

UNIVERZITET UMETNOSTI U BEOGRADU
FAKULTET MUZIČKE UMETNOSTI
KATEDRA ZA MUZIKOLOGIJU
MUZIKOLOŠKE STUDIJE - STUDENTSKI RADOVI - MASTER RAD

Neda Kolić

**Hram jednostavnosti na temeljima lavirinta:
izbor instrumentalnih *tintinabuli* kompozicija Arva Perta**

Beograd, 2018.

Sadržaj

1.000 zašto i 1.000.000 zato (reč autora) / 406

1. Pre nego što 'zvona zazvuče' / 411

1.1. Sovjetski avangardista/estonski modernista / 412

1.2. Râdio kao filter za zvučnu recepciju / 415

1.3. Nova muzika – „klica konflikta” dobra i zla / 417

2. (Postmoderna) renesansa Arva Perta

(Spiralno putovanje iz moderne u postmodernu) / 421

2.1. Modernizam ↔ Tintinabuli ↔ Postmodernizam / 422

2.2. Traženje novog puta – duhovni povratak istoriji gregorijanike / 427

2.3. Minimalizam ↔ Tintinabuli ↔ Postminimalizam / 434

2.3.1. Vertikalni kontinuum I:

istorijska avangarda | eksperimentalna muzika | minimalizam / 435

2.3.2. Tintinabuli – zvučanje 'zvona' kao signal promene u poetici / 442

2.3.2.1. Für Alina – „ur-supstanca” čitavog tintinabuli stvaralaštva / 443

2.3.2.2. „Tintinabuli” – etimologija i (dopisano) značenje / 446

2.3.3. „Arhetipi” tintinabuli koncepta / 450

2.3.4. Vertikalni kontinuum II:

Tintinabuli = minimalizam $\cap$ postminimalizam / 454

3. Studije slučaja

Arbos / Festina Lente / Orient & Occident / 460

3.1. *Arbos* / 460

3.2. *Festina Lente* / 476

3.3. *Orient & Occident* / 485

3.3.1. Pre svega beše reč, pre svega beše glas, pre svega beše vokalna,
jednoglasna muzika. Pre svega beše „Jedna Vera” / 504

4. Literatura / 512

Indeks imena / 518

Summary / 522

Beleška o autorki / Note on the author / 527

**1.000 zašto i 1.000.000 zato
(reč autora)**

Pre nego što neko nešto kaže, možda je bolje da ne kaže ništa. Moja muzika je nastajala samo onda kada sam bio tih neko vreme, doslovno tih. Za mene, 'tišina' znači ono 'ništa' iz čega je Bog stvorio svet. Idealno, tiha pauza je nešto sveto...

Ako neko dostigne tišinu sa ljubavlju, onda možda može stvoriti muziku. Kompozitor često mora dugo da čeka svoju muziku. Ova vrsta sublimne anticipacije je apsolutno ona vrsta pauze koju ja tako mnogo vrednujem.

(Arvo Pärt)¹

Nisam kompozitor. Ne pišem muziku. Pišem o muzici. Ali, poput kompozitora koji u tišini osluškuje zvuke pre nego što 'zapiše' muzički tekst, volim da zastanem, da se osamim, u tišini zamislim, 'oslušnem' svaku reč pre nego što je izgovorim ili zapišem. I, kao što kompozitor često mora dugo da čeka svoju muziku, čini mi se da sam i ja predugo sedela u tišini čekajući svoj tekst. Ipak, kompozitor kakav je Arvo Pärt (Arvo Pärt, 1934–), kojem je tišina sublimna anticipacija nastanka (muzičkog) sveta, navodi vas da se svaki put pri susretu sa njegovom muzikom povučete u sebe i zamislite. I svaki put maštarite drugačije. To ume da bude veoma inspirativno, ali i veoma nezahvalno u situaciji kada bi trebalo da sve te rasplinite misli i ideje sakupite u koherentnu celinu i oblikujete ih u jedinstvenu tekstualnu formu. Sa druge strane, ovaj estonski kompozitor privukao je pažnju mnogobrojnih slušalaca, analitičara i kritičara širom sveta i zahvaljujući svojoj muzici zaslužio, sada već, popriličan broj raznovrsnih tekstova, studija u kojima su autori analizirajući muziku 'sabirali' i dokumentovali svoje iskaze i zaključke. Neki su objektivni, neki više

¹ Prema Jeffers Engelhardt, „Perspectives on Arvo Pärt after 1980”, u: Andrew Shenton (ed.), Cambridge Companion to Arvo Pärt, United States of America, New York, Cambridge University Press, 2012, 35.

subjektivni, pojedini su potkrepljeni činjenicama, poneki su lucidne pretpostavke. Ipak, *summa summarum*, svi ti spisi zajedno doprinose da kompozitor, na ovaj ili na onaj način, bude shvaćen i upamćen, svi oni pomažu slušaocima da razumeju Pertovu muziku i da je prema određenim kriterijumima percipiraju i procenjuju, dok ih budući analitičari opserviraju kao podsticaj za dalje traganje, kao inspiraciju za kreiranje novih ideja koje će materijalizovati u vidu ličnih tekstualnih doprinosa bibliografiji o kompozitoru.

Ovaj intrigantan autor zavarao me je nekoliko puta i promenio nekoliko ruta na mom analitičkom muzikološkom hodočašću. To je učinio, pre svega, svojom muzikom, koja mi je u zvuku bila jedan putokaz, potom svojim iskazima (o životu, filozofiji, estetičkim i etičkim stavovima), koji su me uputili u sasvim drugačijem pravcu, zatim kompoziciono-tehničkim principima koji navode na različite strane muzičkog sveta, i tako dalje. Tako se moja iglica u kompasu razmagnetisala i počela da se sumanuto okreće pokazujući sve strane Pertovog (muzičkog) sveta. Međutim, posle kratkog negodovanja zbog ovog 'kvara', shvatih da, uistinu, postoji samo jedan, jedinstven, celovit svet Arva Perta, u kojem ne postoje podele na strane, sve je tu izmešano i sintetizovano u jedno. Njegov muzički svet doživela sam kao postmoderni univerzum.

Iako sam mišljenja da ovakav tip rada, zahteva određenu ozbiljnost, studioznost, teoretizaciju, kritičko sagledavanje relevantne literature, takođe smatram da je stvaranje muzikološkog teksta – čiji bi temelj trebalo da se nalazi u muzici – takođe umetnost, bliska komponovanju muzičkog teksta. Na isti način kao kompozitor koji, nakon analiziranja muzičke prošlosti, sabira njemu interesantne i korisne podatke, te ih oblikuje i redefiniše propuštajući ih kroz svoje pero kako bi stvorio svoje, ipak, subjektivno delo, tako sam i ja, nakon svih pročitanih tekstova, teorija, i nakon odslušane muzike, poželela da se od njih udaljim, objektivno pobrojim izabrane činjenice i pristupim pisanju jedne lične ispovesti o Pertovoj muzici. Iz tog razloga, u ovom tekstu nalaze se određeni nezaobilazni i značajni podaci u vezi sa kompozitorovim životom i stvaralaštvom, zatim, poetičke, estetičke i stilističke činjenice, ali i tekstualne 'oaze' – kako mi je prigodno da ih imenujem, budući da ih doživljavam kao odmorišta od (često zbunjujućih) teorija – u kojima su

ispisani moji, isključivo subjektivistički doživljaji, kao specifični odblesci probranih asocijacija koje su izranjale slušajući i analizirajući ovaj nepresušni muzički izvor inspiracije. Ove 'oaze', otuda, ne bi ni trebalo razumeti kao objektivistički tačne i ispravne, niti je neophodno da se bilo ko sa njima složi. One su plod mašte, i njihova jedina uloga jeste da pokrenu nečiju drugačiju maštu.

Ovom prilikom zahvaljujem se vanrednom profesoru dr Mariji Masnikosi, pod čijim mentorstvom je ovaj rad izrađen i odbranjen akademske 2015/16. godine na Fakultetu muzičke umetnosti u Beogradu, koja je svakim razgovorom pokretala moju imaginaciju i proširivala saznanja o mogućnostima pristupa tumačenju i analiziranju Petrovog stvaralaštva. Naročitu zahvalnost dugujem urednicama ove edicije, redovnom profesoru. dr Tijani Popović Mladenović i vanrednom profesoru dr Mariji Masnikosi, koje su svesrdnim zalaganjem doprinele objavljivanju ove studije, kao i Komisiji za izdavačku delatnost Fakulteta muzičke umetnosti uz čiju pomoć je omogućena veća dostupnost rezultata studentskih istraživanja.

Muzikološki lokativ

Nakon početnog muzičko-analitičkog i studioznog muzikološkog pristupa uočila sam da kompozitorove ideje, težnje, misli i shvatanja, naizgled 'jednostavne' i 'svedene', prerastaju u konstelaciju u kojoj muzika postaje metamuzika uključujući u sebe i izvan-muzičke oblasti. Zbog toga se moja početna vizura analitičara proširila na mnoge aspekte, i shodno tome, metodologija korišćena pri izradi ovog rada obuhvata opsežniji komparativni pristup sa elementima interdisciplinarnosti, a u nameri da se osvetle kontekstualne sfere u kojima je sazrevao poetički-estetički-stilistički prosede Arva Perta. Sagledavanje okolnosti koje su u istoriji umetnosti uticale na stvaranje jedinstvenog *tintinabuli* (*tintinnabuli*) kocepta/tehnike/stila Arva Perta, kao specifičnog fenomena u muzičkoj istoriji koji se nalazi na 'prelazu' između modernizma i postmodernizma, odnosno, minimalizma i postminimalizma, ukazivanje na osnovne kompoziciono-tehničke elemente i principe koji su njegova suština, te preispitivanje opravdanosti stilističkih odrednica koje se kompozitoru pripisuju – 'minimalista', 'religiozni minimalista', 'modernista', 'avangardista', 'postmodernista', 'postminimalista'... – na temeljima postojećih, meni dostupnih teorija, jesu neki od ciljeva postavljenih u ovoj studiji.

Centralni deo studije obuhvata analize četiri instrumentalne kompozicije nastale tokom kompozitorovog *tintinabuli* perioda: *Für Alina* (1976), *Arbos* (1977), *Festina lente* (1988) i *Orient & Occident* (2000). Ovakav izbor načinjen je zbog toga što je u iščitavanju svakog dela moguće primeniti različit analitički pristup, s tim što na makro planu – kao skup odabranih dela, ona ostvaruju liniju kontinuiteta razvoja određenih kompoziciono-tehničkih elemenata koji potvrđuju početnu tezu ovog rada. Detaljan analitički prikaz trebalo bi da doprinese, pre svega, razumevanju Pertovog *tintinabuli* koncepta koji, po svojoj strukturi, stoji na samoj granici između muzičkog modernizma i postmodernizma. Na primerima pomenute četiri kompozicije prikazana je gradacija u kompozitorovom *tintinabuli* kompozicionom promišljanju, koja se da sagledati u zbiru različitih sredstava kojima je kompozitor 'obogaćivao' *tintinabuli* muzički jezik, a zatim razvijao kompleksnije metode oblikovanja kompozicija.

Sa druge strane, svojim osobenim, po sadržaju 'skromnim' izjavama, to jest, izrečenim stavovima o muzici (i o njenim religioznim konotacijama) – na osnovu kojih je moguće skicirati sliku kompozitora kao zagovornika jedinstvenosti i jednostavnosti, iza čega se, zapravo, skriva ono što se da otkriti kroz analizu njegovih dela, a to je izuzetna sposobnost u kobinovanju različitih tehničkih elemenata, gotovo dosledna serijalnost i predoblikovanost kompozicija – kompozitor kao da pokušava da 'onemogući' svaku težnju teoretičara da ga svrstaju među predstavnike bilo kog umetničkog pokreta. Sa idejom da tu 'barijeru' modifikujem i načinim je nešto elastičnijom, naredne redove koncipirala sam kao odgovore na sledeća pitanja: Da li je i na koji način kontekst u kom je kompozitor stvarao usmeravao njegov kompozicioni kompas? Da li su i na koji način (pre)usmeravane kompozicije dobijale obrise te (ne)vidljive realnosti? Da li njihova struktura 'priča' o svim prećutnim socio-kulturalnim (ne)istinama? Postoje li šavovi među stilističkim etiketama, ili je to sve jedan, izjedna skrojeni model? Da li je taj model (recimo *tintinabuli*) iskrojen postmodernističkim/postminimalističkim sredstvima prateći modernističku paradigmu?

1. PRE NEGO ŠTO 'ZVONA ZAZVUČE'

Pre nego što neko nešto kaže, možda je bolje da ne kaže ništa. Moja muzika je nastajala samo onda kada sam bio tih neko vreme, doslovno tih. Za mene, 'tišina' znači ono 'ništa' iz čega je Bog stvorio svet. Idealno, tiha pauza je nešto sveto...

Ako neko dostigne tišinu sa ljubavlju, onda možda može stvoriti muziku. Kompozitor često mora dugo da čeka svoju muziku. Ova vrsta sublimne anticipacije je apsolutno ona vrsta pauze koju ja tako mnogo vrednujem.

(Arvo Pärt)¹

Uvid u početak Pertovog kompozitorskog istraživačkog puta može biti veoma dragocen. Ukoliko to isprva ne ukazuje kao bitno i umnogome značajno u kontekstu primarne teze ove studije, njen smisao biće očigledan, ako ne i presudan u analitičkom odeljku koji tek sledi. Sagledavajući okolnosti i uslove u kojima je kompozitor, možda, najintenzivnije 'ispipavao' muzički teren i istraživao i razvijao svoj muzički diskurs, pruža mogućnost praćenja svih tih ukrštenih (muzičkih) puteva kojima je koračao pre nego što je 'utabao' svoju stazu. 'Tumaranje' tuđim stazama, iščitavanje različitih 'znakova pored puta', doprinosilo je umetničkom sazrevanju autora i ostavljalo dugotrajan, a posle će se pokazati i kao odlučujući trag u njegovoj poetici. Navođenje određenih detalja iz ovog perioda stvaralaštva, naknadno će pokazati kako je njihov izbor, koji je načinio pre svega sam kompozitor, determinisao njegovo poimanje života, filozofska, estetička i etička stanovišta, a najviše, muziku koju je stvarao.

U periodu kada je pisao svoja prva dela, na umetničkom prestolu nalazio se muzički modernizam, koji je kompozitoru omogućio uvid u širok spektar individualnih tehnika i metoda, koje su različiti autori (idejno) stvarali kao 'potpuno

¹ Prema Jeffers Engelhardt, „Perspectives on Arvo Pärt after 1980”, u: Andrew Shenton (ed.), Cambridge Companion to Arvo Pärt, United States of America, New York, Cambridge University Press, 2012, 35.

nové', odbijajući da se 'osloné' na iskustva svojih prethodnika. Time što je pronalazio različite avangardne/modernističke solucije koje je primenjivao u svojim kompozicijama, Pert je modelovao svoj lični modernistički diskurs. Međutim, stvarajući vremenom fuziju njemu odgovarajućih elemenata, kombinujući tehnike kolaža, dodekafonije, aleatorike, zajedno sa kompoziciono-tehničkim elementima pronađenih u muzičkoj prošlosti, Pert je postepeno udaljavao sebe od modernizma gravitirajući ka nadolazećoj struji postmodernizma. Sa idejom da se omogući jasniji i razumniji pristup stvaralaštvu ovog autora, koji se u ovom radu slikovito (ako ne potencijalno objektivistički, onda svakako lično) prikazuje kao trusna oblast u kojoj se sudaraju modernističke i postmodernističke 'tektonske ploče', čitava priča započinje se, kako to obično i biva, od kompozitorovih prvih stvaralačkih koraka. Jer, ako ne postavim temelje, na čemu dalje da gradim sobe čudesa, i kako da omogućim onima koji žele u njih da uđu da razumeju sve što se u njima nalazi?

1.1. Sovjetski avangardista/estonski modernista

Kompozitor Arvo Pert rođen je 1935. godine u estonskom mestu Paide, a odrastao je u gradu Rakvere. Rastao je u državi u kojoj su se smenjivale ideologije Sovjetskog Saveza i nacističke Nemačke: osnovnu školu započeo je u vreme okupacije Nemačke vojske, a muzičku karijeru pod pravilima Sovjeta. Ovaj aspekt kompozitorove prošlosti potrebno je sagledati, budući da će se takav socio-politički kontekst bitno odraziti na njegovo umetničko sazrevanje.

Era Sovjetskog režima najviše je obeležila godine kompozitorovog odrastanja. U tada sovjetskoj Estoniji, na spoljnom obodu socijalističke vladavine, ideološki pritisak je bio nešto blaži nego u Moskvi u to doba, ali se ipak osećao. Naime, otkako je 1940. godine Estonija postala jedna od republika Sovjetskog Saveza (Estonska Savezna Socijalistička Republika), glavna umetnička, komunistički propisana doktrina bio je socijalistički realizam. Socrealistički 'diktat' bio je zasnovan na totalitarnim kritičkim reakcijama usmerenim ka modernoj umetnosti. Ukoliko bi se u delima kompozitora uočili novatorski (avangardni) elementi, pogotovo ako su bili stvoreni po uzoru na muzička dela kompozitora sa Zapada (misli se pre svega na predstavnike Druge bečke škole) – ti kompozitori bili bi optuženi da su izdajnici,

„formalisti” i „kukavice pred Zapadom”.² Da bi se izbegle neprijatnosti i optužbe, bilo je potrebno komponovati tako da dela budu „proleterska po sadržaju i nacionalna po formi”, čime bi se ostvario „subjektivni izraz objektivne stvarnosti”. Izgleda kao da je Pert od početka imao prigušenu stihiju da se suprotstavlja ovako postavljenim okvirima, budući da je često bio u vezi sa avangardnim kompozitorima – poput Šnitkea (Alfred Schnittke, rus. Альфред Гарриевич Шнитке, 1934–1998), Denisova (Edison Denisov, rus. Эдисон Васильевич Денисов, 1929–1996), Gubajdule (Sofia Gubaidulina, rus. Софья Асгатовна Губайдулина, 1931–). Zašto je Arvo Pert smatran avangardistom u Sovjetskom Savezu, ili pak „lokalnim modernistom” u Estoniji?³

Dakle, u pomenutom ideološkom okviru kompozitor je započeo svoje muzičko obrazovanje 1945. godine. Najznačajniji period njegovog obrazovnog procesa bio je za vreme studija kompozicije (1956–63) na Konzervatorijumu u Talinu, u klasi Hajno Elera (Heino Eller, 1887–1970). Pre nego što je upisao Konzervatorijum, Pert je prisustvovao radionicama u Savezu Kompozitora kod estonskog kompozitora Veljo Tormisa (Veljo Tormis, 1930–), kod kog je takođe učio kompoziciju i teoriju u Muzičkoj školi u Talinu. Ipak, najznačajnija ličnost u Pertovom muzičkom obrazovanju bio je Eler, koji je u vreme Pertovog školovanja imao reputaciju najeminentnijeg kompozitora i pedagoga na Konzervatorijumu, poput Bulanžeove (Nadia Boulanger, 1887–1979) u Evropi.⁴ Pert je jednom prilikom istakao da mu je upravo Eler ‘usadio’ potrebu za večitim traganjem za „pravim tonom”, rekavši mu da je „teže naći jednu ispravnu notu nego staviti čitavu masu njih na papir.”⁵ Zahvaljujući Eleru, Pert se zainteresovao za muziku Zapada. Naime, Eler je bio upoznat sa muzikom Šenberga (Arnold Schönberg, 1874–1951) i njegove ‘škole’, a to znanje je prenosio na svoje studente, pa je tako i Pertu dao knjige Herberta Ajmerta (Herbert Eimert, 1897–1972) i Ernsta Kreneka (Ernst Krenek, 1900–1991) iz kojih je

² Više o tome u: Immo Mikhelson, “A narrow path to the truth: Arvo Pärt and the 1960s and 1970s in Soviet Estonia”, u: Andrew Shenton (Ed.), nav. delo, 11–16.

³ Immo Mikhelson, nav. delo, 20.

⁴ Isto, 12.

⁵ Enzo Restagno, “Arvo Pärt in conversation”, nav. delo, 9.

učio o dodekafoniji.⁶ Ove okolnosti verovatno su uticale na kompozitorovu odbojnost da se povinuje zahtevima sovjetskog režima. Zapravo, sva ograničenja i zabrane koje je ovaj režim sadržao u sebi, kompozitoru su služile kao granični bedemi čiju je 'čvrstoću' i 'neprobojnost' istraživao i testirao.⁷ To je činio time što je stvarao muzička dela sledeći isključivo lična uverenja i ideale, a bez obzira na to što će upravo takav pristup izazvati negodovanje u napisima kritičara, potom i izuzimanje Pertove muzike sa muzičkih repertoara.

Suprotno očekivanjima zastupnika socrealističke doktrine, Pert je svoj muzički jezik osmišljavao tako da u njemu izostanu aluzije na elemente folklora i tradicionalne (ne estonske, već ruske) muzike. Međutim, ne treba zanemariti činjenicu da je kompozitor seme svoje muzike zasejao upravo na tlu ruske tradicije, da su dela ruskih kompozitora – a Pert naročito izdvaja Čajkovskog (Pyotr Ilyich Tchaikovsky, rus. Петр Ильич Чайковский, 1840–1893) – pretežno ispunjavala muzičke programe na radiju, kao i to da je svoja narjanija dela (dve Sonatine op. 1 i Partitu op. 2, iz 1958. godine), zasnovao prema modelima, mahom ruskih kompozitora – Šostakoviča (Dmitri Shostakovich, rus. Дмитрий Дмитриевич Шостакович, 1906–1975) i Prokofjeva (Sergei Prokofiev, rus. Сергей Сергеевич Прокофьев, 1891–1953).⁸ Međutim, nakon što se upoznao sa novim tendencijama na Zapadu, kompozitor počinje da modeluje, a potom i sasvim napušta svoja početnička (u koceptu pretežno neoklasična) kompoziciono-tehnička rešenja, 'zaveden' modernim tehnikama serijalizma i kolaža.

⁶ Potrebno je pomenuti da estonski kompozitori nisu bili u prilici da čuju dodekafonska dela pre 60-ih godina XX veka, već su se o njima informisali čitajući novinske kritike o Zapadnoj muzici i prevode članaka kompozitora, poput Šostakoviča. Takođe, Mikelson navodi da su podsticaj za istraživanje stvaralaštva kompozitora sa Zapada, davali i drugi ruski kompozitori. Naime, „u kući ruskog kompozitora Edisona Denisova, u Moskvi, Pert je prvi put čuo Vebernovu (Anton Webern, 1883–1945) muziku na ploči.” Uporedi sa: Immo Mikhelson, nav. delo, 18–23.

⁷ Isto, 11.

⁸ Uporedi sa: Isto, 22.

1.2. Râdio kao filter za zvučnu recepciju

U periodu od 1958. do 1960. godine Pert je radio na Estonskom radiju. Iako „nije voleo muziku koju je puštao (a to je stvorilo i odbojan stav prema samom poslu)”,⁹ kompozitor navodi da su sve okolnosti kojima je tada bio izložen znatno uticale na njegove stavove prema muzici, tačnije na percepciju samog zvuka:

Čuo sam muziku samo preko zvučnika, i kada mi se nije sviđalo nešto u orkestraciji ili boji, sve što je trebalo da uradim bilo je da podesim miksetu. Ponekad kad sam ulazio u studio čuo sam kako ta muzika zvuči neposredno, i bio sam duboko razočaran. Uvideo sam da moram da pravim promene u partiturama. Ova neobična situacija pratila me je gotovo čitav period rada na radiju. Nije bilo korelacije između zvučanja muzike u koncertnim dvoranama i onog na ploči.¹⁰

Razočaran tim (ne)kvalitetom (u zvučnicima ‘zarobljenog’) zvuka, ali i umoran od „glasnoće, buke i haosa” koje su zvučnici stvarali, Pert je ‘krenuo’ u potragu za ‘čistom’ muzikom – ka suštini/esenciji/materiji zvuka – koja ostaje skrivena pod svom tom „spoljašnjom kozmetikom”.¹¹ Kompozitor je kupio magnetofon „čiji je kvalitet zvuka bio kao sa kuhinjskog radija”,¹² smatrajući da će upravo takav zvuk biti najpribližniji realnom zvuku. Želeo je da ‘isproba’ da li će i putem ovog medija – bez mogućnosti ‘šminkanja’ i ‘doterivanja’ kakvu je pružala novija ‘tehnološka kozmetika’ – slušaoci moći da ‘oseće’ suštinu muzike. Dakle, ovde se uočavaju kompozitorovo insistiranje na čistoti, jasnoći zvuka, odnosno težnja ka otklanjanju svih slojeva koji zamagljuju/deformišu sâm zvuk, ka specifičnom redukcionizmu koji će ga odvesti do te esencije zvuka, onog nukleusa u kojem je sve komprimovano, i iz kojeg se sve razvija. Upravo to će postati *essentialia constitutiva* poetike Arva Perta i njegovog *tintinabuli* koncepta.

⁹ Immo Mihkelson, nav. delo, 14.

¹⁰ Isto.

¹¹ Isto, 13.

¹² Isto.

Sa druge strane, tokom boravka na radiju, kompozitor je bio u mogućnosti da se 'upozna' sa muzikom čije je emitovanje bilo zabranjeno. U intervjuu iz 1989. godine, Pert navodi da su i Bulez (Pierre Boulez, 1925–2016), Vebern (Anton Webern, 1883–1945) i Nono (Luigi Nono, 1924–1990) bili kompozitori čija je dela imao prilike da čuje, kao i da su dvanaestttonska, serijalna i aleatorička kompoziciono-tehnička rešenja, na kojima su (uglavnom) zasnovana dela pomenutih kompozitora, *de facto* imala uticaja na njegova (Pertova) razmišljanja u vezi sa strukturnim modelovanjem ranih kompozicija.¹³ Za razliku od Bulezove muzike, koja je za Perta bila „isuviše egzotična“, Vebernova muzika ostavila je na njega veoma snažan utisak zbog svoje transparentnosti, jasne shematske organizacije i, uslovno shvaćene, apstraktnosti u zvuku.¹⁴

To je bilo očigledno već u *Nekrologu*, orkestarskom ostvarenju iz 1960. godine, u kojem je Arvo Pert po prvi put primenio principe dodekafonije. *Nekrolog* je ujedno i prvo dodekafonsko delo u Estoniji, zbog čega se Arvo Pert može smatrati estonskim modernistom, odnosno, avangardistom lokalnog tipa.¹⁵ Ovakav postupak naišao je na negativnu kritiku Udruženja estonskih sovjetskih kompozitora (Estonian Soviet Composers' Union), čiji je bio član od 1961. godine. Prema proceni članova udruženja, u kompozitorovoj poetici „nedostajali su ideološki i kreativni razvoj“, a ono što su u njoj identifikovali bilo je „potcenjivanje nacionalne/folklorne muzike“, kao i „sklonost prema 'modernističkim' težnjama“.¹⁶ Sa druge strane, kompozitor je ovo delo smatrao polaznom tačkom svog kompozitorskog istraživanja na putu ka „istini i čistoti, ka potrazi za Bogom.“¹⁷ To je istovremeno označilo i početak kompozitorove eksperimentalne stvaralačke faze, u kojoj je posegnuo za drugim avangardnim (u Evropi već tradicionalnim) elementima i tehnikama.

¹³ Detaljnije u: Jamie McCarthy and Arvo Pärt, "An Interview with ArvoPärt", *The Musical Times*, Vol. 130, No. 1753, Musical Times Publications Ltd, 1989, 130.

¹⁴ Enzo Restagno, nav. delo, 20–21.

¹⁵ Preuzeto sa internet adrese: <http://www.arvopart.ee/en/Arvo-Part/creative-periods>. Naravno, doslovni avangardni odjek ova kompozicija imala je samo u lokalnim okvirima, budući da je u to vreme u Evropi dodekafonija već odavno pripadala muzičkoj prošlosti.

¹⁶ Prema: Immo Mikhelson, nav. delo, 19.

¹⁷ Isto, 19–23.

Kao član Udruženja, Pert je imao mogućnost da 1963. godine poseti festival Vašavska Jesen. Tom prilikom upoznao je Luidžija Nona, čija muzika ga je inspirisala da krene putem neograničenog i neometanog istraživanja u oblasti novih kompoziciono-tehničkih mogućnosti.¹⁸ U svojim sledećim kompozicijama – *Perpetuum mobile* (1964)¹⁹ i *Symphony No. 1*²⁰ primenio je elemente aleatorike i serijalne i dvanaesttonske tehnike.²¹ Autor ističe da je u ovom periodu bio siguran da „svaka matematička formula može biti transponovana u muziku”,²² kao i da je *Perpetuum mobile* nastao „iz matematičkih i filozofskih ideja” i trebalo je da prikazuje „spiralni put” do iste tačke od koje je počeo da komponuje.²³ Uticaj Luidžija Nona ogleda se u oblikovanju „rastuće mase zvuka striktno kontrolisane serijalnim procesom” kako bi se stvorio „muzički oblik” od postepenog krešenda i dekrešenda „dižući se ni iz čega i vraćajući se u ništa”, koji je dovoljno očigledan i dostupan slušaocu.²⁴ Trebalo bi obratiti pažnju na ova kompozitorova promišljanja o kompoziciono-tehničkim rešenjima, budući da ih se neće u potpunosti odreći – naprotiv, zadržaće ih, ali ‘presvučene u novo ruho’ – ni u uskoro stvorenom novom *tintinabuli* konceptu!

1.3. Nova muzika – „klica konflikta” dobra i zla

Nastavljajući da istražuje mogućnosti dodekafonije, serijalizma i aleatorike, 1964. godine kompozitor postaje zainteresovan i za kolažnu tehniku, te svoja naredna dela zasniva na ovom principu. Međutim, nakon što se uživo upoznao sa muzikom i i

¹⁸ Immo Mihkelson, nav. delo, 24.

¹⁹ Pert je ovo delo posvetio Nonu, što svedoči o tome koliki je utisak i uticaj ostvario na njega. Prema: Isto.

²⁰ Ovo delo je Pertov diplomski rad i posvećen je njegovom profesoru Eleru. Više o tome u: Immo Mihkelson, nav. delo, 24. Interesantan je stav Suzan Bredšo (Susan Bradshaw) i Alana Levija (Alan Levy) da je Pert u ovoj kompoziciji možda koristio tehnike Džona Kejdža (John Cage, 1912–1992). Iako je kompozitor istakao da nije čuo Kejdžovu muziku, ovi autori smatraju da je moguće da je možda „video fotografiju ili čuo nešto o njemu ili nekom bliskom Kejdžu, te je na taj način uticao”. Međutim, ovi autori ne navode na koje to Kejdžove tehnike konkretno misle. Prema: Jamie McCarthy and Arvo Pärt, nav. delo, 130.

²¹ Uporedi sa: Immo Mihkelson, 23–24.

²² Ovo stanovište Pert neće napustiti ni kada bude ‘konstruisao’ *tintinabuli* koncept, a to će naročito biti istaknuto u vezi sa analizom kompozicije *Arbos* u narednom poglavlju rada.

²³ Enzo Restagno, nav. delo, 15.

²⁴ Paul Hillier, *Arvo Pärt*, United States of America, New York: Oxford University Press, 1997, 38.

poetikama različitih stvaralaca sa Zapada, Pert je iskazao razočaranje shvativši da kompozitori koje je on uzimao za uzore sada propagiraju potpuno oprečne ideje i stavove. Ovu kontradiktornu situaciju koju je prepoznao u poetikama nekoliko kompozitora, Pert je opisao kao „klicu konflikta” koju u sebi nosi „Nova muzika”.²⁵ Poveden tim utiskom, upravo taj „konflikt” postao je motiv, ili, može se reći, specifična ‘predstava’ koju je kompozitor nastojao da prikaže u svojim narednim ostvarenjima, među kojima su: *Collage sur B-A-C-H* (1964), Koncert za violončelo *Pro et Contra* (1966), *Symphony No. 2* (1966). Svako delo ima svoju pozadinsku ‘priču’. Naime, pri komponovanju *Collage on B-A-C-H*, Pert je preispitivao svoje ideje kroz prizmu Bahove (Johan Sebastian Bach, 1685–1750) muzike. Ovo je kompozicija u kojoj je do maksimuma iskoristio mogućnosti kolažne tehnike, ali, prateći logiku prethodno osmišljene striktno matematičke formule.²⁶ Ujedno, u ovom ostvarenju Pert je počeo da preispituje dualistički, konfliktni odnos dva sveta, koji će do maksimuma realizovati u kompoziciji *Credo*; iako se, obično, nakon ove kompozicije stavlja tačka i završava misao o kompozitorovom muzički ostvarenom, takvo surovom rascepu dva sveta, Pert zapravo, nije napustio ovu temu, već je nastavio da je muzički ‘prikazuje’ i na različite načine ‘objašnjava’ tokom čitavog stvaralaštva, o čemu će tek detaljnije biti pisano. Ovaj dualizam, kao neobičnu konfliktnu ‘scenu’, Pert je prikazao i u Drugoj simfoniji – na samom kraju citirao je Čajkovskog, aludirajući na njegovu „detinju nevinost i nežnost” koja se (muzički) suprotstavlja (muzičkom) okrutnom okruženju (simbolu surove realnosti i materijalističkog sveta), iz koje na kraju izlazi kao pobednik.²⁷ Ova potreba za pobedom dobrog nad zlom postaće (i ostaće) estetsko i etičko načelo kompozitora. Tome je, moguće, doprinela i nesreća iz 1966. godine, kada je Pert imao tešku operaciju i gotovo se susreo sa smrću.²⁸ Ova nesrećna okolnost uzrokovala je kompozitorovu promenu fokusa sa savremenog, materijalistički kadriranog pogleda na svet, sa umetnosti kao „sortiranja ishoda današnjice”, na ono nešto što je neomeđeno vremenskim

²⁵ Enzo Restagno, nav. delo, 22.

²⁶ Isto, 14.

²⁷ Isto, 19.

²⁸ Immo Mikhelson, nav. delo, 25.

kategorijama, na ono što pripada visokim sferama duhovnosti, na razumevanje umetnosti kao medija koji bi trebalo da se „bavi večnim pitanjima“, na umetničko delo koje nije rezultat komplikovane, bezosećajne, proračunate kombinatorike, nego izlivanja ličnih „misli i duhovnih vrednosti u najprikladnije umetničke“ oblike.²⁹ Druga posledica jeste kompozitora promena religije i vere – 1968. godine kompozitor prihvata hrišćanstvo, preciznije, pravoslavlje, za svoju religiju.³⁰ Budući da su brojni analitičari u Pertovim kompozicijama iz potonjeg *tintinabuli* perioda, pronalazili simbole i elemente hrišćanstva (što će kasnije biti detaljnije razmatrano), ovaj događaj može se markirati kao jedna od prvih klica kompozitorove buduće, dominantne *tintinabuli* poetike.

Iste godine, 1968, kao produkt ovih, promenjenih zamisli, nastaje, već pominjana, kompozicija *Credo*, za klavir, hor i orkestar, u kojoj se superponiraju dve muzičke sfere – barokna (Bahov *Preludijum u Ce-duru* (DTK 1) / *Prelude in C Major* (WTC 1)/) i dodekafonska, odnosno, tonalna i atonalna.³¹ Premijera dela izazvala je skandal – hrišćanska tematika (na koju se aludira već samim naslovovom, pre svega) shvaćena je kao izraz prkosa. U tome ima istine, jer je ovakvim naslovom Pert, zapravo, pacifistički odgovorio na nasilja koja su sprovedena u svetu! U kompoziciji su predstavljeni sukobi dveju muzičkih sfera – kao muzički simboli konfrontacije sila dobra i zla, reda i nereda, koji nisu oblikovani kao blokovi odvojenih energija, nego, zapravo, dijalektički grade osnaženu isprepletanu silu. Pert to ostvaruje upotrebom dvanaesttonske serije izgrađene od savršenih čistih kvinti (ce-ge-de-a-e-ha-fis-cis-gis-es-be-ef).³² Ovaj niz, zapravo, čine alikvotni tonovi od tona ce, a na taj način, kompozitor je obistinio pravu suštinu tonaliteta, njegov izvor i najosnovniji intervalski odnos, ili, drugačije formulisano, Ce-dur kao preegzistirajuću, kosmičku „muziku sfera“. Ukoliko se, pak, ‘misli’ vizuelno, poruka dela korespondira sa znakom *yin i yang* – suprotnosti uvek čine jedinstvo, dobro i loše ne egzistiraju i ne

²⁹ Isto, 25.

³⁰ Preuzeto sa: <http://www.arvopart.ee/en/Arvo-Part/biography>. Postoje nedoslednosti u vezi sa preciznim datumom. Naime, Hilier u svojoj knjizi navodi da se Pert pridružio ruskoj pravoslavnoj crkvi 1970. godine. Prema: Paul Hillier, nav. delo, 32.

³¹ Preuzeto sa: <http://www.arvopart.ee/en/Arvo-Part/biography>

³² Paul Hillier, nav. delo, 58–63.

opstaju odvojeno, čak ni ako se tumače muzički. Ipak, zvučni rezultat kompozicije izazvao je negodovanje. Izrečena je zabrana izvođenja ne samo ovog, nego i ostalih Pertovih dela u čitavom Sovjetskom Savezu, što je trajalo više od jedne decenije.³³ Ovaj događaj bio je za Perta kao *ultima ratio* da 'upadne' u alijenaciju van javnog umetničkog života, i krene putem autognosije. Upravo *Credom* kompozitor je ispisao završno poglavlje svoje kompozitorske modernističko-avangardne storije. A eksperimentalnu tek otkriva. *Tabula rasa* pred kojom će se naći, biće 'ispisana' već 1976. godine novim kompozitorovim zvučnim perom.

³³ Andrew Shenton, "Introduction: the essential and phenomenal Arvo Pärt", u: Andrew Shenton (Ed.), nav. delo, 3.

2. (POSTMODERNA) RENESANSA ARVA PERTA

(Spiralno putovanje iz moderne u postmodernu)

Moja dužnost nije da se borim sa svetom, niti da osuđujem ovo ili ono, već prvo i najvažnije da spoznam sebe, budući da svaki konflikt počinje unutar nas samih. (...) Ako neko želi da promeni svet onda mora prvo početi od sebe. (...) Ako ne krene od sebe, svaki korak ka svetu biće ništa drugo do laž (...). I tako sam ja krenuo u traženje novih zvukova.

(Arvo Pert)¹

Nakon 1968. godine, negativne recepcije kompozicije *Credo* i 'isključenja' Perta iz estonskog muzičkog sveta, autor je želeo da se udalji od svega što ga okružuje, od muzike svojih savremenika, ali i sopstvenih dela koja je stvarao do tada. Pri tom se prvenstveno misli da napuštanje dodekafonije, serijalnog i bilo kog drugog, čvrsto utvrđenog sistema, budući da – prema rečima kompozitora – muzika kreirana po strogim pravilima „ima dušu, ali unutar granica“, te može da „gravitira samo u specifičnom pravcu“ stvarajući „jednu boju“, ili čak „ne ni boju, samo sivilo“.² Smatrajući da je „istina vrlo jednostavna“, kompozitor tvrdi da se iza kompleksnosti kojom odišu dodekafonska i serijalna dela, krije „nedostatak mudrosti i istine“.³ Sa namerom da otvori svoju dušu, 'svuče' balast (neposredne prošlosti) i krene ka otkrivanju istine, Pert je izabrao neobičan put – 'obratio' se još daljoj prošlosti, srednjovekovnoj i renesansnoj muzici.

Ovaj period 'preispitivanja' i pronalaženja trajao je sve do 1976. godine, kada je Arvo Pert spoznajući lične 'greške' koje je pravio do tada, odlučio da krene ispočetka, *ex nihilo*, stvorivši nov koncept komponovanja – *tintinabuli*. Sam kompozitor je ovo vrlo metaforično opisao:

To je kao da sedite za kompjuterom i pišete teskt i stisnete neko dugme i odjednom sve nestane, sve je prazno. Ali to je dobra stvar –

¹ Enzo Restagno, nav. delo, 22.

² Isto.

³ Isto.

početi od nule, ispočetka. To je poput svežeg snega na koji još niko nije kročio i vi prvi koračate po tom snegu. To je početak novog života.⁴

Pre nego što budu predstavljeni osnovni elementi *tintinabulija*, kao i novatorski načini pomoću kojih kompozitor koncipira svoje 'muzičke' odgovore na 'večna' pitanja, potrebno je pozicionirati ga/ih u odgovarajući vremenski i konceptualni okvir. Taj okvir jeste, na neki način, umetnički vakuum u kojem se Pert našao, ili još slikovitije, 'ničija zemlja', granični prelaz između dve 'države' modernističkog i postmodernističkog ideološkog 'uređenja'. Autorov beg od modernizma spiralnom putanjom ka postmodernizmu; odakle polazi, kuda ide i gde stiže?

2.1. Modernizam ↔ Tintinabuli ↔ Postmodernizam

Promene u poetici Arva Perta koje će voditi ka nastanku nove *tintinabuli* tehnike, pripadaju vremenskom periodu tokom kojeg se dešavala promena sa odjekom na svetskom planu – prelazak iz modernog u postmoderno doba. Naime, u periodu od kasnih pedesetih do osamdesetih godina XX veka, postepeno i gotovo neprimetno odigravala se kulturno-ideološka smena moderne i postmoderne.⁵ Koji su uzroci, a koje posledice? Šta je to promenjeno na globalnom nivou? Koji su se novi pravci i postupci, nove poetike i estetike iskristalisali? Kako se sve to odrazilo na Pertovo stvaralaštvo?

Praveći specifikaciju antagonizama u socio-političkim i ekonomskim logikama modernizma i postmodernizma, Čarls Dženks (Charles Jencks) sagledava post-modernizam ne kao potpuni raskid sa modernizmom, već naprotiv, pre kao njegovu lojalnu opoziciju nego anti-moderni pokret. Iz tog razloga, autor je mišljenja da bi u predstavljanju ovog kompleksnog doba trebalo staviti veznik „i” između dva termina, odnosno, dve ideologije, smatrajući da su međuzavisni/e i uzajamno definišući/e. To demonstrira u prikazanoj tabeli:

⁴ Andrew Shenton, "Arvo Pärt: in his own words", u: Andrew Shenton [ed.], nav. delo, 119.

⁵ Budući da postoji bogata i iznimna literatura u vezi sa ovim pojmovima, ovaj tekst neće biti iscrpan u tom pogledu; u skladu s tim, načinjen je izbor odabranih teorijskih postavki koje potvrđuju ideju o pozicioniranju Perta negde između ova dva polariteta.

Tabela 1

Modern		Post-Modern
American nation hard power	And	EU conglomerate soft power
General Motors Corp		Amazon and Post-Fordism
Factory production		Tertiary + production
Materialism		Information world
Holocaust		Shock & Awe
Capitalism/socialism		Socialism
Straightforwardness		Ironic self-referencing
Innocence		Lost innocence
Present tense		Time-binding

Autor objašnjava da su moderne nauke (koje se odlikuju jednostavnošću) bazirane na redukciji, na analiziranju realnosti u atomima, molekulima, što se u socio-političko-ekonomskoj klasifikaciji odrazilo u stvaranje funkcija i klasa; dok se, kontrastno, post-moderne nauke (sa izraženom kompleksnošću) zasnivaju na sintezi različitih pojava, delova, informacija u njihove interaktivne celine, poput vremenskih obrazaca, berze i ljudske ličnosti. Dženks zaključuje da su nam moderne nauke dale „atomsku teoriju i determinizam“, a post-moderne sprovode „ne-linearne dinamike, kreativni univerzum i indeterminizam“ – „Njutn protiv Prigožina, (...) mehanizam protiv organicizma i materijalizam protiv samo-organizovanih sistema”.⁶

Prožimanje socio-političkih okolnosti neizbežno se reflektovalo i na umetnost. Tokom šezdesetih, pa sve do ranih sedamdesetih godina XX veka, kada će uslediti dominacija postmodernizma, umetnost je predstavljala ono „i“ između dva ideološka sveta. Teorijsku osnovu za razumevanje odnosa moderne i postmoderne paradigme u umetnosti pruža studija Mirjane Veselinović Hofman, *Fragmenti o muzičkoj postmoderni* (1997). Autorka pristupa teorijskom promišljanju o postmoderni na bazi odnosa prema moderni (avangardi) kao istoriji koja joj je neposredno prethodila, ili odnosa prema tradiciji uopšte. Navodeći teorije različitih autora Veselinović Hofman upozorava na mogućnost raznovrsnog „teorijskog lociranja postmoderne kao negacije moderne, ili kao njenog organskog dela ili kao njene ‘afirmativne’ konsekvence.”⁷

⁶ Isto, 18.

⁷ Mirjana Veselinović Hofman, *Fragmenti o muzičkoj postmoderni*, Novi Sad: Matica srpska – odeljenje za scenske umetnosti i muziku, 1997, 18.

Tako, na primer, Herman Danuzer (Hermann Danuser) smatra da u reči *postmoderna* prefiks 'post' znači ono što dolazi *posle* moderne. Slično razmišlja i Frederik Stoken (Frederick Stocken) koji terminom *postmodernizam* obeležava period koji dolazi *posle* modernizma, i u odnosu na modernizam ga i prosuđuje i definiše. Andreas Huisen (Andreas Huyssen) zapaža da termin „postmodernizam implicira relativnost pojave koju označava, jer u sebi nosi distancu prema modernizmu, ali i upozorenje na korišćenje tekovina modernizma u jednom vremenu koje je nastupilo *posle* njega“; dok u Liotarovom (Jean-François Lyotard) diskursu „postmoderna ne figurira ni kao *posle-moderna* ni kao *antimoderna* već kao vid izražavanja modernih sadržaja, kao pojava koja je (...) u moderni već bila prisutna.“⁸

Kao i Dženks, i Veselinović Hofman uviđa dvoznačnost u terminološkom određenju, te razlikuje *post-modernu* i *postmodernu*, odnosno *post-modernizam* i *postmodernizam* (ukoliko (post)modernom razumevamo opšti „duh vremena“, a (post)modernizmom struje u umetnosti). Naime, *post-modernom* autorka obeležava „vreme *posle* moderne“, a time i „sveukupnost (muzičkih) pojava u njemu (...) – različite tipove muzičkog mišljenja, kompozitorskih opredeljenja, iskustava...“;⁹ dok *postmoderna* „obuhvata samo ona kompozitorska nastojanja koja oživotvoruju novu, specifičnu kompozitorsku metodologiju (upravo i formiranu u *post-moderni*) koja ne računa na oživljavanje starog stila pri kreativnom obraćanju muzičkoj baštini.“¹⁰ Na taj način autorka diferencira *post-modernu* kao „pluralizam muzičkih stilova“, dok *postmoderna* podrazumeva „pluralizam na nivou dela (...) samo onaj 'model' stvaralačke prakse koji muzici najrazličitijeg porekla i pripadnosti obezbeđuje pred delom isti status: status 'toma' jednog obimnog 'rečnika' muzičkih podataka u kome su ti podaci lišeni svojih istorijskih, geografskih, stilskih“ karakteristika.¹¹

Parafrizirajući Hala Fostera (Hal Foster), Marija Masnikosa objašnjava da je umetnost ovog perioda „odgovarala na zahteve jednim složenim 'nesinhronim prezentom, mešavinom različitih vremena' tj. pluralizmom ponekad sasvim

⁸ Isto, 15.

⁹ Isto, 16.

¹⁰ Isto, 17.

¹¹ Isto, 18.

‘neuzglobljenih’ umetničkih tendencija.”¹² Posledicu neutralisanja prostornih i vremenskih udaljenosti (...) Febel pronalazi u „ahistorijskoj recepciji” muzike „čija je suština u tome da daje prednost funkciji nad istorijskim kontekstom.”¹³ Oba tumačenja u skladu su sa Dženksovom definicijom da je suština post-modernizma u „vezivanju vremena” (*time-binding*),¹⁴ odnosno ostvarivanju konstruktivnih ‘pregovora’ između prošlosti, sadašnjosti i budućnosti. Prema Kilbu (Andreas Kilb) postmoderna nastupa kao „revizija tradicionalnih motiva (čvrstih formula)“, pri čemu „slobodno raspolaganje tehničkom i tematskom zalihom prošlih epoha postaje estetički princip.”¹⁵ Ovaj estetički princip Suzan Bredšo (Susan Bredshaw) krajnje zanimljivo opisuje kao „juriš nostalgичne forme muzičkog hanibala – tendencije da se unesu čestice i delići prošlosti (...), kao neapsorbovani mišmaš pokradenih tradicija.”¹⁶

Kako bi obrazložio svoje viđenje moderne, kao doba u kojem su dominirale vrline kao što su iskrenost, transparentnost i jednostavnost, dok su osnovne odlike post-modernog društva postale ironija i dvosmislenost, Dženks se pozvao na Umberta Eka (Umberto Eco, 1932–2016), koji je u delu *Napomene uz Ime ruže* (*Postscript to the Name of Rose*, 1983), metaforički, a istovremeno savršeno precizno opisao post-moderno vreme kao doba „izgubljene nevinosti”.¹⁷ Ono što se pod ovom sintagmom poručuje jeste jedno opšte stanje zbunjenosti i nedoumice u kojem su se ljudi, umetnici i stvaraoci našli, pitajući se kako rukovati nečim što je već učinjeno i rečeno. Drugim rečima, na pitanje „Kako neko može govoriti iznova i sa autentičnošću koristeći stare reči i otrcane izraze?”, autor odgovara da su jedino rešenje „ironija” i „znakovi navoda”!¹⁸ To se u muzičkoj umetnosti rešava na sledeći način: time što se status ‘ukradenog’ starog predmeta u postmodernističkom diskursu tumači kao svojevrsna ‘paradigma’. Ovu paradigmu u muzici Mirjana

¹² Marija Masnikosa, *Orfej u repetitivnom društvu: postminimalizam u srpskoj muzici za gudački orkestar u poslednje dve decenije XX veka*, Beograd: Fakultet muzičke umetnosti: Signature, 2010, 1.

¹³ Mirjana Veselinović Hofman, nav. delo, 12.

¹⁴ Charles Jencks, nav. delo, 18.

¹⁵ Mirjana Veselinović Hofman, nav. delo, 11–12.

¹⁶ Isto, 12.

¹⁷ Charles Jencks, nav. delo, 15.

¹⁸ Isto, 16.

Veselinović Hofman objašnjava kao „primer za ugled” koji se u kompozitorskoj praksi upotrebljava kao „uzorak, model ili uzor”.¹⁹

Ako ponovo artikulišem misao Hala Fostera, krucijalan smisao u ovom kontekstu dobija pozicija između zaokreta od kritičkih modela i povratka istorijskim praksama,²⁰ uz pitanje: kako ponovna konekcija sa davnim prošlim praksama podržava (ne)povezanost sa savremenim praksama i/ili razvoj novih? Umetnost nakon 1960-ih godina bazirana je na ‘modifikovanju’ avangardnih izuma posredstvom istorijskih modela čime se ponovo dolazi do savremenih ivičnjaka. To je jedno (večno) spiralno vraćanje istorije.

Na isti način pristupio je i Arvo Pert, praveći *tour d'horizon*²¹ u muzičkoj prošlosti. Možda je kompozitor subjektivno doživeo raskid sa svojim prethodnim stvaralačkim periodom u kojem su dominirale modernističke/avangardne tehnike (kako je sam kompozitor to opisao u citatu navedenom na strani br. 18), ipak, osnovni principi *tintinabuli*-ja pokazaće da prekid nema tu oštrinu, već da se pre razvija na liniji kontinuiteta. Drugim rečima, Pert će kroz svoje *tintinabuli* kompozicije demonstrirati povratak ka starom – ka osnovnim celijama srednjovekovne i renesansne muzike, ali na nov način – time što će ove ćelije kombinovati sa ‘atomima’ serijalne konstrukcije, koju je apsorbovao iz neposredne prošlosti. Modernizam i avangarda su Pertu pružili dijamant sredstava i postupaka,

¹⁹ Mirjana Veselinović Hofman objašnjava razliku između paradigme kao uzorka, uzora i modela na sledeći način: „**Uzorak** ili muštra ukazuje se kao određen materijal koji reprezentuje kontekst iz kojeg je uzet, i to po njegovim najtipičnijim svojstvima. (...) Uzorak je u muzici, deo kompozicije koji se unosi u neku drugu, novu kompoziciju, kao njen građivni segment. Pojava koju Zofia Lissa naziva citatom. (...) Sem što je građivni element jedne celine, organski deo njenog toka, uzorak predstavlja svojevrstan znak (...) Uzorak je, dakle, označitelj (...) a ono označeno zavisi od smisla njegovog izvornog konteksta kao svojevrstnog kôda. (...) **Lažni uzorak i model** nastaje kada kompozitor uzorak „podvrgne nekoj kompoziciono-tehničkoj proceduri u cilju građenja novog konteksta, i da u tom slučaju uzorak (...) postaje „zvučna supstanca dela“, model za rad. Kontekst koji iz tog rada proistekne, može, ali i ne mora da bude (stilski) saglasan na modelom. (...) **Uzor** nastaje kad model u kompoziciji uopšte nije ni prisutan, već se njegovi konstitutivni principi koriste za građenje nove celine iz koje je taj izvorni kontekst često i nemoguće nazreti. Ako uzorak shvatimo kao citat, a model kao citat koji se interpretira, onda uzor predstavlja model za interpretaciju u kojoj taj model nije prisutan. (...) Od načina interpretacije modela zavisi da li će se on kroz nju prepoznati ili će ta interpretacija biti od njega toliko udaljena da će samo složenim analitičkim postupkom taj uzor moći da se identifikuje kao njen impuls, kao određena estetska činjenica koja je tu interpretaciju pokrenula.“ Detaljnije o tome u: Mirjana Veselinović Hofman, nav. delo, 21–27.

²⁰ Hal Foster, *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century*, London, England, Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, 1996 (2001), x.

²¹ Termin preuzet od Čarlsa Dženska. Vidi: Charles Jencks, nav. delo, 16.

koje je kompozitor koristio kao 'gradivnu tehniku' za 'modelovanje' podataka pronađenih i preuzetih iz muzičke prošlosti (pre svega, iz srednjeg veka i renesanse) i time izgradio svoje jedinstveno stilsko utvrđenje, ili, u postmodernističkom maniru metaforički rečeno, svoj lični 'muzički muzej'.

2.2. Traženje novog puta – duhovni povratak istoriji gregorijanike

Nakon modernističkih, komplikovanih tehnika i poetika, susret sa 'starom' muzikom imao je za kompozitora efekat izlaska na čistinu i udisanje 'novog', svežeg vazduha. Zvuke gregorijanskog pojanja čuo je sasvim slučajno, na radiju, nakon čega je pokušao da odsvira tu „lakonsku melodiju na klaviru, bezuspešno”,²² jer u to vreme nije bio „sposoban da napiše melodiju bez brojeva”,²³ to je bio hendikep koji mu je stvorilo serijalno komponovanje, kako svedoči sam kompozitor. U tim zvucima prepoznao je svet koji do tada nije znao. Na nastavi istorije muzike na Konzervatorijumu gradivo koje je obuhvatalo ove periode muzičke prošlosti vrlo je površno predavano.²⁴ Razlog tome jeste zastupanje stanovišta da je muzika pomenutih perioda inferiorna u odnosu na potonje, ali kao razlog nameće se i izrazito religioznog karaktera koji je ova muzika posedovala. Ipak, taj muzički svet – svet bez harmonije, bez ritma, bez instrumentacije i njoj odgovarajuće boje, bez ičega osim milozvučnih tonova, postao je Pertu putokaz koji je počeo da prati.

U dokumentarnom filmu Dorijana Supina (rus. Dorian Supin), *Arvo Pärt – 24 Preludes for a Fugue*, Pert je opisao način na koji je istraživao gregorijansko pojanje. Naime, bio je uporan u želji da istraži tajne monodije. Želeo je da dosegne sposobnost da komponuje takvu jedinstvenu melodijsku liniju koja će imati duh tradicionalnog crkvenog pojanja – „apsolutnu monodiju, goli glas, koji je osnova svega”.²⁵ Pert se posvetio samostalnom istraživanju, čitanju relevantne literature, analiziranju partitura i preslušavanju dostupnih snimaka muzičkih dela iz XIV i XV

²² Immo Mikhelson, nav. delo, 27.

²³ Enzo Restagno, nav. delo, 18.

²⁴ Navedeno prema: Immo Mikhelson, nav. delo, 27.

²⁵ Jeffers Engelhardt, nav. delo, 35.

veka.²⁶ Prva knjiga od koje je počeo bila je knjiga gregorijanskog pojanja, *Liber Usualis* sa potpisanim tonovima za recitovanje teksta.²⁷ Isprva je svirao i pevao note, kako bi razumeo mehanizme po kojima ova muzika nastaje. Pertova supruga Nora, svedoči o tome da kompozitor u to vreme „nije slušao ni jednu drugu vrstu muzike”,²⁸ pokušavao je da „stvari nov način slušanja” koji će mu pomoći da nauči da piše novu muziku, onu sa odzvukom jedinstvenih tonova oslobođenih bilo kakvih mehanizama, proporcija i konstrukcija. Autor tvrdi da je srastao sa ovom muzikom, ali da je nikada nije koristio u formi citata!²⁹ Pored toga, uočio je da melodijska fraza u potpunosti ‘diše’ sa tekstom. Iz tog razloga kompozitor se posvetio čitanju psalama, te je nakon pročitanoog teksta pokušavao da zapiše odgovarajuću melodiju. Međutim, Pert veruje da između psalama i njegove melodije nije bilo neke veze, ali je ipak nastavio proces dok nije omuzikalio 1500 psalama!³⁰ Pored ovog eksperimenta sa psalmima, da bi postigao neposrednost, spontanost i na kraju iskrenost/objektivnost melodije, prepuštao se vidu automatskog ‘komponovanja’. Naime, Pert je posmatrao sve što ga okružuje – jato ptica, pejzaže, prirodne fenomene, a potom je bez kontrole i pauze, transponovao te impresije u muziku, stvarao je ‘notne slike’ koje je spontano iscrtavao na papiru.³¹ Melodije su bile muzički diskurs kojim je ‘opisivao’ te prizore, ispunjavao je na hiljade stranica notne sveske, pokušavajući da asimiluje sve što može biti mišljeno kao monodija.

²⁶ Immo Mikhelson navodi da je u Estoniji po prvi put interpretirana renesansna muzika 1966. godine, a tek nakon nastupa ansambla „Madrigal” pod rukovodstvom Andreja Volkonskog (Андрей Михайлович Волконский) 1968. godine, bilo je moguće češće slušanje rane muzike preko radio prijemnika. Prema: Isto.

²⁷ Paul Hilier, nav. delo, 81.

²⁸ Enzo Restagno, nav. delo, 29.

²⁹ Izuzev dela *Statuit ei Dominus*, koje je pisao za katedralu u Bolonji. Prema: Enzo Restagno, nav. delo, 28.

Prisećajući se na ovom mestu Ekovog tumačenja postmodernog fenomena, čini se da je ovde Pert upao u posmodernistički vrtlog u kom se brišu tragovi originalnog izvora, koji sva saznanja smešta u jedan levak, gde više nije bitno šta kome/čemu pripada, a i da je bitno, ne bi više ni moglo da se odredi gde se stavljaju znaci navoda – sve je to prećutno postalo njegovo.

³⁰ Isto. 29.

³¹ Isto, 29–30.

Osetio sam potrebu da pišem brzo kada (melodijska, prim. N.K.) 'linija' naiđe [...] od negde iznutra, ili iz drugih kanala; ne iz glave. Inače to može biti iz glave – jednostavno matematički ili kompjuterizovano, bez stvarne veze sa tim, [...] dok mi ostajemo sasvim slepi i uskih pogleda. Želeo sam da oslobodim sebe od toga.³²

Pored toga, bio je zainteresovan za muziku kompozitora Franko-flamanske i Notr Dam škole, Mašoa (Guillaume de Machaut), Obrehta (Jacob Obrecht), Okegema (Johannes Ockeghem), Žoskena de Prea (Josquin des Prez), prepisivao je balade *ars nova*-e i italijanske madrigale.³³ Međutim, za kompozitora je ovo postao naporan posao, jer se sve svodilo samo na apsorbovanje informacija, a bilo je potrebno da „postane sposoban da razume muziku sve do njenih korena: kako je nastala, kako su izgledali ljudi koji su je pevali, šta su osećali tokom njihovog života, kako su zapisivali ovu muziku i 'prenosili' je, pre nego je postala izvor naše muzike.”³⁴ Pert je u intervjuu rekao da ga je prvenstveno interesovao duh rane muzike, mnogo više od tehničkih procedura.³⁵ Dakle, i duh i filozofija onog doba imali su podjednak uticaj na promenu Pertovog razmišljanja.

Naime, u periodu srednjeg veka i renesanse, jedan od ideala bio je razumevanje Boga kroz umetnost. Mišel Koisar u *Rapravi o koristi koju svako ima od pevanja po hrišćanskom učenju* (*Traité du profit que toute personne tire de chanter en la doctrine chrestienne*, 1608) ističe da se muzika rađa Božjom voljom, da je „David bio božanski nadahnut kada je, pojmivši stanje napuštenosti u koje je zapao čovek, pokušao da ga uzdigne, da ga 'reafirmiše čarima pesme', uspostavivši 'kao neki nebeski razgovor’.”³⁶

³² Jamie McCarthy and Arvo Pärt, nav. delo, 131.

³³ Paul Hilier, nav. delo, 67.

³⁴ Enzo Restagno, nav. delo, 28.

³⁵ Isto, 78.

³⁶ Prema: Filip Vendriks, *Muzika u renesansi*, (Philippe Vendrix, *La Musique à La Renaissance*, Universitaires de France), prevela sa francuskog Ana Stefanović, Beograd, Clio, 2005, 85.

Na sličan način, Arvo Pert je – nakon što se našao u stanju izolovanosti, što se može opisati kao „gest ugroženog i ispražnjenog kasnomodernističkog subjekta, koji se, braneći svoju krhku celovitost pred naletom ugrožavajuće stvarnosti, opredelio za svoju ‘odsutnost’”³⁷ – pokušao da stvori lični medij kroz koji će ‘komunicirati’ sa Stvoriteljem. Po shvatanju renesansnih mislilaca, mesto gde je moguće čuti tu „božanski nadahnutu” muziku jeste „unutrašnje uho”.³⁸ To je jedna „metafizička”, „unutrašnja” recepcija božanske muzike, koja se može čuti samo „ušima duha”, za razliku od čistog „fizičkog” osluškivanja, koje ostaje samo čulno i spoljašnje.³⁹ Interesantno je pogledati kako je tu distinkciju (između fizičkog/spoljašnjeg i metafizičkog/unutrašnjeg) pragmatično primenio čuveni renesansni teolog Žan Žerson (Jean Gerson) u *De canticis* (1424–1426) – izradivši tabelu na kojoj je prikazao razliku između „pevanja iz grla” i „pevanja iz srca” (vidi: Tabela br. 2) – budući da je pojedine karakteristike moguće povezati sa životnom/muzičkom filozofijom Arva Perta.

³⁷ Marija Masnikosa, nav. delo, 54.

³⁸ Isto, 81.

³⁹ Isto.

Tabela 2, Razlika između „pevanja iz grla“ i „pevanja iz srca“ prema Žanu Žersonu.

Pevanje iz grla	Pevanje iz srca
Spoljašnje slušanje	Unutrašnje slušanje
Istovrsno	Varira od osobe do osobe
Spoznaje ga, opaža i procenjuje neko drugi	Poznaju ga pevač i Bog
Može se kombinovati	Jedinstveno je i ne može se kombinovati
Može da se čuje protivno želji, ako su čula budna	Samo lice i oči i pokreti svedoče o njemu
Nekada se proizvodi i bez namere (deca, životinje)	Proizvod slobodnog izbora
Bez stvarnog moralnog značenja, jer se nekad proizvodi bez želje da bude proizvedeno	Kao izbor podložno je pohvali ili kritici
Nekada je izazvano spoljašnjim uticajima	Ne može se izazvati prisilom
Samo se nalazi u materijalnim predmetima, organskim ili neorganskim	Nalazi se jedino u najvišem delu uma (sluh)
Upućeno je starom čoveku	Pripada novom čoveku, onom koji je stvoren prema Božjoj slici

U vezi sa pomenutim „unutrašnjim uhom“, firentinski filozof, Marsilio Ficino (Marsilio Ficino), u spisu *De divino furore* (1457), uvodi pojam *spiritusa* – „središnje ljudske sposobnosti, neku vrstu supstance stvorene u srcu jednim delom krvi, između tela i duše”.⁴⁰ Slično stanovište zastupa Sveti Avgustin – shvatajući muziku kao medijum koji omogućava da se sa *numeri corporales* (telesnih kategorija) pređe na *numeri incorporeales* (netelesne kategorije), a u pokušaju da se razreše tri problema: greh, ljubav prema Bogu i bližnjem, i pitanje stvaranja univerzuma.⁴¹ Nameće se pitanje: mogu li se pomenuti problemi, formulisani u upitnom ubliku, postavljeni u ranoj muzičkoj prošlosti, prepoznati upravo među onima na koje Arvo Pert pokušava da pronađe rešenje i precizira jedinstven, ali višestruk odgovor, u eri post-moderne/postmoderne?

⁴⁰ Isto, 62–63.

⁴¹ Isto, 79–80.

Ogovor bi mogao da bude potvrđan iz nekoliko razloga. Jedan od njih je da je „reč Bog sa ili bez znakova navoda, postala poslednji tabu u postmodernoj eri“, a u vezi sa tim isti tretman imale su i reči „misticizam“ i „kontemplacija“, što je razumljivo ukoliko se „misticizam“ poima prema tumačenju Svetog Avgustina koji ga opisuje kao „napor uma da spozna Boga“. ⁴² Iako Pert nije komponovao liturgijsku muziku (izuzev dve postavke Mise), zbog njegovog iskustva sa liturgijskim tekstovima, njegovo stvaralaštvo se, ipak, najčešće tumači sa referencama ka duhovnim vrednostima ruske pravoslavne crkve. Hillier izdvaja dva posebna aspekta ruskog pravoslavlja, snažno relevantna u Pertovoj *tintinabuli* muzici: „mističnu ili kontemplativnu tradiciju“ i „umetnost ikonopisanja koja može osvetliti prirodu Pertove muzike, iako je komponovana, u naročitom smislu, kao koncertantna muzika.“ ⁴³

Ipak, sudeći prema određenim izjavama kompozitora i njegove supruge Nore, koncentrisanje na religiozne, ali i filozofske tekstove, čija suština jeste valorizacija duhovnosti, reprezentuje, pre svega, pasiju ka dubokom prepoznavanju univerzalnih vrednosti i istina, onoga što je večno i najvažnije, a u istoj meri to je i način da se kompozitor suoči sa savremenim problemima i da kroz vizuru takvih filozofskih promišljanja prihvati svet. Autor je dozvoljavao da ga ‘vode’ oni tekstovi koji su mu bitni, u kojima je iščitavao suštinu, one istine koje zadržavaju svoju vrednost i važnost, i na kraju, savremenost, ma u kom vremenu da se traže, jer ih ne menjaju vremenske odrednice poput juče, danas i sutra. Pert, gotovo platonistički, smatra da „tekstovi postoje nezavisno od nas i da čekaju na nas: jer, svako od nas ima svoje trenutak kad će pronaći put ka njima (...) taj susret se dešava kada tekstovi ne budu više tretirani kao literatura ili umetnička dela nego kao tačka reference, ili model.“ ⁴⁴ Pert time upozorava da razlike u načinima tretiranja tekstova (muzičkih ili bilo kojih drugih) svedoče o različitim potrebama autora, kao što, istovremeno upućuju na različite reference; ali, ono što je još značajnije, jeste da je time kompozitor potvrdio da muziku starih epoha, kao i čitav filozofski i društveni

⁴² Paul Hillier, nav. delo, 6.

⁴³ Isto, 3.

⁴⁴ Enzo Restagno, nav. delo, 57.

kontekst u kojima je nastajala, shvata upravo kao model, odnosno, da se njenim aspektima obraća kao prema **uzorima**! Načine na koje to čini, pokazaće analiza njegovih kompozicija.

No, pre toga, trebalo bi imati na umu i to da pod duhovnošću, kompozitor ne podrazumeva ništa mistično, nego u stvari nešto sasvim konkretno: da „postoje dva stanovišta – veoma negativan način razmišljanja, i drugi koji posmatra sve u pozitivnom svetlu“, uz obrazloženje da nas „stara muzika i umetnosti uče da se stvari posmatraju iz ove druge perspektive.“⁴⁵ Dakle, govoreći o svojoj muzici Pert operiše sa holističkim posmatranjem sveta. U tome Kareda (Saale Kareda) vidi Pertov povratak izvorima prirodnih zakona koji su u srži kako živih bića, tako i muzike, a što referira na harmonijski pitagoreizam.⁴⁶ Autorka, ujedno, propast muzike XX veka prepoznaje upravo u udaljavanju većine autora od ovih originalnih harmonijskih principa. Podelu na dva tabora: na one koji veruju da postoji univerzalna istina i da je sve što postoji deo toga, i druge koji su svesni da je svet pun kompleksnih logički nezavisnih istina, Bertran Rasel (Bertrand Russell) je metaforički predstavio praveći razliku između filozofa koji svet posmatraju kao „kuglu želea“, i drugih koji veruju da je svet samo „kofa metaka“.⁴⁷ Ovaj dualizam u umetnosti XX veka, uočila je i Marija Masnikosa. Stavlajući u fokus prvenstveno muzičku praksu ovog perioda, autorka definiše „dve velike grupacije novih pokreta i tendencija (...): nova jednostavnost i nova kompleksnost (*termini technici* koji se odnose na kompoziciono-tehnički, a ne i na ideološki status dela)“,⁴⁸ uz obrazloženje da „u okviru ovih grupa koegzistiraju u najrazličitijim formulacijama i kasno-modernistička i postmodernistička ostvarenja“.⁴⁹ Šta to konkretno znači i koja je pozicija Perta unutar ove podele?

⁴⁵ Isto, 34.

⁴⁶ Saale Kareda, „Back to the Source“, u: Enzo Restagno, Leopold Brauneiss, Saale Kareda, Arvo Pärt, nav. delo, 166–167.

⁴⁷ Isto, 164.

⁴⁸ Marija Masnikosa, nav. delo, 1.

⁴⁹ Isto, 2.

2.3. Minimalizam ↔ Tintinabuli ↔ Postminimalizam

Smenu ideologije modernizama u postmodernizam istovremeno je pratio i prelaz minimalizma u postminimalizam šezdesetih i sedamdesetih godina XX veka.⁵⁰ Marija Masnikosa smatra da je pojava minimalizma bila 'ključno mesto' od kojeg započinje razdvajanje i račvanje (kasno)modernističke i postmodernističke umetnosti,⁵¹ odnosno, muzičkog minimalizma kao visoko modernističkog pokreta i muzičkog postminimalizma kao frakcije unutar postmodernističke struje.

Kao što se i minimalistička ideja o kontrolisanoj uniformnosti (jednoobraznosti) i regularnosti suprotstavlja modernističkoj složenosti u muzici serijalizma, aleatorike i američke eksperimentalne muzike neodređenosti, tako je i Pert svojim *tintinabuli* principima odgovorio na dotadašnje globalno, ali i na stanje muzike u okviru sopstvenog opusa. Da li je slučajno što je u većini napisa Pert opisan kao 'minimalista'/'religiozni minimalista'/'postminimalista'? Koji se elementi minimalističke estetike i poetike mogu uočiti u Pertovim *tintinabuli* ostvarenjima?

⁵⁰ Budući da je glavna ideja da se (sažeto) ukaže na uzroke koji su inicirali nastanak minimalizma, odnosno postminimalizma unutar muzičke umetnosti, ovde će izostati opširnije razmatranje teorija (umetnosti), to jest zaključaka teoretičara koji su se detaljnije bavili ovim fenomenima.

⁵¹ Marija Masnikosa, nav. delo, 26.

2.3.1. Vertikalni kontinuum I:

istorijska avangarda | eksperimentalna muzika | minimalizam

Majkl Najman (Michael Nayman), u svojoj knjizi *Experimental Music – Cage and beyond*, objašnjava ovaj kontinuum tumačeći minimalizam kao etapu u razvoju američke eksperimentalne muzike (na čelu sa Džonom Kejdžom/John Cage), upoređujući je sa evropskom avangardom druge polovine XX veka (Bulez, Ksenakis/Xenakis, Štokhauzen /Stockhausen...), a obe pojave kao odgovore na stvaralaštvo Veberna i Šenberga. Naime, autor je želeo da klasifikuje ove struje prema načinu udaljavanja od njihove serijalne, determinističke prethodnice. Ono što je zajedničko za sva tri pokreta jeste fokus na *procesu*, a ono što ih razlikuje jeste njegov tretman: da li proces nastaje iz minimuma organizacije, minimuma neodređenosti, ili posredstvom nečeg drugog. Na mestu druge zajedničke karike nalazi se pitanje: „Šta još može biti muzika?” – koje postavljaju predstavnici pomenuta tri pokreta i različito na njega odgovaraju.

Eksperimentalna muzika pojavila se 50-ih godina XX veka, i to radikalnim istupanjem Kejdža. Suprotstavljajući se metodama Šenberga, Berga (Alban Berg, 1885–1935) i Veberna, koji su serijalistički tretirali četiri determinante zvuka (visina, jačina, tembr i trajanje), Kejdž je izabrao samo jednu – trajanje. Ideju o stvaranju novog zvučnog poretka, ne onog koji je zasnovan na harmonskim strukturama i serijalizaciji parametara, realizovao je prateći najprirodnije zakone: odnos zvuka i (njegovog, naizgled, antipoda) – tišine. Oslobođanje muzike, odnosno zvukova, svih pseudo-logičkih, tehničkih i metodoloških ograničenja, realizovao je u najreprezentativnijem i najrevolucionarnijem delu 4'33''.⁵² Ovaj postupak „stvaranja” muzike iz njenih ‘korena’ – zvuka i tišine, prepoznao je u Vebernovoj muzici. Vebernov koncept dvanaesttonske muzike koja je specifična u svojim pojedinostima i raznovrsna u detaljima, ali je u formalnom i sadržajnom smislu gradi celinu, zaokruženo *jedno* (istorijski uzor za to moguće je locirati u stvaralaštvu Baha, čija dela jesu pokazuju da sve može biti razvijeno iz samo jednog motiva, jedne

⁵² Međutim, pre nego što je stigao u ovu fazu, Kejdž je u delima za preparirani klavir i perkusionistički ansambl analizirao ritam – ali ne ritam u smislu ritmičkih obrazaca, nego ritam kao strukturu. Drugim rečima, istraživao je delo kao ritmičku strukturu! Ove ideje imale su formalističku kontrolu – strukturiranje prema aritmetičkim proporcijama. Iste ove postupke primeniće i Pert u tintinabuli kompozicijama, što će biti detaljno prikazano u analitičkom delu studije.

ideje/ teme) najviše je inspirisao evropske avangardne kompozitore 50-ih godina XX veka. Najman je na osnovu ilustrovanja tehničkih i konceptualnih razlika između eksperimentalne i avangardne muzike 50-ih godina ukazao na činjenicu da su njihovi predstavnici Veberna doživljavali na gotovo sasvim nesrodne načine. Evropski kompozitori bili su zavedeni racionalnim aspektom Vebernove muzike, odnosno, kompoziciono-tehničkim elementima, načinima na koje je organizovao i serijalizovao procedure; to će ih odvesti ka integralnom serijalizmu, a potom i ka aleatorici. Sa druge strane, američki autori bili su zainteresovani za to *kako* Vebernova muzika zvuči, uočavajući da su značaj pauze i tona, odnosno tišine i zvuka, izjednačeni. Interesantno je, u ovom kontekstu, to što će Pert u svoju *tintinabuli* poetiku (i estetiku, metaforički mišljeno) implementirati i jedne i druge elemenete.

Međutim, nasuprot potpunom indeterminizmu koji je razvio (i za koji se zalagao) Kejdž, nastala je struja 'nove određenosti'. Reakcija protiv indeterminizma iznedrila je redukciju na zvučni minimum, koja se prikazala u minimalističkoj alternativi kroz delatnost, pre svega, La Monte Janga (La Monte Young), a potom i Stiva Rajša (Steve Reich), Filipa Glasa (Philip Glass), Kristijana Volfa (Christian Wolff)... Jang je svojim stvaralaštvom (i u poetskom i u estetičkom smislu) postavio osnove minimalizma. On je bio još jedan od autora koji su u Vebernovoj muzici prepoznali još jednu 'klicu' više (drugačiju od prethodnih), koja poseduje potencijal daljeg razvoja. Ovaj američki minimalista uočio je u Vebernovom principu konstantnog variranja i tendenciju ponavljanja tonkih visina u istim oktavnim pozicijama, što je protumačio kao ponavljanje iste muzičke informacije u vremenu, smatrajući da ovakav postupak implicira doživljaj izvesne statičnosti muzičkog toka.⁵³ Međutim, Najman ističe da je ovaj 'zastoj' u Vebernovoj muzici La Monte Jang prepoznao i u 'staroj muzici', upućujući istovremeno i na onu kojoj se 'obratio' Pert: „Klimaks i usmerenost bili su među najznačajnijim faktorima Zapadne evropske muzike od XIII veka, dok je muzika pre tog vremena, od pojanja, preko organuma i [Gijoma de] Mašoa, koristila zastoj kao tačku oslonca strukture, kao u

⁵³ Marija Masnikosa, *Muzički minimalizam: američka paradigma i differentia specifica u ostvarenjima grupe beogradskih kompozitora*, Beograd, Clio, 1998, 13.

istočnjačkim muzičkim sistemima.”⁵⁴ Sa druge strane, posmatrana kao etapa u razvoju američke eksperimentalne muzike, minimalistička muzika prihvatila je stav svoje prethodnice prema načelu nepostojanja pravca kretanja muzičkog toka, s tim što je taj stav realizovala na drugačiji način: fokusom i insistiranjem na kontinuiranom ponavljanju izabranog (uglavnom kratkog i svedenog) muzičkog materijala, uz minimalne, i u ravnomernom vremenskom intervalu uvođene, postupne promene u muzičkom toku. U takvom jednom ‘produženom’ procesu, u percepciji se gubi osećaj početka i kraja, a time i kategorija celine dela. Sve što se percipira jeste vreme – *vreme koje zvuči*. Kristijan Volf je precizirao da u minimalističkoj muzici forma postaje „dužina programiranog vremena”, a da su „počeci i krajevi ograničenja materijala dela koja mogu biti dodirnuti u bilo kom trenutku u doku dela”.⁵⁵ Interesantno da je Morton Feldman (Morton Feldman 1926–1987), upućujući na ‘staru’ muziku, prepoznao njen drugi kvalitet, koji je, međutim, podjednako prepoznatljiv u poetici Arva Perta. Naime, Feldman smatra da je „subjekt muzike, od Mašoa do Buleza bila uvek njegova konstrukcija. Melodije od dvanaesttinskog niza jednostavno se ne događaju. One moraju biti konstruisane. Sprovođenje bilo koje formalne ideje u muzici jeste stvar konstrukcije, u kojoj je metodologija kontrolišuća metafora kompozicije.”⁵⁶ U Pertovom opusu, ovako formulisan konstruktivizam, igra izuzetno važnu rolu, a *tintinabuli* može biti shvaćen kao ta metodološka metafora, ne samo na nivou neke pojedinačne kompozicije, nego čitavog stvaralačkog opusa.

No, da se vratimo Jangu i glavnoj specifičnosti njegove muzike, a to je „*tune-in*”⁵⁷ – nerepetitivni minimalistički kocept, zasnovan na kontinualnim procesima realizovanim dugozvučnim tonovima (*constant drone*) uz minimum promena u vremenu, u kojem autor istražuje boju i harmoniju, odnosno, alikvotni potencijal

⁵⁴ Michael Nyman, *Experimental Music, Cage and Beyond*, second edition, United States of America, New York: Michael Nyman and Cambridge University Press, 1999, 139.

⁵⁵ Isto, 11–12.

⁵⁶ Prema: Isto, 50.

⁵⁷ Nikša Gligo, objašnjava da „Jang svoj *tune-in* dovodi u vezu s onom osnovnom vibracijom koja je po indijskoj filozofiji popratila stvaranje kosmosa”. Prema: Nikša Gligo, *Problemi Nove glazbe 20. stoljeća: teorijske osnove i kriteriji vrednovanja*, Zagreb, 1987, 85–86. O sličnim metafizičkim fenomenima, lične stavove izražavaće i Pert, kako pojmovno tako i muzički.

zvuka.⁵⁸ Međutim, Marija Masnikosa objašnjava da je ova „ideja o uvođenju konstantnog muzičkog sloja u ‘sadržaj kompozicije’ modifikovana u opusima Rajlija (Terry Riley), Glasa i Rajša, i da je prerasla u potrebu da kompozicija dobije svoju ‘puls traku’, kao konstantni ritmički referencijalni sloj dela.”⁵⁹

Minimalistički opus Terija Rajlija rezultat je, upravo, autorovih istraživanja kategorija ritma i melodije, odnosno, repetitivnih procesa, nastalih ponavljanjem zadate početne melodijsko-ritmičke „floskule” tokom čitave kompozicije, a u funkciji metričke ‘puls linije’ kao konstantnog sloja dela, i melodijskog-varijabilnog sloja dela. Novina koju Rajli uvodi u odnosu na minimalistička ostvarenja ostalih kompozitora, jeste, upravo, uvođenje konstantno prisutne pulsirajuće ritmičke trake, koja je na svojevrsan način pandan Jangovom *constant drone-u*.⁶⁰

Esenciju Glasove minimalističke muzike čine, takođe, repetitivna tehnika i regularan puls, uz proceduralno realizovanje (ritmičke i melodijske) adicije, čime se omogućava kontinuirano zvučanje muzike. Reprezent ovog Glasovog metoda jeste kompozicija *1+1*. Kao neophodan zahtev u Glasovim kompozicijama nameće se ritmički unison, kako bi se svaka adicija u linearnom toku mogla auditivno ispratiti. Pored linearnog, kompozitor je bio zainteresovan i za vertikalni aspekt dela; istraživao ga je služeći se postupkom „intervalnog pomaka” (*intervalic displacement*), a on podrazumeva različite instrumentalne deonice, u ritmičkom unisonu, sviraju svaka svoju melodijsko-aditivnu liniju, što otežava percipiranje momenata promena u muzičkom toku. Time je, zapravo, autor zamislio da razvije nov način slušanja ove ‘nove’ muzike, smatrajući da: „Ono što čini neko muzičko delo novim nije nova harmonija ili nova vrsta tonske organizacije: u pitanju je nova percepcija.”⁶¹

Stiva Rajš je pratio logiku da bi muzika trebalo da bude zasnovana na *procesu kao subjektu*, a ne na *procesu kao izvoru muzike*. On je razvio svoj koncept muzike „postupnih procesa” (*gradual processes*), u kojoj dominiraju konstantan puls, stalan ritmički obrazac i nepromenjen tembr. Njegovi procesi sviraju se mehanički, ne

⁵⁸ Više o tome u: Marija Masnikosa, *Muzički minimalizam...* nav. delo, 36–41.

⁵⁹ Isto, 41.

⁶⁰ Opširnije u: Isto, 43–48.

⁶¹ Navedeno prema: Isto, 54.

ostavljaju interpretatorsku slobodu izvođaču, jer je autor svoju muziku zamislio ne kao „ekspresiju trenutnog stanja svesti izvođača dok svira, već trenutno stanje svesti izvođača (dok svira) koje je prilično determinisano onim što dolazi u sporo promenljivoj muzici”;⁶² iz tog razloga, Rajšove kompozicije smatraju se najstrožim minimalističkim procesima. Dok se posvećeno bavio elektronskom muzikom, Rajš je uočio efekat „faznog pomaka” (*phase-shifting*), odnosno postepenog usporavanja snimljenog zvuka, što je primenio kao kompoziciono-tehnički metod u svojim *tape pieces*⁶³ ostvarenjima, da bi, potom, isti metod primenjivao i u (živom) instrumentalnom mediju. Proces se realizuje istovremenim kretanjem instrumentalnih deonica, nakon čega jedna počinje da usporava/ubrzava muzički tok zadatog modela, dok se deonice ponovo ne sretnu u *unisonu*. Interesantno je obrazloženje autora da se „u srži *phase-shifting* tehnike krije tehnika kanona poznata još iz XIII veka”,⁶⁴ dakle, tehnika menzuralnog kanona, koju će primenjivati i Arvo Pärt! Pored ove tehnike, značajnijom se (u kontekstu doprinosa razvoju minimalističke muzike) smatra „tehnika postepene supstitucije zvučnih događaja bezvučnim (ili obrnuto)”, kako je imenuje Marija Masnikosa, a čija dva vida sam Rajš naziva „*rhythmic construction*” i „*rhythmic reduction*”.⁶⁵ Prvi vid podrazumeva izgradnju procesa postepenim zamenjivanjem pauza tonovima, a drugi obrnutu verziju. Reprezentativan primer je kompozicija *Drumming*, kroz koju Marija Masnikosa analitički prati suštinu ovog procesa, a ona se ogleda „u očuvanju identiteta zadatog muzičkog modela, koji ne menja svoje trajanje „bez obzira na broj zvučnih i bezvučnih događaja koji ga u datom trenutku sačinjavaju.”⁶⁶ U kompoziciji *Four Organs* (1970) Rajš je realizovao i ideju o postupnoj ekstenziji, augmentaciji zvuka u vremenu: muzički materijal sačinjen je od tonova jednog undecimakorda, raspoređenih u četiri orguljske deonice tako da grade vertikalnu u rasponu od tri i po oktave; svakom tonu je do kraja kompozicije postepeno produžavao trajanje. Ovu kompoziciju Marija Masnikosa tumači kao najradikalniji oblik minimalističkog

⁶² Isto, 154–155.

⁶³ Tu spadaju dela: *It's Gonna Rain* (1965), *Come Out* (1966), *Melodica* (1966). Nav. prema: Isto, 58.

⁶⁴ Isto.

⁶⁵ Isto, 62.

⁶⁶ Isto, 63.

procesa, koji je totalno predoblikovan i kontrolisan, zbog čega autorka postavlja pitanje u vidu kondicionala – „integralni minimalizam?”⁶⁷ Odgovor bi mogao biti potvrđan, posebno u kontekstu Arva Perta, koji će se pri oblikovanju svojih muzičkih struktura služiti vrlo sličnim metodama! Još interesantnije, i kao specifična anticipacija delatnosti estonskog kompozitora, jeste Rajšovo predviđanje da će se „ritmički puls i koncept jasnog tonalnog centra ponovo pojaviti kao osnovna ishodišta nove muzike”,⁶⁸ čime je i ‘prorekao’ nadolazeći pokret „nove određenosti/jednostavnosti/tonalnosti”.

Za razliku od američkih minimalista, u čijem stvaralaštvu moguće je uočiti inspiraciju ne-Zapadnim muzikama (upotreba drona, repeticije po uzoru na ritual u stvaralaštvu Janga, Rajlija i Glasa, na različite načine upućuju ma indijsku muziku, dok je Rajš bio naklonjen ritmičkim strukturama afričke i balinežanske muzike), engleski kompozitori, sličnih afiniteta, okrenuli su se izvorima Zapadne tradicije. Suprotno savremeniciima sa američkog kontinenta, koji su postepeno koristili visoko kontrolisane sisteme, Englezi su težili adaptiranju manje ograničenih procesa. Zbog toga Najman tvrdi da je „daleko lakše napraviti distinkciju između pokreta „neodređenosti” i „nove određenosti” u Engleskoj nego u Americi.”⁶⁹

Autor za primer izdvaja Hjua Šarpnela (Hugh Sharpnel), koji je, nezadovoljan učinkom kompozitora 1960-ih godina, 1969. godine napisao seriju kompozicija, zapravo, čisto konceptualna, literarna dela, bez referenci na muziku, pre nego što se 1970. godine ponovo vratio pisanju muzičkih dela. Ta Šarpnelova ‘nova’ muzika nastala je kao antiteza literarnim kompozicijama, a nakon „iscrpnog istraživanja jednog (često veoma jednostavnog) muzičkog entiteta (obično načinom permutacije).”⁷⁰ Kristofer Hobs (Christopher Hobbs) primetio je na jednom koncertu iz 1970. godine, čiji repertoar su činila dela Brehta (George Brecht), Rajlija i Volfa, prisutnost (implicitno ili eksplicitno) melodije u mnogim delima, i svoje zadovoljstvo iskazao sledećim rečima: „Nakon što smo doživeli tišinu, vraćamo se starim

⁶⁷ Isto, 68.

⁶⁸ Isto, 69.

⁶⁹ Michael Nyman, *Experimental Music, Cage and Beyond*, nav. delo, 157.

⁷⁰ Isto, 159.

zvucima; samo, nadajmo se, sa našim stopalima malo iznad zemlje“, povratak „izgleda prirodno, zadovoljavajuće poput želje za melodijom, harmonijom, nostalgijom, svim kvalitetima koji su nestali, takoreći, od Buleza“, a cilj nije bio „velika umetnost ili izražavanje dubokih emocija, nego jednostavno odrađivanje posla, briga za potrebe muzičke publike.”⁷¹

Kompozitor Hauard Skempton (Howard Skempton) je delom *Waltz* iz 1970. godine produkovao prvo ‘eksperimentalno’ delo sa povezanim melodijskim i harmonskim sekvencama, koje Najman tumači u terminima „novog tonalnog jezika”: „Ovo nostalgično delo sastoji se od 32 takta zvuka, sa osmotaktnim modelom u Ce-duru koji bi trebalo da se ponavlja predloženim redosledom u vremenskom intervalu od 20-ak minuta. Ovo je tonalitet lišen drame i iznenađenja (...) eksperimentalna monotonost i tonalni „pokret” očigledno nisu nekompatibilni/neusaglašeni.”⁷² U drugoj kompoziciji, *Snow Piece*, za klavir, Skempton je pokazao da ne teži stvaranju beskrajnog zvučanja. Međutim, partitura ove kompozicije (v. Notni primer br. 1), nesumnjivo podseća na partituru Pertove prve *tintinabuli* kompozicije, *Für Alina* (v. Notni primer br. 3), koja je na specifičan način reprezent, upravo, beskrajnog zvučanja ‘lepih’ tonova!

Ovim primerima, Najman je posvedočio o novim težnjama umetnika različitih aspiracija, ali sa zajedničkom željom da ponovno adaptiraju tonalni jezik i uključe konsonantne harmonije u repetitivne procese, odnosno, da obrasce ‘starih’ muzika interpoliraju u savremene (mahom minimalističke) procedure. U tome Marija Masnikosa zapaža „tragove muzičkih svojstava koji će kasnije biti prepoznati kao označitelji postminimalizma”, to jest, „postmoderni ‘rascvetavanje’ minimalističke muzičke prakse koje će uslediti tokom 70-ih, 80-ih i 90-ih godina” dvadesetog veka.⁷³

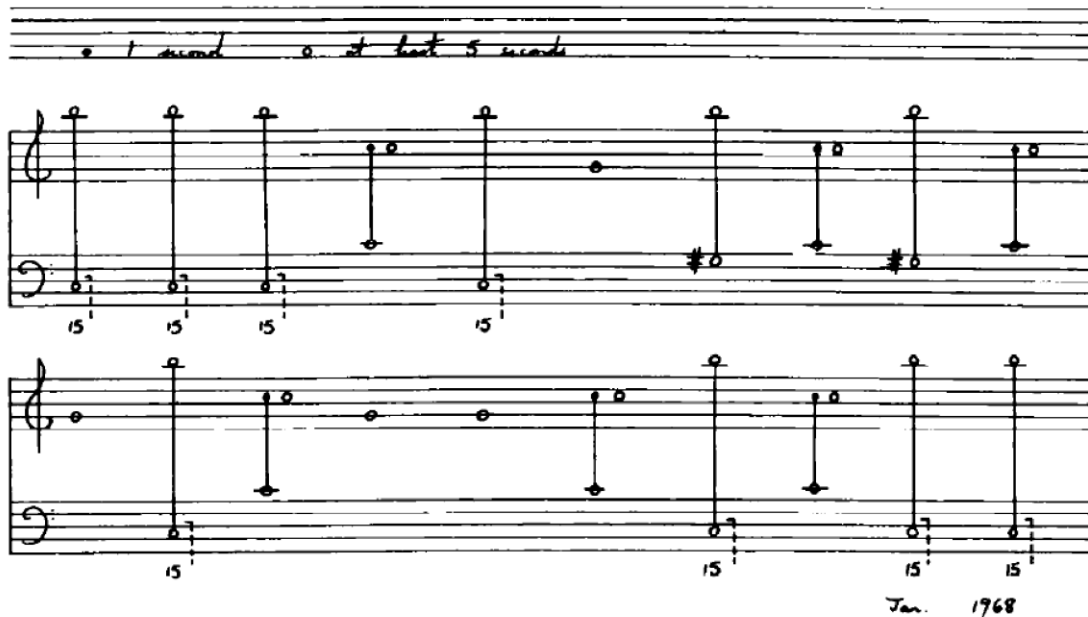
⁷¹ Isto, 160.

⁷² Isto, 167.

⁷³ Marija Masnikosa, *Orfej u repetitivnom društvu...*, nav. delo, 4–5.

Primer 1

Howard Skempton, *Snow Piece*.⁷⁴



Kao autor koji je, sudeći prema intervjuima i svedočenjima u relevantnoj literaturi, itekako pratio dešavanja na muzičkoj sceni na svetskom, a ne samo na evropskom nivou, te je bio upoznat sa svim novitetima, ako ne direktno, onda svakako posredno, verovatno je bio obavešten i o tada veoma aktuelnim i intrigantnim minimalističkim ostvarenjima američkih autora, čiji uticaj se, u vreme Pertovog koncipiranja *tintinabuli*-ja, osećao i u Evropi.

2.3.2. Tintinabuli – zvučanje ‘zvona’ kao signal promene u poetici

Godine 1976, došao je trenutak kada je Arvo Pert ispisao svoju *tabula rasa*-u, sublimirajući u svesti sve što je saznao o staroj muzici, religiji, i odlučio da krene ispočetka, *ex nihilo*. Tada je predstavio prvu kreaciju kojoj je udahnuo duh svog novog *tintinabuli* koncepta – delo *Für Alina*. Iako bi se možda očekivao obrnuti redosled, čini se veoma prigodnim da se u ovom trenutku prvo analitički predstavi delo, te da se na osnovu analitičkog uzorka sumiranju osnovni činiooci *tintinabuli* koncepta.

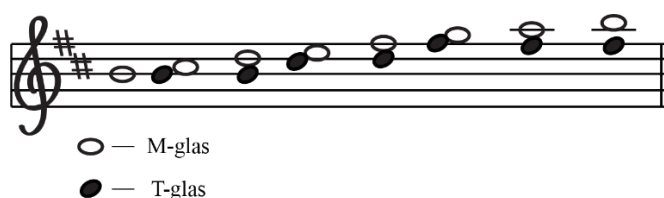
⁷⁴ Preuzeto iz: Michael Nyman, nav. delo, 167.

2.3.2.1. Für Alina – „ur-supstanca“ čitavog tintinabuli stvaralaštva

Kompozicija za klavir, *Für Alina*, prema rečima kompozitora predstavlja prvo delo koje je bilo na novom (*tintinabuli*) platou, u kojem je trozvučne serije postavio kao lično jedinstveno vodeće pravilo organizacije muzičkog toka. Osnovni i jedini tonalitet kompozicije je ha-mol. U deonici desne ruke sukcesivno se izlažu svi tonovi lestvice, dok se u deonici leve ruke smenjuju tonovi osnovnog trozvuka. Svakom tonu iz prvog linijskog sistema, dodeljen je određen ton drugog linijskog sistema, i taj poredak ostaje nepromenjen do kraja kompozicije (vidi: Primer 2).

Primer 2

Arvo Pärt, Für Alina; intervalski „arhetip“



Glasovi su vođeni paralelno, *punctus contra punctum*, postupnim pokretima naviše ili naniže, u kratkim frazama, i to isključivo u intervalskom razmaku velike sekunde, velike terce i čiste kvarte (v. Primer br. 3). Svojim osobenostima ovo delo veoma podseća na duhovnu renesansnu *a cappella* muziku, koju, takođe, karakterišu: metrička sloboda, lučni oblik melodije, smirenost i kontemplativnost – i u dinamici i u oblikovanju melodijskih linija, sa uskim ambitusom glasova – pretežno u srednjim registrima, bez preterane upotrebe najviših i najnižih tonova, bez suviše tenzije. Kao specifičnost može se izdvojiti zastupljenost aleatoričkih elemenata u pogledu tempa, metra, ritma, dinamike, artikulacije i agogike, drugim rečima, potpuno ostavljena interpretativna sloboda, dok su jedino tonske visine i forma precizno utvrđene. Naime, tempo nije naznačen na početku dela, kao ni oznaka za metar. Notno trajanje kompozitor je nagovestio tako što su pojedini tonovi prikazani glavom četvrtine note (implicirajući kraće trajanje), a pojedini tonovi u trajanju cele note (implicirajući duže trajanje). Kraće notne vrednosti nalaze se uvek na početku takta, a duže na kraju. To je smisleni postupak koji vodi ka postizanju specifične zvučnosti koja se može povezati sa načinom zvučanja zvona – nakon poslednjeg

udara batića, tonovi nastavljaju samostalno da rezoniraju. Prema rečima kompozitora, glasovi posmatrani samostalno poprilično deluju neutralno, ali odsvirani zajedno postaju „kompleksniji”; amalgamacija tih trozvuka u kontinuitetu oslobađa eufoniju naizgled jednostavne fraze, koja nastavlja da odzvanja u ‘nekoj’ daljini, metafizičke dimenzije, čemu je kompozitor i težio. Čini se da je i forma dela vrlo precizno unapred kreirana, na neobičan način, sa dva vrhunca. Kompozicija je osmišljena gotovo u jednom piramidalnom luku – tako što se u svakom taktu, aditivnom metodom, dodaje jedna nota više, počevši od prvog takta – sa jednom notom u taktu, sve do osmog takta u kojem ima osam tonova – i to je prvi vrhunac (v. Notni primer br. 3), a potom se (procesom oduzimanja tonova) do kraja kompozicije u svakom taktu smanjuje po jedna notna vrednost. Izuzetak je poslednji takt u kojem su date tri notne vrednosti, što se može tumačiti kao specifična kadenca. Drugi vrhunac nalazi se u jedanaestom taktu (v. Notni primer br. 3) gde se prvi i jedini put u kompoziciji javlja ton cis, i to na dužoj notnoj vrednosti, u intervalu čiste kvarte sa tonom fis, te zvučno asocira na zastoj na dominantnoj funkciji, pred tonično kadenciranje.

Način na koji je realizovana ova eufonija, naročito u smeni zvučanja kraćih i odzvuka dužih tonova, uz ‘brujanje’ najdubljeg tona prisutno od početka kompozicije – stvara potpuni slušni utisak one punoće kojom rezoniraju zvona. Takođe, čitava kompozicija priziva u zvuku istu onu atmosferu koju bude stara duhovna muziku i gregorijansko pojanje. Međutim, na osnovu analize – mada je implicirano i vizuelno, u samom zapisu – uočava se i druga referentna tačka – eksperimentalna američka (i evropska), muzika evropske avangarde, odnosno: rani minimalizam! Prvi ‘znak’ je upotreba drona; drugi – aditivna (ali ne doslovna!) repetitivnost (Glasova metoda, a konkretno, prema primenjenom kompozicionom postupku, najviše asocira na Glasovu kompoziciju *Music in Fifths*); treći – tekstualna uputstva za interpretatora ispisana u partituri; četvrti – elementi aleatorike elementi koji ostavljaju prostor sviraču da, prateći uputstva, stvara sopstvenu muzičku kompoziciju; peti – muzika nije ograničena vremenom, kompoziciju je moguće odsvirati u različitim vremenskim okvirima! Ono po čemu se razlikuje jeste

postojanje klimaksa, i koji je izostajao u minimalističkim ostvarenjima, kao i (uslovna!) harmonska funkcionalnost.

Ovo je prvi primer na osnovu kog je moguće zaključiti da je Arvo Pert, u želji da se udalji od „komplikovanih” i „striktnih” kompoziciono-tehničkih principa dominantnih u dvadesetom veku – dodekafonije i serijalnosti, kročio u prostor „nove određenosti” (o sličnosti između ove Pertove kompozicije i Skemptonovog dela *Snow Piece*, nema potrebe bilo šta dodati, čime se ne umanjuje vrednost, individualnost i autentičnost oba dela!). Međutim, Pert je stvorio samo prividno lakonsku i prozračnu, suviše jednostavnu muziku, koja je, zapravo, ‘izgrađena’ prateći izuzetno strogo uređen sistem; nije nastala neposredno, već, konstruisano, serijski, matematički!

Primer 3

Arvo Pärt, *Für Alina*

1 (1) 8va
choose between treble notes
or bass notes in m 1

4

7
*1.
play the bass notes of
m 1 here the 1st time,
before m 8

10
*2.

13

Play 5 times....: 1. RH 8va with bass notes after m 7

2. RH 15ma up to inclusive m 4, m 5: RH 8va. Play up to inclusive m 11

3. RH 15ma, LH 8va bassa up to inclusive m 4, m 5: RH 8va (LH 8va bassa)

4. Play up to inclusive m 10

5. Play as 1, without the bass notes after m 7

Or play as you wish.

2.3.2.2. „Tintinabuli” – etimologija i (dopisano) značenje

Etimologija reči *tintinabuli* potiče od latinske reči *tintinnabulum*, sa značenjem „mala zvona”. Iako se često u literaturi navodi da je naziv svog novog muzičkog koncepta

Pert izabrao kao svojevrsan omaž prema religiji, odnosno, Bogu – budući da se zvona u estetici hrišćanstva smatraju zvučnim ikonama koje pozivaju vernike da se mole, podsećaju na radost Vaskrsnuća i zabranjuju da se misli o grehu i slabosti, te se interpretiraju kao simbol Božjeg glasa⁷⁵, odnosno, da je zvučanje zvona inspirisalo kompozitora da stvara ovakvu novu muziku, takvo tumačenje je pogrešno. Zapravo, prvo su nastali koncept, odnosno, muzika zasnovana na trozvucima, u kojoj je to trozvučno i dugotrajno zvučanje Pertovu suprugu Noru asociralo na rezoniranje zvona. Upravo je Nora, a ne Arvo, predložila naziv *tintinnabuli* kao najavu čitavog novog ličnog kompozitorovog pokreta, koji je, dakle, adaptiran nakon što je sama tehnika formulisana!⁷⁶ Ovakva asocijacija i nije slučajna, budući da postoje pojedini kvalitativni elementi zajednički zvonima i Pertovoj poetici. Naime, ne postoji jedno isto zvono, sa istim zvučnim kvalitetom; svako zvono ima svoj jedinstveni tonalitet, i štimovano je tako da ima osnovni ton,⁷⁷ iznad koga se naslojavaju mala terca, čista kvinta, (dakle osnovni trozvuk), potom oktava, ponovo terca, septima, nona, odnosno, tonovi alikvotnog spektra. Ti pojedinačni tonovi ‘rascetavaju’ se do čitave konstelacije naštimovanih i nenaštimovanih intervala, odzvanjajući u daljinu. Pert je u svojoj novoj muzici i želeo da stvori muzički univerzum u kojem se jedan ‘čist’ ton ‘rascvetava’ i svojim ‘širenjem’ doseže i ono nedostižno – beskonačan zvuk, večito zvučanje:

Dovoljno je da čujete samo jedan ili dva akorda i da vam se čitav novi svet otvori. [...] Jedna nota ili otkucaj tišine me zadovoljava.⁷⁸

Stvaranje ovakve muzike kompozitor opisuje kao polje u koje ulazi kada mu se učini da ništa sem/izvan toga nema značenje; kada ga kompleksnost životnih pitanja obuzme, on u *tintinabuli*-ju pronalazi jednu celinu, mirnu oazu – kako kaže:

⁷⁵ Uporedi sa: Marguerite Bostonia, “Bells as inspiration for tintinnabulation”, u: Andrew Shenton [ed.], nav. delo, 138.

⁷⁶ Paul Hillier, nav. delo, 97.

⁷⁷ Postoje i nenaštimovana zvona.

⁷⁸ Andrew Shenton, „Arvo Pärt: in his own words”, nav. delo, 119–120.

tu je „sam sa tišinom”.⁷⁹ U toj tišini on se okreće nekom vidu kontemplacije kroz koju redukcionistički uklanja sve ono što mu se čini manje bitnim da bi stigao do suštine problema/stvari, finalno, da bi spoznao sebe. Suprotno ovom redukcionizmu koji primenjuje na svom putu ka samospoznaji, kako bi se izolovao i oslobodio od svih negativnih i neprijatnih, teških okolnosti svakodnevnice, u kontekstu samog čina komponovanja, upotrebiti ‘redukcionizam’ kao njegovo terminološko određenje, bilo bi sasvim pogrešno. Pert komponovanje započinje u tišini, koja za kompozitora, metaforički označava ono „ništa” iz čega je Bog stvorio svet,⁸⁰ „sveta pauza”, „sublimna anticipacija” muzike,⁸¹ otuda, on ne vrši redukciju bilo čega, već, naprotiv, kreće ka *pronalaženju* jednog nukleusa, one esencije iz koje koje je sve načinjeno. Pert samospoznajom „pokušava da vidi tu divnu *ur-supstancu!* To prelepo ostrvo u unutrašnjosti naše duše”, „arhetip” koji je, prema njegovom mišljenju, zajednički svim ljudima.⁸² Tako i u muzici pokušava da „nađe to magično ostrvo, gde svi ljudi (i svi zvuci) mogu da žive zajedno u ljubavi”.⁸³ Dakle, ideja je stvaranje muzičkog sveta u kojem će svi zvuci, bez obzira na njihovu različitost i istorijski koncipirane klasifikacije, biti u harmoniji. Neki vid „harmonije univerzuma”, objektivnog, kolektivnog, neindividualnog nebeskog svoda u kojem ima mesta za svakoga, u kojem to objektivno može biti kaleidoskopski posmatrano u onoliko mnogostrukosti koliko pod nebeskim svodom ima individua?

U kontekstu renesansne filozofije i sopstvene duhovne atmosfere koju je kompozitor razvijao, traganje za tom esencijom moguće je interpretirati na

⁷⁹ Isto.

⁸⁰ Setite se pomenutog sličnog renesansnog stanovišta.

⁸¹ Jeffers Engelhardt, nav. delo, 35.

⁸² Interesantno je povezivanje Pertovog poimanja „ur-supstance”, nukleusa koji bi – ukoliko bi bilo moguće da se ljudska duša gleda kroz mikroskop – imao jedan zajednički oblik za sve ljude. Takođe, korisno je pročitati moguće analogije između ovog kompozitora i Jungove (Carl Gustav Jung, 1875–1961) analitičke psihologije i koncepta kolektivnog nesvesnog, koje Jung postavlja kao jedinstveni, kolektivni arhetip unutar svih živih bića. Opširnije o tome u: Leopold Brauneiss, “Musical archetypes: the basic elements of the tintinnabuli style”, u: Andrew Shenton [ed.], nav. delo.

⁸³ Isto, 50. Takođe, ovo je jedan od primera u kome je očigledno prikazano da je Pert težio povezivanju života i muzike, odnosno, da je sociologiju, pa i politiku stavljao u analogni odnos prema muzici. Odnos među ljudima može biti predstavljen odnosom među tonovima, i obrnuto. U tom kontekstu, Pertov implicitan socio-politički komentar šifrovan muzičkim jezikom šalje poruku da su svi ljudi jednaki i značajni, bez obzira na poreklo, rod, rasu, i druge ‘etikete’, dakle, kad se redukcionistički uklone svi društveni konstrukti, na kraju ostane suština – svi smo živa bića.

religioznoj osnovi, i čest je slučaj da se upravo takvom tumačenju istoričari i priklone. U kontekstu u kojem se Pert predstavio sa celokupnom *tintinabuli* (nazovimo je ovde) filozofijom, a to je, dakle postmoderno doba, može se steći utisak da se nauka nalazi na zavidnijem položaju u odnosu na religiju; međutim, po jednom pitanju su pomirene: po tumačenju nastanka sveta i razumevanju teorije Velikog praska. I nauka i religija teže da dokažu ovu teoriju, ali služeći se različitim sredstvima: naučnici matematičkim formulama, a crkva tekstovima o Božanskoj istini i moći. Ipak, ni jedni ni drugi ne preciziraju trenutak stvaranja univerzuma, tu nultu tačku. U stvari, naučnicima promiče računica, dok crkveni vrh taj jedinstven trenutak objašnjava kao dokaz dela Božjih ruku. I jednu i drugi navode kao činjenicu da je posredi *energija, svetlost*; ta čista energija koja (prema tumačenjima naučnika) nastaje spajanjem dve čestice – materije i antimaterije! U religijskom vokabularu ta energija dobila je različita imena: Bog, Buda, Muhamed... ali, suština je ista. Biblija kaže da je Bog stvorio svetlo i tamu, raj i pakao, nebo i zemlju, dakle, sve u obliku suprotnosti. Nauka tvrdi isto, da je Univerzum sačinjen od suprotnosti. Dakle, nenaučnički formulisano, kosmička simetrija preformulisana u ljudskom obliku. Simetrija suprotnosti očigledna je svuda oko nas, i u nama samima, i u suštini našeg postojanja i opstajanja: muškarac-žena. Sasvim subjektivno, verujem da je kompozitorova želja, i ideja vodilja, bila da svojom muzikom prenese poruku o jedinstvu i suštinskoj istosti svih živih bića, i to bez ikakvih religioznih konotacija. Zahvaljujući asketskom izgledu i načinu života kompozitora, tumačenja njegovog stvaralaštva išla su u religioznom smeru, a autor je jednostavno dozvolio da svako razvija svoju maštu. Tome u prilog služi i sledeći Pertov iskaz, kojim nije precizirao svoje religiozno opredeljenje:

Zatvorim oči, gestikuliram. Ja ne znam da li ovi gestovi pravoslavni ili katolički. Ako su ovi pokreti iskreni, to je sve. (...) Ja nisam ni prorok, ni kardinal, ni monah. Nisam ni vegeterijanac. Nemojte biti zbunjeni čitajući tabloide. Naravno da sam u manastirima mnogo

češće nego u koncertnim dvoranama – ali ipak, vi nemate ideju koliko često sam u koncertnim dvoranama.”⁸⁴

Kao specifičan muzički esej na ovu temu – i kao potencijalna potvrda ispravnosti mog tumačenja, zahvaljujući kojoj ono dobija i objektivističku dimenziju – u analitičkom segmentu ove knjige (kao jednu od tri studije slučaja) prikazaću kompoziciju *Orient & Occident*. Ali i pre toga, diskusiju na ovu temu nastavljamo traženjem odgovora na pitanje: Šta bi bila ta muzička „ur-supstanca” *tintinabuli*-ja?

2.3.3. „Arhetipi” *tintinabuli* koncepta

Kao ‘koren’/„arhetip”/nukleus *tintinabuli* koncepta izdvaja se tonalitet, koji ostaje jedinstven i nepromenjen tokom jedne kompozicije, odnosno, preciznije, osnovni trozvuk tonaliteta – spajanje tri fundamentalna tona: osnovnog tona, terce i kvinte tonaliteta, u ‘čistu’ harmoniju. Kompozitor je bio „zaintrigiran prirodnom čistoćom trozvuka, lakonizmom i eufonijom”.⁸⁵ Dakle, povratak tonalnom razmišljanju je jedna od primarnih karakteristika *tintinabuli* koncepta, što je sasvim u skladu sa postmodernističkom praksom i sa etapom „nove određenosti”. Kompozitoru je sonornost čistog zvuka najvažnija komponenta – „ako neko lepo odsvira jedan ili dva tona, **u strogoj i čistoj kombinaciji** [istakla N. K.], to je dobro, imamo dve dobre stvari.”⁸⁶ Nakon dobro izvežbane monodije, kada je trebalo da uključi i drugi glas, kompozitor je kao snovni princip kostruisanja muzičkog dela koristio, istorijski potvrđenu tehniku vođenja glasova, *punctus contra punctum*, i u horizontalnoj i u vertikalnoj organizaciji! Ovaj amalgam dva glasa Nora komparativno dovodi u vezi sa momentom nastanka sveta, odnosno sa „ogromnom eksplozijom čiji potencijali još nisu bili vidljivi”⁸⁷ (i na ovom mestu, još jednom se jasno potvrđuje da je to metafizičko, kosmičko tumačenje muzike izuzetno prisutno i u Pertovom i u Norinom diskursu!). Uodnošavanje glasova Pert je objasnio kroz aritmetički

⁸⁴ Andrew Shenton, “Arvo Pärt in his own words”, nav. delo, 111–112.

⁸⁵ Isto, 55. Jasno je da se ta zaintrigiranost povezuje sa eufonijom zvona.

⁸⁶ Jamie McCarthy and Arvo Pärt, nav. delo, 133.

⁸⁷ Enzo Restagno, nav. delo, 30.

aforizam: $1+1=1$, a time je i objasnio da se njegov 'savremeni' kontrapunkt razlikuje u odnosu na ranu polifoniju koja bi se mogla predstaviti formulom „ $1+1 = 1+1$ ”. Drugim rečima, Pert je želeo da istakne da su u prošlosti postojale „dve note, dve stvarnosti, svaka različita od druge”, a u njegovoj muzici „one postaju jedna stvar”; to je verbalizovao i na teološki način: kao „večni dualizam duše i dela, neba i zemlje; gde su dva glasa u stvarnosti jedan glas, dvostrukost jednog entiteta;” pri čemu je „jedan glas sloboda, a drugi disciplina”.⁸⁸

Dakle, srž *tintinabuli* koncepta moguće je lovirati u fakturu/teksturi – postojanje dve kontrapunktski vođene linije: melodijski glas (M-glas) i *tintinabuli* glas (T-glas), kako ih je definisao Hilier (Paul Hillier).⁸⁹ M-glas sačinjen je uvek od svih tonova (osnovne/početne) lestvice, dok je T-glas izgrađen samo od tonova osnovnog (toničnog) trozvuka (mada postoje i izuzeci). Svaki ton M-glasa dodeljuje se određenom tonu trozvuka T-glasa. Gradeći četiri različite varijante odnosa tonova M-glasa prema tonovima T-glasa formiraju se različiti intervalski odnosi među njima (v. Primer 4):

Primer 4

Mogući odnosi m-glasa i t-glasa, prema Hilieru.⁹⁰

(a) first position, superior (+1) second position, superior (+2)

T-voice a minor triad

M-voice

(b) first position, inferior (-1) second position, inferior (-2)

M-voice

T-voice a minor triad

(c) first position, alternating inferior and superior (-1/+1)

a) +1 i -1 M-glas (ispod ili iznad T-glasa) – reprodukuje dijatonske disonance velikih i malih sekundi, terci i kvarti;

b) +2 i -2 M-glas (ispod ili iznad T-glasa) – kvarte, kvinte i sekste.⁹¹

⁸⁸ Andrew Shenton, "Arvo Pärt: in his own words", nav. delo, 121.

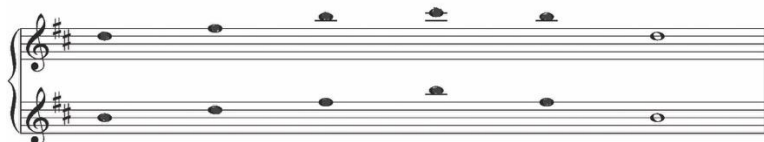
⁸⁹ Paul Hillier, nav. delo, 92-93.

⁹⁰ Preuzeto iz: Isto, 56. Primer je načinjen prema originalnom modelu Paula Hiliera (u: Paul Hillier, nav. delo, 93-94).

Mogući načini kretanja M i T glasa jesu: paralelno kretanje i kretanje 'u ogledalu' (v. Primer 5 i 5a).

Primer 5

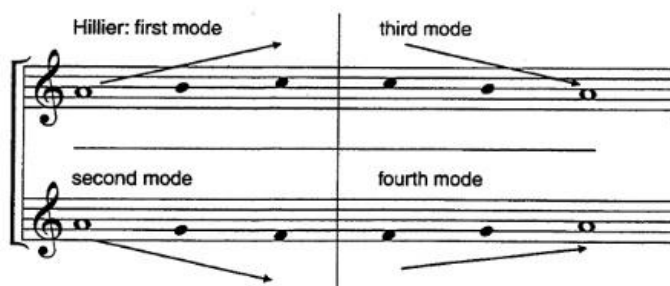
Paralelno kretanje M-glasa i T-glasa – Pärt, Arvo, *Für Alina*, t. 6



Primer 5a

Kretanje M-glasa i T-glasa 'u ogledalu'

(odnosno, u osnovnom obliku, retrogradnom, u inverziji i u retrogradnoj inverziji):



Može se reći: dualizam univerzuma u dualizmu muzike. Esencija je upravo jedinstvo – amalgam različitosti. Ako su materija i antimaterija dva lica jednog novčića, tako i M-glas i T-glas grade jedinstvo i ne opstaju jedno bez drugog. Odnosno, ukoliko bi stajali odvojeno, bili bi samo jedan usamljeni lestvični niz i jedan razloženi akord; na ovaj način Pärt ih je spojio u *tintinabuli* jedinstvo. Pärt nije izostavio ni religiozno koncipirano objašnjenje: uodnošavanje ova dva glasa, kroz suptilno smenjivanje konsonanci i disonanci, uporedio je sa odnosnom između subjektivnog, egoističnog života čoveka sa svim njegovim grehovima (M-glas kao simbol ljudi), i „objektivne realnosti i oprostaja“ (T-glas kao simbol Boga, onog koji nas čuva i vodi ka ispravnosti).⁹²

⁹¹ Leopold Brauneiss, nav. delo, 55. Oznakama „+1/-1“ i „+2/-2“ Hilier obeležava stepen udaljenosti tonova trozvuka (terce ili kvinte) naviše (+1, +2) ili naniže (-1, -2) u odnosu na osnovni ton trozvuka/lestvice.

⁹² Robert Sholl, „Arvo Pärt and spirituality“, u: Andrew Shenton [ed.], nav. delo, 142.

Iz bilo kog aspekta da se tumači, poruka je ista: kao i sve drugo, i muzika, u biti, počiva na dualizmu. Nasuprot tradicionalnom muzičkom dualizmu koji se najčešće vezuje za harmonsku i tematsku oblast, Nora Pert precizira: „U Arvovoj muzici neophodna tenzija dostignuta je kroz minuciozna vertikalna naslojavanja: gornji melodijski glas kreće se slobodno kroz tonalni univerzum, postupnim pokretom, i zato jasno harmonski tonalno zvuči. Drugi glas kreće se samo unutar oblasti tri note, otuda samo jedne funkcije, tonične. Na taj način vid tenzije izranja između glasova koji, sa jedne strane, komplementiraju i nadopunjuju jedan drugog, a sa druge strane se polarizuju – kao sa elektricitetom, postoji negativan i pozitivan pol. To je kao kontinuirano polje tenzije između dinamičkog i statičkog stanja, koje kao da je fuzionisano jedinstvo.”⁹³ Raznovrsne modalitete ovog ‘fuzinisanja’ Pert je prikazivao svakim pojedinačnim delom, baš tako, minuciozno, ali, opet, zadržavajući bazične principe *tintinabuli* koncepta.

Ovde su pomenute neke od osnovnih karakteristika *tintinabuli*-ja, koje su definisane, pre svega, prema prvoj *tintinabuli* kompoziciji, *Für Alina*, dok će u sadržajnijem obliku biti formulisane na kraju studije. Do sada je, verujem, postalo očevidno, da ih je moguće razmatrati na različite načine – kako u odnosu na muziku srednjeg veka i renesanse, tako i na muziku minimalizma. Međutim, kako su se i autori minimalističke provenijencije često pozivali na ‘staru’ muziku, bilo Zapadne, bilo Istočne tradicije, da se zaključiti se da su i njihovi i Pertovi muzički koreni isti. Neretko je ‘statičnost’ termin kojim se opisuju i Pertova dela i ostvarenja američkih minimalista. Međutim, kompozicije koje su nastajale narednih godina pokazuju ‘anti-statičnost’, ako ne u zvuku, onda sigurno u formalno-tehničkim aspektima delâ, budući da ih je Pert vremenom obogaćivao različitim metodama koje je ‘u hodu’ usvajao, bivajući inspirisan drugim ‘popularnim’, ‘novim’ i ‘starim’ muzikama.

⁹³ Enzo Restagno, nav. delo, 31.

2.3.4. Vertikalni kontinuum II:

Tintinabuli = minimalizam $\cap$ postminimalizam

Pojavu muzičkog postminimalizma, sredinom 70-ih godina XX veka, Marija Masnikosa tumači kao „artikulisani vid recepcije radikalnog modernističkog minimalizma u okviru postmoderne paradigme umetnosti.”⁹⁴ Autorka objašnjava da je već u ostvarenjima modernističkog minimalizma bilo moguće uočiti pojedina kompoziciono-tehnička rešenja („analogna kasnomodernističkim postupcima postminimalizma u vizuelnim umetnostima” poput „razvijanja reduktivističkih tehnika, primena sistema serija i modula, itd.”) postmoderne tekstualnosti;⁹⁵ drugim rečima, postupnim ‘modulirajućim’ pokretima minimalizam je iskoračio iz kasnog modernizma, a zakoračio u muzički postminimalizam postmoderne provenijencije.

Interesantno je zapažanje Aleksa Rosa (Alex Ross), da su iste godine (1976) kada je Pert objavio zadivljujuće jednostavno klavirsko delo, *Für Alina*, prezentovani i Rajšova kompozicija *Music for 18 Musicians*, i Glasovo delo *Einstein on the Beach*.⁹⁶ Kao „paradigmu ‘rođenja’ muzičkog, plesnog i teatarskog postmodernog minimalizma” Masnikosa izdvaja „avangardnu, šokontnu i kontraverznu postavku opere *Ajnštajn na plaži* (*Einstein on the Beach*) Filipa Glasa i Roberta Vilsona (Robert Wilson)”.⁹⁷ Može li se već kroz to implicitno objasniti i skup iz naslova ovog potpoglavlja?

Budući da je postminimalizam prvenstveno prepoznat u oblasti vizuelnih umetnosti, teoretičari i istoričari umetnosti pružili su ispočetka i najveći doprinos u smislu njegovog opisivanja, tumačenja i definisanja, dok se postminimalizam u muzikološkoj literaturi – kao pokret koji je svoj pečat ostavio i u muzičkoj umetnosti – pojavljuje tek 90-ih godina XX veka.⁹⁸ Blisko tumačenjima odnosa na relaciji ‘modernizam–postmodernizam’, i postminimalizam se u ovim napisima opisuje kao ‘odgovor’ na minimalizam ili kao njegova ‘produžena ruka’. Naime, terminom

⁹⁴ Marija Masnikosa, *Orfej u repetitivnom društvu...* nav. delo, 2.

⁹⁵ Isto, 4.

⁹⁶ Alex Ross, *The Rest Is Noise: Listening to the Twentieth Century*, United States, Farrar, Straus and Giroux, Picador, 2008, 656.

⁹⁷ Marija Masnikosa, *Orfej u repetitivnom društvu...*, nav. delo, 67.

⁹⁸ Isto, 4.

„postminimalna umetnost”, Miško Šuvaković obeležio je umetnička dešavanja druge polovine 60-ih godina XX veka, odnosno, zbir različitih tendencija: ekscentričnu apstrakciju, antiform umetnost, siromašnu umetnost, land art, earthworks, body art i konceptualnu umetnost – koje su bile bazirane na „razvijanju ideje minimalne umetnosti prema dematerijalizaciji umetničkog objekta”.⁹⁹ U okviru užeg terminološkog određenja autor obrazlaže da postminimalna umetnost „odbacuje geometrijsko-tehnološka rešenja minimalne umetnosti u ime slobode gestualne forme”, dok je s druge strane, ona „evolutivni stepen minimalne umetnosti koji vodi konceptualnoj umetnosti”.¹⁰⁰ Robert Pinkus-Viten (Pincus-Witten) definisao je postminimalizam kao širu „stilističku celinu” sa kojom je ustanovljen „novi period u američkoj istoriji umetnosti”, uviđajući da se razvio iz formalnih zahvata minimalizma, čime se pridružio modernističkom diskursu kritičke teorije koja svrstava likovni postminimalizam u područje kasnog modernizma.¹⁰¹

Fundamentalna razlika između vizuelne i muzičke umetnosti, precizira Masnikosa, jeste u tome što likovni postminimalizam ostaje u kasnom modernizmu, dok muzički postminimalizam (suprotno radikalnom muzičkom minimalizmu, koji je ‘granična zona’ modernizma, njen „poslednji potpuno ekskluzivni stil”) u celosti pripada postmodernom vremenu.¹⁰² Iz istog izvora saznaje se i da je u knjizi *Minimalists*, Robert Švarc (K. Robert Schwartz) prvi put uveo, dosledno upotrebio, ali ne i teorijski definisao, pojam ‘postminimalizam’, objašnjavajući „eklektizam muzičkog jezika u stvaralaštvu Džona Adamsa (John Adams) i Meredith Monk (Meredith Monk)”.¹⁰³ Kako tumači Marija Masnikosa, „Švarc izdvojeno posmatra evropski ‘hibridni’ minimalizam” različitih autora, među kojima je i Pert, „u kojem se repetitivnost američkog minimalizma meša sa kodovima evropske kasno-modernističke muzičke tradicije, ali i sa kodovima popularnih, folklornih ili religioznih muzičkih tradicija i tragovima ‘starih muzika’”, što Švarc naziva „novim

⁹⁹ Miško Šuvaković, „Postminimalna umetnost”, u: *Pojmovnik teorije umetnosti*, Beograd: Orion Art, 2011, 555.

¹⁰⁰ Isto.

¹⁰¹ Marija Masnikosa, *Orfej u repetitivnom društvu...*, nav. delo, 2–3.

¹⁰² Isto, 4.

¹⁰³ Isto, 6.

stilskim kišobranom" (*new stylistic umbrella*) nastalim „ekspanzijom ili ekstenzijama minimalizma”.¹⁰⁴ Osobine koje on prepoznaje kao postminimalističke su:

- „eklektični muzički jezik u kojem se minimalistička strogost udružuje sa romantičarskom strašću”,
- „odbacivanje bezlične mehaničnosti minimalističkih komada”,
- „stavljanje minimalističke tehnike u službu ostvarivanja emocionalnih klimaksa”,
- „kidanje niti minimalističkih procesa”,
- harmonska raznolikost uz „veću brzinu promena u toku dela”, kao i uz „smenjivanje ili jukstapoziciju različitih stilskih kodova”.¹⁰⁵

Postminimalista Pol Epstajn (Paul Epstein) smatra da se „razlika između minimalizma i postminimalizma ogleda u količini intervencija koje kompozitor vrši na procesu”, odnosno, da „muzika strogih i ‘otkrivenih’ procesa jeste minimalistička dok je muzika u kojoj kompozitor menja (koriguje) proces da bi udovoljio svom ukusu i izrazu – postminimalistička”.¹⁰⁶ Kit Poter (Keith Potter) pojmom ‘post-minimalizam’ imenuje minimalističku praksu koja počinje da se rascvetava krajem 70-ih godina, i u njene glavne odlike ubraja „uvodenje razvijenih melodijskih linija i harmonskih progresija (koje asocijaraju na Zapadnu muzičku tradiciju i narativne muzičke strukture), kao i jasnu polarizaciju fature na melodiju i pratnju”.¹⁰⁷

U svojoj studiji „New Tonality II – Post-minimalism” (poglavlju u knjizi *American Music in the Twentieth Century* iz 1977), Kajl Gen (Kyle Gann) je objasnio da se „postminimalizam može okarakterisati kao idiom uglavnom dijatonske tonalnosti, obično sa upornim i ponekad motoričnim pulsom”, kao i da postminimalisti „često koriste stroge procese, ali vrlo retko na nivou na kome se oni mogu čuti”, što je suprotno u odnosu na radikalne minimaliste kod kojih je

¹⁰⁴ Isto, 7.

¹⁰⁵ Isto. Marija Masnikosa uputila je na original: Robert Schwartz, *Minimalists*, London, Phaidon Press Limited, 1996, 170–177.

¹⁰⁶ Isto. 8. Prema originalu: Kyle Gann, *American Music in the Twentieth Century*, New York, Schirmer Books, 1997.

¹⁰⁷ Isto, 12.

otvorenost, jasnoća i lakoća praćenja procesa jedna od osnovnih načela.¹⁰⁸ Gen zapaža da američka muzika 80-ih i 90-ih nije „više bila tako predvidljiva i laka za praćenje, iako i dalje melodijski lucidna, ona je zadobila jednu vrstu mistično neprobojne površine, kao i tendenciju ka iznenađujućim obrtima”. Drugim rečima, autori su težili da stvore „konzistentan i koherentan muzički jezik” postminimalizma koji će biti „gladak i linearan” time što su u njemu različite ‘muzike’ spajali „na organski način, bez šavova”, što „upućuje na pastiš ili čak eklekticizam”.¹⁰⁹ Problematičan je, i u odnosu na prethodne stavove kontradiktoran, Genov iskaz da „postminimalizam nema ništa sa prošlošću”, već da je „izgrađen na minimalizmu i gleda napred”.¹¹⁰ Uz to, Gen insisitra i na činjenici da postminimalizam „nema scenu na kojoj kompozitori zajedno izvode muziku pozajmljujući ideje jedni od drugih” već je to „skup individualnih i izolovanih odgovora na ono što je doneo minimalizam”.¹¹¹

U okviru ovog postminimalističkog ‘skupa’, kao „najšire shvaćene oblasti postmoderne muzike koja je u određenoj meri asimilovala iskustvo modernističkog minimalizma”,¹¹² Marija Masnikosa identifikovala je dva modaliteta:

- *postmoderni minimializam*, i
- *postminimalistički postmodernizam*.

Prvim modalitetom – *postmoderni minimializam* – određena su ona „ostvarenja koja su u celosti izgrađena na minimalističkim procesima u koje se (nasuprot homogenim i ‘neprobojnim diskursima modernističkog minimalizma’) ‘usecaju’ tragovi, kodovi, ili postupci drugih (ne-minimalističkih) muzika”; dok se drugim modalietom – *postminimalistički postmodernizam* – opisuju „postmodernistička ostvarenja koja pored minimalističkih (najčešće, dominantno prisutnih segmenata kompozicije), sadrže i

¹⁰⁸ Isto, 7–8.

¹⁰⁹ Isto.

¹¹⁰ Isto, 9.

¹¹¹ Isto.

¹¹² Autorka ističe da se analogno terminima ‘postavangarda’ i ‘postmodernizam’ u likovnim umetnostima, prefiks ‘post’ u okviru primenjenog termina (muzički) ‘postminimalizam’ ne označava produžetak i evolucioni razvoj minimalizma kao umetničke paradigme, već njeno dovršenje i autokritičko razmatranje. Vidi u: Isto, 16.

značajne ne-minimalističke segmente”.¹¹³ U cilju još preciznijeg razgraničenja ovih sintagmi, Masnikosa precizira da je za razlikovanje „minimalizma kao pokreta i postminimalizma kao frakcije muzičkog postmodernizma” od suštinskog značaja svest o „**intertekstualnosti postminimalističkog diskursa, tj. njegovo ‘dvostruko kodiranje’** [istakla N.K.], koje je omogućilo prodor različitih označitelja istorijskih muzičkih diskursa u institucionalno ‘belo pismo’ radikalnog ‘jednostruko kodiranog’ modernističkog minimalizma.”¹¹⁴ Potom, autorka dodatno objašnjava da u postmodernom vremenu označitelji radikalnog muzičkog minimalizma („strogost, predoblikovanost procesa, autoreferencijalnost, redukcija, mehaničnost ponavljanja”) „nestaju ili im je pridružena tehnika citiranja/simuliranja ili, otvorena, nestabilna referencijalnost, koja ‘upotrebljava’ neuhvatljive ‘plutajuće označitelje’ starijih ili žanrovski drugačijih muzika.”¹¹⁵

Masnikosa zaključuje da u ostvarenjima *postmodernog minimalizma* „minimalistički proces prožima sve segmente dela, čuvajući na taj način organsko jedinstvo dela i njegovu tekstualnu koherenciju kao ‘totalizujuću metanaraciju’ modernizma, od kojeg ga jasno razdvajaju referencijalnost i/ili posezanje za tradicionalnim aspektima muzike (...) zbog čega i predstavlja onaj modalitet muzičkog postminimalizma koji je i u poetičkom i u kompoziciono-tehničkom i u ideološkom smislu bliži trajektoriji muzičkog modernizma”.¹¹⁶ S druge strane, *postminimalistički postmodernizam* „ograničava oblikotvorni udeo minimalističkih procesa, na neke segmenete/odseke kompozicije ili na slojeve u fakturi njenih delova, i, za razliku od *postmodernog minimalizma*, ne eksponira minimalizam kao ‘prirodni diskurs dela’ u koji se ostali diskursi uklapaju, već afirmiše tekstualnu heterogenost u okviru koje minimalistički segmenti ili slojevi imaju značajno ili čak najznačajnije mesto”; na taj način, smatra autorka, *postminimalistički postmodernizam* „obuhvata skup pojava koje pripadaju reprezentativnoj zoni tekstualno heterogenog muzičkog postmodernizma, i tako se i teorijski i zvučno – nužno ukršta i dodiruje sa

¹¹³ Isto, 16–17.

¹¹⁴ Isto, 17.

¹¹⁵ Isto, 18.

¹¹⁶ Isto, 18–19.

mnoštvom različitih postmodernističkih pojava i tendencija", te istupa kao „modalitet čija odrednica ne nudi ‘sumarno’ i ‘konačno’ kompoziciono-tehničko i stilsko određenje dela, već sugerira stilističku polivalentnost, otvorenost, i karakterističnu postmodernističku stilsku ambivalenciju u heterogenim ostvarenjima u kojima minimalistička tehnika ima značajnu ulogu.”¹¹⁷

Prethodno navedene odrednice koje doprinose razlikovanju minimalizma i postminimalizma, a naročito diferencijacija dva modaliteta – *postmoderni minimalizam* i *postminimalistički postmodernizam*, veoma je bitno imati na umu ukoliko se analiziranju Pertove poetike pristupa u kontekstu modernizma, odnosno, postmodernizma. Unutar kompozitorovog *tintinabuli* stvaralaštva dela se razlikuju upravo po tome u kojoj meri su u njih interpolirani raznovrsni ‘označitelji’ pomenutih pokreta/frakcija/modaliteta, a koje je na sasvim drugačije načine moguće iščitavati u svakoj kompoziciji. Budući da je teza ovog rada i razmatranje minimalističkih tehnika i njima ‘združenih’ elemenata različitih muzičkih (ali i ne samo muzičkih) tradicija, te njihovo ‘modelovanje’ i ‘transformisanje’ kroz vreme, analitički uzorak sačinjavaju dela koja prikazuju sazrevanje *tintinabuli*-ja, odnosno, specifičnu gradaciju u Pertovom promišljanju i obogaćivanje kompoziciono-tehničkih sredstava, u postmodernom vremenu. Ova studija, u skladu sa tim, predstavlja muzikološku potragu za različitim modalitetima muzičkog (post)minimalizma, te se kroz nju razmatra ‘izgradnja’ ličnog kompozitorovog postminimalističkog/postmodernističkog-minimalističkog diskursa.

*Digresija pred naredno poglavlje: kompozicioni proces svakog dela Pert gradi prateći različite formule početnog, izabranog nukleusa, te dela predstavljaju njegovu muzičku inkarnaciju, odnosno, različite manifestacije jednog *ur*-algoritma.

¹¹⁷ Isto, 19–20.

3. STUDIJE SLUČAJA

ARBOS / FESTINA LENTE / ORIENT & OCCIDENT

Naslovi nisu slučajno ili nepromišljeno odabrani. Postoje, zasigurno, veoma snažne i direktna veze. Ali, one, neminovno, nisu i očigledne. U isto vreme, moje komponovanje može biti inspirisano naslovom (...) gde naslovi diktiraju kako bi delo trebalo da teče. Ovaj odnos između naslova, biografije i muzike je nalik na ranu: ne zarasta samo spolja nego i iznutra.

(Arvo Pert)

3.1. *Arbos*

To je proporcionalni troglasni kanon: prvi deo reprezentuje stablo imaginarnog drveta, onda sledi drugi glas, duplo brži od prvog, a potom treći, duplo brži od drugog. Sve je organizovano ritmički na jednostavan način, isprekidano pauzama. To je čista matematika – matematika primenjena na muzičke instrumente. Zvuči čudno, zar ne? Ali, u muzici je sve matematika, bez brojeva ne bi bilo nijedne note.

(Arvo Pert)¹

Citirane Pertove reči – odnosno, opis kompozicije *Arbos*² – predložene su kao svojevrsan uvod u celokupnu analizu koja sledi. Ovo naizgled potpuno objašnjenje načina na koji je kompozitor realizovao delo, zapravo otvara mnoga pitanja: Na koji način je realizovan menzuralni kanon, treba li ga razumeti kao skicu za to imaginarno drvo čiji je koren u dubokoj (muzičkoj) prošlosti, stablo u sadašnjosti, a grane pruža ka budućnosti? Kako je sve organizovano ritmički, da li ritmička organizacija isključuje melodijsku? U kom smislu je organizacija jednostavna; koju ulogu igraju pauze? Kako je matematika primenjena na muzičke instrumente, o kojoj matematičkoj formuli je reč? I na kraju, da li je sve ovo u vezi sa onim što čujemo, odnosno, da li je zapis analogan ili dijametralan u odnosu na zvučni rezultat?

Metaforički rečeno, ova pitanja služe kao ‘znakovi pored puta’, a odgovaranjem na njih, to jest, praćenjem ‘znakova’, trasirana je analitička staza koja je autorku ovih redova dovela pred sam ‘mehanizam’ ove muzičke/matematičke mašine. Kako bi se na što koncizniji i razumljiviji, pertovski rečeno – „jednostavniji” način, predstavio ovaj ‘mehanizam’, tekst neće biti vođen u smeru pokazivanja postupaka koji vode do rešenja, već obrnuto – prvo je predstavljeno rešenje, a potom, postupno, i svi činoci koji su ‘sabirani’ kako bi se dobio taj muzičko-matematički rezultat.

¹ Enzo Restagno, nav. delo, 42.

² *Tintinabuli* kompozicija za sedam (ili osam) blok-flauta i tri trianglera ad lib., napisana 1977. godine.

Etimologija reči *arbores* je u latinskom jeziku i znači *drvo*.³ Dakle, samim naslovom autor poziva na razmišljanje o formi drveta, a istovremeno simbolički saopštava i suštinu 'mehanizma' kompozicije. Simbolički, zato što je drvo moguće razumeti i kao simbol: života, snage, zdravlja, prirode, otpornosti, i tako dalje. Međutim, kada se ima na umu „čista matematika“, o kojoj razmišlja kompozitor, onda bi simboličko značenje *arbores*-a trebalo tražiti upravo u oblasti ove nauke.

U tom kontekstu, o *arbores*-u se razmišlja kao o strukturi, odnosno, kao o strukturi u nastajanju, razvoj u *procesu* – praćenjem razvojnog ciklusa drveta i delova iz kojih se sastoji, može se zaključiti sledeće: struktura drveta analogna je strukturi *fraktala*, i njen je specifičan simbol.

Termin *fraktal* izveden je iz latinske reči *fractus*⁴ (rascepljen, slomljen, prekinut), a pronalazi se, sa naročitim značenjem, u oblasti matematike. Naime, tvorac termina je francuski matematičar poljskog porekla, Benoit Mandelbrot (Benoît B. Mandelbrot), a prvi put ga je upotrebio 1975. godine sa namerom da definiše geometrijski nepravilne oblike koji se nalaze u prirodi – poput oblika munje, morske obale, snežne pahuljice, oblaka, paprati, drveta, i tako dalje. Fraktali su obeleženi beskonačno sitnim detaljima – njih je moguće (mikroskopski) uvećavati neograničeno mnogo puta, a da se pri svakom novom povećanju/približavanju vide novi detalji, koji pre toga nisu bili vidljivi. Oni su samoslični (ili bar približno isti), odnosno, sastoje se od umanjenih verzija sebe samih, ali su isuviše nepravilni da bi bili definisani diskursom klasične geometrije. „Fraktali su ‘načičkani’ specifičnim geometrijskim objektima do u beskonačnosti.”⁵

O teoriji fraktala piše i Miško Šuvaković, smatrajući da su fraktali „dobili karakteristično značenje u postmodernoj teoriji, kulturi i umetnosti.”⁶ Suzan Konde (Susan Condé), opisujući XX vek kao eru u kojoj su umetnici morali da se nose sa mnogošću i mnoštvom informacija/modaliteta/pokreta, navodi da su oni krenuli u

³ Prema prevodu iz *Oxford Latin Dictionary*, a preuzeto sa sajta: <http://www.latin-dictionary.net/definition/4441/arbores-arboris>.

⁴ Preuzeto iz istog izvora: <http://www.latin-dictionary.net/search/latin/fractus>.

⁵ Duško Letić i Katarina D. Živković, *Fraktalne forme*, Beograd, 2014, 2.

⁶ Miško Šuvaković, „Fragmentarno i fraktali”, u: nav. delo, 279.

stvaranje nove paradigme u umetnosti, i da su razvili fraktalnu umetnost kao umetničku praksu zasnovanu na konceptima fraktalne geometrije, teorije haosa i teorije kompleksnosti. Autorka objašnjava da su se individualne umetničke ekspresije zasnivale na istraživanju kompleksnih formi, tema o samosličnosti, redu i neredu, mernim jedinicama, razmerama, odnosu mikrokosmosa prema makrokosmosu, i tako dalje. „Fraktalni umetnici projektuju fraktalnu imaginaciju sveta kroz svoja dela. To je svet u kojem prostor postaje fraktalan – to jest implozivan, zgusnut, hiperaktivan, povezan.”⁷ Veoma je intrigantan stav Ričarda Vosa (Richard Voss) da gregorijansko pojanje „ima veoma jasnu fraktalnu strukturu, trozvučnu strukturu zasnovanu na Trojstvu.”⁸ Nastavljamo ka razjašnjenju hipoteze da *tintinabuli* ima, bar kada je *Arbos* u fokusu, takođe veoma jasno određenu, sličnu takvu strukturu.

Dženks je pisao da je „realnost post-moderna”, a „isto je i sa Majkom Prirodom (koju mnogi uzimaju za realnost”. Pominjući Mandelbrota, on je upredio ‘prošlo’ i ‘sadašnje’ viđenje prirode, odnosno „platonističko i fraktalno”, te se pitao da li ih je moguće predstaviti zajedno kao jedinstveni kontinuum, a kao (umetnički) odgovor stvorio je pejzaž nazvan *Fraktalna terasa* (*Fractal Terrace*; v. Reprodukcija 1). Ovaj pejzaž sačinjen je od jasnih pravougaonika i kvadrata Sezana (Paul Cézanne) i Le Korbizijea (Le Corbusier) s jedne strane, koji prerastaju u nepravilne romboide i fraktale s druge strane. Dženks to tumači kao put „od samo-istosti do samo-sličnosti, od repeticije do skaliranja, od moderne do post-moderne”, kao „kontinuirano kombinovanje (...) koje donosi i neke istorijske dvoznačnosti.”⁹

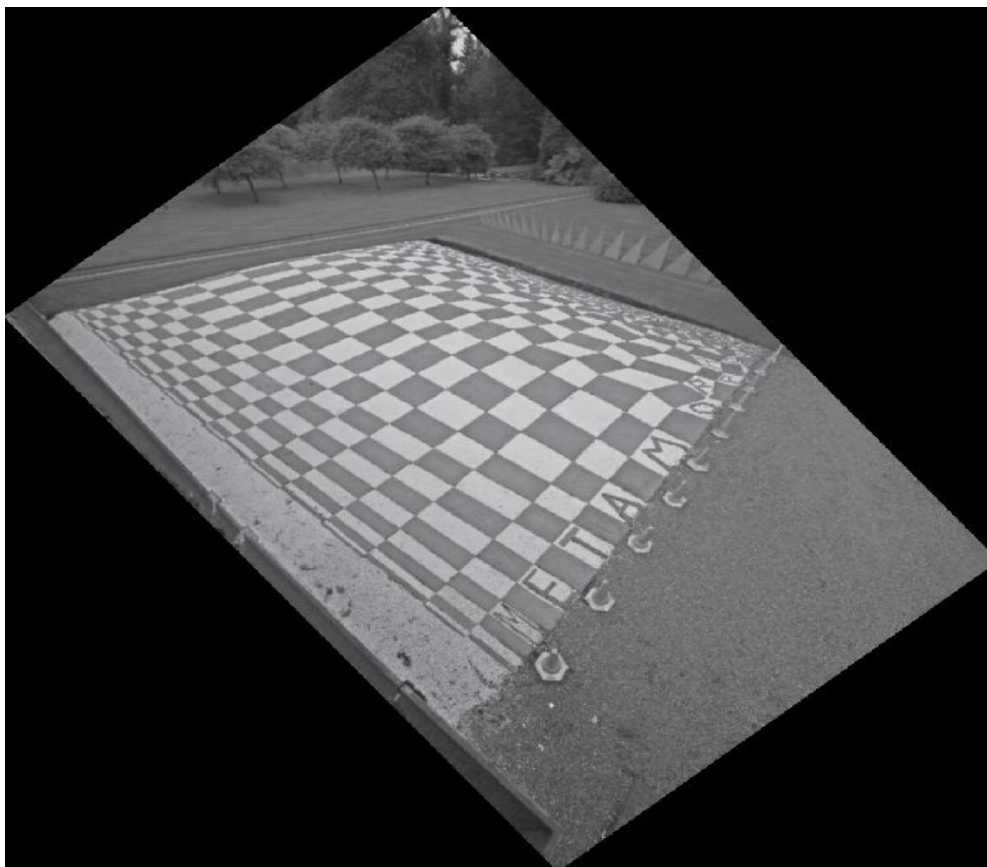
⁷ Susan Condé, “The Fractal Artist”, *Leonardo*, Vol. 34 No. 1, MIT Press, 2001, 3–10.

⁸ Opširnije u: Dietrick E. Thomsen, “Making Music – Fractally”, *Science News*, Vol. 117, No. 12, Society for Science & the Public, 1980, 190. Dodatne interesantne podatke o fraktalnoj geometriji i njenoj primeni u umetnosti, videti u: Joseph K. Bailey, Randy K. Bangert, Jennifer A. Schweitzer, R. Talbot Trotter III, Stephen M. Shuster and Thomas G. Whitham, “Fractal Geometry Is Heritable in Trees”, *Evolution*, Vol. 58, No. 9, Society for the Study of Evolution, 2004, 2100–2102; Michela Pereira, “Heavens on Earth. From the Tabula Smaragdina to the Alchemical Fifth Essence”, *Early Science and Medicine*, Vol. 5, No. 2, Alchemy and Hermeticism, Brill, 2000, 131–144; Mikhail A. Vedyushkin, “Fractal Properties of Forest Spatial Structure”, *Vegetatio*, Vol. 113, No. 1, Springer, 1994, 65–70; Richard P. Taylor, Adam P. Micolich and David Jonas, “The Construction of Jackson Pollock's Fractal Drip Paintings”, *Leonardo*, Vol. 35, No. 2, MIT Press, 2002, 203–207.

⁹ Charles Jencks, nav. delo, 19–20.

Reprodukcija 1

Čarls Dženks, *Fraktalna terasa*



Govoreći o muzičkoj inkarnaciji imaginarnog nukleusa, Pert pruža objašnjenje tog nukleusa upoređujući ga sa mikroskopskim posmatranjem predmeta ili neke supstance:

„Krećući se kroz različite nivoe uveličavanja mogu se videti neverovatni pejzaži. Negde je, ipak, limit (...) – kad pejzaž nestaje. Ono što se tad vidi je geometrija: veoma specifična i veoma čista (...) Na prvi pogled, ova geometrija ima veoma malo sličnosti sa različitosti pejzaža. **Pejzaži i geometrija su, međutim, nerazdvojni.** [istakla N. K.] Geometrija je tačka gde sve počinje. Geometrija i pejzaži nisu nezavisni jedno od drugog, nego su srodni, kao početna tačka i proces [koji se iz nje razvija, prim. N.K.].”¹⁰

¹⁰ Geoff Smith, “An Interview with Arvo Pärt: Sources of Invention”, *The Musical Times*, Vol. 140, No. 1868, Musical Times Publications Ltd., 1999, 21.

Na isti način autor je govorio i o ljudskoj duši – ukoliko se ona, uslovno rečeno, posmatra kao kroz mikroskop, uvećavanjem, skidaju se svi velovi natopljeni kulturnim, političkim, i religioznim konotacijama, i finalno, stiže se u „unutrašnjost (...) gde smo svi toliko slični da možemo prepoznati sami sebe i u svima drugima”; te zaključuje da se u našoj suštini nalazi mrežasti obrazac koji se može nazvati „ljudska geometrija” (*human geometry*), veoma precizno organizovana.¹¹ Ovaj Pertov govor, međutim, izuzetno podseća na govor koji je Vebern održao na jednom od svojih predavanja 1932. godine, a koji je veoma značajan u kontekstu Perta, budući da je on bio inspirisan Vebernovom muzikom. Prema Vebernovom shvatanju:

„Na kasnijim pokolenjima je da otkriju pojedinosti zakona koji određuju ova dela. Ukoliko donesemo zaključak samo na osnovu pogleda na delo, onda ne može više postojati bilo kakva razlika između nauke i inspirisanog stvaranja. Što dublje gledamo, sve identičnije sve postaje, i na kraju imamo utisak da više ne gledamo u ljudsku kreaciju nego u prirodu.”¹²

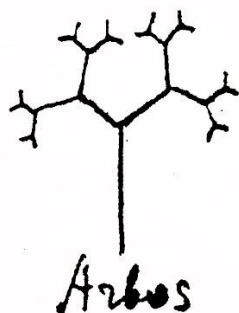
Pert je kompoziciju napisao 1977. godine, samo dve godine nakon što je Mandelbrot predstavio svoju teoriju, i ukoliko se pogleda Pertov crtež *Arbos*-a, vidi se da je kompozitor veoma dobro skicirao/razumeo strukturu fraktala (v. Reprodukcijska 2 i 3), tačnije, način na koji se fraktalne strukture grafički predstavljaju. Reprodukcijska 2

¹¹ Arvo Pärt, „Two Acceptance Speeches”, u: Enzo Restagno, Leopold Brauneiss, Saale Kareda, Arvo Pärt, nav. delo, 174.

¹² Saale Kareda, nav. delo, 168–169. Prema originalu: Anton Webern, *Der Weg zur neuen Musik*, ed. W. Reich, Vienna: Universal Edition, 1960, 60.

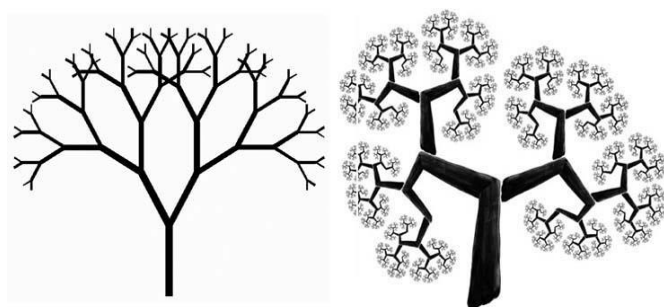
Pertov crtež *Arbos*-a

(Enzo Restagno, nav. delo, 100)



Reprodukcija 3

Mandelbrotov grafički prikaz fraktalne strukture drveta
(http://miqel.com/fractals_math_patterns/visual-math-interactive-fractals.html)



Moje pitanje je: Da li postoji paralelizam crteža/skice i muzičkog procesa? Da li je u pitanju muzička inkarnacija/simulacija strukture fraktala?

Pert je naznačio da je ovu 'muzičku sliku' svog „imaginarnog drveta” realizovao upotrebom proporcionalnog / menzuralnog kanona iz tri dela / glasa. Ovo je poseban oblik kanona, koji se koristio u periodu srednjeg veka i renesanse u muzici. Kao specifičan muzički oblik, za razliku od tradicionalnog kanona u kojem se jedna ista, nepromenjena melodija, izložena u jednom glasu, imitira u ostalim glasovima uz određeno 'kašnjenje', u menzuralnom kanonu svi glasovi uglavnom nastupaju istovremeno od početka kompozicije, ali se 'kašnjenje' i polifono zvučanje

glasova postiže tako što zadati melodijski obrazac svaki glas izlaže različitom brzinom. Drugim rečima, predloženi ritmički obrazac je diminuiran ili augmentiran, i to u pravilnoj proporciji u odnosu na ostale glasove, što je sasvim u skladu sa opisom koji je dao sam kompozitor – nakon prvog glasa koji „reprezentuje stablo imaginarnog drveta (...) sledi drugi glas, duplo brži od prvog, a potom treći, duplo brži od drugog”. Način na koji je kompozitor nacrtao svoje imaginarno drvo, odgovara načinu na koji ga je opisao, a takođe, odgovara ‘građi’ proporcionalnog kanona, u kojoj je, izgleda, prepoznao primer fraktalne (muzičke) strukture. Opisani odnos (muzičkog) ‘stabla’, ‘grana’, ‘grančica’... možemo predstaviti matematički, proporcijom – 1:2:4, odnosno, 1:2, 1:2. Takođe, Pert je svoj menzuralni kanon ritmički j definisao upravo prema ovoj proporciji. To se uočava u ritmičkoj strukturi grupa instrumenata (posmatrano odozdo nagore; v. Primer 6): odnos između prve grupe instrumenata (‘stablo’) – u dva linijska sistema (deonice bas i tenor flaute), i druge grupe instrumenata (‘grane’) – unutrašnja tri linijska sistema (sopran, tenor/alt i bas), oslikava (ritmičku) proporciju 1:2, a na isti način je realizovan odnos unutrašnjih glasova prema trećoj grupi (‘grančice’) – prva dva linijska sistema (sopran i alt flaute). Dakle, moguće je uspostaviti analogiju: gustina = brzina; odnosno, ‘gušće grane drveta’ = duplo brži ritam od prethodnog. Drugačije rečeno, uočava se mentalna shema muzičkog pisma.

Primer 6

Arvo Pärt, *Arbos*, t. 1.¹³



Pärt je nagovestio da je sve organizivano ritmički, jednostavno, i to se na primeru vidi – načinjena proporcija između glasova i inicijalni ritmički obrazac ostaće nepromenjeni do kraja kompozicije. Premda je ustinjavanje, odnosno diminuiranje ritmičkog modela ostvareno proporcijom 1:2, kada je o odnosu između glasova reč, ukoliko se posmatra sam ritmički obrazac, on odgovara suprotnoj proporciji – 2:1 = nota brevis | cela nota > cela nota | polovina note > polovina note | četvrtina note; isti princip primenjen je i na pauze. Dakle, i zvučne i bezvučne ‘događaje’¹⁴ Pärt organizuje prema istom obrascu. Fraktalnom? – da ukoliko upotrebljavamo matematički diskurs. U kontekstu istorije muzike moguće je pozvati se na prošlost.

Naime, ritmički obrazac odgovara trohejskom ritmičkom modelu koji poznajemo još iz perioda renesanse. Ovaj trohejski obrazac zadržan je tokom čitave kompozicije i primenjen je i na najduže i na najkraće notne vrednosti, a takođe i kada

¹³ Arvo Pärt, *Arbos*, für sieben (aht) Blockflöten und drei Triangeln ad lib. (1977), Wien: Universal Edition, 1981, t. 1.

¹⁴ Termin se koristi u značenju koje mu daje Marija Masnikosa, a koja ‘događajem’ naziva „svaki muzički stimulus (zvuk, sazvuč, pauza) koji se u svesti slušaoca izdvaja kao jedinstven i relevantan za dalje razumevanje aktuelnog muzičkog toka i njegovog konteksta.” Prema: Marija Masnikosa, *Muzički minimalizam...*, nav. delo, 73-74.

se umesto nota pojave pauze – ritmički obrazac ostaje nepromenjen, iako zvučni rezultat navodi da ritmičku organizaciju čujemo kao smenu trohejskog i jampskog obrasca. Iako su značajne za ritmičku organizaciju teksta, pauze, možda, bitniju ulogu imaju u izgradnji melodijskog glasa. Iako izostavljena u kompozitorovom opisu Arbos-a, sagledavanje načina na koji je stilizovao M-glas doprinosi išitavanju specifičnih kodova bliže i/ili dalje muzičke prošlosti.

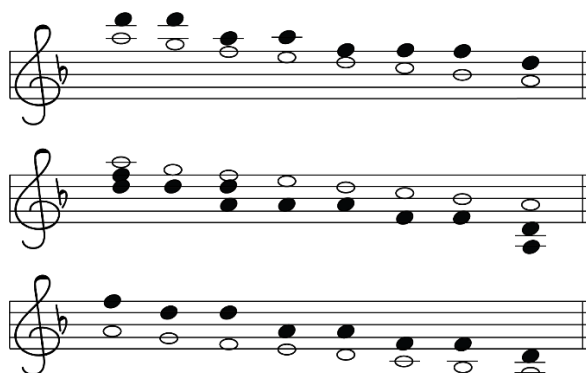
Osnovna tintinabuli tekstura – M-glas i T-glas, izgrađena je prema koceptu „nota prema noti”. M-glas zasniva se na lestvičnom nizu eolskog modusa In D, dok se u T-glasu smenjuju tonovi osnovnog trozvuka (de, ef, a). Shodno raspodeli deonica flauta u grupe prema ritmičkom modelu, raspoređeni su i melodijski i tintinabuli glasovi (v. Primer 7), koji su vođeni unisono, kao parovi tonova organizovani u dvozvuke, prema određenim pozicijama T-glasa u odnosu na M-glas, unapred smišljenim, koje ostaju nepromenjene tokom čitave kompozicije (v. Primer 8).

Primer 7

Arvo Pärt, *Arbos*, t. 1.

The image shows a musical score for Arvo Pärt's 'Arbos', t. 1. It consists of six staves, each with a vocal part labeled on the left: M, T, T, M, T, T, and M. The staves are grouped into three pairs. The first pair (M, T) has a rhythmic marking of (3+3+3+3) above the first staff. The second pair (T, M) has a rhythmic marking of (4+2+4+2) above the first staff. The third pair (T, M) has a rhythmic marking of (8+4) above the first staff. The score is written in 12/4 time and features a key signature of one flat (B-flat). The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

Primer 8



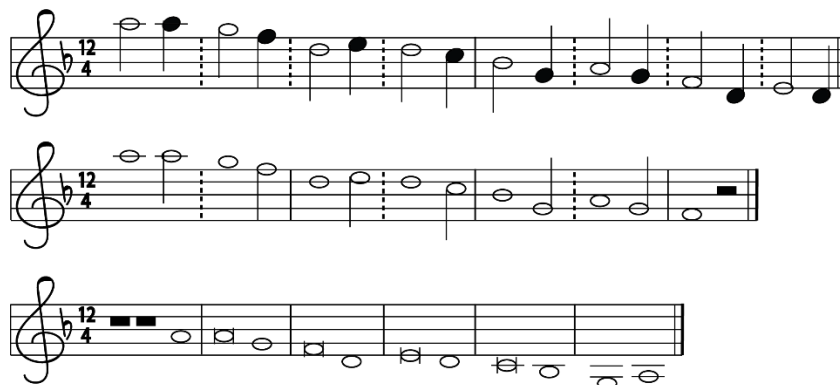
Odnos M i T glasova prema grupama flauta:

- 1) U prvom linijskom sistemu predstavljen je odnos M3 (cele note) i T3 (glava četvrtine note) glasova, pri čemu je T3 glas u prvoj poziciji (sa odstupanjem na tonu 'ha' kada je ton T glasa u drugoj poziciji) i superiornom položaju u odnosu na M3 glas; M3 glas nalazi se u deonici sopran flaute, T glas u deonici alt flaute (treća grupa flauta);
- 2) Drugim linijskim sistemom prikazan je odnos jednog M2 (tenor/alt flauta) i dva T2 (a/b) glasa (sopran/T2a i bas flauta/T2b); oba T2 glasa su u inferiornom položaju u odnosu na M glas, i oba se smenjuju prva i druga pozicija;
- 3) U trećem linijskom sistemu reprezentovan je odnos M1 (bas) i T1 (tenor) glasa, T je u superiornoj funkciji i, takođe, i u drugoj i u prvoj poziciji.

Melodijska fraza oblikovana je kao lestvično nizanje tonova u smeru naniže postupnim pokretom sa sekundnim i tercnim razmakom između tonova. Međutim, M-T linija razlikuje se u svakoj grupi za nekoliko dvozvuka – osnovni obrazac, niz od 11 tonova (od a_1 do g_2 ; M1-glas) izožen je u deonici bas flaute (prva grupa); u deonici tenora/alta nalazi se niz od 13 tonova (od a^2 do ef_1 ; M2 glas), odnosno, osnovni niz nalazi se za oktavu više od prethodnog, i produžen je za dva dvozvuka, ali prema istom redosledu dodavanja dvozvuka kao i u glavnom nizu, te se čini kao da melodija, iako u celosti izložena, nastavlja aditivno da se odvija; dok u deonici soprana (M3 glas) postoji niz od 16 tonova (od a^2 do de_1), i izgrađen je na isti način kao i prethodni glas (v. Primer 9).

Primer 9Melodijska fraza *Arbos-a*

(M3/sopran flauta, M2/tenor/alt flauta, M1/bas flauta).



Upotrebom pauza, sprečava se razvijanje melodije, koja, nakon svake nove pauze postaje duža za jedan ton, sve dok se u potpunosti ne izloži. I ukoliko u vertikalno posmatranoj ritmičkoj organizaciji (prema odnosu instrumentalnih grupa) imamo susret sa principom multiplikovanja/ udvajanja, na horizontalnom nivou kompozitor primenjuje postupak ponavljanja sa kumulativnom adicijom pojedinih segmenata ritmičko-melodijskog modela (v. Primer 10).

Primer 10

Repetitivno ponavljanje modela sa adicijom



Ovakav način organizacije muzičkog toka u kojem dominiraju repetitivna tehnika i regularan puls, karakterističan je za minimalističku muziku, a pre svega za stvaralaštvo Filipa Glasa, budući da se on smatra tvorcem pomenutog repetitivnog procesa sa adicijom. Međutim, za razliku od Glasovog dela u kojem model, bez obzira na to koliko biva proširen, ostaje prepoznat u svesti slušalaca, *Arbos* ostavlja potpuno drugačiji utisak – slušalac teško može da isprati postupno ‘građenje’ melodije. Razlog tome je ritmička organizacija svakog glasa – u Pertovoj kompoziciji ne postoji vertikalna ritmička simultanost između svih glasova, već samo između

pojedinih grupa glasova. To u zvučnom rezultatu stvara 'haos'; zapravo, kompozitor imitira kaos, i to precizno konstruisan kaos, budući da je svaki ton u metričkom kanonu perfektno organizovan. To je moguće uočiti na još jednom nivou.

U ovoj kompoziciji iščitava se još jedna minimalistička tehnika – Rajšovi principi *rhythmic construction* i *rhythmic reduction*. Pert ih je upotrebio tako da budu zavisni jedan od drugog – *rhythmic construction* prisutan je u flautama, dok je, *rhythmic reduction* uočljiv u trianglima.

Deonice tri trianglera u potpunosti su determinisane deonicama flauta: svaki triangler ritmički prati jednu grupu flauta. Deonici prvog trianglera pripada samo ritmička vrednost četvrtine note, drugoj deonici polovina note, a trećoj polovina sa tačkom. Odnos između tri trianglera je proporcionalan: 1:2:3. Deonice su osmišljene tako da njima dominiraju pauze – tonovi se pojavljuju onda kada se u grupama flauta pojave pauze, dakle, u jednom *quasi* komplementarnom ritmu: prvi triangler odsviraće svoju četvrtinu onda kada se u trećoj grupi flauta (sopran i alt, sa najkraćim notnim vrednostima) javi pauza, drugi triangler odsviraće polovinu kada nastupi pauza u drugoj grupi flauta (sopran, tenor/alt i bas), a treći triangler odsviraće polovinu sa tačkom kada se u prvoj grupi flauta (tenor i bas, sa najdužim notnim vrednostima) nastupi pauza (v. Primer 11). To je jedinstveni, potpuno konstruisani mehanizam, koji dominira čitavim delom!

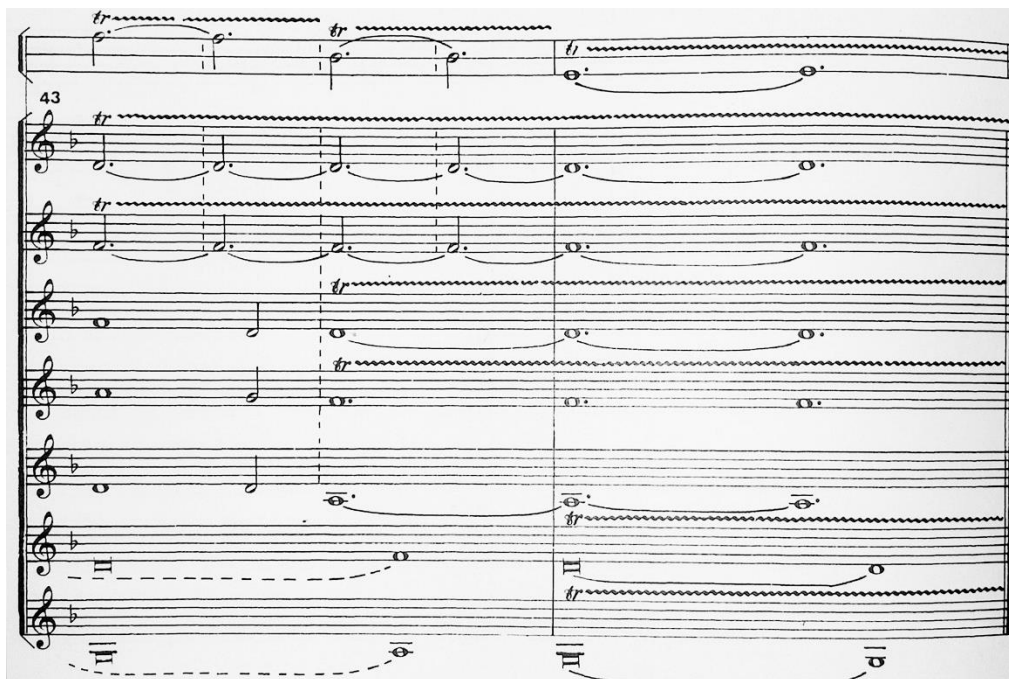
T glas je u isto vreme i statičan i dinamičan: statičan jer sadži samo osnovne tonove trozvuka, iako otkriva harmonski kvalitet M-glasa, nema i funkcionalni, dijalektički harmonski potencijal; a dinamičan je iz razloga što se zasniva na kontinuiranim permutacijama tri osnovna tona, i što kroz tu fluidnost doprinosi iznenadnim konsonantnim ili disonantnim vertikalnim sazvučima. Sa druge strane, može se tumačiti i kao vrsta (minimalističkog, ili pak, srednjovekovnog) drona sa centrifugalnom moći privlačenja i 'držanja na okupu' svih tonova lestvice. Ipak, svaka grupa instrumenata, svaki M i T glas samostalno i kontinuirano, pravolinijski, usmereno napreduju, naročito M-glas koji postepenom adicijom i postupnim pokretom naniže 'niže' svoju osnovnu skalu.

Primer 11

Arvo Pärt, *Arbos*, t. 1-2.

Ovim postupkom ostvaruje se kontinuirani zvuk, koji će svoju konačnu kulminaciju dostići na kraju kompozicije, kao simbol beskrajnog i beskonačnog zvučanja muzike! Naime, poslednja tri takta kompozicije predstavljaju sintezu i unisono zvučanje svih instrumentalnih deonica, i trianglera! Nakon što izlože melodijski obrazac, oni nastavljaju da sviraju poslednji ton niza u tremolo tehnici. U flautama nastavljaju kontinuirano da zvuče četiri, za ovo delo fundamentalne tonske visine, odnosno tonovi „tonske fonemske osnove”¹⁵ *Arbos*-a – ge, de, a i ef (v. Primer 12). Ovaj krajnji Pertov postupak asocira na Rajšovu metodu postupne ekstenzije, augmentacije primarnih tonova do kraja kompozicije.

¹⁵ Termin Marije Masnikose, koji se odnosi na „zbir tonskih visina koje učestvuju u izgradnji određenog segmenta muzičkog toka”. Prema: Marija Masnikosa, *Orfej u repetitivnom društvu...*, nav. delo, 135. U slučaju *Arbos*-a, zbir tonskih visina na kraju kompozicije reprezentuje „zbirnu vertikalnu” čitavog dela.

Primer 12Arvo Pärt, *Arbos*, t. 43–44.

Suma summarum, za ovo muzičko ostvarenje može se reći da je u celosti predoblikovano i izgrađeno iz elemenata prepoznatljivih za paradigmu muzičkog minimalizma, kao što su:

- puls-traka ostvarena monoritmičnošću – odnosno motoričnost i mehaničnost procesa realizovani upotrebom „serijalno-izoritmičke tehnike”¹⁶,
- postupak kumulativne adicije, kao i
- *rhythmic construction* i *rhythmic reduction*.

Minimalistički proces prožima sve segmente dela izgrađujući tako njegovo organsko jedinstvo i tekstualnu koherenciju koja je bliska diskursu modernizma. Međutim, od modernističkog diskursa Pärt se jasno udaljio odlučivši se za jedan tonalni centar, bez funkcionalnog tradicionalnog dijalektičkog korišćenja harmonske

¹⁶ Ovo je termološka kovanica Ksenije Zamornikove i Margarite Katunjan, kojom su autorke osvetlile Pärtovu kombinatoričku primenu tehnika XIV veka sa inovacijama XX veka. U: Kseniya Zamornikova i Margarita Katunyan, “«Fratres» Арво Пярта – молитва в музыке”, *Lietuvos muzikologija*, t. 12, 2011.

osnove, što i jeste jedna od osnovnih karakteristika „nove tonalnosti“, i „nove određenosti“. Njegov *tintinabuli* koncept uspešno simulira ‘melodija+pratnja’ fakturu. Takođe, odlučivši se za asocijativan naslov kompozicije, čime je (in)direktno upisao u delo i van-muzički sadržaj, precizije, fraktalnu geometrijsku strukturu koja je u potpunosti determinisala čitav proces kompozicije, Pert je denotirao strukturu svoje kompozicije, a time se i opredelio za postmodernističku intermedijalnost i intertekstualnost. Zbog svih ovih karakteristika, *Arbos* bi mogao biti smešten u klasu onog postminimalističkog modaliteta koji je u poetičkom i kompoziciono-tehničkom smislu bliži trajektoriji muzičkog modernizma, odnosno modalitetu, gotovo integralno promišljenog, *postmodernog minimalizma*.

3.2. *Festina Lente*

Muzika izrasla iz korena može se razvijati na raznovrsne načine, koji se ne mogu predvideti na početku kompozicionog procesa. Cvet koji se razvijao iz ovog korena ima bezbroj aspekata.

(Nora Pert)¹⁷

Tokom jedanaest godina, koliko je vremensko rastojanje od kompozicije *Arbos* do kompozicije *Festina Lente*¹⁸, Pert je razvijao kompoziciono-tehničke komponente *tintinabuli*-ja, dok su estetička i osnovna poetička načela ostala u osnovi nepromenjena. Nov odnos prema M i T materijalu, odnosno, načini na koje su pojedinačno, ali i skupa oblikovani, ukazuju na progresiju ka kompleksnijem kompozitorskom izrazu. S druge strane, kontinuitet se ogleda u tome što autor nastavlja muzički da traga za esencijom, tom osnovnom ćelijom, i da ispituje potencijale koje ona u sebi krije. I u ovoj kompoziciji Pert dozvoljava analitičarima da se, povezujući racionalno i iracionalno, susretnu sa konceptom izmirenja suprotnosti. Taj koncept, kao što je ranije pomenuto, konvergira ka formiranju

¹⁷ Andrew Shenton, “Arvo Pärt: in his own words”, nav. delo, 116–117.

¹⁸ *Tintinabuli* kompozicija iz 1988. godine, za gudački orkestar i harfu ad libitum.

najvažnijeg jedinstva, a konkretno, na primeru ove kompozicije, jednostavnim principima reguliše tretman muzičkog materijala. Pert je često govorio o „nukleusu” čiji opis priziva asocijacije na nukleus biološke ćelije – koja u svojim hromozomima sadrži zbir svih informacija, kao i na nukleus atoma – sa njegovom potencijalnom unutrašnjom energijom koja se oslobađa pri pucanju. Takođe, govoreći važnosti jednog tona, kao nukleusa muzike, Pert je istakao: „Morao sam da se koncentrišem na svaki zvuk, tako da svaka [muzička, prim. N.K.] travčica bude podjednako važna kao i cvet (...) travka ima status cveta”, i potrebno je „videti nešto u ovoj majušnoj frazi (...)”¹⁹ Ovo je kompozitorova verzija onoga o čemu je njegova supruga Nora govorila (citat na početku ove studije slučaja). I Pert i Nora upoređuju muzički/kompozicioni proces sa procesom *metamorfoze biljaka*, idejnom kreacijom Getea (Johann Wolfgang von Goethe, 1749–1832). Slično Pertu, ovaj genije svetske književnosti bio je ubeđen da može da otkrije zajedničko jedinstvo u srži raznovrsne flore, „jednu originalnu ili arhetipsku biljku – *Urpflanze*”²⁰ (nem. „iskonska biljka”).

Kao i kompozitor, književnik je uputio na list kao esenciju svih biljnih formi: „Sinulo mi je da u organu biljke, koji smo svi navikli da imenujemo *listom*, leži istinski Protej koji može skriti ili otkriti sebe u svim biljnim formama. Od prve do poslednje, biljka je ništa drugo do *list*.”²¹ Proces tokom kojeg list progresivno postaje cvet – prolazeći kroz sve faze razvoja: kotiledon, stablo, čašični list, latica... – jeste proces „metamorfoze biljaka”.²²

Gete se bavio pitanjem „kako” i istraživao je diverzitet fizičkih oblika, ali i markirajuće jedinstvo iz kojeg se biljke razvijaju. U napisu iz 1790. godine, objasnio je ono što naziva „genetskim metodom”, pri čemu termin *genetski* ne upućuje na nauku koja se bavi genima, već na (apstraktnije) traženje porekla ili geneze stvari: „Ukoliko posmatram stvoreni objekt, ispitujem njegovo stvaranje i pratim ovaj

¹⁹ Dorian Supin, Arvo Part – 24 Preludes for a Fugue, 2002, 11', https://www.youtube.com/watch?v=cKcIM00Xq_Y.

²⁰ Johann Wolfgang von Goethe, *The Metamorphosis of Plants*, Introduction and photography by Gordon L. Miller, England: London, Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, 2009, xvii.

²¹ Isto.

²² U ovom uviđanju jedinstva u mnoštvu, odnosno strukturne sličnosti u različitim delovima biljke, krije se i 'nagoveštaj' potonje teorije o fraktalnoj geometriji, o kojoj je već bilo reči. „Postoji istost usred različitosti”, smatra Gete. Prema: Isto, 106.

proces unazad koliko god mogu (...) Najpre razmišljam u postupnim koracima, ali kako priroda ne ostavlja prazne prostore, na kraju ću morati da vidim ovu progresiju neprekinute aktivnosti kao celinu. (...) Mogu to da uradim rastvaranjem pojedinosti bez uništenja impresije o celini.”²³

Drugi aspekt „genetske metode” podrazumeva ono što Gete naziva „egzaktnom čulnom imaginacijom” (*exact sensory imagination*), objašnjavajući da razmatranjem prethodno načinjenih analitičkih koraka, u stanju smo da uz pomoć imaginacije „transformišemo prvi list u drugi, drugi u treći... prateći proces unapred i unazad, kao što i sama priroda čini”.²⁴ Književnik smatra da se ovim empirijskim znanjem, dobijenim kroz opservaciju i identifikaciju, zapravo, jedino mogu spoznati stvari iznutra. Takođe, kao i Pert, i on zahteva od posmatrača duhovnu dimenziju. Naime, ukoliko čovek želi da prodre u suštinu, samu unutrašnjost stvari, neophodno je da se samo uzdigne duhovno gotovo do božanskog nivoa, jer se upravo Božanska kreacija, ili pak tajna Univerzuma, nalazi u toj esenciji. Gete eksplicira da „Božanstvo opstoji u živom, a ne u mrtvom; u postajanju i menjanju, a ne u nastalom i fiksiranom (...) *Uzrok*, sa tendencijom prema Božanskom, treba da operiše samo sa postajanjem, sa živim; a *Razumevanje* sa onim što je postalo, što je već fiksirano, što može biti iskorišćeno.”²⁵ Drugim rečima, Gete je otkrio da je neophodno korišćenje i „očiju uma”, pored čula vida, dakle, i senzornu i intuitivnu percepciju, u konstantnoj harmoniji. Počinjući od čulne percepcije spoljašnjih pojedinosti biljke, ili bilo kog drugog predmeta, Geteov naučni pristup zahteva i upotrebu duhovnog/intuitivnog/imaginativnog znanja, onog ‘iznutra’, smatrajući da je istina našeg unutrašnjeg znanja i bitka analogna istini prirode, odnosno da postoji harmoničan odnos između ljudske duše i duše prirode, te da se na duhovnom nivou ova druga istina, sasvim specifičnim jezikom otkriva prvoj.

Jedini način da se otkrije jednostavnost „tajnog zakona” jeste da se „bulji u biljke dok rastu”.²⁶ Gete je želeo da fizičkom oku, korak po korak, predstavi detaljnu,

²³ Isto, 105.

²⁴ Isto, 108.

²⁵ Isto, 111.

²⁶ Isto, 106.

grafičku, uređenu verziju onoga što je prethodno predstavio svom unutrašnjem oku, konceptualno i verbalno. Sa mišlju da je u kompoziciji *Festina Lente* moguće uočiti specifična *metamorfoza* osnovnih *tintinabuli* postulata, kao i da se primarna jednostavnost „tajnih zakona” *tintinabuli* koncepta može spoznati samo dugim analitičkim promatranjem („buljenjem”), analitički metod primenjen na ovo delo jeste, upravo, postupno, razloženo ‘grafičko’ predstavljanje onog što je prvenstveno, možda i suviše apstraktno, viđeno unutrašnjim, imaginativnim okom.

Festina Lente napisana je za monohromni gudački orkestar i harfu ad libitum. Strukturu kompozicije Pärt je izgradio, kao i u prethodnoj kompoziciji, *Arbos*, prateći logiku menzuralnog kanona. Sačuvana je, takođe, i ista ritmička proporciji – 1:2:4, prema kojoj su grupisani instrumenti (v. Primer 13).

Primer 13

Arvo Pärt, *Festina Lente*, t. 1–4.

Raspodela M i T glasova u instrumentalnim deonicama.

[A] ♩ = 80–120

con sord. sin. al fine

Violino I
ppppp
con sord.

Violino II
ppppp
con sord.
trem. sempre

Violino III
ppp
con sord.
trem. sempre

Violino IV
ppp

Viola
pp

Violoncello
pp

Contrabbasso
pp

Arpa
pp

lv

Krucijalni, analogno-digitalni koncept proticanja i pulsiranja tokom Geteove metamorfoze, baziran je na „dinamičkom unutrašnjem arhetipu”,²⁷ koji je moguće misliti kao vibrantno polje formativnih, ali sinhronizovanih sila. Pulsiranje prirodnog procesa metamorfoze odvija se u promenljivom ritmu „velike sistole i dijastole prirode”, što Gete tumači kao „univerzalni impuls”.²⁸ Ritmičku puls-traku Pert je zasnovao na smeni kratko-dugo/dugo-kratko (to jest smenu ritmičkih obrazaca – jamb/trohej). Možda je suviše apstrakna misao, ali, može li se i ovo shvatiti kao muzička metafora otkucaja srca, ili, kao metafora pulsiranja univerzuma?

Gete je označio „dve velike pokretačke snage u čitavoj prirodi”, a to su: „polaritet” i „pojačavanje”.²⁹ Ideju o polaritetu književnik je usvojio iz sholastičkog viđenja realnosti Baruha de Spinoze (Baruch de Spinoza), u njegovom ubeđenju da su „duh i stvar, duša i delo (...) neophodni spareni sastojci univerzuma, i zauvek će biti”.³⁰ Pert je i ovo delo bazirao na osnovnom *tintinabuli* polaritetu M-glasa – sačinjenog iz tonova odabrane osnovne skale – In A, i T-glasa – tonova osnovnog trozvuka lestvice (v. Primer 14).

Primer 14

Arvo Pärt, *Festina Lente*.
 Pozicija M i T glasa.



Ono što je drugačije u odnosu na *Arbos*, jeste rad sa modelom unutar ovih granica. U ovoj kompoziciji Pert je M i T glasu dozvolio da se ‘oslobode’ striktno konstruisanih stega, odnosno, dopustio im je da se – posredstvom jedan drugog – ‘rascvetaju’.

²⁷ Isto, xix.

²⁸ Isto.

²⁹ Isto, xix.

³⁰ Isto, xviii.

Koncept polariteta u svojoj najosnovnijoj formi zasniva se na konstantnom privlačenju i odbijanju dva elementa, što, uopštenije, uključuje dinamično i kreativno uzajamno dejstvo suprotnosti. Procesu dijalektičkog razvoja koji predviđa Gete, pomaže zajedničko modelovanje *organizma* (u ovom kontekstu, M-glasa) i *okruženja* (T-glasa). Zapravo, Gete stavlja akcenat na međuzavisnost *organizama* i *okruženja*, odnosno, *organizama* i drugih organizama, čime je jedna vrsta stvorena, ili bar održavana, posredstvom druge vrste.³¹

Postoje varijacije u detaljima u samom procesu, naročito u načinu na koji je svaki M glas fragmentiran do kraja kompozicije. M glas predstavlja kompleksnu melodijsku celinu, sastavljenu od 5 kratkih rečenica, pri čemu se prva (melodijska) rečenica izdvaja kao osnovni model, ili melodijski nukleus, koji sadrži potencijal svakog sledećeg rečeničnog modaliteta. Dakle, (melodijske) rečenice su samoslične, a Pert se prema njima ophodi kao prema repetitivnom procesu sa kumulativnom promenom; u pitanju je, dakle, kumulativna repetitivnost. Melodijski kompleks rečenica izložen je različiti broj puta u različitim instrumentalnim grupama, zahvaljujući ritmičkoj proporciji menzuralnog kanona: jednom je u celosti izložen u violončelima i kontrabasu, dva puta u violama i četiri puta u violinama (I i II). M-glasu u violskoj deonici Pert je dodelio, metaforički formulisano, najsubjektivniju ulogu, ostavivši ga bez T-glasa. Zahvaljujući tome, tokom čitave kompozicije rečenice melodijskog kompleksa ostaju gotovo nepromenjene (minimalne promene očigledne su na nivou permutacije pojedinih tonskih visina, verovatno načinjenih zarad 'boljeg' zvučanja vertikalne, i u mestimičnom skraćanju krajnjih rečeničnih tonova). M-glas u I i II violinama tokom prve ekspozicije melodijskog rečeničnog kompleksa takođe nastupa sam, ali se već pri drugom nastupu deli na M i T-glas, odnosno, I violine zadržavaju M, dok II violine u potpunosti preuzimaju T-glas; kako delo odmiče, T glas u ovim deonicama sve više dobija na značaju. M-glas u deonicama violončela i kontrabasa od početka je praćen T-glasovima u prvoj poziciji, i to u deonicama III i IV violina. Kao što Gete napominje da struktura lista može biti modifikovana ili „relativnom vlagom ili sušom staništa“, kao i da „prekomerna

³¹ Isto, xx-xxii.

dohrana može usporiti cvetanje”,³² tako i rečenične strukture M-glasa, kao specifični ‘muzički organizmi’ modifikovane su pod uticajem ‘okruženja’ u vidu T-glasa (v. Primer 15).

Primer 15

Arvo Pärt, *Festina Lente*.

Transformacije 1. rečenice melodijskog kompleksa M-glasa.

1. melodija, 1. nastup, 1-7 t.



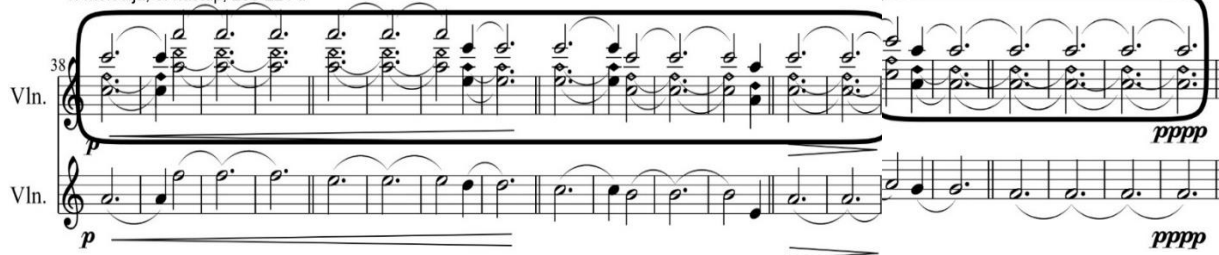
1. melodija, 2. nastup, 52-60 t.



1. melodija, 3. nastup, 105-113 t.



1. melodija, 5. nastup, 205-224 t.



Istaknutu kolorističku funkciju i kompoziciji ima harfa. Takođe, ovu deonicu Pert gradi prateći tok M-glasa u deonicama violončela i kontrabasa: harfa zazvuči pri svakom pojavljivanju duže notne vrednosti u ovim deonicama, preuzima njihove

³² Isto, xix

tonske visine i na taj način udvostručuje harmoniju, odnosno, mapira sa kojim tonskim visinama kompozitor operiše (v. Primer 16).

Primer 16

Arvo Pärt, *Festina Lente*, deonica harfe, t. 105–112.

Proces „metamorfoze biljaka” kojim se jedan isti organ pojavljuje u mnoštvu ranolikih oblika, može biti: *regularan*, *neregularan* i *slučajan* (*regular*, *irregular* and *accidental*), objašnjava Gete, i nastavlja da „regularne metamorfoze mogu biti imenovane i *progresivnim* (*progressive*) – korak po korak, od prvog semena, lista, do poslednje formacije ploda”.³³ Drugim rečima, *regularne* metamorfoze zasnivaju se na menjanju jedne forme drugom u gradaciji, ka ‘cvetanju’. Blisko ovome, i Pertov proces *metamorfoze* takođe je regularan. Usložnjavanje zvučne vertikale i zgušnjavanje fature, kompozitor pojačava i dinamikom, gradeći organizaciju rastuće zvučne mase striktno kontrolisane serijalnim procesom. Ostvaren je

³³ Isto, 6.

strukturalni 'oblik ribe', postepenim krešendom od početka dela do partiturne oznake „C“, a potom dekrešendom do kraja kompozicije; kompozicija izrasta ni iz čega i vraća se 'u ništa' (slična ideja realizovana kao u kompoziciji *Perpetuum Mobile* iz 1964. godine). Upravo na ovom mestu, ponovo će zazvučati prva melodijska rečenica u deonicama I i II violina i viola, u *ff* dinamici, a dva takta pre toga čuje se quasi kadencioni D-T akordski odnos!

Sličnu ekspanziju i kontrakciju Gete evidentira na nivou razvoja „(...) ekspanzija od semena u matični list (...) od reproduktivnih organa u voće, i zatvaranje kruga, kontrakcija/sažimanje od voća u seme.”³⁴ Kroz ove korake „priroda čvrsto čini svoj večni posao razmnožavanja vegetacije sa dva pola“ i nastavlja cirkularni život. Možda je i Pert želeo da ovim kontradiktornim uporednim fluksom subjektivnog i objektivnog vremena (na šta aludira i samim naslovom dela) ukaže na to da čovekovo, linearno vreme, kako god bilo organizovano, ostaje inferiorno u odnosu na cirkularno ili mitsko vreme? Na samom kraju, nakon pauze od četiri takta, Pert pozicionira specifičnu Coda-u, u kojoj svi instrumenti, istovremeno ,poslednji put sviraju prvu melodijsku rečenicu, pri čemu su prvoj i poslednjoj instrumentalnoj grupi zamenjene 'brzine', a M-glasu u deonici viola dodeljen je T-glas u deonici III violina. Kompozicija se završava postepenim, kanonskim isključivanjem instrumentalnih deonica – odsvirana melodijska rečenica označava kraj kompozicije.

Prisustvo konstantno prisutne puls-trake potvrđuje prisustvo minimalističke paradigme. Ritam je determinisan strukturama koje su nezavisne od melodijske progresije. Precizna raspodela parametara visine, trajanja i dinamike upućuje na to da je prisutno serijalističko promišljanje kompozicije. Osnovna razlika je, ipak, u tome što u serijalnim kompozicijama svi parametri imaju jednak status, dok je u ovoj kompoziciji, kao i u tintinabuli opusu uopšte, parametar tonske visine od primarne važnosti. Međutim, u odnosu na *Arbos*, uočava se kompleksniji muzički jezik, značajno obogaćenje harmonskog aspekta, usložnjavanje tekture, jasno izdvojena tema/melodijski obrazac koji izranja nad pratnjom, te bi *Festina Lente* mogla biti

³⁴ Isto xx.

promišljena kao razvojni oblik *postmodernog minimalizma*, pri čemu se integralno uređenje kompozicije ne napušta.

3.3. *Orient & Occident*

U početku beše Logos (Reč), i Logos beše u Boga, i Logos beše Bog.

2. On beše u početku u Boga.

3. Sve kroz njega postade, i bez njega ne postade ništa što je postalo.

(Jn. 1:1–3)³⁵

Iako je u čitavoj ovoj studiji uloga svojevrsnog gravitacionog polja (muzikološkog interesovanja) dodeljena instrumentalnim kompozicijama Arva Perta, a ne vokalnim i vokalno-instrumentalnim – budući da već postoji izniman broj studija o Pertovom stvaralaštvu posvećen upravo ovim žanrovima, i, iako je inicijalna ideja bila da se, shodno tome, gotovo u potpunosti zanemari odnos teksta i muzike, kompozicija *Orient & Occident* (1999/2000) zahtevala je da se načini izuzetak. Prvenstveno izabrano kao čisto instrumentalno delo napisano za gudački orkestar, kao još jedan „token” *tintinabuli* „tipa”, ono, ipak, ‘skriva’ Pertovu (do 2000. godine već isprobanu i afirmisanu) tehniku ‘građenja’ muzičke forme i strukture prema strukturi odabranog tekstualnog predloška.³⁶

Na žalost, ni u jednoj od referentnih (meni dostupnih) jedinica ne pominje se da je kao model za strukturalno oblikovanje kompozicije *Orient & Occident* poslužio tekst. To u velikoj meri otežava analitički postupak kompozicije – bez te informacije i bez uvida u korišćeni tekst, analitičar s teškoćom prati formalnu logiku kompozicije, i na bilo koji način da je artikulisana, svaka analiza ostaje nepotpuna. Ovaj dragoceni podatak otkrio je Tonu Kaljuste (Tõnu Kaljuste) u jednom intervjuu, rekavši da je kao „početnu tačku” – ili strukturalni temelj na čijoj osnovi je ‘nadograđen’ ovaj muzički, u potpunosti instrumentalni ‘hram’ – kompozitor iskoristio religiozni tekst

³⁵ „Јеванђеље по Јовану”, у: Љубомир Ранковић, протођакон (ур. издања), *Библија. Свето писмо Старог и Новог Завета*, Београд, Александрија, 2010, 877.

³⁶ Pored ove kompozicije prema istom principu nastale su i instrumentalne kompozicije *Psalom* (1985) i *Symphony No.4* (2008), ali i znatno veći broj vokalnih i vokalno-instrumentalnih kompozicija.

Simbol vere (crkvenoslovenski: *Символ веры*),³⁷ tačnije, hrišćansku molitvu kojom se iskazuje pravilno ispovedanje vere.³⁸

U studiji Marije Masnikose i Ivane Perković objašnjeno je da se kompozitor „crkvenoslovenskom jeziku (...) obratio relativno kasno, počev od devedesetih godina dvadesetog veka i horskog dela *Bogorodice djevo* (1990)“, zbog toga što, pretpostavlja se, on „svojom ekskluzivnošću ‘jezika na kojem se razgovara samo sa Bogom’ (...) i sa svojom osveštanom zvučnošću, elegancijom i odmerenom dostojanstvenošću koja nekako rezonira sa zvukom ruskih zvona svakako gradi za Perta taj poseban ‘svet’ jezika, tako blizak njegovim religioznim i drugim uverenjima”.³⁹ Odabir ovakvog teksta svakako da upućuje na religiozni aspekt kompozitorove ličnosti, prisutan i na estetičkom i na poetičkom nivou, budući da se

³⁷ Reč je o intervjuu koji je vodio Imo Mikelson, pod nazivom 2A Music of soulful passion from East and West“, u kojem je Tonu Kaljuste predstavio novo izdanje (2002) diskografske kuće ECM Records, u saradnji sa Švedskim radijskim horom i simfonijskim orkestrom, posvećeno stvaralaštvu Arva Perta, simbolično nazvano „Orient Occident“, jer sadrži i kompoziciju Orient & Occident. Vidi u: Immo Mikelson, “A Music of soulful passion from East and West“, *Postimees*, <http://www.arvopart.org/article.php?id=42>.

³⁸ U pitanju je druga verzija *Simbola vere*, dopunjena na II Vaseljenskom saboru u Carigradu 381. godine, čime je prvobitni Nikejski *Simbol vere* sa I Vaseljenskog sabora u Nikeji 325. godine, sačinjen iz 7(8) stihova, sada proširen na 12 stihova – dodata su „4 člana vere, tj. vera u Crkvu, u jedno krštenje, veru i vaskrsenje mrtvih i u život budućeg veka, čime je Sivol Nikejski sasvim dopunjen, usavršen i završen, tako da sada može služiti čitavoj Crkvi po svetu kao jedinstveni kanon vere prilikom krštavanja i prilikom zajedničkog ispovedanja vere na Svetoj Liturgiji.“ Prema: Атанасије Јевтић, „Други Васељенски Сабор – поводом 1600-годишњице“, *Теолошки погледи* 1-3 (1981) 81-95. (Предавање на прослави 1600-годишњице II Васељенског Сабора, у сали Српске Патријаршије, пред Св. Синодом). Preuzeto sa zvaničnog sajta naučnog časopisa *Teološki pogledi*: <https://teoloskipogledi.spc.rs/files/pdfs/1981/1-3/81-96.pdf>, 93. *Simbol vere* je opšte prihvaćen iskaz vere u hrišćanskim crkvama, i još uvek je u upotrebi u Istočnim i Orijentalnim pravoslavnim crkvama, kao i u Koptskoj, Nestorijanskoj, Rimokatoličkoj, Anglikanskoj, kao i u većini protestantskih crkava. Dakle, *Simbol vere* zaista deluje kao simbol objedinjenja Zapada i Istok. Jevtić dalje piše: „...dužni smo da kažemo da je Vaseljenski Sabor izvršio neke izmene i dopune i u onom prvom delu Simvola, tj. u onih 7 članova kako je formulisao Nikejski sabor uzevši za osnovu kao što je poznato, tekst već postojećeg Simvola Kesarijske Crkve u Palestini, jer ni Nikejsi ni ovaj Sabor, niti ijedan Sabor Vaseljenske Crkve Pravoslavne nikada ne sastavlja novu veru, nego samo pravilno i tačno izražava/formuliše i jezički formira/obrazu, – a to i znači Simvol – crkvenog pravilnog, pravoslavnog verovanja. (...) Ove izmene i dopune Nikejskog Simvola na II Vaseljenskom Saboru izvršio je, prema sačuvanom predanju, Sv. Grigorije Niski.“ Uporedi sa: Isto, 94. Više podataka i opsežnije tumačenje *Simbola vere* pronađite u studiji prof. dr Mirka Đ. Tomasovića „Символ вере: тумачење Никејско-цариградског Символа вере“ u izdanju SPC.

³⁹ Ivana Perковић и Марија Масникоса, "Трисагион" Арва Порта: 1+1=1: Спој православне и модернистичке поезије“, *Владо С. Милошевић, етномузиколог, композитор и педагог: Традиција као инспирација*, Академија умјетности Универзитета у Бањој Луци, Академија наука и умјетности Републике Српске, Музиколошко друштво Републике Српске, Бања Лука, 2014, 153–166. Бројеви страница у nastavku наведени су према рукопису: 14–15.

veliki broj kompozicija zasniva upravo na duhovnim tekstovima.⁴⁰ Međutim, iako se u većini izvora o Pertovom stvaralaštvu ističe njegovo pravoslavno opredeljenje, interesantna je činjenica da odabir teksta *Simbola vere*, a zatim i naslov dela, svedoče, zapravo, o kompozitorovoj neutralnosti unutar hrišćanske podele na pravoslavlje i katoličanstvo. Naime, ova molitva koristi se podjednako u bogoslužjenjima obe hrišćanske crkve. A ovo dalje svedoči o tome da u obrednim rečima kompozitor iščitava njihove sličnosti uviđajući da u njima „nema značajnih razlika (...) zbog toga što postoje istine koje su uvek vredne.”⁴¹ Kompozitor je smatrao da svaki jezik „ima svoj svet koji obuhvata istoriju, karakter, intonaciju i mnoge druge asocijacije” i da kao takav može da „stvora sopstvenu muziku”.⁴²

Citat iz Jevanđelja po Jovanu, sa početka ovog teksta, izabran je u skladu sa religioznom sferom koju je Pert stvorio oko kompozicije *Orient & Occident*, upisujući u nju strukturu (ali i značenje) religioznog teksta, ali i iz razloga što se u literaturi pominje Pertovo pozivanje na jedan deo ovog citata: „U početku beše Logos (Reč)”, upravo onda kada kompozitor govori o upotrebi tekstualnih predložaka tokom kompozicionog procesa. Koliku važnost u njegovoj poetici ima upravo reč, najbolje je objasnio sam autor:

Bez sumnje tekst pruža početnu tačku za mnoge interpretacije. (...) Mistične reči iz Jevanđelja po Jovanu „Na početku beše Reč” leže u srcu svega, budući da bez Reči ništa ne bi postojalo! Verujem da ovaj koncept ne samo da bi trebalo preneti u tekst, nego i u svaku notu muzike takođe, u svaku misao, u svaki kamen. Koreni naše mudrosti leže u ovoj misli: „Na početku beše Reč”. Mi je možemo interpretirati na mnogo različitih načina, ali ova misao ima više veze sa starom formulom koja je ponovo odaje. Summa summarum, nešto što je u

⁴⁰ *Missa Syllabica* (1977/1996), *Te Deum* (1984–85/1992), *Stabat Mater* (1985), *Magnificat* (1989), i druge.

⁴¹ Andrew Shenton, „Arvo Pärt in his own words”, nav. delo, 124.

⁴² Isto.

isto vreme ekstremno komplikovano i neverovatno jednostavno

[podvukla N.K.].⁴³

Dakle: koje je istorijske (muzičke) podatke moguće iščitati iz ovog jezika, preciznije, iz teksta *Simbol vere*? Kakav je karakter u njemu prepoznao Pert, i koju intonaciju? Koje sve asocijacije on izaziva? Može li se i ova kompozicija shvatiti kao još jedan muzički pandan njegove matematičke formule: $1+1=1$? Zanimljivo je sagledati kako je Arvo Pert u kompoziciji muzički 'prikazao' ovo temu, da li dualizmom ili je i u muzici ostvario ovu tematsku unifikaciju? Šta je to što bi bilo 'u isto vreme ekstremno komplikovano i neverovatno jednostavno' i na koji način Pert muzički spaja ove dijametralne suprotnosti? Odgovore je moguće pronaći u analzi koja sledi.

Iako naslov kompozicije ističe dualistički odnos Istok-Zapad, koji može da asocira na odnos zapadnjačkog rimokatoličanstva i istočnjačke pravoslavne vere, glavna tema dela, skrivena u onom simbolu '&' između reči *Orient* i *Occident*, zapravo jeste „Jedna Vera”, kako je to i potvrdio estonski dirigent, Tonu Kaljuste.⁴⁴ Ili u prenesenom značenju – jednakost i sloboda svih ljudi, bez obzira na religijsko, ili kakvo drugo opredeljenje. A u tumačenju Simbola vere isto to precizira i Atanasije Jevtić: “Gospodo, iz svega ovoga jedno je nesumnjivo: Život Crkve Hristove na zemlji prostor je istinske, ljudske realne slobode. I kada Bog ne ograničava i ne oduzima čoveku tu slobodu, kako onda jedan Sabor episkopa da bude 'destilisan', tj. lišen tog bitnog ljudskog elementa – slobode?”⁴⁵

⁴³ Enzo Restagno, nav. delo, 66.

⁴⁴ Immo Mikhelson, “A Music of soulful passion from East and West”, nav. delo.

⁴⁵ Атанасије Јевтић, „Други Васељенски Сабор...”, nav. delo, 94.

Tabela 3, *Simbol vere* II Vaseljenskog sabora, na crkvenoslovenskom i srpskom jeziku.⁴⁶

<i>Символ веры</i>	<i>Simbol vere</i>
1. Верую во единого Бога Отца, Вседержителя, Творца небу и земли, видимым же всем и невидимым.	Verujem u jednog Boga, Oca, Svedržitelja, Tvorca neba i zemlje i svega vidljivog i nevidljivog.
2. И во единого Господа Иисуса Христа, Сына Божия, Единородного, Иже от Отца рожденного прежде всех век; Света от Света, Бога истинна от Бога истинна, рожденна, несотворенна, единосущна Отцу, Имже вся быша.	I u jednog Gospoda Isusa Hrista, Sina Božjeg, Jedinorodnog, od Oca rođenog pre svih vekova; Svetlost od Svetlosti, Boga istinitog od Boga istinitog, rođenog, ne stvorenog, jednosušnog sa Ocem, kroz koga je sve postalo.
3. Нас ради человек и нашего ради спасения сшедшаго с небес и воплотившагося от Духа Свята и Марии Девы, и вочеловечшася.	Koji je radi nas ljudi i našega spasenja sišao s nebesa, i ovaplotio se od Duha Svetoga i Marije Djeve i postao čovek.
4. Распятого же за ны при Понтийстем Пилате, и страдавша, и погребенна.	I Koji je raspet za nas u vreme Pontija Pilata, i stradao i pogreben .
5. И воскресшаго в третий день по Писанием.	I Koji je vaskrsao u treći dan po Pismu.
6. И возшедшаго на небеса, и седяща одесную Отца.	I Koji se uzneo na nebesa i sedi s desne strane Oca.
7. И паки грядущаго со славою судити живым и мертвым, Егоже Царствию не будет конца.	I Koji će opet doći sa slavom, da sudi živima i mrtvima, njegovom Carstvu neće biti kraja.
8. И в Духа Святаго, Господа, Животворящаго, Иже от Отца исходящаго, Иже со Отцем и Сыном споклянима и славима, глаголавшаго пророки.	I u Duha Svetog, Gospoda, životvornog, Koji od Oca ishodi, Koji se sa Ocem i Sinom zajedno poštuje i zajedno slavi, Koji je govorio kroz proroke.
9. Во едину Святую, Соборную и Апостольскую Церковь.	U jednu, svetu, sabornu i apostolsku Crkvu.
10. Исповедую едино крещение во оставление грехов.	Ispovedam jedno krštenje za oproštenje grehova.
11. Чаю воскресения мертвых,	Čekam vaskrsenje mrtvih,
12. и жизни будущаго века. Аминь.	i život budućeg veka. Amin.

Makrostrukturu, odnosno formu dela *Orient & Occident*, autor je segmentirao u potpunosti prateći formalnu strukturu teksta. Naime, *Simbol vere* sastoji se od ukupno dvanaest stihova, dok je Pertova kompozicija podeljena na dvanaest delova, precizno naznačenih i u partituri latiničnim slovima (engleskim) abecednim redosledom od 'A' do 'L', tako da svaki deo odgovara jednom stihu (1–12). Jedini izuzetak predstavljaju poslednja dva segmenta kompozicije ('K' i 'L'), odnosno dva poslednja stiha teksta (11. i 12.) – Pert ih je sjedinio u 'K' segmentu (verovatno

⁴⁶ Tekst je preuzet sa oficijelnog sajta Sremske eparhije: <http://www.eparhija-sremska.rs/molitve/simbol-vere/>.

sledeći logiku teksta, budući da su oni razdvojeni interpunkcijskim znakom „zapeta“, dok se pred poslednju reč dvanaestog stigha, „Amin“, nalazi interpunkcijski znak „tačka“, kao smisleni završetak 11. stiha), tako da se u segmentu 'L' nalazi samo poslednja reč dvanaestog stiha, „Amin“ (v. Tabela br. 4).

Tabela 4, Makrostruktura Pertove kompozicije *Orient & Occident* prema stihovnoj strukturi molitve *Simbol vere*.

<i>Orient & Occident</i>		<i>Символ веры</i>
Partiturne oznake (formalni delovi kompozicije)	Taktovi	Stihovi
A	1–25.	1. <i>Верую во единого Бога Отца, Вседержителя, Творца небу и земли, видимым же всем и невидимым.</i>
B	26–77.	2. <i>И во единого Господа Иисуса Христа, Сына Божия, Единородного, Изже от Отца рожденного прежде всех век; Света от Света, Бога истинна от Бога истинна, рожденна, несотворенна, единосущна Отцу, Имже вся быша.</i>
C	78–103.	3. <i>Нас ради человек и нашего ради спасения сшедшаго с небес и воплотившагося от Духа Свята и Марии Девы, и вочеловечися.</i>
D	104–117.	4. <i>Распятого же за ны при Понтийстем Пилате, и страдавша, и погребенна.</i>
E	118–125.	5. <i>И воскресшаго в третий день по Писанием.</i>
F	126–138.	6. <i>И возшедшаго на небеса, и седяща одесную Отца.</i>
G	139–157.	7. <i>И паки грядущаго со славою судити живым и мертвым, Егоже Царство не будет конца.</i>
H	158–192.	8. <i>И в Духа Святаго, Господа, Животворящаго, Изже от Отца исходящаго, Изже со Отцем и Сыном спокланяема и сславима, глаголавшаго пророки.</i>
I	193–205.	9. <i>Во едину Святую, Соборную и Апостольскую Церковь.</i>
J	206–217.	10. <i>Исповедую едино крещ ние во оставление грехов.</i>
K	218–231.	11. <i>Чаю воскресения мертвых, и жизни будущаго века.</i>
L	232–234.	12. <i>Аминь.</i>

Međutim, unutar formalnog okvira kompozicije još jasnije se može iščitati značenje Pertovog stava da „bez Reči ništa ne bi postojalo“. Uistinu, sintaksički, morfološki, fonetski parametri teksta oblikuju muziku i na nivou mikrostrukture. Kako zapažaju Ivana Perković i Marija Masnikosa – „to je ono svojstvo koje je Džefer Engelhart (Jeffers Engelhardt) lucidno okarakterisao kao ‘logogenost’ muzike“ koje se „dovodi u vezu sa tendencijom kompozitora da tekst koristi na ‘objektivan’

način”.⁴⁷ Time je kompozitor i realizovao svoju ideju o ‘prenošenju’ koncepta – prema kojem je idealizovana reč kao izvor svega utisnuta „i u svaku notu muzike” – u muziku: „Želeo sam jednostavnu melodijsku liniju koja živi i diše iznutra, kao one u pojanjima dalekih epoha, ili kakve postoje i dalje u folklornoj muzici: apsolutnu melodiju, goli glas, koji je izvor svega drugog.”⁴⁸ Daleke epohe na koje aludira kompozitor jesu epoha srednjeg veka i renesanse, u kojima se razvijala i negovala duhovna muzika, i rano višeglasje. Ranije je pomenuto da je Pert oblikovao pojedinačne melodijske linije slušajući crkveno pojanje, čitajući psalme ili analizirajući zbirku gregorijanskih napeva *Liber Usualis* koju je dobio od crkve u Talinu.⁴⁹ Bio je inspirisan *strukturom* gregorijanskih napeva u kojima sukcesivan sled tonova predstavlja svojevrсно omuzikaljenje realnog govora. „Muzika se kretala u okvirima koji su joj u izvesnoj meri bili nametnuti spolja – kako njenom namenom, tako i njenim zaštitnikom i donatorom – crkvom, pa je to suštinski i formalno uticalo na njen izgled.”⁵⁰ Sa očiglednom intencijom da postigne kvalitet melodije „starih epoha” kompozitor je u potpunosti koristio logogenost kao princip – stvorio je mehanizam kojim se gotovo potpuno konstruktivistički rukovodio u oblikovanju melodije prema tekstualnim „okvirima” koje je samom sebi „spolja nametnuo”.

Na osnovu produbljene analize moguće je zaključiti da je prema lingvističkom originalu kompozitor odredio striktna muzička pravila. Prema mom uvidu, melodijsku strukturu kompozitor je u potpunosti determinisao prema tekstualnim karakteristikama – prema broju slogova svake pojedinačne reči (jednosložne, dvosložne, trosložne, četvorosložne, petosložne i šestosložne), akcentuacijama i upotrebljenim interpunkcijskim znacima (zarež, tačka-zarež i tačka) – prateći ih gotovo mehanički:

- 1) broj slogova u (svakoj pojedinačnoj) reči diktira broj nota;
- 2) svaka reč predstavlja ‘mini’ melodijsku frazu za sebe;

⁴⁷ Isto, 10.

⁴⁸ Isto.

⁴⁹ Enzo Restagno, „Arvo Pärt in conversation”, nav. delo, 28.

⁵⁰ Vladimir Tošić, *Vokalni kontrapunkt renesanse*, Beograd, Fakultet muzičke umetnosti, 2014, 45.

3) naglašenom slogu u reči pripada najduža ritmička vrednost i javiši ton unutar 'frazе';

4) u zavisnosti od akcentuacije melodijska 'frazа' reči ima: uzlazni, silazni ili lučni oblik;

5) pandan interpunkcijskim znacima - zarez (,), tačka-zarez (;) i tačka (.) - jesu pauze čija dužina odgovara 'težini' interpunkcijskog znaka.

Naredna tabela (br. 5) rezultat je želje da ove zaključke i vizuelno (potencijalno i preciznije) predstavim, i omogućim lakše razumevanje, ovakvog, rečju, (strogo) shematizovanog kompozicionog postupka.

Tabela 5, Prikaz tekstualnih karakteristika 'prevedenih' u muzički diskurs.

Broj slogova	Akcenti	Ritmičke vrednosti	Melodijski pokreti
Jednosložne reči	—		
Dvosložne reči	— ♪		(1) ↘
	♪ —		(1) ↗
Trosložne reči	— ♪ ♪		(1+1) ↘
	♪ — ♪		(3 + 1) ↗ ↘
	♪ ♪ —		(1+1) ↗
Četvorosložne reči	— ♪ ♪ ♪		(1+1+1) ↘
	♪ — ♪ ♪		(4 + 1+1) ↗ ↘
	♪ ♪ — ♪		(1 + 3 + 1) ↗ ↗ ↘
Petosložne reči	♪ — ♪ ♪ ♪		(5+1+1+1) ↗ ↘
	♪ ♪ — ♪ ♪		(1 + 4+1+1) ↗ ↗ ↘
	♪ ♪ ♪ — ♪		(1+1+3+1) ↗ ↗ ↗ ↘
Šestosložne reči	♪ ♪ — ♪ ♪ ♪		(1+5+1+1+1) ↗ ↗ ↘
	♪ ♪ ♪ — ♪ ♪		(1+1+4+1+1) ↗ ↗ ↗ ↘

—Najduže notne vrednosti ovde su prikazane kao polovine zbog preglednosti i jasnoće, u partituri polovine mogu biti produžavane - tačkom ili lukovima trajanja - ili ukrašene kratkim predudarima/ornamentima;

—Brojevi u zagradama u koloni „Melodijski pokreti” označavaju veličinu intervala (1 - postupni sekundni pokret, 3 - skok terce, 4 - skok kvarte, 5 - skok kvinte).

Kako izgleda jedinstvena, vodeća melodijska linija 'konstruisana' prema ovim pravilima? Naredni notni primer (br. 17) – u kojem je izdvojena jedinstvena melodijska linija čitave kompozicije ispod koje je potpisan crkveno-slovenski tekst *Символ веры* – nastao je kao rezultat lične zaintrigiranosti ovim delom i želje da se pruži detaljan analitički uvid u kompoziciju (budući da kao takav nedostaje u dostupnoj literaturi), i kao odgovor na prethodno postavljeno pitanje, a sa idejom da se na najuverljiviji i najrazumljiviji način predoči Pertovo vešto oblikovanje melodijskih fraza, na nivou jedne reči, jednog stiha i čitave molitve, čime je celokupna kompozicija i strukturalno i formalno determinisana.

Primer 17

Arvo Pärt, *Orient & Occident*; odnos muzike i teksta –

melodijska linija praćena potpisanim crkveno-slovenskim tekstom *Символ веры*.

A

9 1. Ве - ру-ю во е - ди - на-го Бо - га От - ца

17 , Все-дер - жи - тел-я, Твор-ца не - бу и зем

25 ли, ви - дим-ым же всем и не - ви - дим - ым.

B

31 2. И во е - ди - на-го Го - спо-да И - и -

40 су - са Хри-ста, Сы - на Бо - жи-я, Е-ди-но-

49 ро - дна-го, И - же от От - ца рож - ден - на-го преж-

57 - де всех век; Све - та от Све - та Бо - га и -

64 стин-на от Бо - га и - стин-на, рож-ден - на, —

72 не-со-тво-рен - на , е-ди-но - су - шна От - цу

C

Им - же вся бы - ша. 3. Нас - ра

(nastavak)

79
ди че-ло-век и на - ше-го ра - ди спа - се - ни-я спед -

88
gliss.
ша-го сне-бес и во-пло-тив - ша - го-ся от Ду - ха Свя - та и Ма

96
ри - и Де - ы , и во-че-ло - веч - ша - ся .

104 **D**
gliss.
4. Ра - епя та - го же за ны при Пон-тий - стем Пи-ла - те, и стра

112 **E**
дав - ша, и по-гре - бен - на. 5. И вос- крес -

120 **F**
- ша-го вре-тий день по пи - са - ни - ем. 6. И воз- шед -

128 *gliss.* *gliss.*
- ша-го на не-бе - са, и сед- я - ша о-де - сну -

136 **G**
- ю От - ца. 7. И па - ки гря-ду - ша-го со

144
сла - во-ю су - ди - ти жи-вым и мерт-вым, Е - го - же-Цар -

153 **H**
свти-ю не - бу - дет кон - ца. 8. И в Ду -

160
- ха Свя - та - го, Го - спо да, Жи-во-твор

(nastavak)

168 я - ща-го, И - же от От - ца ис-ход - я -

176 - ща-го, И - же со От-цем и Сы ном спо-кла - на -

184 яе-ма и сла - ви-ма, гла - го - лав - ша-го про - ро - ки.

192 I 9. Во е - ди - ну Свя-ту - ю, Со- бор - ну-

200 J ю и А - по - столь-ску-ю Цер - ковь. 10. И спо

207 ве - ду-ю е - ди - но кре - щ - ни-е во ос-таз - ле -

215 K ни-е гре-хов. 11. Ча - ю вос-кре - се - ни-я мерт -

223 - вь, 2. И жи - зни бу - ду-ща-го ве - -

230 L ка. А - мнь.

Melodija po svojim osobinama (auditivno, ali i vizuelno!) nesumnjivo podseća na uzore iz „dalekih epoha“:

- metrički (relativno) slobodna – prati metriku reči;
- lučni oblik (kraćih) melodijskih i ritmičkih celina – kulminacioni ton je obavezno i najviši ton i najdužeg je trajanja;
- neperiodična je i nesimetrična – izbegavaju se ponavljanja istovetnih ritmičkih i melodijskih figura u uzastopnim taktovima;
- talasasta (na širem planu) sa minimalnim usponima i padovima;
- preovlađuje kretanje u sekundama, povremeno protkano skokovima;
- skokovi su često pripremljeni istosmernim ili suprotnim postupnim kretanjem ili se opravdavaju kompenzacijom (uglavnom potpunom, sa svim preskočenim tonovima);
- note se vezuju (pretežno) duža sa kraćom ili jednakih trajanja, ali ima izuzetaka.

Dakle, Pert je vešto i snažno međusobno povezao muziku i jezik/tekst, na način koji kao da je svojevrsan savremeni ogledalni odraz muzičko-tektualne sprege tako karakteristične za gregorijansko, ali i za vizantijsko pojanje.

Konstrukcija harmonskog modela, ali i same fakture i teksture, proizašla je iz prethodno predstavljene melodijske strukture. Naime, moglo bi se tumačiti da je faktura kompozicije stvorena po uzoru na primere ranog višeglasja kada su kompozicije nastajale na osnovi *kantusa firmusa* (lat. *cantus firmus* – utvrđen glas) – melodijske osnove obično preuzimane iz Gregorijanskog koral. Tako bi u ovom delu melodija struktura imala ulogu specifičnog *kantusa firmusa* kome su (ispod) dodati ostali glasovi, čime je nastala višeglasna celina. Struktura melodijske linije reprezentuje M-glas tintinabulija, i sadrži tonsku fonemsku osnovu (TFO) kompozicije (v. Primer 18), odnosno „intonaciju“ teksta, koja zaista budi „različite asocijacije“, naročito ukoliko se posmatra u bliskoj vezi sa samim naslovom kompozicije.

Primer 18

TFO M-glasa u kompoziciji *Orient & Occident* Arva Perta.



Ovako konstruisan niz od 10 tonova moguće je tumačiti na različite načine – i u okviru modalnog, tonalnog, ali i serijalnog mišljenja, a činjenica je da Pertu nijedno tumačenje ne bi bilo strano. Moglo bi se tumačiti da je ovakav niz proizašao iz spajanja:

- dva modusa: jonskog in D i eolskog in G;
- dva tonaliteta: D-dura i g-mola;

Ipak, u kontekstu muzike XX veka, kada su se iznova, i vrlo radikalno preispitivali pojmovi lestvičnih osnova i tonalnosti, kada su različiti autori stvarali lične zakonomerne i organizujuće tonske ('lestviče') strukture, i Pert je konstruisao svoj tonski niz dajući mu ulogu centripetalne sile. Prema klasifikaciji novih lestvica koju je Ctirad Kohoutek izvršio u knjizi „Tehnika komponovanja u muzici XX veka”, Pertov tonski niz spadao bi u grupu „III – Naročite, kombinovane, veštački konstruisane lestvice”, kao specifična dursko-molska lestvica u kojoj se gubi „stroga odeljenost i suprotstavljenost između dura i mola, dva tonska roda u korist njihove svojevrzne sinteze.”⁵¹ Prema Dejanu Despiću, to je tip „dvorodne”⁵² lestvice (ili, pak, trorodne – budući da sadrži i frigijsku sekundu), čiji se tretman može tumačiti u domenu prošireno-tonalne muzike, ali i kroz načela savremene harmonske modalne organizacije. Zbog toga što se Pert trudi da tokom čitave kompozicije očuva dominaciju centralnih intonacionih uporišta, čiji se značaj potvrđuje u okruženju drugih sazvučja, a na bazi tradicionalno-funkcionalnih harmonskih odnosa, centralnim intonacionim uporištima, izvučenim iz TFO M-glasa, mogu se proglasiti dva trozvuka: de-ef/fis-a i ge-be-de, koja naizmenično (nikad istovremeno!)

⁵¹ Ctirad Kohoutek, *Tehnika komponovanja u muzici XX veka*, Beograd, Fakultet muzičke umetnosti, 1984, 39–40.

⁵² Дејан Деспић, *Теорија музике*, Београд, Завод за уџбенике и наставна средства, 1997, 126.

dominiraju T-glasovima. Uloga T-glasova prevashodno je harmonska i kao takva posebno dolazi do izražaja u kombinaciji sa ostalim glasovima.

U skladu sa naslovom kompozicije, oni bi mogli biti svrstani među karakteristike svojstvene *Occident* sferi, kao predstavnici Zapadne muzičke tradicije. U kontekstu prizivanja „dalekih” epoha, prihvatljivo je i aludiranje na modalne lestvične osnove u srednjovekovno-renesansnom smislu tog pojma, na kojima se zasniva muzika gregorijanskog korala. Naročito imajući na umu činjenicu da su modelna načela organizacije u rukama kompozitora XX veka dobila novi izgled kao „posebno konstruisani tonski nizovi” – *novi modusi*,⁵³ čiji je značaj „ograničen na stvaralačke eksperimente pojedinog autora.”⁵⁴

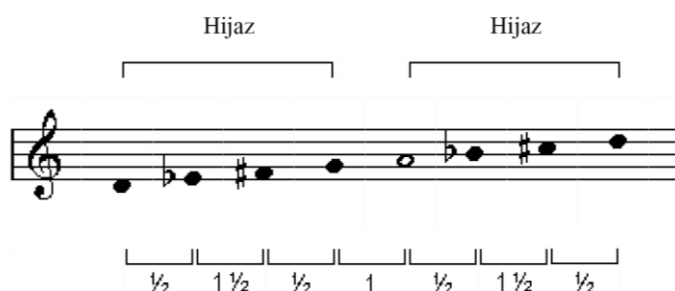
S druge strane, budući da se modalna načela vezuju i za folklornu muziku, a ne samo za evropsku umetničku praksu, tako i ove lestvične konstrukcije pronalazimo i u vanevropskim kulturnim tradicijama, u kojima se termin „lestvica” ne primenjuje, ali postoje njegove alternative. Kako je isprva autor i želeo, muzika kompozicije *Orient & Occident* u zvuku asocira upravo na muziku neevropskih civilizacija. Tome doprinosi često isticanje prekomerne sekunde u melodijskoj liniji, koje je tipično za melodiku istočnjačkih naroda – naročito islamske veroispovesti. Dva intervala prekomerne sekunde, koja su u Pertovom tonskom nizu ‘ublažena’ umetnutim tonovima, asociraju na orijentalnu lestvicu. Preciznije na indijski *makam šenaz* (*Maqam Shahnaz*; v. Primer 19). Ovaj tonski niz sastoji iz dva tetrahorda koji se u indijskoj tradiciji nazivaju hižaz (Hijaz), a po svojoj konstrukciji identični su sa *frigijskim* tetrahordom u teoriji Zapadne muzičke tradicije (koji se, otuda, s razlogom naziva još i *orijentalni*).

⁵³ Citrad Kohoutek ističe razliku između novih modusa i serija, koji su podjednako zasnovani na konstruisanom nizu: „Serija je kompleks elemenata čije je ravnomerno organizovano pojavljivanje određeno serijskim redosledom, a u okviru modusa – takođe kompleksa elemenata – učestanost i redosled njihove pojave nisu vezani određenim poretkom.” U: Citrad Kohoutek, nav. delo, 24.

⁵⁴ Дејан Деспић, nav. delo, 102.

Primer 19

Maqam Shahnaz.⁵⁵



Moglo bi se zaključiti da je Arvo Pert i na nivou konstruisanog tonskog niza isprepletao Istok i Zapad, sjedinivši elemente orijentalnog *maqam*-a i Zapadne lestvice, i to prateći lični metaforički aforizam „1+1=1”. U kontekstu posmoderne, trebalo bi razmisliti, da li se uopšte radi o odvojenim entitetima ili je kompozitor želeo da ukaže na njihov zajednički istorijski koren?.

Monohromna, homofona, gudačka *tintinabuli* faktura kompozicije sadrži dva M-glasa i dva T-glasa koji se smenjuju u deonicama prvih i drugih violina, viola i violončela, kao i u harmonski i zvučno upotpunjujućoj deonici kontrabasa. Faktura je pretežno petoslojna, ali *divisi* podelom unutar instrumentalnih grupa nastaje i fakturu od devet slojeva.

Za razliku od prethodno analiziranih dela, *Arbos* i *Festina Lente*, koja su profilisana u linearnoj polifoniji sa izrazotom samostalnošću svake melodijske linije zahvaljujući menzuralnom kanonu, *Orient & Occident* reprezentuje u potpunosti homofono organizovano delo zasnovano na dominaciji jedne melodijske linije i njoj podređene akordske pratnje. Tok osnovne melodijske strukture (izolovane u notnom primeru br. 17) biva prekinut pauzama onda kada se u tekstu nađe interpunkcijski znak, čime je i podeljen na kraće melodijske obrasce pretežno lučnog oblika, a nakon dodatih ostalih glasova i kompletirane fakture postaje potpuno fragmentarizovan. U ukupnom zvučnom rezultatu dominiraju blokovi zvučnih vertikalna koji su, prevashodno ritmički ‘isparcelisani’ prema logogenoj strukturi melodije. Drugim rečima, Pert je i u ovoj kompoziciji primenio princip monoritmičnosti, čime je

⁵⁵ Preuzeto sa internet adrese: <http://www.maqamworld.com/maqamat.html>.

markirao još jednu karakteristiku kompoziciono-tehničkih postupaka ranog višeglasja i srednjovekovne muzike.

Svaka reč dobija svoju 'zvučnu formulu', a one su stvorene prema nekoliko principa koji se tokom kompozicije odvijaju nepromenjeno, mehanički:

- smena registarskih 'oblasti' – niži/srednji/viši registar;
- smena akordskih i melodijskih (unisono) blokova.

Svaka reč, odnosno melodijski fragment reči dobija i svoju registarsku oblast (r.o.), koje se naizmenično smenjuju:

- a) viša r.o.: (najčešće) sve instrumentalne deonice u najvišim registrima;
- b) srednja r.o.: Vc, VI, Vn II i I (pretežno bez Cb);
- c) niža r.o.: Cb, Vc, VI i (uglavnom) Vn II – (pretežno) bez Vn I.

Smena akordskih i unisono blokova definisana je prema istom principu: svaka druga reč u tekstu, odnosno melodijski fragment (reči) u kompoziciji, ima unisono 'zvučnu formulu'. Ovaj princip kompozitor ne menja do kraja kompozicije.

Iako je pomenutim postupcima fragmentarizovan i diskontinuiran melodijski tok, u njemu se, ipak, može uočiti razvoj harmonskog sloja kompozicije. Za razliku od prethodno analiziranih kompozicija, koje su mišljene pre svega linearno, polifono, dok su vertikale nastajale iz naslojavanja samostalnih melodijskih linija, što je potkrepilo tezu o Pertovom ne-funkcionalnom harmonskom oblikovanju kompozicija, ova kompozicija može biti kontra-argument. Drugim rečima, *Orient & Occident* jeste relevantan primer Pertovog harmonskog promišljanja muzičkog toka. Ako je neprekinuti tok osnovne melodijske linije bio svojevrsna centripetalna sila koja je na okupu držala sve ostale parametre kompozicije, njena fragmentarizovana varijanta postaje centrifugalna sila u domenu harmonskog razvoja. Naime, akordske zvučne vertikale slagane su tako da u sukcesiji obrazuju harmonski tok koji zvučno ostavlja utisak harmonskih odnosa koji vode ka kadencirajućoj završnici. Taman kad harmonski tok započne svoj razvoj, on biva prekinut *unisono* zvučnim blokom. Time se stvara napet muzički tok, sa konstantnim zastajanjem na *quasi* dominantnoj funkciji koja teži da se razreši u svoju toniku, što se i događa na kraju svakog odseka

kompozicije(!); jer, i na ovom – harmonskom nivou, Pert prati logiku teksta, te se kadenca D-T realizuje u trenutku kada se i u molitvi jedna misao/stih završi, pred pojavu ‘tačke’, odnosno velike pauze (u muzičkom toku). U poređenju sa delom *Missa Syllabica*, u kojem je kompozitor takođe „kodirao svaku reč” tako da „finalni slog svake reči odgovara tonici”,⁵⁶ u kompoziciji *Orient & Occident* primenio je ekstenzirani princip tako da finalni slog svake poslednje reči jednog stiha odgovara tonici dominirajućeg odeska. Autor je na jednom mestu i istakao da je ovaj konstruktivistički metod proizašao iz njegovog iskustva sa ranom muzikom.

Dakle, konstruktivizam koji je u osnovi kompozicije ostveljava se na još jednom nivou. Nakon što je utvrđeno da je glavni melodijski glas u *tintinabuli* fakturi konstruisan prema tekstualnoj osnovi, postaje očevidno da je i sudbina ostalih parametara *a priori* definisana unapred zadatom melodijskom, odnosno, tekstualnom konstrukcijom, i da *Orient & Occident* počiva na dosledno sprovedenom mehanizmu.

Smatrajući tačnom tvrdnju teoretičara Ijana Benta (Ian Bent) da sama *tintinabuli* tehnika ne objašnjava kako funkcioniše muzika Arva Perta, budući da ona samo potvrđuje intonacionu osnovu, potrebno je istraživati *proces* i to primenom različitih kako starih tako i savremenih teoretskih oruđa;⁵⁷ jer, ovaj *tintinabuli proces* izatkan je radikalnim načinom mešanja različitih kompoziciono-tehničkih principa, a uspeh njihovog spoznavanja krije se u primeni podjednako radikalnih (sasvim novih subjektivistički, individualno ‘skrojenih’) analitički metoda.

Analiziranjem procesa u kompoziciji *Orient & Occident*, moguće je uočiti karakteristike: srednjovekovne i renesansne muzike, minimalizma, modernizma, a sve to bi, *summa sumarum*, moglo biti smešteno unutar okvira postmodernističkog diskursa. Stavljanje akcenta na procesualnost, analitičko (vizuelno/auditivno) opažanje sličnosti i razlika koje se procesom otkrivaju, jedna je od glavnih odlika poetike minimalizma. Međutim, za razliku od radikalnog, modernističkog muzičkog

⁵⁶ Enzo Restagno, nav. delo, 39–40.

⁵⁷ Interesantno je poređenje koje autor pravi između *tintinabuli* tehnike Arva Perta i dvanaesttonske tehnike Arnolda Šenberga, zapažajući da ni jedna ni druga tehnika, zapravo, ne objašnjavaju kako funkcionišu kompozicije ovih autora. Uporedi sa: Thomas Robinson, “Analyzing Pärt”, u: Andrew Shenton (ed.), nav. delo, 77.

minimalizma u kojem dominiraju kontinuirani repetitivni melodijsko-ritmički paterni, fragmentarizovan i razjeden minimalistički proces kojem je Pert dao ulogu ‘temelja’ kompozicije, svojim diskontinuiranim, kratkim, repetitivnim melodijsko-ritmičkim paternima uklapa se u postmodernistički muzički diskurs. Tome doprinosi i faktura kompozicije, pri čijem su oblikovanju ovi minimalistički repetitivni modeli dobili aktorijalnu funkciju u pogledu harmonske progresije, suprotno ne postojanju funkcionalne harmonije u strogom minimalizmu. Takođe, bez obzira na to što sama *tintinnabuli* faktura zahteva funkcionalnu diferencijaciju slojeva, pri čemu M-sloj ima vodeću ulogu nad T-slojem, oni ovde zajedno deluju – nema stroge podele na aktorijalni i ležeći sloj kompozicije, nema drona, nema dvostruke temporalnosti, otuda, bi se uslovno moglo govoriti o posminimalističkoj fakturi. Sa druge strane, modernistički potencijal uočava se na nekoliko nivoa: a) pre svega u individualno smišljenom muzičkom jeziku, 2) u logogenom načinu komponovanja koje zahteva uspostavljanje formula, što vodi ka serijalizaciji i predoblikovanju muzičkih parametara, 3) dosledno korišćenje uspostavljenih formula tokom čitave kompozicije. Međutim, muzički jezik koji proširuje, a ne osporava tradicionalno shvaćenu tonalnost – sa pretežno dominantnim disonantnim sazvučjima koja su *de facto* posledica odabrane lestvične osnove sa dominantnim intervalom prekomerne sekunde, a koja su u muzički tok uključena tradicionalno vođenim kontrapunktom – ne ide u prilog modernizmu. Takođe, postojanje dva intonaciona uporišta – trozvučni sklopovu T-glasa: de-ef/fis-a i ge-be-de, kao i njihovo procesualno smenjivanje koje odgovara segmentaciji forme, nije odlika ostvarenja radikalnog minimalizma, kao ni visokog i kasnog modernizma, budući da su ona zasnovana na jedinstvenoj TFO kao reprezentu modernističke tekstualne celovitosti. Prema tumačenju Marije Masnikose ova intonaciona uporišta *quasi* tonalne strukture „karakteristična su za pojednostavljenje muzičkog jezika u osvarenjima ranog postmodernog minimalizma.”⁵⁸ Autorka u ovom kontekstu napominje i da je Džonatan Bernard (Jonathan W. Bernard) istakao da „minimalizam sedamdesetih godina XX veka eksploatiše elemente tonalne

⁵⁸ Marija Masnikosa, *Orfej u repetitivnom društvu...*, nav. delo, 139.

funkcionalnosti, ali ne prihvata hijerarhijsku prirodu uobičajene tonalne prakse.”⁵⁹ Oslanjajući se na ovu tvrdnju, moglo bi se zaključiti da Pert „proširuje” okvire minimalizma, budući da on ne samo da prihvata elemente tonalne funkcionalnosti, nego upravo hijerarhijski sa njima i operiše.

3.3.1. *Pre svega beše reč, pre svega beše glas, pre svega beše vokalna, jednoglasna muzika. Pre svega beše „Jedna Vera”*

Na isti način kao i u kompoziciji *Trisagion*, a prema tumačenju Marije Masnikose i Ivane Perković, Pert svoj „konstruktivistički sistem stavlja u funkciju religioznog teksta koji je shvaćen kao kanon, te tako i sama kompozicija, kao celovita estetička poruka, dobija smisao ikone teksta prema kojem je delo napisano.”⁶⁰ Tretmanom teksta kao modela za logogeno oblikovanje muzičke misli, implicitno je upisano njegovo značenje, koje je, pak, eksplicitno iskazano u naslovu kompozicije, a potom i odabirom lestvičnog niza kao referencijalnog modela koji upućuje na *Orient*, ali istovremeno i na *Occident*, kompozitor je postavio temelj postmodernog statusa kompozicije.

Veza između naslova i muzičke sadržine gotovo da je opipljiva – superponiranjem zvučnih blokova kompozitor je omogućio da se na još jednom nivou iščita paralelizam na relaciji Istok–Zapad/*Orient–Occident*. Naime, jedna od glavnih karakteristika orijentalne muzike jeste što je pretežno jednoglasna, dok je harmonizacija produkt Zapadne tradicije. Svakako da se na umu ima i činjenica da je i koren harmonizovane Zapadne muzike u jednoglasnoj muzici, vokalnoj; u kontekstu duhovne muzike – u vizantijskoj crkvenoj muzici, koja, zapravo, svoje korene ima na Istoku. Upotrebom binarnog muzičkog modela, želi li se pokazati njihov jedinstveni izvor? Da li je kompozitor želeo da ponovo sjedini Istok i Zapad? Drugim rečima, da li je ovo muzička poruka da je ono što je ideološki, politički, ekonomski, verski veštački razjedinjeno, u biti neraskidivo, ono iskonsko jedno – $1+1=1$?

⁵⁹ Isto, fusnota broj 585, prema originalu: Jonathan W. Bernard, “Theory, Analysis, and the ‘Problem’ of Minimal Music”, *Concert Music, Rock and Jazz since 1945: Essays and Analytical Studies*, University of Rochester Press, 1995, 284.

⁶⁰ Ивана Перковић и Марија Масникоса, nav. delo, 17.

Međusobno uodnošavanje dweju (i mnogo više) kulutra dešavalo se kroz čitavu istoriju, i zapravo, veoma je teško utvrditi šta je to *Istočno u Zapadu*, i *vice versa*. Naser Al-Tae (Nasser Al-Tae) rano poreklo evropske integracije Orijentalne muzike vidi u uvođenju „stranih” muzičkih kvaliteta, pretežno tokom XVIII veka, kao što su: prekomerna sekunda i povišena kvarta, zveckajući ornamenti, rudimentarne repeticije u basu, naglasak na perkusije, *alla turca* ansambli...⁶¹ Autor citira Oblekeviča (Oblekevich) koji smatra da je „Turska muzika ostala samo jedna boja više na ‘paleti’, kao vrsta ulepšavanja, *slučajan doprinos (incidental contribution)* osnovi muzičke strukture.”⁶² Dijametralno suprotnu sliku pronalazimo u studiji Karla Sajnela (Karl Signell) u vezi sa modernizacijom, tj. evropeizacijom orijentalnih muzičkih kultura (pre svega Turske i Japana) tokom XX veka. Naime, u Turskoj su „pod vladavinom Ataturka, 1923. proklamovani moderni koncepti, pisanje latinskim alfabetom, pročišćavanje otomanskog jezika, odbacivanje svih arapskih i persijskih elemenata i ubacivanje evropskih reči i neologizama... Slične radikalne reforme bile su i u muzici. (...) Danas se susrećemo sa svim vrstama muzike: Istočna muzika, Zapadna muzika, narodna muzika. Koja od njih je naša? Istočna muzika je morbidna muzika i ne-racionalna. Narodna muzika reprezentuje našu kulturu. Zapadna muzika je muzika naše nove civilizacije. Otuda, nijedna ne bi trebalo da nam bude strana. Naša nacionalna muzika je tako rođena iz sinteze naše narodne muzike i Zapadne muzike. Naša narodna muzika omogućava nam bogatstvo melodija. Sakupljajući i aranžirajući ih na osnovama Zapadnih muzičkih tehnika, mi možemo imati i nacionalnu i modernu muziku. Ovo će biti program panturcizma u muzici. Ovo je zadatak našim kompozitorima da dovedu ovaj cilj do ostvarenja.”⁶³

Interesantno tumačenje Istoka i Zapada pružio je francuski etnomuzikolog Čarls Fonton (Charles Fonton) u eseju „*Essay Comparing Turkish Music to European Music*” još 1751, upoređujući Zapadnu muziku sa rekom, a Orijent sa potokom: „Orijentalna muzika upoređena je od strane njenih sledbenika sa tihim i

⁶¹ Nasser Al-Tae, *Representations of the Orient in Western Music: violence and sensuality*, England, Ashgate Publishing Limited, 92.

⁶² Isto, 93.

⁶³ Karl Signell, „The Modernization Process in Two Oriental Music Cultures: Turkish and Japanese”, u: *Asian Music*, Vol. 7, No. 2, Symposium on the Ethnomusicology of Culture Shange in Asia (1976), University of Texas, 76–78.

mirnim potokom čiji nežan i prijatan žamor očarava dušu i uljuljuje je u mreži zadovoljstva.... Evropska muzika je veća i veličanstvenija reka koja kovitla svoje vode sa razboritošću, određuje njegov tok prema osobinama obala koje zapljuskuje, i nosi bogatstvo i izobilje sa sobom svuda.”⁶⁴

U sva tri slučaja poruka je ista – bilo da je opisana kao „morbidna” ili mirna, muzika Orijenta ostaje inferiornija u odnosu na Zapadnu muziku. Kritičko tumačenje ovako postavljenog odnosa između Istoka i Zapada pružio je Edvard Said (Edward Said) u studiji *Orijentalizam* (*Orientalism*, 1978).⁶⁵ Ono što Said definiše kao *Orijentalizam* jeste slika, odnosno, način promišljanja Orijenta u zemljama Zapada (pre svega u Evropi i Americi), a koji, zapravo, ne odgovara realnoj slici Istoka. Naime, autor tvrdi da je Orijentalizam čitav sistem reprezentacija uokvirenih političkim, vojnim, ekonomskim, socijalnim, kulturalnim, ideološkim silama koje su dovele Orijent u Zapadno učenje, Zapadnu svest i Zapadno carstvo. To je konstruisana predstava Orijenta, koja je daleko od realne i objektivne, koja postoji samo za Zapad i u odnosu na Zapad. Stvorena je da bi bila ogledalna slika Zapada, kao ono „Drugo”, kao njena negativna, suprotna strana. Ova dihotomija koja je postojala od davnina, naročito je isticana tokom XX, a i sada, tokom XXI veka, i postaje sve intenzivnija. Razmatrajući fenomen *Orijentalizma* Said ne želi da ukaže na korespondenciju između diskursa *Orijentalizma* i (realnog) Orijenta, već da diferencira unutrašnju konzistentnost *Orijentalizma* i samih ideja o Orijentu kreiranih u Zapadnim sistemima. Drugim rečima, stav je da *Orient*, u istoj meri kao i *Occident*, ne postoji kao nešto samo po sebi, nego da je ljudska tvorevina, ideja koja ima istoriju, tradiciju, pa i vokabular kojim je reprezentovana u Zapadnom svetu; ne samo kao dva geografska, nego i ideološka entiteta koja stoje jedan naspram drugog u mnogo varijantnih odnosa kojima se odmerava moć i dominacija. Dakle, kreirajući diskurs *Orijentalizma*, Zapadne institucije podelile su svet na Zapad i Istok uodnošavajući dve predstave duž binarnih opozicija: *Occident/Orient*, civilizovano/necivilizovano, moralno/nemoralno, superiorno/inferiorno, racionalno/čulno,

⁶⁴ Nasser Al-Taei, nav. delo, 98.

⁶⁵ Edward Said, *Orientalism*, London, Penguin, 2003 (prvo izdanje: New York: Pantheon Books, 1978).

ispravno/pogrešno, hrišćanstvo/islam. Na ovaj način, Orijent je pomogao u definisanju identiteta Evrope (Zapada) kao njena kontrastna slika. Samim tim, Orijent je postao integralni deo evropske materijalne civilizacije i kulture; jer, ne postoji Zapad bez Istoka, kao ni dobro bez lošeg.⁶⁶

Ova dihotomija prisutna je u kompoziciji Arva Perta, i na sličan način kompozitor, kao i Said, muzički saopštava da dva diferencirana entiteta imaju jedan izvor. Osvetljavanju semiotičke pozadine čitave ove Pertove muzičke storije najbolje doprinosi Saidova misao da „Orijent nije samo sused Evrope, on je takođe mesto evropskih najvećih i najbogatijih i najstarijih kolonija, njen kulturalni konkurent, i jedan od njenih najdubljih i najogledalnijih slika Drugog. [prim. autora]”⁶⁷

Inkorporiranje ne-Zapadnih elemenata u Zapadne umetničke/muzičke diskurse tokom XX veka, Wim Mertens (Wim Mertens) tumači kao „simptom mogućnosti moderne kulturne industrije da pripoji stranu kulturu, ogoli je od njenih specifičnih socio-ideoloških konteksta i inkorporira je u sopstvene kulturne produkte.”⁶⁸ Marija Masnikosa navodi da su na isti način sa ne-Zapadnim (folklornim) muzičkim elementima postupali minimalisti (Rajš, Glas, Jang) – ne imitirajući ih u zvuku, već u strukturama, čime je njihov realan identitet skriven unutar drugog konteksta.⁶⁹ Suprotno tome, postminimalisti, odnosno postmodernisti ove ‘strane’ elemente upotrebljavali su čuvajući njihove karakteristike, čak ih dodatno zvučno ističući, upravo da bi oni bili/ostajali prepoznati kao „Drugo” u odnosu na kontekst dela. Razmatrajući i jedan i drugi postupak, odnosno i modernistički i postmodernistički tretman ‘drugosti’, moglo bi se zaključiti da Pert i na ovom nivou pravi amalgam pomenutih dihotomija. Naime, osnovna lestvična orijentalna matrica/*maqam* postmodernistički je integrisana u „zapadni” harmonski jezik dela, dok su izdvojeni, *unisono* segmenti muzičkog toka i modernistički i postmodernistički objašnjivi. Orijentalna lestvična struktura/*maqam* može biti

⁶⁶ Isto, 1–22.

⁶⁷ Isto, 1.

⁶⁸ Nav. prema: Marija, Masnikosa, *Orfej u repetitivnom društvu...* nav. delo, 140. Citat prema originalu: Wim Mertens: *American Minimal Music: La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass*, Alexander Broude, New York, 1983, 89.

⁶⁹ Isto.

shvaćena kao jedinstveni izvor, temelj, osnova na kojoj su veštački konstruisana dva bloka koja se repetitivno, varijabilno, modularno smenjuju gradeći, na opštem kompozicionom planu široko postavljeni melodijsko-ritmičko-harmonski ostinato. Vodeći ovakav muzički dijalog, Pert je, još jednom sebe pozicionirao u kontekst *postmodernog minimalizma*.

Kraj početka

Nakon što sam zavirila u skoro svaki kutak Pertove 'sobe čudesa', formulisala bih *tintinabuli* kao specifičnu trajektoriju koju presecaju antipodne struje: umereni modernizam – postmodernizam; lokalna avangarda – lokalna neo-avangarda; minimalizam – postminimalizam; prošlost – savremenost. Za kompozitora *tintinabuli* nije samo muzički koncept, jedinstveni muzički 'stil', već i šire – stil života i način poimanja sveta. Otuda bi *tintinabuli* trebalo tumačiti i kao *poiesis*, *aisthesis* i *stilus*.

Vodeći se teorijskim stanovištem Hala Fostera da „neo-avangarda ne transformiše instituciju umetnosti, već pre transformiše avangardu u instituciju umetnosti”,¹ i to prateći frejdovski model „protencije i repeticije”, parafraziraću to u kontekstu lične poetike Arva Perta. Naime, ako je autor sam načinio specifičnu represiju na modernističke/avangardne tehnike kojima se eksplicitno služio do 1968. godine, onda je u okviru *tintinabuli* stvaralaštva iste te tehnike redefinisao i utvrdio unutar novog *tintinabuli* konteksta. Na taj način i sam je, kritikujući kontradiktornosti u modernističkim poetikama, načinio paradoksalnu situaciju time što je svoje avangardne ideje 'vratio iz budućnosti'. I to u skladu sa opštim istorijskim, cikličnim, spiralnim tokom zasnovanim na odnosu: originala i njegove repeticije, uzroka i posledice, onog pre i ovog posle, protencije i retencije, anticipacije i rekonstrukcije prošlosti. Terminom „druga moderna” Kloc (Heinrich Klotz) naziva „modernu po kojoj se vidi da je prošla kroz postmodernu”.² Slično stanovište ima i Liotar: „delo može biti moderno samo ukoliko je najpre bilo postmoderno”, i time „postmodernizam ne znači samo kraj modernizma, nego stanje njegovog rođenja”.³ Budući da posebna važnost postmodernističkog diskursa pripada 'eksponatima' avangardne provenijencije, Danuzer (Hermann Danuser) prepoznaje mogućnost postmoderne da „spase (...) avangardnu umetničku ideju u vremenu njene

¹ Hal Foster, *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century*, England: The MIT Press, 2001, 21.

² Mirjana Veselinović Hofman, *Fragmenti...* nav. delo, 134.

³ Isto, 135.

ugroženosti".⁴ U tom kontekstu ja bih zaključila da je *tintinabuli* lična kompozitorova 'druga' moderna.

Kompozicioni princip *tintinabuli*-ja, ili *tintinabuli* kao *poiesis*, sadrži i esenciju *aesthesis*-a. U Pertovom opusu, *tintinabuli* deluje kao gravitaciono polje koje okuplja elemente prethodnih tradicija – srednjovekovnih, renesansnih, duhovnih, svetovnih, serijalnih, eksperimentalnih, minimalističkih... – koji lebde u ne-gravitacionom postmodernom etru, a koje unutar ovog konteksta ostvaruju uzročno-posledične odnose praveći jedinstvenu sintezu. Presvlačeći ovaj amalgam svojim estetičkim načelima, Pert stvara jedinstvenu i vrlo ličnu *tintinabuli* stilistiku, koja ima ulogu organskog, univerzalnog ujedinitelja opusa. U odlike „druge moderne” spada i zaokupljenost kompozicionim postupkom. Liniju kontinuiteta sa minimalizmom Pert održava upravo zahvaljujući zaokupljenošću procesom kao kompozicionim postupkom, kao jednim od ključnih atributa muzičkog modernizma. Mirjana Veselinović Hofman objašnjava da je „kompozicioni postupak, koji je u avangardi fetišizovan kao osnovni garant ispunjenja njene opsesije za kreiranjem novih zvučnih ‘propisa’ (...) dobio je u postmoderni drugačiji smisao – postupak (...) ostaje presudan za muzičko delo, ne samo zato što je on baza strukturalne organizacije materijala već zato što je sredstvo njegove značenjske reorganizacije (...) ukazuje se kao bitan pokazatelj individualnosti i neponovljivosti kompozitorovog poetičkog konteksta, kao bitna odrednica njegovog integriteta.”⁵ Takođe, autorka ističe da, pri tome, „postoji izvesna težnja da se postupak kao takav učini do te mere vidljivim da deluje skoro kao muzički pandan nekom (imaginarnom) teorijskom ili estetičkom izvodu o pitanjima recepcije, tišine, vremena, prostora..., kao gradivnih parametara muzičkog dela (...) a usredsređenje na kompozicionu tehniku ističe se podnaslovom.”⁶ Minimalisti su smatrali da muzika nema posredničku funkciju, ne odnosi se na nešto izvan sebe, već da otelovljuje sebe samu *procesom*, bez ikakvog posredovanja. U Pertovom slučaju muzika ipak dobija posredničku funkciju. O tome, u kojoj meri je Pert sledio ideje otkrivenosti procedure, svedoči analitički deo

⁴ Isto.

⁵ Isto, 138.

⁶ Isto, 139–140.

ovog rada, gde je objašnjeno na koji način programski naslovi kompozicija odgovaraju njihovoj muzičkoj strukturi. Na primer, u *Arbosu*, muzika procesom otelovljuje sebe, međutim, sam muzički proces ‘imitira’ drugi proces koji je izvan muzike, u prirodi. Nauprot minimalistima, u izgradnji svojih procesa Pert zadržava i tradicionalnu fakturu: ‘glas+pratnja’, poverenih M i T glasu, ali u novom okruženju i sa novim funkcijama i značenjem. Naime, kombinovanjem površinske ravni *tintinabuli*-ja, hijerarhijski uređene M i T faktura, sa ‘drugim’ (muzičkim) diskursima, a nad repetitivnom minimalističkom podlogom, Pert odstupa od plošnosti kao jedne od ključnih odlika za prepoznavanje minimalizma, već stvara teksturnu višelojnost, koja jeste suština postminimalizma. Uz to, (uslovno tumačene) harmonske konstrukcije kojima se služio minimalizam bile pretežno modalne i ne-funkcionalne (u uobičajenom, tradicionalnom smislu), ali su, takođe, uglavnom bile trozvučne, što, opet, upućuje na tradicionalnu funkcionalnu tonalnost; Pert upravo to isprva i usvaja, ali će harmonske obrasce postepeno, sa razvojem *tintinabuli*-ja početi da koristi i dijalektički (npr. u *Orient & Occident*).

Spiralna poetika kompozitora usmerava i muzikološku misao, i ona dobija sličan spiralni oblik, pa se, nekako, ispostavi da je ovo analitičko ‘kruženje’ objedinilo početnu i finalnu istraživačku misao, doprinelo spajanju komadića ‘šifrovane’ kompozitorove poruke i potencijalnom otkrivanju njenog značenja. Ali, marfijevski, poslednji deo uvek ostaje negde skriven, i potraga za njim vraća nas uvek iznova na početak. Pre nego nastavim ‘kruženje’ u ovoj muzičkoj kosmogoniji, u smislu kondicionala zaključujem da Pert svojim *tintinabuli* opusom vodi postmodernistički dijalog sa modernističkom paradigmom, služeći se postminimalističkim sredstvima komunikacije.

4. LITERATURA

- Al-Taee**, Nasser, *Representations of the Orient in Western Music: violence and sensuality*, England, Ashgate Publishing Limited, 92.
- Bailey**, Joseph K., Randy K. Bangert, Jennifer A. Schweitzer, R. Talbot Trotter III, Stephen M. Shuster and Thomas G. Whitham, "Fractal Geometry Is Heritable in Trees", *Evolution*, Vol. 58, No. 9, Society for the Study of Evolution, 2004, 2100–2102.
- Bernard**, Jonathan W., "Theory, Analysis, and the „Problem“ of Minimal Music", *Concert Music, Rock and Jazz since 1945: Essays and Analytical Studies*, University of Rochester Press, 1995.
- Brauneiss**, Leopold, "Musical archetypes: the basic elements of the tintinnabuli style", u: Andrew Shenton [ed.], *The Cambridge companion to Arvo Pärt*, Cambridge: Cambridge University Press, 2012.
- Brauneiss**, L., Kareda, S., Pärt, A. i Restagno, E., *Arvo Pärt in conversation*, (original: *Arvo Pärt Im Gespräch*, Wien: Universal Edition A.G., 2010; preveo sa originala Robert Crow), London: Dalkey Archive Press, 2012.
- Vedyushkin**, Mikhail A., "Fractal Properties of Forest Spatial Structure", *Vegetatio*, Vol. 113, No. 1, Springer, 1994, 65–70.
- Vendriks**, Filip, *Muzika u renesansi*, (Original: Philippe Vendrix, *La Musique à La Renaissance*, Universitaires de France), prevela sa francuskog Ana Stefanović, Beograd: Clio, 2005.
- Veselinović-Hofman**, Mirjana, *Stvaralačka prisutnost evropske avangarde u nas*, Beograd: Univerzitet umetnosti, 1983.
- Veselinović-Hofman**, Mirjana, *Fragmenti o muzičkoj postmoderni*, Novi Sad: Matica srpska, 1997.
- 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.
- Gligo**, Nikša, *Problemi Nove glazbe 20. stoljeća: Teorijske osnove i kriteriji vrednovanja*, Zagreb: Muzički informativni centar Koncertne direkcije Zagreb, 1987.
- Goethe**, Johann Wolfgang von, *The Metamorphosis of Plants*, Introduction and photography by Gordon L. Miller, England: London, Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, 2009.

- Грачев, Вячеслав Николаевич** (2012). "Духовная музыка А.Пярта: особенности фактурно-тембровых решений". У: *Педагогика искусства*, No. 1, 1-25. <http://www.art-education.nu/AE-magazine/>
- Greenbaum, Stuart**, *Arvo Pärt's Te Deum: A Compositional Watershed*, The University of Melbourne, Faculty of Music, 1999. <http://www.stuartgreenbaum.com/downloads/files/Te%20Deum-PhDthesis.pdf>.
- Деспић, Дејан**, *Теорија музике*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 1997.
- Despić, Dejan**, *Harmonija sa harmonskom analizom*, Beograd: Zavod za udžbenike, 2007.
- Engelhardt, Jeffers**, „Perspectives on Arvo Pärt after 1980”, u: Andrew Shenton [ed.], *The Cambridge companion to Arvo Pärt*, Cambridge, Cambridge University Press, 2012.
- Zamornikova, Kseniya i Katunyan, Margarita** (2011): "«Fratres» АрвоПярта – молитва в музыке", *Lietuvos muzikologija*, t.12, 111-134.
- Јевтић, Атанасије**, „Други Васељенски Сабор – поводом 1600-годишњице“, *Теолошки погледи* 1-3 (1981) 81-95. (Предавање на прослави 1600-годишњице II Васељенског Сабора, у сали Српске Патријаршије, пред Св. Синодом)
- Kareda, Saale**, "Back to the Source", u: Enzo Restagno, Leopold Brauneiss, Saale Kareda, Arvo Pärt, Enzo Restagno, Leopold Brauneiss, Saale Kareda, Arvo Pärt, *Arvo Pärt in conversation*, (orig. *Arvo Pärt im Gespräch*), Wien, Universal Editions AG, 2011.
- Kramer, Jonathan D.**, *The Time of Music*, United States of America, New York: Chirmer Books, A Division of Macmillan, Inc., 1988.
- Kongwattananon, Oranit**, *Arvo Pärt and Three Types of his Tintinnabuli Technique*, 2012. http://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc271844/m2/1/high_res_d/thesis.pdf.
- Masnikosa, Marija**, *Muzički minimalizam: američka paradigma i differentia specifica u ostvarenjima grupe beogradskih kompozitora*, Beograd: Clio, 1998.
- Masnikosa, Marija**, *Orfej u repetitivnom društvu: postminimalizam u srpskoj muzici za gudački orkestar u poslednje dve decenije XX veka*, Beograd: Fakultet muzičke umetnosti: Signature, 2010.

- Mertens**, Wim, *American Minimal Music: La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass*, Alexander Broude, New York, 1983.
- Mihkelson**, Immo, "A narrow path to the truth: Arvo Pärt and the 1960s and 1970s in Soviet Estonia", u: Andrew Shenton [ed.], *The Cambridge companion to Arvo Pärt*, Cambridge, Cambridge University Press, 2012.
- McCarthy**, "Jamie and Arvo Pärt, An Interview with Arvo Pärt", *The Musical Times*, Vol. 130, No. 1753, Musical Times Publications Ltd, 1989, <http://www.jstor.org/stable/1193819>, pristupljeno 19. 07. 2013. u 06:58h.
- Nyman**, Michael, *Experimental Music, Cage and Beyond*, second edition, United States of America, New York: Michael Nyman and Cambridge University Press, 1999.
- Pärt**, Arvo "Two Acceptance Speeches", u: Enzo Restagno, Leopold Brauneiss, Saale Kareda, Arvo Pärt, *Arvo Pärt in conversation*, (orig. *Arvo Pärt im Gespräch*), Wien, Universal Editions AG, 2011.
- Pereira**, Michela, "Heavens on Earth. From the Tabula Smaragdina to the Alchemical Fifth Essence", *Early Science and Medicine*, Vol. 5, No. 2, Alchemy and Hermeticism, Brill, 2000, 131–144.
- Перковић**, Ивана и Масникоса, Марија, "Трисагион Арва Перта: 1+1=1: Спој православне и модернистичке поетике", Владо С. Милошевић, етномузиколог, композитор и педагог: Традиција као инспирација, Академија умјетности Универзитета у Бањој Луци, Академија наука и умјетности Републике Српске, Музиколошко друштво Републике Српске, Бања Лука, 2014, 153–166.
- Popović Mladenović**, Tijana, *Procesi panstiliističkog muzičkog mišljenja*, Beograd: Fakultet muzičke umetnosti u Beogradu, Katedra za muzikologiju, 2009.
- Popović Mladenović**, Tijana, *Muzičko pismo: muzičko pismo i svest o muzičkom jeziku sa posebnim osvrtom na avangardnu muziku druge polovine XX veka*, Beograd: Fakultet muzičke umetnosti, 2015.
- Ранковић**, Љубомир, протођакон (ур. издања), Библија. Свето писмо Старог и Новог Завета, Београд, АЛЕКСАНДРИЈА, 2010.
- Restagno**, Enzo, Brauneiss, Leopold, Kareda, Saale, Pärt, Arvo, *Arvo Pärt in conversation*, (orig. *Arvo Pärt im Gespräch*), Wien, Universal Editions AG, 2011.
- Robinson**, Thomas, „Analyzing Pärt", u: Andrew Shenton (ed.), *The Cambridge companion to Arvo Pärt*, Cambridge, Cambridge University Press, 2012.
- Ross**, Alex, *The Rest Is Noise: Listening to the Twentieth Century*, United States, Farrar, Straus and Giroux, Picador, 2008.

- Said**, Edward, *Orientalism*, London, Penguin, 2003 (prvo izdanje: New York: Pantheon Books, 1978).
- Schwarz**, Robert K., *Minimalists*, London/Singapur, Phaidon Press Limited, 1996.
- Shenton**, Andrew, "Arvo Pärt: in his own words", u: Andrew Shenton [ed.], *The Cambridge companion to Arvo Pärt*, Cambridge, Cambridge University Press, 2012.
- Shenton**, Andrew, „Introduction: the essential and phenomenal Arvo Part", u: Andrew Shenton [ed.], *The Cambridge companion to Arvo Pärt*, Cambridge, Cambridge University Press, 2012.
- Sholl**, Robert, "Arvo Pärt and spirituality", u: Andrew Shenton [ed.], *The Cambridge companion to Arvo Pärt*, Cambridge, Cambridge University Press, 2012.
- Signal**, Karl, Boomings, "Jinglings, and Clangings: Turkish Influences in Western Music", *Music Educators Journal*, Vol. 54, No. 9, Sage Publications, Inc. on behalf of MENC: The National Association for Music Education, 1968, 39–40.
<http://www.jstor.org/stable/3391342>, pristupljeno 08.05.2012. u 14:40h.
- Signell**, Karl, "The Modernization Process in Two Oriental Music Cultures: Turkish and Japanese", u: *Asian Music*, Vol. 7, No. 2, *Symposium on the Ethnomusicology of Culture Change in Asia* (1976), University of Texas, 76–78,
<http://www.jstor.org/stable/833790>, pristupljeno 8.5.2012. u 14:42h.
- Smith**, Geoff, "An Interview with Arvo Pärt: Sources of Invention", *The Musical Times*, Vol. 140, No. 1868, Musical Times Publications, 1999,
<http://www.jstor.org/stable/1004490>, pristupljeno 19.07.2013. u 06:58h.
- Taylor**, Richard P., Micolich, Adam P. and Jonas, David, "The Construction of Jackson Pollock's Fractal Drip Paintings", *Leonardo*, Vol. 35, No. 2, MIT Press, 2002, 203–207.
- Thomsen**, Dietrick E., "Making Music - Fractally", *Science News*, Vol. 117, No. 12, Society for Science & the Public, 1980, 187–190,
<http://www.jstor.org/stable/3964962>, pristupljeno u 10. 11 .2015. u 23:37h,
- Tošić**, Vladimir, *Vokalni kontrapunkt renesanse*, Beograd, Fakultet muzičke umetnosti, 2014.
- Foster**, Hal, *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century*, England: The MIT Press, 2001.
- Henderson**, Lyn, A Solitary Genius: The Establishment of Pärt's Technique (1958–68), *The Musical Times*, Vol. 149, No. 1904, 2008, 81–88, Musical Times

Publications Ltd., <http://www.jstor.org/stable/25434557>, pristupljeno 02.12.2013. u 05:30.

Hillier, Paul, "Arvo Pärt: Magister Ludi", *The Musical Times*, Vol. 130, No. 1753, Musical Times Publications Ltd., 1989, 134-137, <http://www.jstor.org/stable/1193820>, pristupljeno 02.12.2013 u 05:14h.

Hillier, Paul, *Arvo Pärt*, United States of America, New York: Oxford University Press, 1997.

Clarke, David i Pärt, Arvo, "Parting Glances: David Clarke Reappraises the Music and the Aesthetics of Arvo Pärt", *The Musical Times*, Vol. 134, No. 1810, Musical Times Publications Ltd., 1993, 680-684, <http://www.jstor.org/stable/1002929>, pristupljeno 19.7.2013. u 06:58h.

Susan Condé, "The Fractal Artist", *Leonardo*, Vol. 34 No. 1, MIT Press, 2001, 3-10. <http://www.jstor.org/stable/1576971>, pristupljeno 10. 11. 2015. u 23.44h.

Ćtirađ, Kohoutek, *Tehnika komponovanja u muzici XX veka*, Beograd: Fakultet muzičke umetnosti u Beogradu, 1984.

Šuvaković, Miško, *Pojmovnik teorije umetnosti*, Beograd, Orion Art, 2011.

Korišćene internet adrese:

<http://www.arvopart.ee/en/Arvo-Part/creative-periods>

<http://www.arvopart.ee/en/Arvo-Part/biography>

<http://www.arvopart.org/article.php?id=42>

<http://www.bbc.co.uk/music/artists/ae0b2424-d4c5-4c54-82ac-fe3be5453270>

<http://www.bbc.co.uk/programmes/p020bwmh>

Dokumentarni filmovi:

24 Preludes for a Fugue (2002), film by Dorian Supin;

Arvo Pärt – And then came the evening and the morning (Ja siis sai õhtu ja sai hommik) (Who is Arvo Pärt? (A Journey to the Mind of a Composer), (1990), Directed by Dorian Supin (preuzeto sa internet adrese: <https://www.youtube.com/watch?v=VekWO6p5400>);

Partiture:

Pärt, Arvo. *Für Alina* (<http://www.annemievaniel.be/lijsten/pdf/PartFurAlina.pdf>.)

Pärt, Arvo. *Aliinale (Für Alina)* – für Klavier (1976), Wien: Universal Edition A.G., 1980. (preuzeto iz knjige: Paul Hillier, *Arvo Pärt*, United States of America, New York: Oxford University Press, 1997, 88–89., i sa internet adrese: <http://www.annemievaniel.be/lijsten/pdf/PartFurAlina.pdf>).

Pärt, Arvo. *Arbos* – für sieben (acht) Blockenflöten und drei Triangeln ad lib. (1977), Wien: Universal Edition A.G., 1981.

Pärt, Arvo. *Festina lente* – für Streichorchester und Harfe ad libitum (1988), Wien: Universal Edition A.G., 1988.

Pärt, Arvo. *Orient & Occident* – für Streichorchester (2000), Wien: Universal Edition A.G., 2000.

Indeks imena

A

Adams, Džon (John Adams), 547

Ajmert, Herbert (Herbert Eimert), 413

Al-Tae, Naser (Nasser Al-Tae), 505, 506 (fn)

B

Bah, Johan Sebastijan (Johan Sebastian Bach), 418, 419, 420, 421, 437

Bent, Ijan (Ian Bent), 502

Berg, Alban (Alban Berg), 437

Bernard, Džonatan (Jonathan W. Bernard), 503, 504 (fn)

Bredšo, Suzan (Susan Bradshaw), 417 (fn), 427

Bulanže, Nađa (Nadia Boulanger), 413

Bulez, Pjer (Pierre Boulez), 416, 437, 439, 443

Č

Čajkovski, Petar Iljič (Pyotr Ilyich Tchaikovsky), 414, 418, 420

D

Danuzer, Herman (Hermann Danuser), 426, 509

Denisov, Edison (Edison Denisov), 413, 414 (fn)

Despić, Dejan, 498, 499 (fn)

DŽ

Dženks, Čarls (Charles Jencks), 424, 427 (fn), 428 (fn), 463 (fn)

E

Eko, Umberto (Umberto Eco), 427, 430 (fn)

Eler, Hajno (Heino Eller), 413

Engelhart, Džefer (Jeffers Engelhardt), 429 (fn), 450 (fn) 490,

Epstajn, Pol (Paul Epstein), 458

F

Feldman, Morton (Morton Feldman), 439

Fičino, Marsilio (Marsilio Ficino), 432

Fonton, Čarls (Charles Fonton), 505

Foster, Hal (Hal Foster), 426, 428, 509

G

Gen, Kajl (Kyle Gann), 458, 459

Gete, Johan Wolfgang fon (Johann Wolfgang von Goethe), 477, 478, 480, 481, 483, 484

Glas, Filip (Philip Glass), 438, 440, 442, 446, 449, 456, 472, 507

Gligo, Nikša, 439 (fn)

Gubajdulina, Sofija (Sofia Gubaidulina), 413

H

Hilier, Paul (Paul Hillier), 417, 421 (fn), 430 (fn), 431 (fn), 434, 449 (fn), 453, 454 (fn)

Hobs, Kristofer (Christopher Hobbs), 442

Huisen, Andreas (Andreas Huyssen), 426

J

Jang, La Monte (La Monte Young), 438, 439, 440, 442, 507

Jevtić, Atanasije, 486 (fn), 488

Jung, Karl Gustav (Carl Gustav Jung), 450 (fn)

K

Kaljuste, Tonu (Tõnu Kaljuste), 486 (fn), 487, 488

Kareda, Sale (Saale Kareda), 411 (fn), 435, 465 (fn)

Katunjan, Margarita (Margarita Katunyan), 475 (fn)

Kejdž, Džon (John Cage), 417 (fn), 437, 438

Kilb, Andreas (Andreas Kilb), 427

Kloc, Hajnrih (Heinrich Klotz), 509

Kohoutek, Ctirad, 498, 499

Konde, Suzan (Susan Condé), 462

Korbizije (Le Corbusier), 463

Krenek, Ernst (Ernst Krenek), 413

L

Liotar, Žan-Fransoa (Jean-François Lyotard), 426, 509

M

Mandelbrot, Benoa (Benoît B. Mandelbrot), 462, 463, 465, 466

Masnikosa, Marija, 426, 427 (fn), 432, 436, 438, 440, 441, 443, 456, 457, 459, 460, 468, 474, 486, 490, 503, 504, 507

Mašo, Gijom de (Guillaume de Machaut), 431, 438, 439

Mertens, Vim (Wim Mertens), 507

Monk, Meredit (Meredith Monk), 457

N

Najman, Majkl (Michael Nayman), 437, 438, 442, 443

Nono, Luidi (Luigi Nono), 416

O

Obrecht, Jakob (Jacob Obrecht), 431

Okegem, Johanez (Johannes Ockeghem), 431

P

Perković, Ivana, 486, 490, 504

Pert, Arvo (Arvo Pärt), 411, 412, 413, 414, 415, 416, 417, 418, 419, 420, 421, 422, 423, 424, 428, 429, 430, 431, 432, 434, 435, 436, 437, 438, 439, 441, 442, 443, 444, 447, 449, 450, 451, 452, 453, 454, 455, 456, 457, 460, 461, 464, 465, 466, 467, 468, 472, 473, 474, 475, 476, 477, 478, 479, 480, 481, 482, 483, 484, 485, 486, 487, 488, 489, 490, 491, 493, 497, 498, 499, 500, 501, 502, 503, 504, 507, 508, 509, 510, 511

Pert, Nora (Nora Pärt), 430, 449, 452, 455, 476, 477

Pinkus-Viten, Robert (Robert Pincus-Witten), 457

Popović Mladenović, Tijana,

Poter, Kit (Keith Potter), 458

Pre, Žosken de (Josquin des Prez), 431

Prokofjev, Sergej (Sergei Prokofiev), 414

R

Rajli, Teri (Teri Riley), 440, 442,

Rajš, Stiv (Steve Reich), 438, 473, 474, 507

Rasel, Bertran (Bertrand Russell), 435

Ros, Aleks (Alex Ross), 456

S

Said, Edvard (Edward Said), 506, 507

Sajnel, Karl (Karl Signell), 505

Šarpanel, Hju (Hugh Sharpnel), 442

Šenberg, Arnold (Arnold Schoenberg), 413, 437, 502 (fn)

Sezan, Pol (Paul Cézanne), 463

Skempton, Hauard (Howard Skempton), 443, 444, 447

Šnitke, Alfred (Alfred Schnittke), 413

Šostakovič, Dmitri (Dmitri Shostakovich), 414

Spinoza, Baruh de (Baruch de Spinoza), 480

Stoken, Frederik (Frederick Stocken), 426

Supin, Dorijan (Dorian Supin), 429, 477 (fn)

Šuvaković, Miško, 457, 462

Švarc, Robert (Robert Schwartz), 457, 458 (fn.)

T

Tormis, Veljo (Veljo Tormis), 413

V

Vebern, Anton (Anton Webern), 414 (fn), 416, 437, 438, 462, 465

Vendriks, Filip (Philippe Vendrix), 431

Veselinović Hofman, Mirjana, 425, 426, 427 (fn), 428, 509 (fn), 510

Vilson, Robert (Robert Wilson), 456

Vitgenštajn, Ludvig (Ludwig Wittgenstein),

Volf, Kristijan (Christian Wolf), 438, 439, 442

Volkonski, Andrej (Anderi Volkonsky), 430 (fn)

Vos, Ričarda (Richard Voss), 462

Z

Zamornikova, Ksenija (Kseniya Zamornikova), 475 (fn)

Summary

THE TEMPLE OF SIMPLICITY ON THE BASIS OF THE LABYRINTH:

A SELECTION OF ARVO PÄRT'S INSTRUMENTAL

TINTINNABULI COMPOSITIONS

The main title of this study probably seems very poetic and without precisely defined and specified research problem. On the other hand, the name of the study has, at least, as I see it, a metaphoric message that catches in itself different 'cadres' of Arvo Pärt's personality: *the temple of simplicity* represents at the same time 1) the composer itself, who is represented through his own statements and with the help of the writings of other theoreticians and musicologists, as very modest, simple and spiritual person; 2) *tintinnabuli* – that is understood almost as a laconic music; 3) minimalism – that is understood as the new determinism and new simplicity; while syntagma *the basis of the labyrinth* implicates the background of all the aspects mentioned above, that is, 1) that Pärt's, so to say simplicity is built on the grounds of very turbulent and complicated creative and personal development; 2) that *tintinnabuli* is created on a very precise principles, that, after complex research of compositional secrets and technique, which actually he continued to use in a simplified way; 3) it is a postmodernist, post-minimalist network of everything that was collected.

The titles of chapters and subchapters are also metaphors, and in those names, I played Wittgenstein language games. Namely, in the foreword of his *Philosophical Investigations* (1953) Wittgenstein argued about the nature and the meaning of his own research. There, he wrote that the thoughts he is publicizing are the result of the philosophical investigations and that they refer to the notion of meaning, understanding, logic, basics of mathematics, the state of conscious, etc., and that every his 'cruise' through non-philosophical areas, was in order to solve some philosophical problem that he was focused on. Hence, he 'travelled' through different non-philosophical areas, such as mathematics, psychology and art, in search of the solution for the problems he encountered. Afterwards, he sketched and consolidated different conclusions he reached during the investigations, and in the context of

genesis of the work explained that the best he could write “always remained just a mere philosophical remark”. My musicological research was consolidated in the similar way: as an album of different reflections, those pictures that came to my eyes while I was researching Pärt’s opus, and, since there were many of them, I can also say that the best I could write at this stage were some musicological notes on different aspects of composer’s personality and *tintinnabuli* opus.

About this my own ‘pilgrimage’ I wrote in the beginning of the study, in two introductory chapters. The first one is filled with my subjective insights, while the second chapter is more objective, and it contains the summary of every chapter.

Chapter with which I begin my study – *1000 why and 1.000.000 therefore* – represents an ‘explication’ of the reason why did I – similarly to the composer who often has to wait for his own music – wait so long in the silence for my own text. It is because, composer, such as Arvo Pärt, with every encounter with his work makes you pull yourself in to think and re-examine everything. And every time you analyze his works, you imagine differently. It can be very inspiring, but also very ungrateful task, especially when you find yourself in a situation where you need to collect all those in-compact thoughts and ideas in a coherent conception and form it into unique text. This intriguing composer misled me a few times and made me change several paths on my analytical musicological ‘pilgrimage’. He did it firstly with his music that suggested me one direction, then with his statements (on life, philosophy, aesthetic and ethic) that lead me to a completely different path, and finally with his compositional principles that introduced to me different aspects of his musical world. However, I realized that, there is only one, unique and whole world of Arvo Pärt in which mentioned distinctions don’t exist, but are all coexisting entwined and synthesized in one. His world of music I understood as a postmodern universe.

Even though I think that this type of the work requires a certain serious studiousness, theorizing and critical review of relevant literature, I also believe that creation of the musicological text – whose foundation should always be found in music – is an art close to composing. In the same way as the composer, who after analysis of the musical past, collects information that are relevant and interesting for his work, and then modifies and redefines them in accordance with his own

affinities, in order to create his personal, very subjective work of art – after reading all of the texts and theories, and listening to the music that was relevant for this study, I wanted to distance myself from them, look at the all facts through an unbiased, objective lens and start writing one personal confession on Pärt's music. As a consequence of that, in this study you will find important and inevitable information on his life, work, poetic, aesthetic and stylistic facts as well as some textual 'oasis' – as I like to call them, since I see them as the resting areas from all of the theories – in which you will read my own, exclusively subjective experience, as some specific kind of selected reflections of associations that came to my mind while I was listening to and analyze music of this composer. These 'oasis' therefore, shouldn't be seen as objectively correct and right, nor is necessary that anyone agrees with them. They are fruits of my imaginations, and their role is to initiate someone else's phantasy.

Musicological locative, symbolizes finding the answers on the questions *About whom?* and *About what?* in musicological discourse, and the subject of this – in short terms – is research of *tintinnabuli*, that is seen as Arvo Pärt's technique/concept/aesthetics/poetics/style, as a specific phenomenon in music history that is located in the crossing between modernism and postmodernism, i.e. between minimalism and post-minimalism. In the end, I asked a question that refers primarily to myself, on which through different chapters of the study I tried to give answers to and collect all of them in one, and it says: Does *tintinnabuli* – and if it does, in which way – contain postmodernist/post-minimalist stylistic determinants on the basics of the modernist paradigm?

In the chapter *Before 'the bells ring'* I represent Pärt's pre-*tintinnabuli* period in short, which represents period of learning of the craft of composing, and I divided it in three smaller segments:

- 1) *Soviet avant-garde/Estonian modernist*
- 2) *Radio as a 'filter' for sound reception*
- 3) *New music – "the germ of conflict" of good and evil*

Second big chapter is called *(Postmodern) renaissance of Arvo Pärt (spiritual journey from modern to postmodern)* – 'postmodern' because *tintinnabuli* is created in the period

when postmodern praxis already exists, and 'renaissance' because Pärt experienced creative and spiritual rebirth. Syntagma 'spiritual journey' is chosen because Pärt starts from modern period in circles, or to put it more picturesque, like 'tornado' – touching on certain musical and historical areas, assimilating them and combining them with his own poetic, and when calming down, he dismisses them; then, on those frameworks of musical pasts he makes new concept in which those, previously dismissed elements return and combine under new mutual name – *tintinnabuli*. I chose to segment this chapter in several smaller ones in order to show several lines of (vertical) continuity and *tintinnabuli* as the point of intersection of all those lines, that is, to perceive *tintinnabuli* as the point of meeting of the modernism and postmodernism or, precisely said, minimalism and post-minimalism in one contextual frame. My aim was to position *tintinnabuli* within that frame and to explain its basic principles on the example of one of his most representative pieces *Für Alina*.

At the end of this chapter, as a specific introduction to the next one, I defined main aims of this study: „Within composer's *tintinnabuli* opus, pieces are differentiated on the basis of the amount of the interpolation of different signifiers of mentioned movements/fractions/modalities, i.e. elements of experimental, avant-garde, minimalist and post-minimalist music, and all of elements mentioned above can be seen in a different way in every Pärt's composition. Since my idea is, above all, to identify minimalist techniques and to them applied elements of different (not only) musical traditions, and subsequently their modeling and transformations trough time, analytical sample is constituted from compositions that show *tintinnabuli*'s maturations, its specific gradation in Pärt's deliberation in postmodern time; this study, thus, represents musicological search for different modalities of musical post-minimalism and consideration of the construction of composer's personal post-minimalist discourse.

Third chapter consolidates three extensive analysis of three compositions: *Arbos*, *Festina Lente*, and *Orient & Occident* formulated as *Case Studies*. Compositional process of every of these works is built on different formulas of initial, chosen nucleus; in that way, these compositions represent its musical incarnation, i.e. different behaviors

one *ur*-algorithm. Based on read and heard, I concluded that unification is primary idea (line) that connects *tintinnabuli* opus. In my analysis I went a step even further, and I connected these three case studies to three different concepts that stand outside of music: musical analysis of *Arbos* is connected to fractal geometry, *Festina Lente* to Goethe's *Metamorphosis of plants*, and *Orient & Occident* with the question of religion, i.e. faith.

The name of the last chapter – *The end of the beginning* – is also in service of metaphor, because, no matter how hard I tried to find one conclusion, it would always stays open and continue 'blooming'. Spiral poetics of composer directs also musicological thought, and it gets similar spiral shape. In the end, it turns out that this analytical circulation combined my first and last thought and it brought me to connecting the dots of composers encrypted message and to potential discovery of its meaning. But, as it goes in *Marphy's Law*, the last part always stays hidden somewhere, and the search for it always brings us back to the beginning.

KEY WORDS: Arvo Pärt, *Tintinnabuli*, Minimalism/Post-minimalism, Modernism/Postmodernism.

Beleška o autorki: Neda Kolić (1991), master teoretičar umetnosti – muzikolog, studentkinja je doktorskih studija na Odseku za muzikologiju na Fakultetu muzičke umetnosti Univerziteta umetnosti u Beogradu. Osnovne i mater studije na istom Fakultetu završila je odbranivši radove sa najvišom ocenom: *Lična „zvona” Arva Perta – tintinabuli koncept na primeru dva rana dela*, pod mentorstvom red. prof. dr Mirjane Veselinović Hofman, i *Hram jednostavnosti na temeljima lavirinta: izbor instrumentalnih tintinabuli kompozicija Arva Perta*, pod mentorstvom vanr. prof. dr Marije Masnikose. Kao autor i koautor objavila je radove u studentskim zbornicima, domaćim i međunarodnim časopisima. Učestvovala je na konferencijama i takmičenjima u zemlji i u inostranstvu, radove je izlagala i na okruglim stolovima i forumima studenata Fakulteta muzičke umetnosti i Akademije umetnosti u Novom Sadu, na Tribini Novi zvučni prostori u organizaciji Centra za muzičku akciju u saradnji sa Udruženjem kompozitora Srbije i muzičkim redakcijama Radio Beograda 2 i 3, u radio emisijama Radio Beograda. Dobitnica je prve nagrade za najbolji rad u kategoriji Master studenata muzikologije na *Sedmom međunarodnom takmičenju-konferenciji u Tbilisiju* (Gruzija) 2016. godine, za rad – *Sounding of The Yellow: Kandinsky's yellow colour in de Hartmann's and Schnittke's music*, napisan pod mentorstvom red. prof. dr Tijane Popović Mladenović. Član je Udruženja kompozitora Srbije (sekcija muzičkih pisaca) i Muzikološkog društva Srbije. Na Fakultetu muzičke umetnosti Univerziteta umetnosti u Beogradu angažovana je kao saradnik u nastavi za akademsku 2016/2017. i za 2017/2018. godinu. Usmerena je na istraživanje mogućih odnosa muzike i slikarstva, ili šire, vizuelnih umetnosti. Izvan oblasti muzikologije interesuje se za slikarstvo. Od marta 2015. godine radi honorarno kao saradnik mr Živojina Ivaniševića na pripremama publikacija u Agenciji za izdavanje knjiga „Pariski krug”, u okviru umetničkog prostora „Pariski krug”. Učestvovala je u pripremi monografija o srpskim slikarima: Ljubi Popoviću, Goranu Mitroviću, Milanu Miletiću, kao i u pripremi *Antologije srpskog slikarstva druge polovine XX veka i početkom XXI veka* (Beograd: Pariski krug, 2017).

Note on the Author: Neda Kolić (1991) graduated in 2014 from the Faculty of Music in Belgrade, at the Department of Musicology, with thesis *Personal „bells“ of Arvo Pärt – tintinnabuli concept in the case of two early works*, under the mentorship of Prof. Mirjana Veselinović Hofman, PhD. She has completed her MA thesis *The Temple of Simplicity on the Labyrinth Foundations (instrumental tintinnabuli works of Arvo Pärt)* in 2016 under the mentorship of Prof. Marija Masnikosa, PhD. Currently she is a PhD student, and graduate student instructor at the Department of Musicology, Faculty of Music, University of Arts in Belgrade. As author she presented papers at international conferences, student simposia, round tables, radio shows, etc. some of which are published. At the 7th International Student Conference-Competition in Musicology in Tbilisi (Georgia) Neda won Diploma for the best paper of MA Student. She has been a member of the Composers' Association of Serbia (the section of music writers) since 2016, and a member of Serbian Musicological Society since 2017. Her research centers around possible interconnections between music and visual arts. Neda wrote papers on that topic under the mentorship of Prof. Tijana Popović Mladenović, PhD. – *When painting speak music language – ‘composer’ Paul Klee; Mondrians’s “transdance”: The transposition of music and dance movements into painting; The Sound of Yellow: Kandinsky’s yellow colour in von Hartmann’s and Schnittke’s music.* Besides music/musicology she is interested in painting and she works in the Gallery and a Book Publishing House “Parisian circle” as associate editor on the preparation and realization of monographs about Serbian painters, and *The Serbian Painting Art Anthology of the Second Half of the Twentieth Century and the Beginning of the Twenty First Century* (Belgrade: Parisian circle, 2017).