернизам, као веза у логичном развоју, као сушта савременост, увек је био неопходан, као и размишљања о могућим последицама о свему што је ново'".²²

У том смислу Бјерн Хеил сматра да се Кагелова дихотомична стваралачка поетика најочигледније може регистровати у анализи композиционих поступака колажа и односу према узетим материјалима. Однос између колажа и композиционе контроле није једносмеран, него управо представља тачку спајања различитих тенденција. Као својеврстан закључак овако формулисаног становишта, Бјерн Хеил је истакао да су „унутар Кагелове музике, постмодернистичке праксе нераздвојиво повезане са принципима модернистичке естетике. Однос колажа и композиционе контроле – модернистичког и постмодернистичког принципа – толико је замршен да се сврставање Кагеловог приступа било ком естетичком полу чини потпуно бесмисленим”.²³

Чињеница је да дело *Лудвиг ван* представља својеврсну прекретницу у Кагеловом стваралаштву, иако се оно можда не може одредити као место целовитог поетичког и естетичког усмерења ка постмодернизму. Стога се

²² Нав. према: Björn Heile, "Collage vs. Compositional Control ...", нав. дело, 288, 289.

²³ Исто

може поставити теза која би, прихватањем идеја о дивергентности уметничког израза и плуралности композиционих поступака унутар стваралачке праксе Маурисија Кагела, представљала отворенији и потпунији оквир за саму класификацију.

Прожимање модернизма и постмодернизма у Кагеловом делу, превасходно је базирано на асиметричном односу утицаја ове две тенденције. Генерално посматрано, *Лудвиг ван* је прво дело у коме композитор прави модернистички отклон успостављајући критички однос према музичком материјалу (традиције) који је део колажног поступка. Дакле, постмодернистички оквир представља полигон на коме Кагел испитује и разрађује своје ставове или музичке идеје које су тековине модернизма у коме је он започео своју композиторску праксу. У том смислу табела бр. 3 показује на који начин је поменута асиметричност тенденција била испољена кроз Кагелово стваралаштво с обзиром на дело *Лудвиг ван* (1970.) као примарну тачку конвертирања.

Табела бр. 3

Авангарда / постмодернизам	1950–1970.
Постмодернизам / авангарда	1970–2008.

Наравно, није у питању радикално конвертирање стила, већ је пре свега реч о суптилним разликама у начину на који Кагел поставља себе и свој рад. Наиме, *Лудвиг ван* јесте изолован случај у Кагеловом стваралаштву с обзиром на то да аутор на специфичан начин користи непромењене фрагменте преузетих музичких текстова, али је прво дело које се

експлицитно у наслову позива на композитора који представља референтну тачку дела. Такође, оно је прво остварење које се бави традицијом кроз посебан поетички оквир који ће бити често заступљен у многим делима након 1970. године.

Може се тако рећи да је Кагелово стваралаштво почев од 1950. године било најпре обележено његовим *улажењем* у постратну авангарду. Али у том периоду његов стил је био обогаћен и раним постмодернистичким захватима, у облику спорадичних референци, као што то и сам Кагел назначава.²⁴ Од 1970. Кагел *улази* у постмодернизам, ослањајући се још увек снажно на своју авангардну прошлост. Обједињујући оквир оба периода представља Кагелов иронијски и критички приступ музичком материјалу који увек остаје у међусфери која не допушта једнозначно читање, и која није ни егзактно афирмативна, а ни радикално негативна. Бјерн Хеил тако наглашава да „оно што је необично код Кагелових раних дела, која се на површини приклањају авангардној естетици 1950-их година, јесте одређена критичка дистанца, скептицизам према произведеној музици и према улози композиционих техника које су примењене”.²⁵ Ту врсту критичке дистанце Кагел успоставља и у делима након 1970, у којима све чешће преиспитује музичку прошлост. Уколико дакле прихватимо изложени концепт опште периодизације Кагеловог стваралаштва, увидећемо да је основни критеријум према којем смо означили *Лудвиг ван* као прекретницу, управо однос према традицији. Кагелово бављење традицијом и њено преиспитивање, добијају манифестни карактер унутар његове поетике.

²⁴ Мисли се на поменути цитат који се односи на композицију *Mirum*.

²⁵ Исто, 289.

Питање традиције

За Кагела традиција представља својеврстан вишеслојни концепт који омогућава многоструко читање. Традиција је за њега систем вредности које се константно редефинишу. Кагела заправо интересује на који начин друштво успоставља традицију као неку врсту канона, и на који начин је искоришћава прилагођавајући је својим интересима, националним, корпоративним и другим. Међутим, за разлику од многих својих савременика, Кагел не одбацује традицију, нити је сматра ретроградном. Његова критика је усмерена ка друштву које злоупотребљава прошлост, док традиција представља неопходну карикатуру у савременом деловању. Такође, он се искључиво бави западноевропским односом према кодификованој прошлости, као и односом према другим традицијама, у чему види аутистичност и евроцентричност *западних* култура.

Говорећи о Кагеловом односу према традицији Захар Ласкевиц истиче да је „свако Кагелово дело нераскидиво повезано са традицијом, пре свега музичком, али исто тако и позоришном и кинематографском. Међутим (...) он нити слепо прати нити презриво одбацује традицију, иако коначни продукт често преиспитује природу и конвенције традиције са којом ради”.²⁶ Могли бисмо да кажемо да је у питању својеврсни *кагеловски парадокс*. Кагел, наиме, потенцира амбиваленцију својих ставова, те је често на граници између две идеолошке крајности. Референце у његовим композицијама су пре свега манифестног карактера, те их он користи као део слојевитог значењског садржаја. Међутим, сам садржај интенционално остаје отвореног карактера. У том смислу, реферисање на традицију је заправо генератор различитих критичких поставки које третирају однос друштва, појединаца, музичких чиниоца према прошлости или

²⁶ Zachar Laskewicz, *The New Music...*, нав. дело, 4.

традиционално утврђеним културалним обрасцима.²⁷ Са друге стране, Кагел критикује и саме елементе традиције, правећи иронијски отклон од њих, а тако и усложњавајући процес тумачења.

Из Кагелових сопствених поетичких анализа, можемо увидети да за њега традиција није нешто што треба манифестно, идеолошки одбацити. Наиме, Кагел је потенцирао да је појава авангарде својерсан *проблем* Европе²⁸ која на тај начин покушава да одржи своју културну хегемонију кроз затворени и милитантни уметнички израз. У том смислу је аутистичност авангарде према утицајима традиције продукт дубоке елитизације која се уздиже до прикривеног шовинизма. Тако у једном од интервјуа Кагел напомиње: „Имао сам среће да се родим у Аргентини с обзиром да нисам био суочен са идејом о културној хегемонији која је представљала оправдање у Европи за агресију и постављање кобних баријера. То је оно што ме је првенствено овде шокирало (...) Сусрео сам се са једностраним, осиромашеним знањем о музици и ова анемична ситуација је доста дуго трајала зато што се авангарда плашила контаминације сопственим наслеђем. (...) веровати да неко може написати нешто ново одбацујући оно што је већ постојало не само да је погрешно него такође води ка излишним делима без независности и историјског значаја.”²⁹

Стога Кагел прави чвршће везе са прошлошћу, задржавајући савремени музички израз, који се огледа у композиционим поступцима и самој концепцији дела. У исто време, услед начина на који користи туђе музичке материјале или реферише на њих, чини се да је његова музика у потпуности *аусторијска*. Међутим, може се једино говорити о чисто

²⁷ У том контексту, Кагел истиче: „Разматрање улоге музике на многим нивоима који чине наше друштво не сме да престане. Где постоји јасноћа, ништа није јасно. Увек ће бити довољно питања.” Max Nyffeler, “There Will Always Be Questions Enough”, нав. дело

²⁸ Мислећи на тзв. западни, тј. централни део континента.

²⁹ Исто

аудитивном *утиску аисторичности* музичког материјала, али не и о аисторичности као доминантом поетичком оквиру. У том смислу, Кагел није постмодернистички *аисторичан*, с обзиром на то да је његов критички став према традицији и њеној рецепцији, иако често вишезначан, веома јасно постављен. Он се, заправо *поиграва* са слушаоцима на различитим нивоима рецептивних процеса. Од наслова дела који се могу тумачити на дивергентне начине, преко музичког језика, композиционих поступака који садрже различите асоцијације, до самог материјала који може експлицитно или имплицитно да има референтни карактер. Поред тога, посебан проблем за слушаоца представља повезивање свих ових чинилаца и успостављање корелација између њих. Кагел у ствари тежи вишеструкости тумачења, без давања коначних решења или успостављања канона. Његов однос према традицији је такође и део *антиауторитативног* става који се никада није приближио анархистичкој крајности. Музиколог Николаос Ставлас (Nikolaos Stavlas) напомиње да је „Кагелов начин за преиспитивање ауторитета био компоновање дела која су реферисала на традицију – или на Западна канонска ремек дела или на традицију концертних сала – у којима није ни следио ни одбацавао традицију; он је константно преиспитивао своју позицију, посматрајући (ово питање, прим. аут.) на различите начине”.³⁰

Пре свега је преиспитивао концепцију ауторитета, који се огледао не само у успостављању канонске традиције, него и у друштвеном искоришћавању *канонских музичких вредности*. Кагел је то препознавао у односу савременог друштва према централним личностима конструисане, канонски успостављене традиције, као и у параметрима музичке форме и језика. Ово последње је разматрао кроз својеврсно мешање савременог и традиционалног у погледу музичког језика, али и кроз формирање нових

³⁰ Nikolaos Stavlas, *Reconstructing Beethoven: Mauricio Kagel's Ludwig van*, Doctoral Thesis, London Goldsmiths University, 31. преузето из: <http://eprints.gold.ac.uk/7158/>

облика и искоришћавање старих на нов начин. Најеклатантнији пример за такву врсту реконструкције традиције представља формирање жанра инструменталног театра, као специфичног доприноса синкретизацији уметности. Са друге стране, имплицитно или експлицитно реферисање на одређене композиторе, које је спроводио унутар ширег концепта преиспитивања музичке традиције, представљало је покушај редифинисања рецепције и перцепције дела централних личности музичке историје. Уколико класификујемо поступке и облике којима Кагел врши преиспитивање традиције и савременог односа према њој, можемо извести неколико категорија унутар општег идејног оквира. (Видети табелу бр. 4) На основу табеле произлази да могу да се региструју четири категорије, које би послужиле као образац за класификовање одређених дела, чији се однос према традицији може ишчитати на различитим нивоима.

У том смислу, унутар категорије, грубо назване *антидела* налазе се композиције које врше функцију генералног одбацивања, тј. преиспитивања традиционалних облика. Она су *анти* у том смислу што наизглед претендују да заузму позицију унутар традиционалне формалне категоризације, представљајући при томе заправо базичну супротност таквом концепту. Кагел ни у овом случају не проглашава авангардно одбацивање, него пре свега тежи преиспитивању, вршећи отклон од савремених разумевања традиционалних елемената, жанровских и формалних образаца.

Табела бр. 4

1.	Антидела	Композиције у којима се преиспитују и критички сагледавају одређени традиционални музички жанрови. ³¹	
2.	Референтна дела	1.	Композиције које садрже цитате или симулацијске елементе. ³²
		2.	Композиције које у самим насловима садрже јасне референце.
3.	Дела која критички сагледавају евроцентрични однос према Другим традицијама. ³³		
4.	Инструментални театар	Композиције у којима се преиспитује савремена рецепција музичке традиције на најопштијем нивоу. ³⁴	

³¹ Специфични примери оваког његовог става представљају, између осталих, дела *Hallelujah* (1968) и *Staatstheater* (1970). *Hallelujah* је антирелигиозно дело, у којем се Кагел поиграва традиционалним елементима духовне музике, симулирајући њен звук, а затим га подвргавајући дисторзији. Такође, Кагел се служи немачко/латинским текстом који обogaђује измишљеним или новим речима, задржавајући аудитивни утисак реалног, значењског текста. *Staatstheater*, са друге стране, представља *антиоперу*. Међутим, Кагел је сматрао да је „назив антиопера можда превише симплификован. За њега, у питању је деконструисана опера – много пре него што је деконструкција ушла у моду – или можда опера слагалица (*opera-puzzle*)”. Нав. према: Philip Clark, *Maurizio Kagel: Theatre of War*, у <http://www.thewire.co.uk/articles/8.print/htm>. Она представља радикалну инверзију свих канона и традиционално схваћене опере као жанра. Клипелхолц тако напомиње: „*Staatstheater*, дело преплављено сценским и музичким богатством, једноставно је крајња радикална негација: не постоји одређење времена и простора. Нема либрета. Нема певаног текста. Нема вокалних солиста. Нема пратње оркестра. Нема музичког описа унутрашње ни спољашње радње. Такође, одсутна је свака наклоност ка драмском представљању, свака удобна забава као што су балет, прерушавања, маскараде (...), ништа од свега овога (...).” Према: Paul Attinello, “Imploding the System: Kagel and Deconstruction of Modernism”, ... нав. дело, 275, 276. Такође, сам Кагел је описао дело као: „не само негација опере него комплетне традиције музичког театра.” Нав. према: Christopher Fisher, “Mauricio Kagel’s Staatstheater”, 3. Преузето из:

<http://www.cflmusic.com/wp-content/uploads/2011/09/Staatstheater.pdf>. Дакле у питању је отворена пародија традиционалних оперских образаца.

³² У ову групу спадају дела: *Programm* (1972): *Charakterstück*, *Programm: Die Mutation*, *Programm: Recitativarie*, *Programm: Unguis incarnatus est*, 1898 (1973), *Aus Deutschland* (1979), *Mitternachtsstück* (1981).

³³ Карактеристична дела која се могу сврстати под ову категорију су: *Exotica* (1972), *Mare Nostrum* (1975), *Blue's Blue* (1979), *Die Stücke der Windrose für Salonorchester* (1989–1994).

³⁴ Унутар овакве категоризације можемо сврстати дела као што су: *Sur scene* (1960), *Journal de Theatre* (1960), *Acustica* (1970), *Zwei Mann Orchester* (1973), *Quatre degrés* (1977), *Die Erschöpfung der Welt*, *Tantz Schul* (1987), *Eine Brise* (1996).

Поред оваквог класификацијског одређења, унутар Кагеловог стваралаштва приметне су и карактеристике дела која се баве традицијом као сегмента општег културног наслеђа народа који обухватају простор изван територија Западне културе. Кагел, у ствари преиспитује начин евроцентричне перцепције култура које, у оквиру такве позиције, спадају у област тзв. *Другог*. У том смислу, он, најчешће не улази у дубинску анализу *ваневропских* традиција, него аналитички приступа самој евроцентричној перцептивној призми. Однос Кагела према овом питању и концепција његовог размишљања може се илустровати описом композиције *Exotica* (за *ваневропске инструменте*), који је изнео Бјерн Хеил. Наиме, Хеил наводи: „У овом делу, Западни музичари, који седе на поду, свирају на великом броју *незападњачких* инструмената, којима очигледно не владају, док у исто време певају са афектираним акцентом. На бројним местима (у композицији) дате су инструкције којима се налаже да имитирају *аутентичне* теренске снимке које чују преко звучника, и *нажалост* – што није зачуђујуће – не успевају. Такође, Западњаци се понашају по узору на примитивце (*model savages*), правећи узнемирујућу буку и – карактеристичан пример унутар империјалистичке литературе – покушавају да имитирају супериорнију културу, али никако не могу да јој се приближе.”³⁵

Кагел, заправо, разоткрива праву природу евроцентризма и културалне хегемоније. Идеја истраживања *Другости* може се повезати и се чињеницом да је и сам Кагел представљао *Другог*. Таква позиција је и условила његово бављење традицијом, у њеним различитим видовима и представама. Он је био Јеврејин у Аргентини, Аргентинац у Европи, Јеврејин у Немачкој. Свака од ових култура му је на неки начин била референтна тачка у раду. Стога његов однос према традицији, било да је она везана за концепт најопштије природе или за музички канон, јесте у својој основи амбивалентна. Кагел тако напомиње:

³⁵ Björn Heile, *The Modernist Legacy, Essays on New Music*, Farnham, Ashgate, 2009. 111.

„У Аргентини су ме (...) сматрали Европљанином, а овде (у Европи, прим. аут.) Јужноамериканцем. То је парадокс који ми је у последње време прилично занимљив, услед своје необичности. Искрено, осећам се помало страно свуда – не суштински, али довољно да могу да говорим о латентној отуђености (*latent alienation*), а то гради корисну удаљеност од одређених ствари (...). Уколико говоримо о 'културалном идентитету': да, свакако да имам свој идентитет, али бих радије говорио о фрагментарним идентитетима (*fragmentary identities*).”³⁶

Управо због овакве поставке сопствене позиције, Кагел тежи фрагментарности и диверзитету унутар идејних оквира који третирају питање традиције. Он такође спроводи и општу критику музичке традиције која се односи на генерално уређење правила, процедура и протокола који канонично дејствују у оквирима света музике. Наиме, посредством инструменталног театра, он спроводи деконструкцију система музике као догађаја. Управо, дело *Sur Scène*³⁷ представља еклатантан пример идејне основе на којој Кагел гради своју критику. Она није усмерена директно ка традицији, (као у поменутих делима која третирају концепт *Другости*, али и слично начину на који гради *референтна дела*) него ка савременом односу према њој.

У том смислу, ово дело јесте „проширена пародија реторичке дискусије авангардне музике, попут изругивања модернизма од стране њега самог”³⁸. Сама музика је у другом плану, што доказује чињеница да партитура није штампана, док је својеврсни либрето концептуална основа целокупне композиције. Наратор који чита програмски текст, састављен од апсурдно третираних музичких критика и музиколошких расправа,

³⁶ Max Nyffeler, "There Will Always Be Questions Enough", нав. дело

³⁷ Дело је писано за глумца (који чита програм), баритон, 3 инструменталиста на клавирима и перкусијама, и мимичара.

³⁸ Paul Attinello, "Imploding the System: Kagel and Deconstruction of Modernism" ..., нав. дело, 271.

наглашава одређене делове афектирањем, а такође их често чита и уназад.³⁹ Симултано, баритон пева нетипичне вокалне вежбе, не обраћајући пажњу на остале учеснике. Глумац, посматра целу сцену и мимиком исказује своје неслагање са целокупном ситуацијом, док се музичари константно крећу свирајући *по неки тон* на клавиру или перкусијама. Сви учесници конструишу надреалну сцену, у којој се спаја унутрашњи и спољашњи свет музике. У том смислу, мимичар представља публику, критичар, или пак уметник, износи своја запажања о савременој музици, док музичари, вежбају. Приметна је аутистичност сваког појединца, што се може повезати и са већ поменутиим Кагеловим ставом о авангардној елитизацији која се у његовом виђењу претвара у надреалну творевину. Кагел изводи критику авангардне критике традиције. У том смислу све се дешава на метанивоу. Музика је тако „репрезентована колико и презентована“, а прожимајући се са надреалном сценичношћу, ови елементи конструишу својеврсну „онтолошку конфузију“⁴⁰.

Задржавајући амбивалентност, надреалност, а често и конфузију која се одвија на онтолошком плану, Кагел гради и дела која јасно реферирају на одређене ствараоце музичке традиције. У том смислу, можемо поделити овакве композиције на оне које користе музичке референце као градивни материјал, и оне које могу, али не морају да експлоатишу директне материјале, али јасно означавају референтне узор у самим насловима.

³⁹ Програмски текст може да послужи као карактеристичан пример начина на који Кагел конструише критику авангардне критике. Он га гради на основу реторичких игри, алудирајући на комплексан и апоричан научни речник музиколога:

„Криза у погледу музичке ситуације, која се данас дешава, мора се посматрати, у односу на предстојеће време, као крајња последица алијенације и самосвојности... у којој музичари – [кратка пауза] – ипак не можемо у овој бесконачној причи о кризи, занемарити проблематичне конституенте проблематичне суштине, једноставно не обраћајући пажњу на њих, а опет не можемо да побегнемо од чињенице, да узмемо у обзир, опет сазнавајући чињеницу да ова опскурност, непробојност, ово изостајање осећаја не можемо а да не дођемо до закључка који је здрав разум од почетка наметао: наша перцепција крајњег звучног спектра је природно бледа. Ја седим у најмањој соби моје куће.“ Нав према: Björn Heile, “Collage vs. Compositional Control...”, 271.

⁴⁰ Исто, 290.

Разлог због кога би ове две категорије композиција могле да буду подељене на овакав начин, иако су у својој основи на неки начин сличне, јесте чињеница да дела која у својим насловима садрже јасне референце имају манифестни карактер, и позивају се на један⁴¹ узор. Композиције које не садрже јасне асоцијације у називима, своју грађу проналазе у различитим и често неповезаним делима традиције. Поступак је, заправо више постмодернистички, с обзиром на то да Кагел узима узорке музичке прошлости кроз својеврсан објективистички приступ.

У том смислу, дела *Die Mutation*⁴², и *Recitativarie*⁴³, представљају неке од примера који илуструју начине на који Кагел гради интермузичке референце, редефинишући значењске оквире преузетих материјала.

Композиција *Die Mutation*, јесте својеврсна игра елементима различитих референци. Наиме, основа овог дела је интегрална верзија Баховог (J. S. Bach) *Прелудијума бр 44 у а-молу из Добро темперованог клавира* (*Das wohltemperierte Klavier*).

Његова неизмењена структура, реконтекстуализована је хорским извођењем текстова преузетих из коралних хармонизација и наслова кантата, док сам крај дела, представља цитат из Берговог (Alban Berg) *Воцека* (*Wozzeck*)⁴⁴. Резултат је поново надреалистичка сценичност, док музика звучи као да је импровизирана. У таквом оквиру, Бахов *Прелудијум* такође поприма призвук барокне импровизације. Са друге стране, хор практично рецитије текст, наизглед потпуно неорганизовано, стварајући утисак музичког хаоса. Само значење текста се тако губи унутар надреалног окружења.

⁴¹ Или два узора, у случају дела *Fürst Igor, Strawinsky* или *Variationen ohne Fuge über Variationen und Fuge über ein Thema von Händel für Klavier op. 24 von Johannes Brahms* (1861/62).

⁴² За облигато клавир и мушки хор.

⁴³ За певача харпсикордисту.

⁴⁴ "Lasset die Kleinen zu mir kommen".

Уколико обратимо пажњу на могућу програмност дела можемо рећи да се Кагел поиграва значењима и порукама цитираних делова композиција. У том смислу, он уводи улогу детета, које се игра, а које није свесно да је остало сироче. Оно изговара: „хоп, хоп“ (*hopp, hopp*)⁴⁵, што асоцира на безазлену дечију игру. Може се рећи да је у питању асоцијација на несрећену реалност детета које живи у незнању и невиности, те се наслов *Мутација* може тумачити као указивање на *измештену* реалност. Са друге стране, чисто музичка страна јасно реферише на *мутацију* садржаја и контекста узорака. У том контексту, образлажући програмско и чисто музичко значење композиције,⁴⁶ Кагел наводи:

„Оваква амбиваленција стоји у основи свих реферисања на судбину. Право освежење је представљао поступак у коме сам само променио контекст фиксне структуре, уместо манипулације садржајем *Прелудијума*. У комбинацији са експресионистичком музиком Баха, наслови кантата покрећу серије асоцијација и нових значења код слушаоца.”⁴⁷ Основна идеја овде је значењска игра, која се одвија на музичко-сценском плану.

Са друге стране, дело *Recitativarie*, садржи референтне материјале који су измештени из оригиналног музичког контекста, али су и огољени на основне градивне елементе. У том смислу, Кагел се у речитативу служи текстовима корала, као и у случају дела *Die Mutation*, које разграђује, издвајајући речи по звучности, одузимајући им реално значење. Овај део композиције је праћен деоницама леве руке Шопеновог (Frederic Chopin) *Ноктурна* оп. 48, бр. 1. Са друге стране, текст арије је састављен од делова *Фрејлингхаузенових химни* – *Freylinghausen Gesangbuch*. Кагел се служи речима

⁴⁵ Цитат из опере *Воцек*.

⁴⁶ У овом контексту, код Кагела постоје две *стране* композиције, што одговара већ изнетој идеји многострукости садржаја. На тај начин дело се може посматрати као програмско, али и као чисто музичко поигравање преузетим материјалима.

⁴⁷ Нав. према, Gerd Zacher, *Bestellnummer* DMR 1028-30, <http://avantgardeproject.conus.info/mirror/agp41/Mauricio%20Kagel%201967-82%20notes.txt>

"Hast du Gott, so hat's nicht Noth", вршећи константне пермутације текста⁴⁸. Реконтекстуализација музике и текста, и њихова садржајна деконструкција, узрокује радикално мењање значењских основа, или у крајњем случају, његовог потпуног губљења. Међутим, уводећи сценичност у овакве оквири, Кагел самим тим уводи и значење, тј. својеврсну програмност. Наиме, извођач на самом почетку, уз врисак, улази на сцену, да би затим, бојажљиво пришао харпсикорду, аматерским покретима леве руке почео да свира, а онда и да пева, попут молитве, текстове који су, манипулацијом, ослобођени значења. Уколико се, дакле, сагледа ово дело кроз призму сценске радње, сама музика бива уведена у посебан контекст, који јој и пружа значењски оквир. У том смислу, дело се може посматрати и као чиста пародија на аматеризам и авангардну музику, али и као преиспитивање традиционалних схватања речитатива и арије, и чина извођења као *узвишеног* процеса. Такође, могуће је дело читати као чисто сценску илустрацију аматерског вежбања, што је чест случај у Кагеловим делима. У њима се оно приватно и јавно константно преплићу, уз основно питање: да ли је сценичност свеприсутна у свакодневном животу (дакле чак и кад извођач вежба), или се у одређеним оквирима (при јавном извођењу) чак у потпуности губи. Он у овим делима користи цитате који не представљају референце, већ попут узорака јесу градивни елементи који конституишу нова значења.

Међутим, Кагел компонује и дела која већ у самим насловима реферишу на одређене композиторе. Ове композиције користе цитате, али су грађене и на чисто симулацијским основама. У том смислу, сваки елемент дела служи као референтна тачка у грађењу значењских оквира који су везани за конкретну композиторску поетику. Резултат јесте преиспитивање традиционалних, канонски утемељених музичких вредности, али пре свега њихова савремена презначавања у оквирима

⁴⁸ Као што је: "Du Gott, so ... nicht" или "Hast du . . . so hat's Noth".

тумачења традиције, њеног савременог конституисања, експлоатисања и, у крајњој инстанци, суштинског редефинисања и значењског губљења.

Кагелов приступ композицијама са експлицитним референтним садржајем

Уколико се фокусирамо на дела која експлицитно реферирају на одређене композиторе и њихова дела, можемо приметити заједничке тачке, али и различите приступе при раду са оваквим материјалима. Наиме, Кагел је написао свега неколико дела чији наслови садрже јасне референце. Хронолошки, прва композиција тог типа је *Ludwig van: Homage von Beethoven* (1970), затим *Variationen ohne Fuge über Variationen und Fuge über ein Thema von Händel für Klavier op. 24 von Johannes Brahms (1861/62)* (1972), *Fürst Igor, Strawinsky* (1982), *Saint Bach's Passion* (1985) и *Interview avec D. pour Monsieur Croche et orchestre* (1994). Уколико обратимо пажњу само на наслове композиција, можемо приметити да је Кагел изабрао канонске композиторе, који су својеврсни репрезенти различитих стилских епоха. Симптоматично је да су Кагела подстакли Бах, Бетовен и Брамс, као стубови традиције великих композитора (*три велика Б*). Поред њих, Кагел је покушао да пружи свој доживљај стваралаштва типичних представника модернизма и музике 20. века, Стравинског и Дебисија. С обзиром да је дело *Interview avec D. pour Monsieur Croche et orchestre*, хронолошки последње настало у низу овде наведених дела, Кагел је њиме на неки начин заокружио то поље бављења својеврсном деконструкцијом дела централних личности унутар музичке традиције.

У овом контексту, средишње место заузима музичко-филмско дело *Лудвиг ван (Ludwig van)*. Ово дело је јединствено у целом Кагеловом опусу. Оно је аутентичан уметнички пројект аудио-визуелног жанра, у којем су оба медија равноправна али и међусобно дубоко зависна. Дело се базира на

сложеном интертекстуалном садржају, у коме се музика и филм допуњују и преплићу. Може се рећи да музика има више функција и улога у самом филму. Она је подлога радњи, независна од ње, или, пак, заузима примарно место, тако да је визуелни елемент својеврсна потпора музици.⁴⁹

Управо музика из филма чији је потпуни назив *Ludwig van: Ein Bericht*⁵⁰ основа је музичког дела *Ludwig van: Hommage von Beethoven*. Наиме, партитура музике из самог филма заправо не постоји, те је Кагел искористио принцип креирања звучног слоја филма путем колажа и направио својеврсно отворено музичко дело. За конструисање партитуре музичког дела *Ludwig van: Hommage von Beethoven* искористио је *Beethovenhaus*, имагинарну Бетовенову кућу коју су за потребе филмског пројекта осмислили бројни уметници флуксуса⁵¹, а чија је тзв. *Музичка соба*⁵² у филму неорганизовано облепљена насумично изабраним страницама Бетовенових партитура. Кагел је начинио 45 фотографија ентеријера *Beethovenhaus*-а, неједнаког квалитета, и оформио партитурну књигу која је отворена за тумачење и пружа бројне могућности реализације композиције. Инструкције које су дате, пружају потпуну слободу извођачу: странице партитуре се могу читати било којим редом, инструментација и трајање нису одређени, а такође је могуће инкорпорирати и друге Бетовенове композиције чије се референце не налазе у самој 'партитури'. Овим путем Кагел залази у проблематику отвореног дела и питања ауторства. Наиме, несумњиво је да се он односи према концепту композиције *Лудвиг ван*, у оном смислу у којем је Еко (*Umberto Eco*) формулисао уметников положај унутар идеје о отвореном делу: „Уметник не узима *отвореност* као датост

⁴⁹ Видети: Nikolaos Stavlas, *Reconstructing Beethoven...*, нав. дело, 66.

⁵⁰ Овакав назив би могао да се тумачи као својеврстно уметничко саопштење (*Bericht*), тј. изјава о Бетовену, а у исто време и као Бетовенов *извештај* (*Bericht*) о начину на који се искоришћава његов лик и дело.

⁵¹ Џозеф Бојс (Joseph Beuys), Урсула Бурхарт (Ursula Burghardt), Роберт Филио (Robert Filliou), Дитер Рот (Dieter Roth), Рудолф Рисер (Rudolf Rieser), Штефан Веверка (Stefan Wewerka) и сам Кагел.

⁵² Коју је Кагел осмислио и дизајнирао.

неизбежне чињенице, њу напротив одабира као производни програм и, штавише, пружа дело на начин на који се унапређује највећа могућа *отвореност*, а то чини тако што извођачу и слушаоцу 'унапређује *акте свесне слободе*', постављајући га као 'активан центар једне мреже неисцрпних односа, између којих он рестаурира свој облик, а да не буде одређен једном нужношћу која му прописује дефинитивне начине организације уживаног дела'. Или му поверава да стваралачки учествује у обликовању *дела у покрету*, да у извођењу дâ 'слободан и инвентиван одговор'."⁵³

Кагел на овакав начин конципира дело *Лудвиг ван*, пружајући слободу самом извођачу при избору начина извођења и, у крајњој линији, самог музичког материјала. Ипак, музички материјал не припада ни Кагелу ни извођачу, него је преузет из трећег извора, који заправо постаје први. У том смислу поставља се питање која је позиција Кагела као аутора у оквиру оваквог концепта отвореног дела. Да ли он спроводи уједно и, бартовски речено, *смрт аутора* или се његово виђење сопствене позиције може повезати са Ековим становиштем које не прелази границу између идеје субјекта и његовог *нестанка* у делу. Тумачећи идеје Ролана Барта (*Roland Barthes*), Бојана Цвејић напомиње да „аутор у Бартовом појму текста не постоји као особа, његово ја је испражњено до тачке у којој врши само функцију граматичког субјекта који, дакако, може да хипостазира различите фикционалне и реалне субјекте, увек 'неког' који изводи текст/дело за 'некога', али никада једног униформног који се сматра аутором. Он не може да каже ништа лично, ново и изворно о животу или нечем другом осим о самом језику уметности јер, као што Штокхаузен (*Karl Heinz Stockhausen*) пластично описује, аутор (композитор) није ништа друго до проводник информација."⁵⁴ Кагел не само да користи отворену форму за формирање композиције овог пројекта, него и такво некохерентно дело

⁵³ Према: Bojana Cvejić, *Otvoreno delo u muzici. Boulez, Cage, Stockhausen*, Beograd, SKC, 2004, 15.

⁵⁴ Исто, 22.

гради на основу Бетовеновог музичког материјала. Дакле чини се да он заиста остварује функцију транзита информација, а самим тим бартовски речено: дело постаје текст, а сам аутор нестаје као неопходан чинилац.⁵⁵ Међутим, Кагел заправо не напушта улогу аутора ни на који начин. Он одбацује неутралну позицију ствараоца и објективни приступ делу, наглашавајући манифестни карактер коришћеног принципа компоновања. Управо такав приступ га више приближава Еку, који, за разлику од Барта не одбацује *уметника* чија субјективност остаје као значајан фактор у конструисању уметничког дела. Кагелова идеја стварања отвореног дела базирана је на иронијском отклону, симболичког карактера, а не на тежњи за експерименталношћу сопственог уметничког чина. Управо због тога, он никада касније неће на принципу отворености градити своје композиције. Концепт отвореног дела је само допринос развоју критичке идеје зачете у филму. Стога, он не приступа конструкцији дела *Лудвиг ван* са афирмативне тачке, већ са дијаметрално супротне позиције. Такође, Кагелово примењивање својеврсне операције случаја, део је таквог концепта, али за разлику од нпр. Кејца (John Cage), он и у том смислу задржава своје место као аутора дела. У вези са тим, Кагел напомиње:

„Операције случаја су код Кејца идеолошке природе, зато што је он сматрао да се примењивањем случајности на најбољи начин остварује виши филозофски и естетски ступањ. Одбијам такву врсту идеологије, попут свих осталих идеологија, зато што нема потребе изабљивати операције случаја са идејом добијања а приори успешног резултата. Имам дубоку потребу да сам формирам сопствени материјал на одлукама које сам донео свесним чином, одбијајући операцију уколико ми се не допада шта ми је она донела. Несвесно је ионако присутно у компоновању. Одређеност или

⁵⁵ Тезе о делу *Лудвиг ван* као примеру спровођења *смрти аутора*, могу се пронаћи између осталог и код Бјерна Хеила и Николауса Ставласа.

неодређеност не представљају основна питања; морате да останете искрени према принципима који су углавном стилске природе.”⁵⁶

Дакле, Кагел остаје субјект унутар процеса који *отварају* дело, задржавајући ауторство над својим радом. У том смислу се може рећи да је Бетовенова музика постала средство Кагелове манипулације и део његовог музичког дискурса.

Кагел је заправо конструисао *сopственy* музику по принципу колажа, или боље рећи метаколажа,⁵⁷ која се састоји од фрагмената Бетовенових композиција. Међутим, иако музика садржи одређене назнаке бетовенског звучног проседеа, крајњи резултат ове реконтекстуализације јесте дисторзирана верзија оригинала. Ако се, са друге стране, осврнемо на музику из самог филма, можемо увидети да је Кагел поред принципа колажа примењивао и користио поступак мењања аутентичне оркестрације и инструментације. Клавирска дела је, тако, транскрибовао за оркестар, а оркестарским композицијама је мењао извођачки састав, или им је суштински мењао карактер с обзиром да састави који изводе музику у филму често звуче несинхронизовано, или једноставно не свирају прецизне тонске висине. Такође, Кагел је утицао на првобитну структуру композиција не поштујући нивое звучне важности унутар дела, истичући средње гласове или пратњу, а *повлачећи* у други план примарне музичке линије. Последица оваквих поступака јесте *авангардни звук Бетовена*, или пак, *звук имагинарног Бетовена 20 века*. У том смислу, Кагел је истакао да му је основни циљ заправо био да музика звучи „исто како би је Бетовен чуо 1828: прилично лоше”.⁵⁸ Наиме, алудирајући на Бетовену глувоћу, Кагел се заправо поиграва самим значењима сопственог дела. Он нуди различита читања своје композиције, тврдећи не само да је покушао да начини Бетовена *савременим*, него да је и сам Бетовен музику чуо на посебан начин,

⁵⁶ Antonio Coleman, "Mauricio Kagel", *Bomb* (88), New York, New Art Publications, 2004.

⁵⁷ Исто, 18.

⁵⁸ Исто, 62.

који је у основи супротан утврђеном канону. Кагел се, на неки начин поставља као својеврстан тумач *истинског Бетовеновог звука*, долазећи до закључка да су интерпретације његових дела увек биле искључиво интерпретације традиционалних, канонски утврђених поставки, без реалног основа. Наравно да Кагел, на ироничан начин преиспитује опште, подразумевајуће елементе савременог читања музичке прошлости, сматрајући да се кроз деконструкцију садржаја може доћи до новог квалитета Бетовенове музике. Сам Кагел у том смислу напомиње да је у питању „Бетовенов допринос савременој музици”.⁵⁹ Управо и сам наслов композиције указује на овакво разумевање дела, с обзиром на то да није у питању омаж Бетовену (*Hommage für Beethoven*), него Бетовенов омаж (*Hommage von Beethoven*). Бетовен је у ствари послужио као полигон за анализу савременог схватања културе и уметности. У том смислу, Кагелова иронија и чак цинизам није уперен ка лажним вредностима, него ка кривотворењу правих вредности. Он не одбацује Бетовенову музику тиме што се поиграва њеним садржајем, већ, са једне стране, заиста указује на могућност другачијег перципирања његовог дела; а са друге стране, указује на његово обесмишљавање кроз масовну експлоатацију. У питању је опет нека врста *кагеловског парадокса*, проистеклог из амбиваленције као основног принципа рада овог аутора.

Филм се заправо и базира на идеји иронијског отклона према масовном конзументству, који је спроведен кроз надреалистички наратив.⁶⁰

⁵⁹ Исто, 14.

⁶⁰ У овом раду неће бити речи о самом филмском наративу, који садржи бројна интертекстуална значења и стоји у комплексном односу према музици, с обзиром на то да би се његовом детаљном анализом изашло из оквира теме. У филму, наиме, постоје бројне друштвено-политичке и историјске импликације које нису искључиво везане за Бетовена, али чија је музика послужила за успостављање таквих значења. Карактеристичан је пример последње секвенце у којој је Кагел спојио музику *Оде радости* са сликама животиња. Њему је заправо буквално читање текста песме: „Сва бића (подвукао Р.М.) ће да испијају радост”, послужило као материјал за извођење критике самог друштва. У овом контексту, можемо да се *послужимо* теоријом *симболизма у музици*, Едварда Липмана (Edward A Lippman). Између осталог, у оквиру своје теорије Липман издваја и принцип *примарних асоцијација*.

Основна идеја је указивање на искоришћавање Бетовеновог лика и дела, кроз бројна музичка издања, разноврсна извођења, путем радио и телевизијских емисија, квази музиколошких разматрања и осврта на његов интимни живот. Крајњи резултат је обесмишљавање Бетовенове музике и претварање његовог живота и рада у тему за креирање спектакла и искоришћавање његовог канонског статуса унутар традиције за остваривање одређених интереса. Међутим, Кагел спроводи критику помоћу негативне дијалектике, потенцирајући до обесмишљавања објект своје критике. Управо зато се одлучује за принцип отвореног дела, које омогућава и аматерима да изводе дело на било који начин, без утврђених правила. Такође, то је један од разлога због кога партитуру конструиса на основу фотографија собе у којој су и предмети облепљени партитурама Бетовенових композиција. Наиме, критикујући масовну експлоатацију и њен бесмисао, Кагел сам *искоришћава* Бетовеново дело и подједнако га чини бесмисленим. Потенцирањем *свеприсутности* Бетовена, он заправо престаје да постоји као реална референца. Митологизација постаје сама себи сврха, те и сам мит губи важност. Бетовен је постао *Лудвиг ван*, као врхунац опште друштвене фамилијарности са продуктом конструисане традиције. Кагел, овакво стање описује као *проституцију*. На пример, говорећи о обележавању годишњице Бетовеновог рођења, Кагел је у једном од интервјуа изјавио:

„Да ли знате за *Оду радости*? То је проституција, и мислио сам да ће на Бетовеновој годишњици бити пуно таквих ствари. Биће пуно Бетовенове музике широм света. Да бисмо избегли ову врсту проституције рекао сам,

Он напомиње да „симболичка техника која се базира на примарној асоцијацији подразумева знање (реципијента, прим. аут.) о одређеној вези која се успоставља (...) цитат мелодије би био асоцијативни симбол дела из кога је преузет, али овде такође морамо да знамо везу да бисмо разумели значење.” Edward A Lippman, “Symbolism in Music”, *The Musical Quarterly* (39/4), New York, Oxford University Press, 1953, 570, 571. У том смислу и Кагел, гради своје дело на основу примарних асоцијација, које подразумевају и познавање Бетовеновог живота и стваралаштва да би се могле ишчитати на одговарајући начин.

сачекајмо годину дана и слушаћемо Бетовена опет, са уживањем и новим ушима (...) То је била конструктивна иронија. Нисам хтео да кажем 'он није довољно добар', управо супротно. Направимо паузу и онда ћемо увидети да је Бетовен невероватан композитор (...)." ⁶¹

Кагел, у ствари полази од идеје и концепта да је *израбљивање* традиције довело до губитка ње саме. Његова идеја о друштвеном концепту *проституције* се може упоредити и са Бодријаровом (Jean Baudrillard) теоријом друштва која, иако је постструктуралистичка, а посебно посткритичка, чиме се разликује од Кагела, садржи одређене сличности са њиме. Симулацијска рецепција код Бодријара преузима функцију фантазма, а код Кагела, проституција садржаја води ка његовом обесмишљавању. У том смислу Бодријар напомиње:

„Празнина се (...) не повлачи пред пуноћом већ пред препуношћу и zasiћеношћу – пуније од пуно, (...) губљење (abréaction) у празнини. Сексуалност се не губи у сублимацији, репресији и моралу, она се поуздано губи у најсексуалнијем од сваког секса: у порнографији. Хиперсексуално је савременик хиперреалном. Општије узев, видљиве ствари не налазе свој крај у тами и тишини – оне се губе у највидљивијем од свег видљивог: у опсцености." ⁶²

Бодријаровски концепт опсцености је скоро идентичан Кагеловом одређењу културалне *проституције*. Традиција је постала градивни материјал опште друштвене злоупотребе. Такво искоришћавање традиције, и њено *проституисање*, везано је за различите облике социјалних функција, категорија и елемената. Оно обухвата: чиниоце који одређују садржај и позицију сагледавања историје, креаторе канонских вредности и њене експлоататоре, који делују кроз корпоративне и медијске структуре као и

⁶¹ Нав. према: Nikolaos Stavlas, *Reconstructing Beethoven...* нав. дело, 70.

⁶² Нав. према: Miško Šuvaković, *Diskurziona analiza. Prestupi i/ili pristupi 'diskurzivne analize' filozofiji, poetici, esteticu, teoriji i studijama umetnosti i kulture*, Beograd, Univerzitet umetnosti, 2006, 492.

политичко искоришћавање уметности и уметника. Сама музика оба дела *Лудвиг ван*, представља Кагелов композиторски одговор на такву ситуацију, коју је визуелно представио и кроз филмски наратив. Музика и њена структурална концепција не представља ни анархистички одговор на систем и његову традицију, ни адорновски одслик друштвеног стања, него простор за манифестно деловање у циљу презервације традиције од њене анестетизације. Креирањем садржаја којим се на изглед хаотично користи музички материјал канонски успостављене традиције, Кагел иронијски алудира на комплементарно стање у друштву, задржавајући уметнички и поетички исказ као основу на којој гради само дело.

Кагелов однос према традицији и композиторима који чине канон у оквиру конструисане представе музичке прошлости, након 1970. развијао се на основама идеја уграђених у дело *Лудвиг ван*. Сама разрада материјала и структурална организација дела спроводена је у односу на значењску димензију саме концепције. Наиме, основне идеје везане за критику друштвеног односа према уметности присутне су у свим делима које имају јасну референтну основу, с тим што је Кагел овом питању приступао из различитих позиција и концептуалних усмерења.

У том смислу, композиција *Варијација без фуге на Варијације и Фугу на тему Хендла за клавир оп. 24 Јоханеса Брамса (1861/62) (Variationen ohne Fuge über Variationen und Fuge über ein Thema von Händel für Klavier op. 24 von Johannes Brahms (1861/62))* из 1973. већ у самом наслову указује на Кагелово поигравање значењском димензијом дела. Наиме, назив указује на слојевитост релационих тачки унутар музичког материјала. У питању је заправо коментар на коментар, тј. разрада већ разрађеног материјала. Тако Кагел успоставља стваралачку везу и са Хендлом и са Брамсом, посматрајући оригиналну тему, као примарни извор својеврсних дифракција. Са друге стране, Брамсова варијација представља градивни материјал на основу којег Кагел гради сопствено дело, и оно је секундарни

извор који, заправо постаје битнији од тематског изворника. Брамсова композиција постаје тема за варијацију, те се Хендлов материјал губи унутар таквог концепта, постајући само музички садржај Кагелове теме. На тај начин Кагел указује да је традиција динамична, а не статична категорија, и да сваки историјски чинилац присваја оне елементе који му одговарају да би створио ново значење. Традиција је стога вишеслојна, али Кагел не сматра да је то основ за њено одбацивање, већ полигон за ново ишчитавање. Он не узима, постмодернистичким поступком, елементе прошлости спајајући их без обзира на њихово порекло, већ јасно придаје важност изворима које користи, и назначава их.

Међутим, Бјерн Хеил сматра да Кагел, врши својеврсну деисторизацију музике. Он је извео такав закључак на основу самог музичког садржаја композиције који се састоји од материјала Брамсових варијација третираних на серијалан начин. Кагел користи технику тоналне серијалности, спајајући тако на изглед некомплементарне елементе. У том смислу Хеил наводи:

„Серијална тоналност спаја (...) неспојиво: то је у својој основи нечисто, и намерно неприродно. Оно пориче функционалност тоналних акорада, као и систематску и уједињујућу улогу серија. Комбинација историјског тоналног материјала са савременим серијалним манипулацијама у крајњем случају деисторизује музику. Трозвучи имају снажне функционалне импликације које не могу да буду остварене услед серијалног третирања. Кагелова (...) музика, која се ослања на серијалну тоналност, чини се, потиче из музичко-историјске недођије: кагеловске верзије *post-histoire*”⁶³

Спајање дивергентних поступака заправо не представља деисторизацију већ историзацију музике. Наиме, Кагел смишљено потенцира историјску позадину сопствене музике. Кохезијом тоналности и серијалности он примењује сличан идејни оквир који му је послужио за

⁶³ Нав. према: Björn Heile, “Collage vs. Compositional Control ...нав. дело, 292.

конципирање дела *Лудвиг ван*. Таквим поступком на неки начин показује савременост Брамсовог, тј. Хендловог дела, наравно уз увек присутни иронијски отклон који није основа на којој гради дело, већ представља један од садржајних елемената. Таква поставка одговара већ поменутом *кагеловском парадоксу*, који настаје у вишеслојности његових идејних поставки.

Овакву многоструку ишчитавања Кагелових поетичких поставки, сам композитор потенцира својеврсним играњем значењима, чиме дело *отвара* за тумачења, али уједно и *затвара*, контролишући и предвиђајући могуће начине перципирања дела.

Уколико се фокусирамо само на одређене концепцијске карактеристике дела која спадају у оквире композиција са назначеним референтним садржајем, увидећемо да је Кагел тежио ка својеврсној интертекстуалној игри са слушаоцима. Наиме, у делу *Пасија Светог Баха* (*Saint Bach's Passion*)⁶⁴, користећи писма, новинске чланке и некролог о Баху, Кагел конструише духовно дело које уздиже Баха до христолике фигуре која проживљава патње до потпуног уздизања ка (музичком) божанству. Музика је грађена на основу симулације Бахових корала, пасија, као и кроз јасне референце на одређена дела, као што је збирка Добро темперовани клавир⁶⁵. Текст представља важан елемент композиције, градећи у саодношавању са музиком сложен интертекстуални садржај.⁶⁶ Тако,

⁶⁴ Ово дело је писано за мецо-сопран, тенор (евангелист), баритон, наратора (који често игра улогу Баха; извођач често користи технику *Sprechgesang*-а), два хора, дечји хор, оркестар који укључује и клавир, оргуље, челесту, две харфе и харпсикорд.

⁶⁵ Кагел је описао садржај као постепено померање по фазама између наратива, описа и музичке илустрације. Ian Pace, "Music of the Absurd? Thoughts of Recent Kagel", *Tempo* (200), New York, Cambridge University Press, 1997, 31.

⁶⁶ Говорећи о музици дела *Saint Bach's Passion*, Џон Варнаби напомиње: „(...) композицију, између осталог карактерише и одсуство широких арија, а такође и једнако избегавање ширих чисто оркестарских пасажа. Иако садржи клавир, харпсикорд и приличну перкусиону батерију (...) оркестарски дескриптивни потенцијал је ретко кад експлоатисан. Његови коментари служе као део пратње за певаче или су компресовани у кратке епизоде (...) Према томе, оркестар има пре свега функционалну улогу, иако се то можда не очекује од тако масивне композиције, остављајући хору да доминира, као у време Баха. Такође,

заменеивањем нпр. речи Бог са речју Бах, Кагел потенцира однос Бахових и својих савременика према овом композитору. Управо, стога сам Кагел наглашава да је ово дело „болна приповест која представља канонизацију једине фигуре која уједињује моје пријатеље музичаре без изузетка (...) Можда не верују сви музичари у Бога, али зато сви верују у Баха.”⁶⁷ Он, дакле, као и у случају идејне позадине дела *Лудвиг ван*, задржава иронијску позицију према превеликом експлоатисању Баховог лика и дела унутар музичког дискурса. Кагел ипак истиче и сопствено уверење о значају Баха, макар и као експлоатисане фигуре. Он врши *дивинизацију Баха* кроз критику његове историјске дивинизације.

Можда се, при свему, може говорити о својеврсној Кагеловој дијалектици, која је присутна током целог његовог стваралаштва. Она се базира на амбиваленцији и генералном реторичком преиспитивању. Кагел поставља асимптотичне идејне оквире, поигравајући се перцепцијом слушаоца чија тумачења остају у својеврсном *процесу*. Он не тежи отворености дела у том смислу, већ пружа систем у коме је сваки елемент парадокса подједнако валидан. Вишесмерност значењских тумачења је перцептивна последица таквог поетичког оквира. Последње дело из ове групе композиција са експлицитним референтним садржајем, јесте такође део истог поетичког концепта.

Тако *Interview avec D. pour Monsieur Croche et orchestre*, у освојој основи садржи питање о формирању канонске традиције као забелешци аутентичног уметниковог исказа. Питање је, најпре, шта је аутентичност а, последично, и на којим основама онда настаје традиција. Кагел се у овом делу окренуо Дебисију као парадигматичној фигури, коју је, попут Шумана, 'градио' на основу псеудокарактера. Амбивалентност Дебисијеве личности, одговара и Кагеловом стваралачком приступу.

експресивни хармонски донети су намерно ограничени.” John Warnaby, “Bach according to Kagel: St. Bach Passion”, Tempo (156), New York, Cambridge University Press, 1986, 39.

⁶⁷ Нав. према: Исто, 38.

У самој композицији, оркестар, као репрезент *Музике*, поставља питања Дебисију, кроз форму својеврсног интервјуа. Дебиси крије своје *Ја*, не само тиме што 'постаје' *Monsieur Croche*, него 'одлази' и иза иницијала Д. Поставља се питање да ли је онда *Monsieur Croche* уопште псеудоним Дебисија, тј. да ли његови искази одговарају *ауентичном* Дебисијевом говору. *Музика* која симболично *води* разговор, поставља заправо питања свом креатору, несигурна у његову стваралачку позицију. Са друге стране, сам Д(ебиси) је представљен као уметник који, уз све напоре, ипак не открива своју *ауентичност*. Кагел, значи, изражава скепсу према традицији која се гради на основу вербалних исказа композитора, те се намеће логично питање о томе да ли је уметник тај који ствара традицију, или традиција ствара уметника. Може се рећи да Кагел закључује да је конструкт историјске перспективе аутор, који постаје објект редифиниције услед дејствовања сложених односа структуралних елемената који формирају закључке аналитичара. Кагел у овом делу покреће и питање о основном материјалу за креирање таквих историјских теза, а који се проналази у аутопоетичким изјавама стваралаца, и у том смислу, говорећи о овој композицији, истиче:

„ (...) Изабрао сам и инкорпорирао одређене Дебисијеве разговоре из записа *Monsieur Croche antidilettante*. То ме је много интересовало зато што је и Дебиси такође био прилично скептичан око интервјуа. Композиторова комуникација са спољашњим светом је више чулна, него вербална (...) Много поверења је потребно да би неко говорио искрено о себи (...) у скоро свакој конверзацији постоје природне баријере које треба да се превазиђу.”⁶⁸ Сам Кагел није често давао интервјуе управо због могућих лоших интерпретација његових изјава. Стога, није сматрао да су интервјуи, па ни сами записи уметника, превише валидни у историјској евалуацији

⁶⁸ Max Nyffeler, "There Will Always Be Questions Enough", нав. дело

нечијег стваралаштва. Њихов значај није велики услед *необјективних* позиција учесника у интервјуу.

Такво становиште се може повезати са антихуманистичким поставкама, које су полазиле од идеје да је субјекат „радикално децентриран”⁶⁹, тј. да је заробљен у културалним, друштвеним или психолошким мрежама значења. У том смислу, вербално саопштавање мишљења представља задатак у ограниченом пољу, које је још више сужено у тренутку историјске интерпретације. Кагел, чини се готово лакановски (*Jacques Marie Émile Lacan*) приступа оваквом проблему. Указујући на антихуманистичке последице Лаканове психоанализе, Брус Финк (*Bruce Fink*) тако напомиње: „Далеко од тога да бића која говоре једноставно употребљавају језик као оруђе – језик користи и њих. Она су играчка језика и он их обмањује.”⁷⁰ Управо зато се поставља питање да ли се путем разговора може доћи до аутентичног исказа, тј. до индивидуалног поетичког става који би оправдано могао да представља референтну тачку у историјској анализи. Помињући *природне баријере*, Кагел указује да се конверзацијске препреке налазе унутар дискурса оба чиниоца одређене вербалне размене, и аутора аутопоетичких изјава и реципијента.

Поред поменуте психоаналитичке поставке која подразумева да је „потрага за изворним смислом текста у ауторовој свести промашена, (јер) сам аутор није био свестан шта је написао”⁷¹, овакво становиште је блиско и Бартовим идејама. Он, наиме, наглашава да је „немогуће износити закључке из ауторових намера, препуштајући на тај начин критичару, односно читаоцу пун ’егоизам’ критичког чина.”⁷² Посредством оваквог дискурса, можемо да закључимо да Кагел преиспитује идеју о аутопоетичким

⁶⁹ Matko Sorić, *Koncepti postmodernističke filozofije*, Zadar, Studentski zbor Sveučilišta, 2010, 17.

⁷⁰ Наведено према: Исто

⁷¹ Исто, 41.

⁷² Исто

исказима као сврсисходним материјалима за конструкцију историјских закључака, а самим тим и за грађење канона музичке традиције.

Разграђивање перцепцијских основа на којима настаје савремени музички дискурс о традицији, основни је, дакле, оквир у коме Кагел делује. Међутим, такве критичке поставке само су део шире значењске мреже која конституише сâмо музичко дело. Кагел поставља слојевитост идејних основа као полазну тачку у свом композиторском раду. У том смислу, дела која у самим насловима реферишу на одређене композиторе представљају еклатантне примере таквих његових полазишта. Композиција *Fürst Igor, Strawinsky* јесте, такође, део ширег поетичког оквира у коме су настајала поменута дела.

Fürst Igor, Strawinsky – једна визиура

*Fürst Igor, Strawinsky*⁷³ јесте дело које је настало као наруџбина за Бијенале у Венецији, поводом десетогодишњице смрти Стравинског. Композиција је писана за камерни састав који чине: енглеска хорна, француска хорна, туба, виола, перкусије и бас вокал. Основа дела је текст који је у непромењеном виду преузет из другог чина Бородинове (Александр Порфиријевич Бородин) опере *Кнез Игор*. У питању је текст Игорове арије који је готово у потпуности искоришћен за формирање либрета дела.⁷⁴ Кагел, узима текст само као градивни материјал, ослобађајући га његовог примарног извора и значења. Међутим, он ипак оставља одређени *вишак значења*, који остаје у својеврсном значењском међупростору, а који има улогу узора у оквиру рецепијентског процеса поређења. Дакле, с обзиром на то да је дело експлицитни омаж, слушалац перципира текст из Бородинове опере као сигнал за уодношавање и успостављање интертекстуалних веза између

⁷³ При анализи коришћено је следеће издање партитуре: Mauricio Kagel, *Fürst Igor, Strawinsky*, Frankfurt, Peters, 1982.

⁷⁴ Изостављен је само текст између друге и треће строфе.

лика Кнеза Игора и лика Игора Стравинског. Заправо, оно што се перципира јесте дивергентност поставки, а не комплементарност између две значењске матрице.

Управо сâм наслов указује на вишезначност ишчитавања идејне основе дела. Наиме, он се може тумачити као указивање на Кагелов покушај да конструише музички дискурс који ће представљати *поновно* читање опере *Кнез Игор*, кроз призму поетичких основа Стравинског. Другим речима, оваква поставка би могла да се тумачи као Кагелово реинтерпретирање Стравинскијеве идеје која се налази у основи стварања нпр. *Пулчинеле*: компоновање дела, на основу већ постојећих рукописа, као исправка сопственог.⁷⁵ У овом смислу, посреди је компоновање на основу Бородинове идеје и текста, симулацијом поступака које би Стравински (по Кагелу) употребио да се подухватио таквог пројекта. Међутим, с обзиром на Кагелов концепт вишеслојности, могли бисмо да додамо и да је у питању својеврсни *Кагелов Стравински*.

Но, наслов пружа и другачију могућност ишчитавања. Наиме, Кнез Игор се може посматрати и као својеврстан симбол лика Стравинског. То значи да *лик* Стравинског преузима, у алегоричном смислу, улогу *заточеног принца*, а његов *ламент* – неслагања са погрешним тумачењем његовог дела, након што је постао канонична фигура 20. века. Оваква поставка би одговарала Кагеловим ставовима о савременом третману конструисане традиције и њених репрезентата.

Могућност амбивалентног читања наслова, повезана је са Кагеловим омажом дихотомичној фигури самог Стравинског и његовом делу. Он је сматрао да су „дела (Стравинског) живи документи дихотомије”⁷⁶. Та врста

⁷⁵ Видети: Robert Craft, Igor Stravinski, *Memoari i razgovori I*, Zagreb, Zora, 1972, 87.

⁷⁶ <http://avantgardeproject.conus.info/mirror/agp41/Mauricio%20Kagel%201967-82%20notes.txt>,

У том смислу, због увида у Кагелов однос према Стравинском износимо овде његов говор пред премијеру дела *Fürst Igor, Stravinsky*, која је одржана 5.10.1982. испред цркве *San Michele*, на истоименом гробљу у Венецији:

дихотомије се огледа пре свега у начину на који Стравински обликује дела која, према Кагелу, садрже бројне амбивалентне поступке.

Ако прихватимо идеју да је у питању алегорична представа Стравинског, површински, сам музички материјал бива у потпуности лишен сваке амбиваленције (као што и сам Кагел назначаваше у своме предпремијерном говору). Наиме, Кагел води дело праволинијски, кроз остваривање посебне атмосфере и јасну наративну структуру. У том смислу, ово дело не поседује надреалност у свом примарном садржајном оквиру. У питању је, заправо, изразито експресивно остварење, које у

„Драги пријатељи и странци,

Вест о сахрани Стравинског у Венецији, подстакла ме је у то време на размишљање, није ли трачак учитељеве ироније у позадини ове његове жеље. Он је толико био наклоњен води – поготово оној у чаши – да је вероватно његово задовољство било неизмерно када је нашао своје коначиште у овом јединственом граду у коме је вода свуда присутна. Ми, такође, који му одајемо почаст, треба да будемо расположени и задовољни његовом одлуком: Стравински је идеално чуван у Венецији, заувек у блиском додиру са основном неопходношћу његовог некадашњег свакодневног бивствовања.

Међутим, опет амбигвитет!

Зато што је управо у сувоћи (dryness) и објективности своје музике, Стравински – тај велики господин ума и тела, задовољан само ако су храна и послуга највишег калибра – открио ту димензију која му је омогућила да сагледа себе изнутра, са неограниченом дубином. Његова дела су жива документа очигледне дихотомије. Страст и суздржаност, непомућена инспирација и рационална проницљивост, свето и паганско – све то се међусобно оплођује, стварајући дело које се најбоље може описати музичким изразима *lingua franca: sempre con passione ma senza rubato; con molta tenerezza ma non piangendo; con piacere, mai a piacere; musica pratica ma non tanto, musica poetica al piu possibile, musica viva da capo al fine*.

За мене, наравно, велика је привилегија што могу да одам почаст Стравинском, овом приликом и на овом месту. Припадам генерацији композитора која је остављена са непријатним наслеђем породичне размирице којој нисмо могли ништа ново, *pro et contra*, да допринесемо. Избор који се нашао у Шенберговом канону *Tonal oder Atonal* је више било питање сензибилитета или интелектуалне примене, а не тврдокорног принципа. Данас, ми више не обијемо главу мешајући композициони метод са занатском естетиком. Надам се да ће овако остати још дуго у музичкој историји која тек долази.

Стравински је имао пуно тога да понуди нама који се бавимо музиком као менталном дисциплином. Из овог разлога, ми композитори – који посматрамо могућност музичког израза као потврду многих ствари због којих живимо – његови смо дужници. Само постојање класичног композитора – посебно (уз увек присутан сарказам) *класично-модерног* композитора – јесте јасан изазов за сваког који је посвећен откривању нових, савремених светова музике.

Искрено се надам да ће моје дело *Fürst Igor, Stravinsky*, показати нашем почасном претку да добар део његових ставова и доктрина није сачињен искључиво од контрадикција и супротности, већ представља високоумно намигивање (будућности, прим. аут). У том смислу, моје дело представља омаж без двосмислености: *senza doppio (colpo) di lingua*.”

одређеним сегментима задржава елементе *кагеловског парадокса* (у смислу идеје да је дело грађено *као да је* критика, а није, или обрнуто).

Уколико аналитички сагледамо елементе који конституишу композицију и њену садржајну основу можемо увидети да сваки сегмент има своје место у значењској конфигурацији дела. У том смислу, избор саме инструментације указује на Кагелову идеју о општој тонској боји композиције и о генералној атмосфери. У питању су инструменти који у складу са својим природно ниским тембром, остају у оквирима средњих и ниских деоница. Зато свако иступање појединачног инструмента изван опште звучне слике, представља природни аудитивни *шок*, који изазива асоцијативно тумачење. Са друге стране, Кагел се одлучује за велики број перкусионих инструмената, подељених у две групе. Тиме аутор акцентује улогу ритма у грађењу композиције, што представља јасну везу са значајем ритма у стваралаштву Стравинског. Такође, Кагел реферише на својеврсни музички примитивизам, тј. пагански експресионизам, тиме што користи и перкусионе инструменте са неодређеним тонским висинама. У партититури се тако налазе нпр.: наковањ, *löwengebrüll* (уређај описно назван *лављи крик*), љуске кокосовог ораха, музичка тестера, кинески тасови, метални ланци, дрвене перкусије... Основни циљ коришћења ових инструмената јесте конструисање одређене звучне боје целокупне композиције.

Посебно је важно, што Кагел изричито напомиње, да један од два извођача на перкусијама, мора да остане иза бине током извођења. Звучи тих инструмената би требало да допиру са *невидљивог* простора, креирајући тако посебну атмосферу. Ово је део сценичности, који Кагел користи као део општег музичко-визуелног ефекта. Стога је индикативно што управо тај извођач кога публика не види, користи инструменте као што су *hyoshigi*, дубоко звоно и семантерион. Наиме, њихов значењски потенцијал је веома

важан, те одсуство извођача са сцене и перципирање звука који долази са *непознате локације* изазива посебну психолошку реакцију.

Такође, Кагел посебно инсистира на прецизности интерпретације, назначавајући дескриптивно на који начин извођач треба да изведе одређени музички сегмент или тон. Он даје инструкције певачу у погледу технике коју треба да користи, али и атмосфере коју треба да оствари.

У том смислу, Герд Захер (Gerd Zacher) истиче: „Кагел – који је једном говорио о тембру као о најважнијем градивном материјалу – овде (у делу *Fürst Igor, Strawinsky*, прим. аут.) креће од прецизно одређене звучне слике која је повезана са значењском основом композиције. Ова звучна слика је изражена не само кроз избор инструмената, него такође и кроз бројне инструкције извођења унутар саме партитуре, са циљем спровођења композиторових намера на што је могуће прецизнији начин.”⁷⁷

Кагел, у ствари усмерава и слушаоца и извођача ка јединственом аудитивном доживљају, конструишући, у таквим оквирима, наративни ток дела. У том смислу, индикативно је како Кагел реконтекстуализује сам наратив, мењајући музичку структуру своје композиције.

Дело, *Fürst Igor, Strawinsky* писано је In C, како и сам Кагел назначава. То се примећује пре свега у начину реализације хоризонтале, али се поједини елементи могу евидентирати и у вертикали, иако они на неки начин произлазе као случајан резултат линеарног вођења гласова. Кагел ни у једном случају не одступа од оваквог одређења композиције.

Уколико се сагледа целокупан ток дела могу се регистровати својеврсни одсеци у развоју материјала. У табели бр 5, издвојена су трајања деоница која су пре свега одређена фактуром и ознакама темпа и карактера. Издвојени сегменти представљају, заокружене целине које су условљене самом драматургијом наратива. Наиме, с обзиром на то да је

⁷⁷ <http://avantgardeproject.conus.info/mirror/agp41/Mauricio%20Kagel%201967-82%20notes.txt>,

текст примаран, инструменталне деонице стоје у зависном положају према њему. Може се рећи да ансамбл има функцију својеврсне пратње, и аудитивног конструисања атмосфере, кроз тембровско бојење.

У том смислу, текстуална драматургија је основа развоја овог дела.

Табела бр. 5

Одсеци	Такт	Ознака темпа и карактера
Увод	1-8	Senza tempo, molto tranquilo
I одсек; међуодсек	8-41; 42-43	Largo; molto tranquilo
II одсек	43-81; 82-96	Allegretto; Andante
Инструментални прелаз	98-110	Allegretto
III одсек	111-128; 129-160	Andante; Allegro
Завршни одсек; <i>Coda</i>	161-207; 208-223	Grave

Уколико се упореди Кагелов и Бородинов кнез Игор, може се уочити, рекли бисмо, суштинска разлика у самој драматуршкој поставци. Наиме, Бородинов Игор јесте заточеник са надом. Његова патња садржи дозу херојства и патриотског заноса. Са друге стране, Кагелов Игор, јесте заточеник пун очаја и дубоке апатије. Његово заточење је симбол, а не реалност. У том смислу, сам приступ лику је драматуршки постављен на дијаметрално супротним основама.

Деоницом Кагеловог Игора доминира речитативни стил, са честим ознакама *esspresivo*. Његов ток је испресецањ, као рефлексција некохерентности његовог психичког стања. У том смислу, конституција и дезинтеграција музичког материјала зависе од општег драматуршког лука. Може се рећи да драматургија гради својеврсну форму рибе.

Вокална деоница, тако, полази од речитатива (са Кагеловом напоменом у партитури, да глас треба да буде *тежак и забринут*) и тремоланда у првом одсеку композиције. Деоница гласа се даље развија кроз други одсек, у коме доминира условно речено распеванија вокална линија са кохерентнијом структуром. Међутим, већ се у овом дѐлу могу регистровати прве назнаке структуралног дисторзирања, што симболично указује на нестабилност личности протагонисте. У том смислу, након наизглед *природног* тока вокалне деонице, Кагел нагло поставља ознаку глисанда на реч **ја** (Пример бр. 1). На тај начин, он експлицитно потенцира да је **јаство** лика доведено у питање. Оно је симбол лаганог одступања лика од реалности у својеврсно лудило. Одсек се завршава вирблом дрвених перкусија, што представља јасан елемент театарности унутар композиције.

Пример бр. 1

Andante (♩ = 56)

senza tremolo
64
↓ (f)
ff > f
(5) gliss.
Bass
сталь
stal
я
ja
übertriebenes gliss./exaggerated gliss.

Уколико бисмо се при сагледавању оваквих поступака послужили теоријом Едварда Липмана, приметили бисмо да се Кагел служи симболизмом на основу формалних сличности (*Formal resemblance symbolism*). Липман тако наводи да се „у музици среће тзв. интенционално одбацивање форме (*intentional formlessness*) (...) које служи као симбол конфузије или хаоса”.⁷⁸ Управо се Кагел служи сличним поступцима који генеришу асоцијативна тумачења.

⁷⁸ Edward A. Lippman, "Symbolism in Music", нав. дело, 560.

У даљем току, од 82. такта, Кагел даје ознаку *stimmhaft flüsternd*, захтевајући да се вокална деоница изводи *шапалом гласа*, као припрема последњег развојног одсека који је уједно и врхунац композиције. И овај други сегмент, пре инструменталног прелаза, завршава се вирблом, овога пута на наковњу. У трећем одсеку, Кагел дезинтегрише вокалну деоницу, понављајући споредне тј. неважне речи из текста. Приликом таквог поступка, енглеска хорна додатно потцртава репетитивност одређених речи, варијантним понављањем разложеног трозвука **ас-еф-ас** (видети: Пример 2). Управо у трећем одсеку који музички осликава врхунац психичке нестабилности лика, инструменталне деонице се приближавају вокалним, у смислу њихове веће зависности. Дакле, Кагел удружује сва средства израза ради остварења веће драматичности унутар наративне основе.

Пример бр. 2

Andante (♩ = 54-58)

pp p mp

Bass

и знатъ, и знатъ,
i snat, i snat,

poco a poco vibrato ordinario (cantabile)

E. Horn

p mp p mf

116 *(mp) mf poco f p mf*

Bass

и знатъ, и знатъ, что врагъ
i snat, i snat, tschto wrag

E. Horn

p mf/p mf p

Кулминација овог дѐла, који води ка општем драматуршком врхунцу, грађена је управо на основу симултаности целог инструменталног ансамбла и деонице гласа. Наиме, Кагел захтева од извођача, у 127. такту, да након глисанда навише, фалсетом отпева реч *Рус?* (Пример бр. 3).

Пример бр. 3

(string.) . . . ♩ 116

Bass

127

gliss. falsetto

- етъ - Русъ?
- jet Rus ?

E. Horn

(ff) (f) (p) (pp)

Horn

(ff) (f) (p) (pp)

Tuba

(ff) (f) (p) (pp)

Bratsche

(ff) (f) (p) (pp)

cassa: senza tremolo

Фалсет је, заправо, техничко средство помоћу којег Кагел апострофира овај део текста, с обзиром на то да представља прву употребу ове технике у целокупном делу. Нагла употреба фалсета јесте сатирични поступак, који представља константу његове композиторске праксе. Композитор издваја реч *Рус* из контекста, те се чини да она твори самостално значење. С обзиром на то да је упитне природе (*Рус?*), може се закључити да је у питању Кагелово преиспитивање идеје *националног*. У алегоријском смислу, он, заправо поставља питање – којој националној

традицији припада сам Стравински. Из перспективе самог наратива, овакав поступак указује на нестабилност протагонисте у погледу одређења сопствене личности и положаја.

Ова ситуација представља увод у кулминацију композиције, која почиње 129. тактом. Наиме, текст који код Бородина представља позив у помоћ, пун наде, код Кагела је преображен у френетични наратив лика помућене свести. Речи текста које гласе: „Стонетъ Русь въ когтяхъ могучихъ, и въ томъ винить она меня!” у Кагеловој верзији се завршавају смехом, што додатно потенцира психичко стање протагонисте. Композитор посебно означава овај део напомињући да извођач треба да пева: *претерано емотивно, увек у глисанду, карикирајући класични јапански театар*⁷⁹ (Пример бр. 4). Управо зато први пут у композицији користи и јапанске перкусије хјошиги, које, као и у оригиналном јапанском позоришту, свира извођач ван сцене.

Пример бр. 4

Allegro (♩=102-106)

(Übertrieben pathetisch / overly emotional)

144 Bass (ff) Russ' ВЪ КОГТЯХЪ w kogtjäch

149 Bass (ff) (Übertrieben pathetisch / overly emotional) МО- гу- ЧИХЪ. и ВЪТОМЪ ВИ- мо- гу- tisch, i w' tom wi-

155 Bass (ff) (stets übertrieben! / always exaggerate) НИГЪ О- НА МЕ- НА! нигъ О- на ме- на!

The image shows a musical score for a Bass voice part, measures 144 to 155. The tempo is marked 'Allegro' with a quarter note equal to 102-106 beats. The score includes Russian lyrics and their phonetic transcription. Above the staff, there are performance instructions in German and English: '(Übertrieben pathetisch / overly emotional)' and '(stets übertrieben! / always exaggerate)'. The score features glissando markings ('gliss.') and dynamic markings ('ff'). The lyrics are: '144 Russ' ВЪ КОГТЯХЪ w kogtjäch', '149 МО- гу- ЧИХЪ. и ВЪТОМЪ ВИ- мо- гу- tisch, i w' tom wi-', '155 НИГЪ О- НА МЕ- НА! нигъ О- на ме- на!'.

⁷⁹ "Übertrieben pathetisch stets glissandieren, das klassische japanische Theater karikierend", партитура, 27.

Кагел, тако, усложњава значењску структуру музичког текста који садржи основу наратива лика Игора, референце на *лик* Игора Стравинског, путем симулације јапанског театра. Он у овом случају користи симулацију јапанског театра и као симбол Другости, тиме указујући на идеју о Стравинском као композитору који је, као уосталом и он сам, један део живота представљао *Друго*, у односу на своје окружење. Јапански театар, у том смислу, представља *Другост* у облику *егзотичног Истока* као типичног антипода западноевропском рационализму. Такви оквири управо јесу простор у коме се и Стравински често кретао, а чије је основе Кагел аналитички преиспитивао и критички сагледавао.

Међутим, са чисто музичке стране, Кагела је пре свега привлачила театралност јапанске уметности, као и Стравинског.⁸⁰ У том смислу, индикативно је што Кагел одсеке завршава вирблом на перкусијама, попут крајева сегмената у јапанском позоришту, као и што користи једно од типичних драматуршких средстава јапанског позоришта, вокалну технику фалсета. Генерално посматрано, Кагел у овој композицији спаја различите врсте музичких традиција у обједињујући оквир, те је симулација јапанског театра само један од елемената такве концепције.

Сам крај трећег одсека представља кулминациону тачку композиције, а уједно и увод у драматуршки антиклимакс. Наиме, Кагел оригиналном тексту додаје смех, који репрезентује и врхунац драматуршке

⁸⁰ У том смислу, можемо да претпоставимо да је Кагел покушао да направи и својеврсни биографски омаж Стравинском. Наиме, Кагел је сматрао да је књига *Мемоари и разговори*, Роберта Крафта, за разлику од осталих списа који се базирају на интервјуима, веома успешно и вешто написана. Он тако наводи: „Стравинскијеви разговори са Робертом Крафтом су занимљиви зато што је Крафт успео да наведе Стравинског да продуби своја размишљања и обогати их својим чудесним смислом за хумор, те заиста није битно што су разговори касније редиговани.” Мах Nyfler, нав. дело Управо у овој књизи могу се пронаћи осврти на боравак Стравинског у Јапану. Посредством тих сведочанстава може се увидети да је Стравински заиста био изненађен јапанским театром. Крафт тако наводи: „Вокална галама, гунђање, стењање, прикљештени фалсети одушевљавају Игора Стравинског који ми узбуђено каже да је јединство звука и покрета апсолутно и да га већ дуго ни један оркестар није узбудио као *glissando* бубња (...)”, Robert Craft, Igor Stravinski, *Memoari i razgovori II*, Zagreb, Zora, 1972, 118.

гротеске. Извођач два пута понавља смех уз Кагелову назнаку да је број сукцесија делова смеха апроксимативан, као и да први треба да буде – *verzweifeltes, entstelltes* (очајнички и искривљен), а други – *regelmässig* (равномеран).

Пример бр. 5

Anzahl und Verlauf der Lachimpulse sind approx.
Number and succession of laughed notes are approximate.

lachen wie vorher, jedoch regelmässig
laughter as before, but regular

160 (ffff) (C)

Bass

xa xa //
ha ha //

verzweifeltes, entstelltes Lachen
desperate, contorted laughter

sobald die Instrumente einsetzen; aufhören!
stop as soon as the instruments enter!

staccatissimo

xa xa //
ha ha //

После вокалне деонице, ансамбл *tutti* изводи имитацију смеха певача. Овим поступком се гротескна ситуација и психичка нестабилност лика потенцирају до апсурда. (Пример бр. 6)

Оваква драматуршка поставка се може поредити и са елементом јапанског театра тзв. *mie*, који означава тренутак када публика на самом врхунцу драмске напетости почиње да активно учествује у представи обраћајући се глумцу, дајући му савете или вичући на њега. Тако перкусије у Кагеловом делу, попут својеврсне публике, производе ефекте који подсећају на смејање, одговарајући на смех вокалног солисте. Крајњи резултат је звучна слика која залази у оквире надреалистичког проседеа.

Пример бр. 6

5

E. Horn

Horn

Tuba

Bratsche

2) 3) 2x

3) Tutti: ad libitum
3 x wiederholen

2) 4) 3) 4) 5) 5) 5)

pp

molto lunga

arco, sord.

senza vibr.

4) auf Saiten I und II
in extrem hoher Lage
unbestimmte Töne zupfen
pluck indefinite notes
in extremely high
register on 1st and
2nd strings

5) einsetzen,
bevor die
anderen Spieler
aufhören,
enter before
others have
stopped.

Завршни одсек представља драматуршко смирење и наративно заокружење дела. Кагел спаја крај треће и четврту строфу текста у једну целину, почињући речима „О, дајте, дајте мне свободу, я свой позоръ сумею искупить.“ Ова реченица је једина која се понавља унутар текста⁸¹, те у Бородиновој верзији представља основу за грађење музичке теме која се два пута појављује. (такт, 77. и 161.) (Пример бр. 7, опера *Кнез Игор*, 77. такт).

⁸¹ У првом појављивању ове реченице у другој строфи, уместо речи свой (позоръ), стоји реч мой.

Пример бр. 7



За разлику од овакве теме која садржи одређени патос и дозу оптимизма, Кагел изобличава значење и контекст текстуалног садржаја. Први пример рада са овим текстом је такт 97. (Пример бр. 8)

Пример бр. 8

Вокални речитатив употпуњен је осминским ударима перкусионих инструмената који наглашавају одређене текстуалне слоге (те, сво, ја, мой). Шапат гласа који *води* у диминуендо и некохерентна структура текста, раздвојеног цезурама, креира посебну атмосферу која симболички асоцира на осећање очајања.

Кагел на тај начин у потпуности мења карактер текста и његов значењски смисао. За разлику од првог, друго појављивање текста, након инструменталне имитације смеха, карактерише мелодијска статичност (Пример бр. 9). Вокална деоница се креће у квартном, а деоница виоле у терцном амбитусу. Текст је изнет у целини, са логичном паузом између две реченице, а на исти начин и виола прати ток вокалне деонице.

Пример бр. 9

flüsternd singen, wie in Trancezustand, als Schwur und Gebet
sing in a whisper, as though praying or making a vow in a trance

161 *dolcissimo, ma p*

Bass

un poco rubato

О, дай - те, дай - те мнѣ сво - бо - ду, я свой по - зорь су - мѣ - ю ис - ку -
O, daj - te daj - te, mne swo - bo - du, ja swuj po - sor su - me - ju is - ku -

3
4 Grave (♩ = 44-48)

Bratsche

(pp) *pont* *tasto* *p* *pp*

(pp) *(senza vibrato)* *poco vibrato*

165 *(p)*

Bass

gitarra

пѣть, *pit,*

Овај одсек представља драматуршки антиклимакс и својеврсно заокружење композиције. Дакле, посредством симболизма на основу формалних сличности Кагел гради композицију у којој је основа структуралног развоја везана за драматургију самог текста.

У том смислу, може се рећи да су инструменталне деонице подређене вокалној. Кагел, међутим, издваја један, условно речено, инструментални *мотив* који не прати директно ток текста, већ *доживљава* структуралне промене у односу на његов идејни смисао.

У питању је лествични низ који није у сваком појављивању одређен фиксираним тонским висинама, али чији се обриси фактуре могу регистровати током композиције. Овај лествични низ се први пут појављује у 18. такту. (Пример бр. 10)

Пример бр. 10



Овде је реч о директном симболу традиционалног у музици, с обзиром на то да овакав мелодијски покрет представља изузетак у општој звучној слици дела. Може се рећи да се Кагел *поиграва* традиционалним виђењем мелодије и саме лествице. Убрзо након прве појаве овог својеврсног мотива, од 24. такта, деонице виоле, а затим и тубе, имитирају кретање хорне, да би од 28. такта почели да се наизменично смењују. (Пример бр. 11)

Овакво поступно кретање везано је за први одсек, у коме оно има функцију припреме даљег драматуршког садржаја. У том смислу, лествично кретање које је обogaћено променљивошћу агогике, симболично указује на крхко успостављени ред, или поступну инклинацију наративног тока ка крајњем психичком растројству протагонисте. Са друге стране значењске димензије дела, у питању је асоцијација на Стравинског и његово искоришћавање потенцијала агогике у циљу креирања динамичног драматуршког тока.

Пример бр. 11

Largo (♩=42-48)

The score for Example 11 is written for four instruments: E. Horn, Horn, Tuba, and Bratsche. The tempo is marked **Largo** with a quarter note equal to 42-48 beats. The time signature is 3/4. The E. Horn part begins with a *poco vibrato* instruction and a dynamic of *p*, followed by a crescendo to *mp* and *mf*. The Horn part also features *poco vibrato* and a dynamic of *p*, with a crescendo to *mf*. The Tuba part has a *poco vibrato* instruction and a dynamic of *p*, with a crescendo to *mf*. The Bratsche part starts with a dynamic of *f*, followed by a *senza vibrato* instruction and a dynamic of *pp*, and ends with a dynamic of *f*. A large **3/4** time signature is placed in the center of the score.

Међутим, уколико се осврнемо на Бородинову арију Кнеза Игора, увидећемо да Бородин такође користи лествичне структуре као основу над којом гради карактер одређених одсека. У том смислу, инструментална кретања тог типа у Кагеловом делу можемо да посматрамо и као својеврсне референце на Бородинову композицију. (Пример бр. 12, 1-8 такт)

Пример бр. 12

Andante. ♩ = 66.

The score for Example 12 is written for four instruments: 1 Corno inglese, Clarinetti in B., Clarinetto basso in B., and Fagotti. The tempo is marked **Andante.** with a quarter note equal to 66 beats. The time signature is 3/4. The 1 Corno inglese part begins with a dynamic of *p*, followed by a crescendo to *f*. The Clarinetti in B. part also begins with a dynamic of *p*, followed by a crescendo to *f*. The Clarinetto basso in B. part begins with a dynamic of *p*, followed by a crescendo to *f*. The Fagotti part begins with a dynamic of *pp*, followed by a crescendo to *f*. The score includes a large **3/4** time signature.

Кагел даље ради са лествичним материјалом, мењајући његову структуралну основу. У другом одсеку, низ је, тако, дисторзиран украсима који делују попут звучних *ишчашења*. (Пример бр. 13, 43–47 такт) А управо је таква и општа атмосфера одсека који представља драматуршку припрему врхунца у следећем сегменту композиције

Пример бр. 13.



Он, заправо, овде инсистира на гротески као основи на којој формира музички садржај свога дела. Овај музички материјал затим губи основу своје фактуре, базирајући се у наредним одсецима на репетицији тонова (Пример бр. 14, такт 101). Таква структурна организација, произлази из самог поступног кретања, а представља његову симплификацију. Кагел своди свој почетни лествични низ на његове најмање могуће чиниоце, експлоатишући репетитивност тонова у трећем одсеку композиције. Користећи се ритмичношћу музичког материјала као основном генератору драмског набоја, Кагел конструише потребну звучну атмосферу која је комплементарна самим текстуалним садржајем дела.

Пример бр. 14

Allegretto (♩ = 88-92)

Tuba

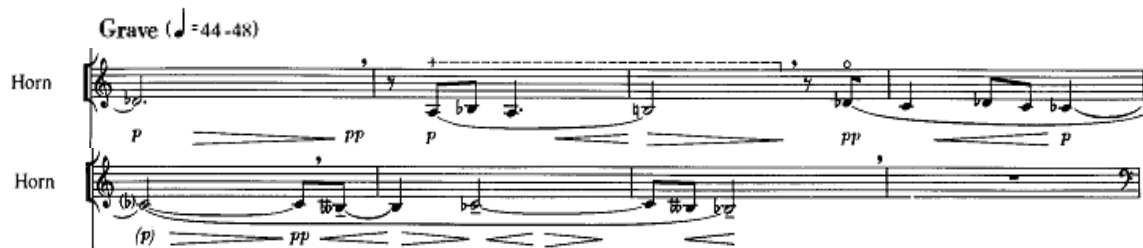
p *f* *(f)* *f*

Bratsche

ff *f* *f* *ff*

Ово је уједно и крајњи ниво дисфигурације почетне мелодијске структуре у композицији. У том смислу, завршни одсек не садржи потенцијал регистровања референци овог типа. Поступна кретања у појединим деоницама могу се лоцирати искључиво у оквирима хроматских мелодија од 161–181 такта (еклатантан је Пример бр. 15; 169–176 такт).

Пример бр. 15



За разлику од осталих фактурних конфигурација лествичног, тј репетитивног типа које садрже посебан енергетски потенцијал унутар музичког садржаја, хроматске мелодије у завршном одсеку представљају само елементе општег градивног материјала.

Завршни одсек јесте антиклимакс, који у садржајном смислу представља крајњи степен *немоћи* протагонисте, у овом случају и физичке природе која га води у смрт. Кагел стога потенцира такво стање lika успоравањем наративног тока паузама и понављањем одређених сегмената реченица. Репетиција и мењање редоследа речи у поновљеним реченичним деловима интензивирају утисак психичког краха личности и његове онемоћалости. Понављањем речи „измученој душе“, и „надежды на спасење“, Кагел најављује крај драме.

У музичком смислу, асоцијација на смрт се може регистровати у чињеници да композитор по први пут у делу користи звона. Наиме, Кагел наглашава да треба да се употреби дубоко звоно: са циљем да се произведе

„жалобан и мистериозан звук“. А звоно је симбол смрти и представља део општег аудитивног и значењског окружења.

Дело се тако завршава театралним чином који представља заокружење наративног тока, а уједно и последњи елемент симболичке представе краја живота. Овде Кагел први пут у композицији користи семантерион. Он даје прецизне инструкције извођачу на перкусијама, који се током композиције налази иза сцене, на који начин треба да изађе пред публику: „Други перкусиониста мора да буде у потпуности обучен у бело (панталоне, кошуља и чарапе). Он остаје изван погледа публике све до такта 211 – иза сцене или иза платна на сцени – и појављује се у чарапама и семантерионом на левом рамену. Креће се веома споро ка диригенту на сцени, што је тише могуће (у чарапама) и кораци су му усклађени са Првим перкусионистом који изводи на кокосовим орасима (...) (Други перкусиониста, прим. аут.) свира на семантериону до краја напамет.“⁸²

Семантерион је употребљен као весник смрти, симбол краја, али он имплицира и референцу на православну религију. У том смислу, семантерион јесте део наративне основе композиције и представља симбол лика кнеза Игора, али је уједно и референца на смрт Игора Стравинског, тј. његовог *лика*.

У целости, дело *Fürst Igor, Stravinsky* базира се на значењском уоднашавању различитих елемената композиције унутар ње саме и у оквиру ширег дискурса традиције и њених репрезентата. У том смислу се њено разумевање одвија кроз интертекстуалну интерпретативну активност, која укључује „препознавање и мапирање могућих односа опсервационих и дескриптивних података са окружујућим текстовима културе“⁸³.

Дело садржи потенцијал ишчитавања у оквиру дивергентних слојева кодова, а грађено је на полисинтетичној значењској основи, која омогућава

⁸² Партитура, 37.

⁸³ Мишко Шуваковић, „Значење и приказивање музиком“, у: *Мокрањац*, Неготин, Стеван Мокрањац, 2007, 16.

тумачење кроз буквалност и посредством симбола. Поред могућности диверзних декодирања симбола на микроплану, Кагел *оставља* простор за тумачење симбола у оквирима макроплана. Тако се омаж Стравинском, који користи текстуални материјал Бородинове композиције, може перципирати из различитих углова, без могућности детектовања дефинитивних и *оригиналних* значењских садржаја. Управо на таквим принципима Кагел гради и остала дела која спадају у корпус остварења која реферишу на музичку традицију. Он пре свега поставља питање шта је традиција и на који начин се она експлоатише. Кагел полази од идеје да традиција представља полигон за конструкцију идентитета: националног, тј. друштвеног. Традиција, у том смислу, није стварна, него створена/стварана. Она зависи од намера, тежњи и жеља појединца и друштва. Управо на тим основама Кагел започиње своје преиспитивање музичке традиције. Он не сагледава сам облик и садржај традиције кроз призму критичког дискурса, већ врши анализу њене перцепције, рецепције и конструкције. У том смислу, Кагел не одбацује традицију нити је равнодушан према њој, већ изводи неку врсту одбране музичких вредности на које се он сам ослања. Сматрао је да „везивање идеја за традицију, а онда и почињање из почетка, пружа (...) пуно креативне енергије и могућности за инвентивност”⁸⁴. Он се служи традицијом, идејно преиспитујући њене основе и савремену перцепцију канона. Заправо, дела која реферишу на музичку прошлост гради на основу *идеологизације* композиција. Објашњавајући овај термин Кагел напомиње: „Идеологизација у овом смислу не означава политичку позицију, него се односи на свесну инклузију идеја, које се само у ограниченој мери могу реализовати акустички, захтевајући додатно објашњење. Управо из тог разлога су ванмузичке идеологије које се остварују у оквиру музике, увек незавршене (...) Међутим, музика може да разматра општа друштвена питања (...) она може да

⁸⁴ Исто

генерише различите перцепције и стимулише мисли уздижући ствараоца и конзумента изнад чисто музичко-естетских сензација. Музика заиста садржи диверзитет значења: (...) као реализација дефинитивног акустичког реда; као израз свих друштвених пракси или уређења, који се манифестују кроз друштвени облик, а значајна је и као културална компонента сваке етнологије (европске и ваневропске). Управо овај диверзитет охрабрује данашњег композитора да посматра своју активност као многоструку (...)”⁸⁵ Композиције које смо уврстили у оквире остварења са референтном садржајном основом, управо садрже вишеслојне значењске оквире. Оне критички рефлектују друштвене праксе експлоатације традиције, али и садрже одређене афирмативне елементе односа према репрезентима канонизоване музичке прошлости. Кроз херменеутичку анализу садржаја ових дела, можемо уочити на који начин Кагел конструише мрежу симбола који значењску основу чине поливалентном.

Управо говорећи о вишезначности као основи на којој гради своје композиције, Кагел наглашава: „Нека од тема мојих дела су свакако двозначна или трозначна. Интересује ме амбигвитет. Не зато што га волим, него зато што је то суштинска карактеристика спољњег света.”⁸⁶

У делима које смо поменули, Кагел пре свега генерише могућност вишезначног ишчитавања кроз конструкцију самих наслова дела. Она покрећу прве асоцијације и формирају хоризонте очекивања. Самим тим, музички садржај постаје интензивирано асоцијативан из перспективе реципијента. Попут значењских пунктова, Кагел затим поставља одређене референце које могу да буду експлицитне или имплицитне. Оне граде мреже симбола и значења, усложњавајући сам поступак тумачења. Међутим, референце нису саме себи сврха, већ их Кагел пре свега функционализује: „постоји празан простор у који стављам остатке музике.

⁸⁵ Mauricio Kagel, “On the Artists Self-Understanding and Tasks”, преузето из: <http://rd.slavepianos.org/ut/rttcc.historical/text/Kagel1992a.pdf>

⁸⁶ Max Nyffeler, “There Will Always Be Questions Enough”, нав. дело

Овакав поступак је посве различит у односу на нагомилавање музике цитатима (...)”⁸⁷ На тај начин композитор тежи коришћењу цитата или референци другачијег типа у циљу формулисања манифестног исказа.

Кагелов однос према традицији који се може ишчитати из његових композиција које се позивају на одређене каноничне фигуре музичке прошлости, поприма манифестни карактер. Ова дела представљају полигоне за композиторово критичко разрачунавање са друштвеним процедурама и правилима успостављања канона. Користећи се иронијом и гротеском као основним стваралачким маскама, он генерише и захтева аналитичка разматрања која би тежила затварању херменеутичког круга. У том смислу, служи се дијалектичким обртима унутар музичког дискурса и парадоксалним конструкцијама које изоштравају његов став према традицији као манипулативном простору, али и извору нових идеја.

⁸⁷ [http:// www.thewire.co.uk.articles.8.print.htm](http://www.thewire.co.uk/articles.8.print.htm)

Литература

Attinello, Paul, "Imploding the System: Kagel and the Deconstruction of Modernism", u Judy Lohead (ur.), *Postmodern Music/Postmodern Thought*, New York, Routledge, 2002, 263–286.

Bamberger, W. C, "Mauricio Kagel on Borges and Gombrowicz, Selections from interviews by Werner Klüppelholz",

<http://www.conjunctions.com/webcon/kagel09.htm>

Borodin, Aleksandr, *Prince Igor*, New York, Edition Musicus, 1943. (партитура)

Bowie, Andrew, *Music, Philosophy and Modernity*, New York, Cambridge University Press, 2007.

Brindle, Reginald Smithe, *The New Music, The Avant-garde since 1945*, New York, Oxford University Press, 1988.

Casteloes, Luiz E, "Musical Onomatopoeia", *Artefilosofia* (3), Cannes, 2007, 111–134.

Chanan, Michael, "Kagel's Films", *Tempo* (110), New York, Cambridge University Press, 1974, 45–46.

Coleman, Antonio, "Mauricio Kagel", *Bomb* (88), New York, New Art Publications, 2004.

Cook, Nicholas, *Twentieth-Century Music*, New York, Cambridge University Press, 2004.

Craft, Robert, Igor Stravinski, *Memoari i razgovori I*, Zagreb, Zora, 1972.

Craft, Robert, Igor Stravinski, *Memoari i razgovori II*, Zagreb, Zora, 1972.

Cvejić, Bojana, *Otvoreno delo u muzici. Boulez, Cage, Stockhausen*, Beograd, SKC, 2004.

Decarsin, Francois, "Liszt's Nuages Gris and Kagel's Unguis Incarnatus Est: A Model and Its Issue", *Music Analysis* (4/3), London, Blackwell Publishing, 1985, 259–163.

- Faust**, Karl, "Interview von Karl Faust mit Mauricio Kagel", 2005, <http://netzspannung.org/learning/meimus/sacre/Interview-Kagel.pdf>,
- Fisher**, Christopher, "Mauricio Kagel's Staatstheater", 3. Препузето из: <http://www.cflmusic.com/wp-content/uploads/2011/09/Staatstheater.pdf>
- Fox**, Christofer, "Kagel and I", *The Musical Times*, (148/1900), The Musical Times Publications Ltd, 2007, 103–108.
- Gligo**, Nikša, *Problemi glazbe 20. stoleća, Teorijske osnove i kriterij vrednovanja*, Zagreb, Muzičko informativni centar Koncertne redakcije, 1987.
- Graham**, Gordon, *Philosophy of Arts, an Introduction to Aesthetics*, London, Routledge, 1997.
- Griffiths**, Paul, "Unnecessary music: Kagel at 50", *The Musical Times* (122/1666), The Musical Times Publications Ltd, 1981, 811–812.
- Griffiths**, Paul, *Modern Music; A Concise history drom Debussy to Boulez*, New York, Thames and Hudson, 1986.
- Griffiths**, Paul, *The Substance of Things Heard, Selected Reviews, Essays and Occasional Pieces*, New York, University of Rochester Press, 2005.
- Heile**, Björn, "Transcending Quotation: Cross Cultural Musical Representation in Mauricio Kagel's *Die Stücke der Windrose fur Salonorchester*", University of Sauthampton, 2001.
- Heile**, Björn, "Collage vs. compositional Control: The Interdependency of Modernist and Postmodernist Approaches in the Work of Mauricio Kagel", y: Judy Lohead (ur.), *Postmodern Music/Postmodern Though*, New York, Routledge, 2002, 287–302.
- Heile**, Björn, "Transcending Quotation: Cross Cultural Musical Representation in Mauricio Kagel's *Die Stucke der Windrose fur Salonorchester*", *Music Analysis* (23/1), London, Blackwell Publishing Limited, 2005.
- Heile**, Björn, *The Modernist Legacy, Essays on New Music*, Farnham, Ashgate, 2009.

Hubner, Falk, "Entering the Stage-Musicians As Performers in Contemporary Music Theatre", *New Sound* (36, II/2010), Belgrade, Department of Musicology, Faculty of Music, 63–74.

Hughes, Edward Dudley, "The Uncut Version. Edward Dudley Hughes on the Maverick Mauricio Kagel", *The Musical Times* (135/1814), The Musical Times Publications Ltd, 1994, 205–208.

Kagel, Mauricio, *Tamtam, Monologe und Dialoge zur Musik*, München, R. Piper & Co. Verlag, 1975.

Kagel, Mauricio, *Fürst Igor, Strawinsky*, Frankfurt, Peters, 1982. (партитура)

Kagel, Mauricio, "On the artist Self-Understanding and Tasks", *New Music Articles* 1, NMA Publications, 1982, 28–29:

<http://rd.slavepianos.org/ut/rttcc.historical/text/Kagel1992a.pdf>

Karolyi, Otto, *Modern American Music. From Charles Ives to the Minimalists*, London, Cygnus Arts, 1996.

Kivy, Peter, *New Essays on Musical Understanding*, Oxford, Clarendon Press, 2001.

Kotevska, Ana, „Panasonic Theatrical Adventure, Mauricio Kagel's *Acustica* for experimental sound, generators and loudspeakers, I CD ZZT080 – Zig-Zag Territories, Prientemps des Arts de Monte Carlo, 2007", u *New Sound*, 33, I/2009, Belgrade, Department of Musicology, Faculty of Music, 93–96.

Laskewicz, Zachar, *The New Music Theatre of Mauricio Kagel*, Nightsgades Press, Ghent, 2008. http://www.nachtschimmen.eu/zachar/writer/9204_KAG.htm

Levinson, Jerold, *Music, Art and Metaphysics. Essays in Philosophical Aesthetics*, New York, Oxford University Press, 2011.

Lippman, Edward A, "Progressive Temporality in Music", *The Journal of Musicology* (3/2), Berkeley, University of California Press, 1984, 121–141.

Lippman, Edward A, "Symbolism in Music", *The Musical Quarterly* (39/4), New York, Oxford University Press, 1953, 554–575.

Lippman, Edward A, "Spatial and Physical Location as Factors in Music", *Acta Musicologica* (35), International Musicological Society, 1963, 24–34.

Lippman, Edward A, "The Dilemma of Musical Meaning", *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, Zagreb, Croatian Musicological Society, 1981, 181–189.

Marković, Tatjana, *Stil. Istorijske i anlitičko–teorijske koordinate*, Beograd, Fakultet muzičke umetnosti, 2009.

Nemith, Joshua Sean, *Intertwining Modernism and Postmodernism: The Drama of Transformational Processes in Mauricio Kagel's Piano Works*, Doktorska teza, Division of Research and Advanced Studies of the University of Cincinnati, 2004.

Nyffeler, Max, "Mauricio Kagel: Speech delivered on 5 October 1982", <http://avantgardeproject.conus.info/mirror/agp41/Mauricio%20Kagel%201967-82%20notes.txt>

Поповић Млађеновић, Тијана, *Музичко писмо; Музичко писмо и свест о музичком језику са посебним освртом на авангардну музику друге половине XX века*, Београд, Clio, 1996.

Pace, Ian, "Music of the Absurd? Thoughts of Recent Kagel", *Tempo* (200), New York, Cambridge University Press, 1997, 29–34.

Paddison, Max, "Postmodern and the Survival of the Avant Garde", у: Max **Paddison**, *Contemporary Music, Theoretical and Philosophical Perspectives*, Farnham, Ashgate Publishing Limited, 2010, 205–227.

Sorić, Matko, *Koncepti postmodernističke filozofije*, Zadar, Studentski zbor Sveučilišta, 2010.

Stavlas, Nikolaos, *Reconstructing Beethoven: Mauricio Kagel's Ludwig van*, Doctoral Thesis, London Goldsmiths University, 31. преузето из: <http://eprints.gold.ac.uk/7158/>

Šuvaković, Miško, *Diskurzivna analiza. Prestupi i/ili pristupi 'diskurzivne analize' filozofiji, poetici, estetici, teoriji i studijama umetnosti i kulture*, Beograd, Univerzitet umetnosti, 2006.

Шуваковић, Мишко, „Значење и приказивање музиком”, у: Мокрањац, Неготин, „Стеван Мокрањац”, 2007.

Веселиновић-Хофман, Мирјана, *Пред музичким делом. Огледи о међусобним пројекцијама естетике, поетике и стилистике музике 20. века: једна музиколошка визија*, Београд, Завод за уџбенике, 2007.

Veselinović-Hofman, Mirjana, *Fragmenti o muzičkoj postmoderni*, Novi Sad, Matica Srpska, 1997.

Warnaby, John, "Bach according to Kagel: St. Bach Passion", *Tempo* (156), New York, Cambridge University Press, 1986, 38–39.

Whittall, Arnold, *Exploring Twentieth Century Music, Tradition and Innovation*, New York, Cambridge University Press, 2006.

Индекс имена

- Атинело**, Пол (Attinello, Paul), 10, 11
Барт, Ролан (Roland Barthes), 29
Бах, Јохан Себастијан (Bach, Johann Sebastian), 24, 25, 27, 37, 38
Das wohltemperierte Klavier, 24
Берг, Албан (Berg, Alban), 24
Wozzeck, 24, 25
Бетовен, Лудвиг ван (Beethoven, Ludwig van), 27, 30, 31, 32, 33
Бодријар, Жан (Baudrillard, Jean), 34
Бојс, Џозеф (Beuys, Joseph), 28
Бородин, Александар (Бородин, Александр Порфирьевич), 41, 42, 46, 50, 53, 57, 61
Князь Игорь, 41, 42, 57
Брамс, Јоханес (Brahms, Johannes), 27, 35, 36, 37
Бургхарт, Урсула (Burghardt, Ursula), 28
Варнаби, Џон (Warnaby, John), 37
Веверка, Штефан (Wewerka, Stefan), 28
Дебиси, Клод (Claude Debussy), 27, 38, 39
Еко, Умберто (Umberto Eco), 28
Захер, Герд (Zacher, Gerd), 45
Кагел, Маурисио (Kagel, Mauricio), 2-63
Acustica, 20
Anagrama, 10
An Tasten, 11
Aus Deutschland, 6, 20
Blue's Blue, 20
Con voce, 6
Die Erschöpfung der Welt, Tantz Schul, 20
Die Stücke der Windrose für Salonorchester, 20
Die Mutation, 24, 25
Eine Brise, 20
Exotica, 16, 20
Fürst Igor, Strawinsky, 4, 24, 27, 41, 45
Journal de Theatre, 20
Hallelujah, 20
Interview avec D. pour Monsieur Croche et orchestre, 27, 38
Ludwig van, 10, 13, 14, 15, 27, 29, 30, 35, 37, 38
Ludwig van: Ein Bericht, 28
Ludwig van: Hommage von Beethoven, 27, 28, 32
Mare Nostrum, 20
Metapiece, 11

Mirum, 10
Music for renaissance instruments, 11
Mitternachtsstück, 20
Ornithologica multiplicata, 6
Privat, 6
Programm: Charakterstück, 20
Programm: Die Mutation, 20
Programm: Recitativarie, 20
Programm: Unguis incarnatus est, 1898, 20
Palimpsestos, 10
Recitativarie, 24, 25
Saint Bach's Passion, 7, 27, 37
Staatstheater, 20
Variationen ohne Fuge über Variationen und Fuge über ein Thema von Händel für Klavier op. 24 von Johannes Brahms (1861/62), 24, 27, 35
Sexteto per cuerdas, 10
Sur scène, 11, 20, 22
Trancision II, 10
Quasi niente, 6
Quatre degrés, 20
Zwei Mann Orchester, 20

Кејџ, Џон (John Cage), 11, 30

Клипелхолц, Вернер, (Klüppelholz, Werner), 10

Крафт, Роберт (Craft, Robert), 51

Лакан, Жак (Lacan, Jacques Marie Émile), 40

Ласкевиц, Захар (Zachàr Laskewicz), 5, 16

Липман, Едвард (Lipman, Edward), 32, 47

Моцарт, Волфганг Амадеус, (Mozart, Wolfgang Amadeus), 10
Requiem, 10

Немит, Џошуа (Nemith, Joshua Sean), 11

Рот, Дитер (Roth, Dieter), 28

Рисер, Рудолф (Rudolf Rieser), 28

Ставлас, Николаос (Nikolaos Stavlas), 18, 30

Стравински, Игор (Stravinsky, Igor), 27, 41, 42, 43, 44, 50, 51, 60, 61
Pulcinella, 42

Филио, Роберт (Filliou, Robert), 28

Финк, Брус (Fink, Bruce), 40

Хајне, Хајнрих (Heine, Heinrich), 5

Хеил, Бјерн (Heile, Björn), 5, 6, 13, 28, 30, 36

Хендл, Георг Фридрих (Händel, Georg Fridrich), 36, 37

Хофман, Мирјана Веселиновић, 10

Цвејић, Бојана, 29

Шопен, Фредерик (Frederic Chopin), 25

Nocturne, op. 48, no 1, 21, 25

Штокхаузен, Карлхайнц (Stockhausen, Karl Heinz), 29

Шуман, Роберт (Schumann, Robert), 38

Summary

Attitude towards tradition is the key element in poetics of german – argentine composer Mauricio Kagel, that can give us understanding of his stylistic position: between avant garde and postmodernism. Therefore, my focus in this study is on those works which have direct references on musical past. There general conceptual framework suggest that Kagel wanted to reassess classical values, forms and ideological matrixes, or generally speaking – tradition.

This study is first focused on the question of periodisation in Kagel's oeuvre. I am reevaluating different musicological proposals for clasification, finally giving my own proposal of periodisation which is based on the idea that the centre of Kagel's stylistic conversion is musical film *Ludwig van* (1970). Therefore, I suggest that before 1970. we can register certain elements which can be linked with postmodernism, and that after this year we can notice some characteristics of avant garde, that are now part of broader postmodernistic framework. Basicaly, I wanted to emphasize that there is assimetric relationship between two stylistic platforms.

In the second part of this study, I tried to make broad classification of Kagel's works that are dealing with tradition in different ways. I propose a table with determinants like: antiworks, referential pieces (composition that have quotes or simulation elements, or compositions that have references in there titles), works that are critical about eurocentric attitude towards traditions of Others, and works in the genre of instrumental theatre. I analise some of the works which can fit in these categories, like *Exotica* (question of Other), *Sur Scène* (instrumental theatre piece), *Die Mutation*, and *Recitativoarie* (referential pieces).

In the next part of this study, I am dealing with works that have direct references in there titles, giving broad analysis of pieces: *Variationen ohne Fuge über Variationen und Fuge über ein Thema von Händel für Klavier op. 24 von Johannes Brahms* (1861/62), *Saint Bach's Passion* (1985) и *Interview avec D. pour Monsieur*

Croche et orchestre (1994), with thorough analysis of central work in Kagel's oeuvre – *Ludwig van*. This work includes many aspects of Kagel's position in dealing with musical canons. I suggest that *Ludwig van* shows author's nonstandard view on tradition; neither opposing it in avant garde way, neither using it as blank artefact in postmodern way.

I conclude this study with more detailed, formal and hermeneutic analysis of Kagel's piece *Fürst Igor, Strawinsky*, trying to show that this work is very important in dealing with relationship of Kagel and tradition. His position is always ambivalent and complex; I call that – *kagelian paradox*. *Fürst Igor, Strawinsky* is therefore a great example of this poetics platform.

Concluding, in this study I wanted to mark those elements of Kagel's work that point out his authentic position in the European music. His attitude toward tradition indicate this unique aesthetic: always in between and always elusive.

Белешка о аутору: Радош Митровић (1989) је студент докторских студија на Факултету музичке уметности у Београду. Основна поља његовог академског интересовања јесу постмодерна музика и естетика, а тренутно пише докторску тезу о крају постмодерне под менторством проф. др Мирјане Веселиновић Хофман. Имао је прилике да одржи самостално предавање у Градској библиотеци, а учествовао је и на неколико округлих столова организованих у Београду, као што су *Хајдн у Лондону* (Културни центар), *Schumann and his Doppelgänger*, (Културни центар), *FESTUM* (Студентски културни центар). Такође, учествовао је на интернационалном симпозијуму одсека за музикологију ФМУ: *Musical Practices – Continuities and Transitions*, XII. Један је од уредника зборника студентских радова за школску 2011/12, а објављивао је и чланке у часописима: Нови звук, Зборник Матице српске за сценске уметности и музику, *Art and Media*, као и у монографији Историја музике у Србији, 20. век, Том 3: Модерна и модернизми, Мишко Шуваковић (уредник). Његов рад обухвата и критике и приказе концерата за Други програм Радио Београда. Тренутно је ангажован као сарадник у настави на ФМУ.

Note on the author: Radoš Mitrović (1989), post-graduate student of musicology at the Faculty of Music in Belgrade. His main fields of academic interest include postmodern music and aesthetics, and he is currently working on a Ph.D. thesis on the end of postmodernism. He took part of several conferences and round tables organized in Belgrade (Belgrade City Library, Belgrade Culture Center, Student Culture Center), thematic conferences *Haydn in London*, *Schumann and his Doppelgänger*, *FESTUM*, as well as international conference of the department of musicology of Faculty of Music in Belgrade: *Musical Practices – Continuities and Transitions*, XII. Also, he is one of the editors of the academic journal of students of FMA for 2011 and 2012, published texts in magazines: *New Sound*, *Zbornik Matice srpske za scenske umetnosti i muziku*, *Art and Media*, and contributed in

monography *History of Art in Serbia XX century, III* (Miško Šuvaković, editor). His work includes critiques, reviews and retrospections of music concerts and events for the Radio Belgrade, Channel Two. Currently he is engaged as teaching associate on the FMA.

Изводи из рецензија

„Посреди је једна занимљива музиколошка студија, која је плод озбиљног истраживања, убедљиво аргументована и информативна, а рађена на сложену и „склиску” тему, која у нашој музикологији до сада није обрађивана. Оригиначне проблемске поставке и јасне методологије, писана са личном нотом, ова научна студија указује на веома перспективног младог аутора.”

др Мирјана Веселиновић Хофман, ред. проф.
Факултет музичке уметности у Београду

„Изузетно занимљив, текст који своје читаоце "држи" не само одмереним темпом изузетно јасног излагања, већ и непрентециознишћу изречених и изведених закључака, поседује и још један важан квалитет који се изравно тиче и разлога за његово објављивање. Наиме, уколико се има у виду у којој мери су разнолике постмодернистичке поетике важне за музичко стваралаштво у домаћој средини, онда се детаљније упознавање (до којег би дошло први пут) са Кагеловим радом, испоставља као изузетно значајно пре свега за млађе генерације. Такође, имајући у виду да је текст посвећен аутору чије је деловање изузетно критички, па и политички усмерено, Митровић нам уз помоћ Кагела указује на важне позиције, статусе и могуће функције уметничке музике и њених посленика у савременом друштву.”

др Весна Микић, ванр. проф.
Факултет музичке уметности у Београду

„Митровић је истражио и расправио сложене односе Кагеловог експерименталног рада и западне музичке традиције. На овако постављеној основи су разматрана суочења, амбивалентности, антагонизми и сагласности великих музичких и уметничких проблема традиционалне западне авангардне и постмодерне музике. Митровић је, истражујући Кагелов сложени композиторски опус, указао и на изузетно разуђене, те интердисциплинарне односе музике, театра и филма према друштву. Митровићев спис је у нашој средини јединствена монографска студија о композиторском делу Кагела.”

др Мишко Шуваковић, ред. проф.
Факултет музичке уметности у Београду

ФАКУЛТЕТ МУЗИЧКЕ УМЕТНОСТИ
КАТЕДРА ЗА МУЗИКОЛОГИЈУ
МУЗИКОЛОШКЕ СТУДИЈЕ – СТУДЕНТСКИ РАДОВИ – МАСТЕР РАД

Радош Митровић
Стваралачки однос Маурисија Кагела према музичкој традицији

Рецензенти

Др Мирјана Веселиновић Хофман
Др Весна Микић
Др Мишко Шуваковић

Издавач

Издавачка делатност Факултета музичке уметности

За издавача

Др Дубравка Јовичић, декан Факултета музичке уметности

Уредник

Др Гордана Каран

ISBN 978-86-88619-49-3

Београд, 2014.