

УНИВЕРЗИТЕТ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ
ФАКУЛТЕТ МУЗИЧКЕ УМЕТНОСТИ

Матија Анђелковић

Мадригали
албум за рецитатора и мешовити ансамбл са електроником

писани део докторског уметничког пројекта

Ментор:
др ум. Драган Латинчић,
ванредни професор

Београд, 2025.

UNIVERSITY OF ARTS IN BELGRADE
FACULTY OF MUSIC

Matija Anđelković

Madrigals

Album for Reciter and Mixed Ensemble with Electronics

Doctoral Art Project

Menthor:
Dragan Latinčić, DMA
associate professor

Belgrade,
2025

Изјаве захвалности:

Мом учитељу композиције, пријатељу и очинској фигури, професору Властимиру Трајковићу, човеку који је у мој живот удахнуо музику и логос који ће вечно остати у мени да круже.

Мом ментору, пријатељу и братској фигури, професору Драгану Латинчићу, човеку који ме је научио радости обликовања музичког времена, радости истраживања и немуштом језику.

Професорки Светлани Савић, мајчинској фигури која је мене и многе студенте помно пратила и неговала са разних дистанци, без које не бих био то што јесам, ту где јесам, особи која зрачи топло када је напољу хладно.

Професорки Исидори Жебељан, уметници која ми је у пар речи објаснила суштину слободе.

Учитељима који су ме научили радости електронске музике и аналогне синтезе – Срђану Хофману, Милану Милојковићу и Добривоју Милијановићу.

Учитељима који су ме научили (и који ме уче) вештини слушања снимања и продукције музике – Марку Стојановићу и Андреји Јовановићу

Владимиру Стојановићу и Наталији Бендеровић, најранијим путоказима ка позиву компоновања.

Мом драгом кумелинију Луки Чубрилу, Марији Чубрило Дружијанић и Ани Миковић, „core“ тиму небоградског „НКНЛ“-а.

Луки Лопичићу, животном пријатељу, особи која је Батхед моме Бивису, супер моме Мариу, брату од друге мајке.

Владимиру Кораћу, „генерацији“, великом пост/нео/мета романтику, топлој души, омиљеном српском композитору уметничке електронске музике и „НКНЛ“ саборцу.

НКНЛ свирачима: Растку Узуновићу, Милану Савићу, Александри Бенгин, Ангелини Живковић, Тамари Ранковић, Александри Милановић, Ањи Петковић, Милицы Жугић, Богдану Добрићу, Миладину Стојковићу, Марку Марићу, Мини Маринковић, Јелени Матовић, Александри Кијановић, Стефану Гавриловићу, Николи Андрејићу, Ђорђу Антићу, Ариону Петровском

Поетској АРГХ и НКНЛ екипи: Слободану Ивановићу, блесавом хомолуденсу; Ањи Марковић, са поезијом дубљом од Маријанског рова; Александру Шурбатовићу, правичном агро лунатику; Стефану Костадиновићу разлупаном барду.

Музиколозима др. Бојани Радовановић и Матеји Стевановићу на великој помоћи и вођству током писања текста.

Ани Марковић, колегиници из класе, на српској литератури о византијским неумама и сликама мачака.

Лаури Благојевић, Марку Мартићу и мачку Божи, драгој екипици из атељеа у Мајке Рујунцић

Дуњи Остојић, вечном пријатељу.

Мојој Кристини, која ме из дана у дан учи шта је то волети и бити вољен. Мојој подршци, мојој лампици у мраку, мом акумулатору љубави према певаној речи.

Мојој мами Јеленици и укућанкама – Сунчици. Мимици и Миуци (Божани)

АПСТРАКТ

Збирка композиција *Мадригали – албум за рецитатора и мешовити ансамбл са електроником* сумира моје вишегодишње истраживање на пољу специфичне улоге и употребе гласа у музици, као и третмана литерарног предлошка. Албум је сегментиран у три одељка: *Пре говора, Говор и Иза говора*. Први и трећи одељак садрже вокалне акузматичне композиције, док централни представља збиру композиција за рецитатора и мешовити ансамбл са електроником.

Писани део рада говори о генези пројекта, кроз поглед на неке од композиција које сам писао на основним студијама и факторима који су се показали битним за моје бављење вокалном музиком, као и кратким представљањем пројекта удружења *Небоград – Нови композитори и нова лирика* у оквиру којег сам почео дугогодишњу праксу писања музике за рецитатора и мешовити ансамбл са електроником. Представља и кратак преглед историјата мадригала жанра и музике за изговорену реч у сврху лоцирања моје музике у том жанру.

У композицијама на албуму у којима користим електронику, описујем свој приступ електронској музици кроз употребу аналогних и дигиталних технологија, у хардверском и софтверском окружењу, као и музичкој режији елемената електронике – саме и у комбинацији са живим инструментима.

ABSTRACT

The collection of compositions *Madrigals – Album for Reciter and Mixed Ensemble with Electronics* summarizes my years-long research into the specific role and use of the voice in music, as well as the treatment of literary material. The album is divided into three sections: *Before Speech*, *Speech*, and *Beyond Speech*. The first and third sections contain vocal acousmatic compositions, while the central one consists of a series of compositions for reciter and mixed ensemble with electronics.

The written part of the dissertation discusses the genesis of the project by reflecting on some of the compositions I wrote during my undergraduate studies and the factors that proved essential for my engagement with vocal music. It also briefly presents the project of the association *Nebograd – Novi kompozitori i nova lirika*, within which I began my long-term practice of writing music for reciter and mixed ensemble with electronics. Furthermore, it provides a short overview of the historical development of the madrigal as a genre and of music for the spoken word, in order to situate my work within that tradition.

In the compositions on the album that involve electronics, I describe my approach to electronic music through the use of both analog and digital technologies, within hardware and software environments, as well as the approach to electronic elements—both on their own and in combination with live instruments as producing and mixing engineer.

САДРЖАЈ

1. УВОД.....	1
1.1 О албуму.....	1
1.2 Мадригал – један краћи пристрасни преглед.....	2
1.2.1 Општи преглед.....	3
1.2.2 Етимологија.....	3
1.2.3 Трећенто мадригал.....	3
1.2.4 Мадригал XVI и XVII века – платформа за мисли о музици.....	4
1.3 Глас који пева.....	6
1.3.1 XVIII век, почеци, нејасноће.....	6
1.3.2 XIX век.....	8
1.3.3 XX и XXI век – без Пјероа.....	10
1.3.4 XX век, српска литература.....	19
2. ГЕНЕЗА.....	22
2.1 Музички језик: однос према вокалној музици, тонско сликање.....	22
2.2 Удружење Небоград.....	30
2.2.1 „Нови композитори и нова лирика“; песничка организација „АРГХ!“.....	31
3. МУЗИКА.....	39
3.1 Пре говора.....	39
3.2 Говор.....	46
3.3 Иза говора.....	63
4. ЗАКЉУЧАК.....	69
5. ПОЕЗИЈА У ЗБИРЦИ <i>МАДРИГАЛИ - АЛБУМ ЗА РЕЦИТАТОРА И МЕШОВИТИ АНСАМБЛ СА ЕЛЕКТРОНИКОМ</i>	71
ЛИТЕРАТУРА.....	93

1. УВОД

1.1 О албуму

Збирка композиција *Мадригали – албум за рецитатора и мешовити ансамбл са електроником* сумира моје вишегодишње истраживање на пољу специфичне улоге и употребе гласа, као и третмана литерарног предлошка. Глас у збирци *Мадригали – албум за рецитатора и мешовити ансамбл са електроником* не представља нужно музички елемент по себи, али представља неодвојиву супстанцу од музике, те чини колористичку симбиозу са њом; боји је и обојен је њом; описује је и описан је њом. Композиције у албуму, груписане у три одељка, не представљају нужно интегрисано дело, мада се могу интегрално слушати/изводити, а њихов распоред чини драматуршку целину као што је, уосталом, таква пракса и у албумима било којег жанра. Настајале су у периоду од 2016. до 2025. године и представљају неки вид компилације музике коју сам компоновао, у прво време у склопу пројекта удружења *Небоград – Нови композитори и нова лирика* (у даљем тексту користићу и скраћеницу НКНЛ уз пуни назив пројекта), али и у склопу других пројеката, као и самостално.

Први одељак, *Пре говора* садржи две кратке акузматичне студије настале манипулацијом уснимљеног материјала, назване *Палилалична етида 01 – лупппкаттти* и *Палилалична етида 02 – опет птице*.

Централни одељак, поднасловљен као *Говор* садржи већи број композиција писаних за мешовити ансамбл са електроником или електричним инструментима у следећем редоследу и саставу:

1. *АПЕЈРОН (Кад нико не гледа – Анабиоза – Кататонија)* за рецитатора, сопран саксофон, ударалке, хармонику, ромплер¹ (*Korg X50*), облигатну харфу и клавир; стихови Ање Марковић

¹ Електронски инструмент са клавијатуром. За разлику од синтисајзера, ромплери имају могућност одабира „природних звукова“ (акустичних инструмената). Међутим најчешће имају ипак некакав облик дигиталне синтезе звука сродној класичним синтисајзерима. У тексту ћу повремено реферисати на инструмент као „клавијатуре“, „*Korg x50*“ или само „*x50*“.

2. *Епифаније Рајка Кона* за рецитатора, кларинет, хармонику и клавир; стихови Александра Шурбатовића
3. *Ноћни нацрти* за рецитатора, кларинет, облигатно виолончело, ромплер (*Korg X50*) и клавир; стихови Ане Миковић
4. *Мама* за рецитатора, баритон саксофон, ромплер (*Korg X50*) и клавир; стихови Ане Миковић
5. *Код зубара* за рецитатора (са процесором гласа), електричну гитару, бас гитару (или клавир), виолину, виолончело и ромплер (*Korg X50*); стихови Арвиса Вигулса (превод Марко Погачар)
6. *Маска црвене смрти – Афтерпарт* за рецитатора, гудачки квартет, харфу и електронику; текст Мине Маринковић

Последњи, трећи одељак, *Иза говора*, садржи три акузматичне композиције у потпуности реализоване електронским путем. У овим композицијама глас није људског порекла, већ је генерисан на начин који ће бити описан касније у тексту. Композиције у овом одељку су у следећем редоследу: *Јез Цонатан Петровић – Лелејска гора, Милосни трон и Хасанагиница (Re-nuove musiche)*. Све три композиције настале су у сарадњи са песником Слободаном Ивановићем и део су заједничког пројекта *Приповјетке* о којем ће такође бити речи касније у тексту.

1.2 Мадригал – један краћи пристрасни преглед

Како бих што чвршће довео у везу ове збирке композиција са жанром мадригала, потребно је да пружим кратак преглед жанра кроз историју, са акцентом на поједине стилске и жанровске карактеристике које ће бити у аналогији са решењима које сам ја користио приликом компоновања. Ово неће бити нужно студија мадригала са музиколошког аспекта, већ један лични поглед оних одлика жанра са којима осећам повезаност у својој музици.

1.2.1 Општи преглед

Израз мадригал историјски има две примене. Једна се односи на поетску форму и музички жанр која ју је пратила током XIV века у Италији, а друга се везује за вокални жанр световне музике који је обележио ренесансу и рани барок током XVI и раног XVII века. Друга итерација мадригала као жанра јесте се такође практиковала и развијала у Италији. Међутим, популарност жанра се проширила и на остале европске земље. Једино што је заједничко Трећенто мадригалу и ренесансном мадригалу јесте име.

1.2.2 Етимологија

Етимолошко порекло мадригала није концизно установљено ни у једном спису, али поједине претпоставке постоје у енциклопедијама – неке од њих су да потиче од речи *mandra* (ит. стадо) што указује на пасторалну природу. Најуверљивија претпоставка је свакако да потиче од речи *matricale* (ит. из материце), која указује на то између осталог и да су текстови мадригала најчешће писани на матерњем и локалном језику уместо на латинском.

1.2.3 Трећенто мадригал

Прва појава мадригала као музичког жанра везује се за италијански Трећенто. Најчешће је писан строфично, у једноставним формама које су одговарале тадашњој поезији. Строфама (станцама) је углавном додељиван исти или сличан музички материјал, неретко заокруживан другачијим материјалом и променом метра. Врло је мало историјских записа композиција (као што су *Squarcialupi Codex* и *Rossi Codex*), на првом месту због изразите импровизационе праксе музике тог доба. Међутим, издвојили су се композитори који су бриљирали у жанру, као што су Герардело Фирентински (Gherardello da Firenze), Јакопо Болоњски (Jacopo di Bologna), а постоје и добри примери код Ландинија (Francesco Landini). О томе да су се извођења мадригала, чак и оних записаних (самим тим и сачуваних) разликовали једни

од других говоре музиколози Блејк Вилсон (Blake Wilson)² и Брукс Толивер (Brooks Toliver).³ Овакав вид мадригала је крајем XIV века почео да потискује жанр баладе (*ballata*), а у првој четвртини наредног века је практично нестао.

1.2.4 Мадригал XVI и XVII века – платформа за мисли о музици

Далеко чувенија, а могло би се слободно рећи и битнија итерација мадригала развила се у XVI веку обједињујући елементе тадашњих популарних форми као што су мотет (мелодијски токови), шансона (памтљиве мелодије и акордске прогресије које приближавају музику аматерским музичарима) и фротоле (разиграни ритмови и тежња ка хармонском размишљању јасније вертикалне одређености),⁴ у нову форму коју су готово сви композитори тога периода неговали и развијали. За разлику од Трећенто мадригала, литерарни предлошци коришћени за компоновање долазили су из разноврснијег поетског узорка као што су сонети, канцоне, а ту је била и поетска форма која је била називана *madrigale*. Стога, музички ток ренесансног мадригала био је слободнији и прокомпонован у највећем броју случајева. Можда најупечатљивија одлика овог жанра лежала је у музичкој програмности у односу на певани текст, па је музички ансамбл понекад имао улогу опонашања звукова из природе, а често су примењивани и разни облици тонског сликања. Иако је тонско сликање било присутно и у осталим жанровима, у овом се толико често појављивало да је појам добио синоним „мадригализми“.

Издвојио бих мадригале у доба Монтевердија (Claudio Monteverdi), који су били подстицајни за интересантну полемику о музичком размишљању тога доба. Ђовани Марија Артузи (Giovanni Maria Artusi), тадашњи теоретичар, забринут правцем којим се крећу млађи композитори, који су према његовом мишљењу нарушавали устоличена правила хармоније у дотадашњој музици,

² Blake McD. Wilson, “Madrigal, Lauda, and Local Style in Trecento Florence”, *The Journal of Musicology*, vol. XV, no. 2 (Spring 1997): 137–177.

³ Brooks Toliver, “Improvisation in the Madrigals of the *Rossi Codex*”, *Acta Musicologica*, vol. LXIV/2 (1992): 167–76.

⁴ Alison Latham, *The Oxford Companion to Music* (New York: Oxford University Press, 2002), 724.

написао је књигу у форми дијалога коју је назвао *Артузи или Несавршености модерне музике*.⁵ У њој извесни Лука, представљен као особа отворених схватања у покушају да одбрани „модерне несавршености“ полемише са Вариом.⁶ У дијалогу се помињу мадригали, наводно непознатог аутора који садрже хармонска решења, извучена из контекста, и оштро се критикују покрети који се, по мишљењу Вариа (који очигледно представља Артузијев глас и мишљење) сматрају забрањеним и недопустивим. Спорне композиције су заправо били мадригали из необјављене четврте и пете свеске мадригала Клаудија Монтевердија. Кроз наредних пар година Артузи и Монтеверди су се „дописивали“ индиректно кроз предговоре и трактате учествујући директно у стварању дихотомије између израза *prima prattica* и *seconda prattica*. Јасно је, поготову из данашњег угла гледања, да је Монтеверди био на правој страни, као носилац приступа ослобођеног од строгих контрапунктских правила у компоновању музике на текст, где је „реч господарица музике“. Предговор петој књизи Монтевердијевих мадригала поставља термин *seconda prattica* и, поткрепљен ставовима Платона говори о томе да песму чине реч, хармонија и ритам, и да ритам и хармонија треба да прате реч, а не обратно.⁷

Још један композитор тог доба, Ђулио Качини (Giulio Caccini), манифестовао је свој приступ компоновању збирком „Нове музике“,⁸ праћеном мислима о музици, као и критикама певачког извођаштва тог доба. Као и Монтеверди, Качини свој манифест не испољава као теоретичар, већ као практичар. У својој збирци композиција иде корак даље – ослобађа главну вокалну линију од контрапункта који „не служи правој сврси музике... јер у мноштву гласова, речи се не разумеју, нити се смисао поезије чува“.⁹ „Нове музике“ чини збирка арија и мадригала писаних у монодијском стилу са циљем да изрази емотивну страну текста – страсну, радосну, тужну или љутиту, као и да што верније опонаша говор. Као и Монтеверди (заједно са мноштвом других ренесанских уметника), Качини се такође позива на

⁵ G. M. Artusi, *L'Artusi, ovvero Delle imperfettioni della moderna musica*, Venecia, 1600.

⁶ Изведено од латинског *veritas*.

⁷ Платон, *Држава* (Београд: БИГЗ, 2002).

⁸ Giulio Caccini, *Le nuove musiche* (Firenze, 1602).

⁹ *Ibid.*

Платона – „снага музике лежи у јединству речи, ритма и тона“. Даље у предговору дотиче се начина певања који му се не допада и пружа неку врсту упутства како је најбоље певати његову музику, и музику уопште, све ради бољег разумевања певаног текста, али и правилног испољавања емоције у мелодији.

1.3 Глас који не пева

Колико год се трудили да истакну значење речи (не полемишем о успеху у подухвату) свођењем жанра на монодијски и заобилажењем густих контрапунктских фактура, вокални парт ренесансних композитора ипак јесте певан – чак и у мелодијом најоскуднијим речитативима чланова *Фирентинске камерате*, који су тежили радикалном поједностављењу угледајући се на ораторе античког доба. Пронаћи најраније примере у којима је изговорена реч саставни део музике, благо речено, није био лак задатак. Литература о томе је јако оскудна, а понегде се чак и налазе погрешне информације.

1.3.1 XVIII век, почеци, нејасноће

Већ сама информација о томе где су зачеци Мелодраме¹⁰ је замагљена. Поређењем три енциклопедијска речника наилазимо на неподударања. Гроув (The New Grove Dictionary of Music and Musicians) и оксфордски *Companion to music* зачетак жанра приписују Пигмалиону Жан-Жак Русоа (Jean-Jacques Rousseau) на музику Хораса Коањеа (Horace Coignet) који је премијерно изведен 1770. у Лиону. Међутим, Харвардов речник (Harvard Dictionary of Music – Will Apel) помиње пример из 1753. када је салцбуршки капел-мајстор

¹⁰ Не мешати израз са италијанским *melodramma* – дупло м, насупротив једноструком у писању, који је у XVII означавао текст писан за оперу, некад и оперу саму по себи; израз који је означавао музичку жанр у којем глас декламује текст се називао *melodrama*, а на италијанском *melologo*.

Јохан Ернст Еберлин (Johann Ernst Eberlin) имао мелодрамске сцене у представи *Sigismundus Hungariae rex*.¹¹

Сви извори се око једног слажу – да је за усавршавање жанра и најуспешнија музичка дела у том оквиру донео Георг Бенда са своје три мелодраме *Аријадна на Накосу* (*Ariadne auf Naxos*, 1775), *Медеја* (*Medea*, 1775) и *Пигмалион* (*Pugmalion*, 1779, на Русоов текст). Прве две су доживеле велики успех и инспирисале многе композиторе да се опробају у жанру. Међу њима је и Моцарт, који је директно инспирисан Бендиним остварењима, убацивао елементе мелодраме у сопствене опере, зингшпиле и позоришну музику.

Чињеница коју енциклопедијски речник Харварда наводи – да су се у Бендиним мелодрамама одсеци изговореног текста и оркестарски смењивали искључиво у сукцесији, није тачна.

Примера ради, у партитури „Аријадне“ јасно се виде одсеци потписаног текста испод оркестарске пратње, од друге половине композиције.

Пример 1: Бенда, *Аријадна*, одломак.



The image shows a handwritten musical score for the opera *Ariadne auf Naxos*. It features several staves of music. The top three staves show instrumental parts with a *ppp* dynamic marking. The fourth staff is labeled *Col pr: Viola Unis:*. The fifth and sixth staves show a vocal line with lyrics in German: *Mein Braut — der Sturm — unerbittlich! Götter!* and *Mein Braut — der Sturm — unerbittlich! Götter!*. The score is written in a clear, legible hand.

¹¹ Не толико битан, али ипак занимљив податак је да је у извођењу представе 1761. године у Салцбургу, у част надбискупа учествовао тада петогодишњи Моцарт.

У *Медеји*, са друге стране, глас је био далеко чешће потписан испод оркестра.

Пример 2: Бенда, *Медеја*, одломак.

The image shows a handwritten musical score for a band, likely from the opera *Medea*. The score is written on aged paper and features several staves. The top staff is marked *Moderato* and the bottom staff is marked *Allo*. The lyrics are written in German and include: "Höll' er wird in der", "von dem ich dich", "von dem ich dich", "obgleich du mich", "Es soll er sein! in mein", "dankbar sein", "dankbar sein", "dankbar sein". The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *for.* and *pp.*.

1.3.2 XIX век

У овом периоду мелодрамски елементи били су веома честа појава у операма и позоришним композицијама позних класичара и романтичара. Сцена у тамници опере *Фиделио*, као и Егмонтovo опраштање од живота у истоименој композицији примери су код Бетовена. Бројни су примери у делима К. М. фон Вебера (Carl Maria von Weber, *Der erste Ton*, *Preciosa*, *Der Freischütz*), Шуберта (Franz Schubert, *Die Zauberharfe*, *Des Teufels Lustschloss*, *Fierrabras*), Шумана (Robert Schumann), Берлиоза (Hector Berlioz) и других. Мелодрамски елементи у опери могу се пронаћи безмало у свим делима композитора романтичког периода. Развој и доступност позоришта којем

композитори тог доба сведоче, није могао проћи непримећено. Синкретичност опере, морала је комуницирати са синкретичношћу музички праћених позоришних комада, где су елементи позоришне и музичке уметности подједнако заступљене.

Са друге стране, разлог чињенице да су опере компоноване у далеко већем броју наслућујем у размишљању позоришних редитеља који су желели квантитет и брзину испоручивања музике за своје продукције. Либретисти мелодрама често су били редитељи и драматурзи пре него песници. Примера ради, Кетрин Естбури (Katherine Astbury) пише о томе да је Пиксерекур (René-Charles Guilbert de Pixérécourt), француски драматург и редитељ мелодрама изражавао фрустрацију количином времена које је требало „правом“ композитору да напише музику, те је музичку подлогу својих мелодрама чешће поверавао вођама оркестра.¹² Између осталог, то је још један разлог зашто је жанр мелодраме од стране „правих“ композитора био заступљенији у Немачкој него у Француској.

Примери који су ми ипак упали у око јесу композиције за рецитатора и клавир као изузетни феноменолошки примери излажења из оквира позоришног окружења. Први међу њима је Шубертова композиција *Abschied von der Erde, für Declamation mit Begleitung des Pianoforte* (у свом самом наслову наглашава да је за „декламацију уз пратњу клавира“) веома мирног карактера, са нарацијом која у веома једноставној сукцесији – углавном један стих по такту лагано „мери музику“ постојаним ритмом. Композиција је писана 1826. на подстрек песника Адолфа фон Пратобевере (Adolf von Pratobevera) и први пут изведена у његовој кући 17. фебруара исте године.¹³

Шуманове три баладе – *Schön Hedwig*, оп. 106 (1849), затим *Ballade vom Haideknaben*, оп. 122/1 и *Die Flüchtlinge*, оп. 122/2 (1852) далеко више музичким садржајем обрађују текстуални предложак. Прва употребом неке

¹² Katherine Astbury, „Music in Pixérécourt’s Early Melodramas”, in *Melodramatic Voices: Understanding Music Drama*, ed. Sara Hibberd, (New York: Routledge, 2016): 15–26.

¹³ Eva Badura-Skoda and Peter Branscombe, eds., *Schubert Studies: Problems of Style and Chronology*, (Cambridge: Cambridge University Press, 1982).

врсте лајтмотива раздваја ликове витеза и девојке (витез – алузијом на фанфаре; девојка – фактуром менделсоновске „песма без речи“ текстуре), као и нечим што бих могао назвати „жанровском семиотиком“ („витешке фанфаре“ на самом крају попримају облик корала, чак подсећајући на црквена звона). Интересантно је поменути и моћ тишине на самом врхунцу баладе када витез пита девојку „волиш ли ме?“ где музички антиклимакс додатно подцртава текстуални климакс. Пар балада из оп. 122 такође се служи разним средствима, прва више активирањем хармонске компоненте и ритмом описујући трагичну причу дечака слуге, док друга тропима *Sturm und Drang*-а осликава узбуђење љубавног пара који беже на броду од девојчиног оца (представљеног дубоким дисонантним акордима). Генерално гледано, Шуман се служи дескриптивним активирањем клавирске фактуре и хармонског плана, служећи се тоналним средствима епохе у кодирању текста. Могу се уочити елементи тонског сликања (брзи скок харфе на помен новчића у 122/1, узбуркани *Sturm und Drang* пасажии могу бити прочитани као подражавање таласа), међутим нису ни изблиза присутни на начин на који је то било у ренесансној вокалној музици (веома транспарентно и сугестивно).

Последњи који ћу навести је *Enoch Arden* (1897), за рецитатора и клавир Оп. 38, који је можда најсадржајнији (у смислу трајања – око 50 минута) пример с краја XIX века, писан на поему Алфреда Тенисона која се углавном служи оперским средствима лајтмотива за кодирање ликова у поеми.

1.3.3 XX и XXI век – без Пјероа

Разлог зашто композицију *Пјеро месечар*, мени драге и битне музике Шенберга (Arnold Schönberg) не узимам у обзир, јесте у томе да ми је циљ у овом поглављу текста да мапирам **изговорену реч** у музици, а не технику знану као шпрехгезанг (*sprechgesang*) или шпрехштиме (*sprechstimme*). У питању је специфична техника певаног говора (или говорног певања) која у нотном систему има обележене нотне висине. Иако се некад могу условно речено схватити, ове ноте ипак представљају некакву контролу интонације од

стране композитора која не мора (увек) ићи уз логику изговорене речи. Како музиколошкиња Бојана Радовановић примећује у својој књизи *Од монструозног до постхуманог: други глас у савременој музици*, Шенбергов ученик Албан Берг (Alban Berg) у својој опери *Воцек* (*Wozzeck*, 1914–1922), у великој мери користи шпрыхштиме уз последњу верзију предговора *Пјероа месечара* као инструкцију за извођење, али и обично певање и обичан говор.¹⁴ Међутим, записом композитор врло јасно диференцира обичан говор и шпрыхштиме:

Пример 3: Берг, *Воцек*, одломак, шпрыхштиме.

The image shows a musical score excerpt from Alban Berg's opera *Wozzeck*. It features five staves:

- 1. m. D. Hr. in F:** Horn part in F major. Dynamics range from *f. (Klang mf)* to *pp*.
- 2. o. D. Marie:** Marie's vocal line, marked *gesprochen parlando*. The lyrics are "Gu-ten Tag, Franz."
- Wozz.:** Wozzeck's vocal line. The lyrics are "sieht sie starr an und schüttelt den Kopf" and "(gesprochen) Ich seh' nichts, ich seh' nichts. O, man müß't's".
- 1. Solo Vl. m. D.:** Solo Violin part, marked *pizz.* and *(arco)*. A measure number **375** is indicated.

¹⁴ Bojana Radovanović, *Od monstroznog do posthumanog: drugi glas u savremenoj muzici* (Beograd: Muzikološki institut SANU, 2023), 118–119.

Пример 4: Берг, *Воцек*, одломак, прелаз шпрехштиме – обичан говор.

The image shows a musical score for Example 4. The top part is a vocal line with the instruction *p non legato e poco cresc.* below it. The bottom part is an instrumental line with the instruction *rit. - - - a tempo* and *poco string.* below it. The vocal line includes the text: *gesprochen parlando* wankt suchend ein paar Schritte weiter und stößt auf Nein... ich selbst.

Стравински у својој *Причи о војнику* (*L'Histoire du soldat*, 1918) такође има записане и слободне елементе у штиму гласа, с тим да се у његовом случају то заиста може назвати говором колико год он био мање (кроз текст потписан испод празног система уз *ad lib* ознаку) или више (кроз текст потписан испод нота уз *ritmico* ознаку) музикалан.

Пример 5: Стравински, *Прича о војнику*, прелаз говора из *ad lib* у *ritmico*.

The image shows a musical score for Example 5. The top part is a vocal line with the instruction *ad lib.* and *ritmico* below it. The bottom part is an instrumental line with the instruction *pizz.* and *arco* below it. The vocal line includes the text: *Lect.* Le ruisseau Over hill Wandert, en suite le pont, and dale he goes, wandert, steh nicht still. où est-ce qu'il va? Where's he heading? Keiner weiß, le sait-on? No one knows... wo-hin er will.

Чињеница јесте да нас, на првом месту, уво не може заварати – глас *Пјера* ближи је певаном гласу него онај у *Причи о војнику*. Сматрам чак и да

уопште није погрешно отићи корак даље и рећи – глас *Пјероа* је певан, глас *Приче о војнику* није.

До овог тренутка текста и прегледа различитих примера примене гласа у музици, можемо издвојити некакву мапу: говор – ритмизовани говор – шпрехштиме – речитатив (сви облици) – певање, и надаље узимати у обзир само прве две групе.

Испод ћу навести пар примера који су мени били интересантни са кратким описима и нотним примерима:

- 1) Други део великог оперског триптиха *Есхилове Орестије* Даријуса Мијоа (Darius Milhaud), *Хоефоре* (*Les Choéphores*) компонован је 1915–16. године. Иако композиција претежно има деонице оперског гласа и хора, веома су специфична два става, IV: *Présage* и V: *Exhortion* која су у целисти представљена декламацијом солисткиње и врло специфичног декламативног понашања хора и оркестра (искључиво батерије у оба става).

Пример 6: Мијо, *Хоефоре*, одломак 4. става.

The image shows a musical score for a vocal and piano duet. The vocal line is written on a treble clef staff with lyrics in French: "bras de la mer sont pleins de choses a faire dégoût et l'espace pul-". The piano accompaniment consists of four staves. The first two staves are in treble clef, and the last two are in bass clef. The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes and rests, with dynamic markings of *ff* (fortissimo) and *pp* (pianissimo). There are also markings for *A* and *O* in the piano part, which likely correspond to the vocal line's phrasing.

Пример 7: Мијо, *Хоефоре*, одломак 5. става.

voici pour un, deux et trois

O a O a O a O Un deux et trois

O a O a O a O a Un deux et trois

O a O a O a O a O Un deux et trois

O a O a O a O a O a Un deux et

2) Ернст Тох (Ernst Toch): *Географска фуга* за говорећи хор (1930),
интересантни канон ритмично изговорених светских топонима.

Пример 8: Тох, почетак композиције *Географска фуга*.

Soprano

Alto

Tenor

Bajo

f Trin - i - dad and the big *P* Mis - sis - sip - pi and the town Hon - o - lu - lu and the lake Ti - ti - ca - ca, the

A

T

f Trin - i - dad and the big *P* Mis - sis - ip - pi and the

pp Po - po - ca - te - pet - l is not in Ca - na - da rath - er in Mex - i - co, Mex - i - co, Mex - i - co, Ca - na - da Ma - la - ga Ri - mi - ni Brin - di - si, Ca - na - da Ma - la - ga Ri - mi - ni Brin - di - si

A

T

town Hon - o - lu - lu and the lake Ti - ti - ca - ca the *f* Po - po - ca - te - pet - l is not in Ca - na - da rath - er in Mex - i - co Mex - i - co Mex - i - co

pp Ca - na - da Ma - la - ga Ri - mi - ni Brin - di - si, Ca - na - da Ma - la - ga Ri - mi - ni Brin - di - si Yes! Ti - bet Ti - bet Ti - bet Ti -

S

A

T

f Trin - i - dad and the big *P* Mis - sis - sip - pi and the town Hon - o - lu - lu and the lake Ti - ti - ca - ca the

pp Ca - na - da Ma - la - ga Ri - mi - ni Brin - di - si Ca - na - da Ma - la - ga Ri - mi - ni Brin - di - si Ca - na - da Ma - la - ga Ri - mi - ni Brin - di - si Ca - na - da Ma - la - ga Ri - mi - ni Brin - di - si

pp bet, Na - ga - sa - ki Yo - ko - ha - ma Na - ga - sa - ki Yo - ko - ha - ma

3) Сергеј Прокофјев (Сергей Сергеевич Прокофьев): *Пећа и вук*. Симфонијска бајка за децу са наратором писана 1936. године. Композиција је стекла велику популарност, у улози наратора у разним снимцима, учествовале су и славне личности као што су Стинг, Алис Купер, Дејвид Боуви и многи други.¹⁵ Постоји и анимирана адаптација у продукцији Волта Дизнија. Ингениозан однос оркестарских инструмената према тексту и маштовито осликани лајтмотиви главних ликова.

Пример 9: Прокофјев, *Пећа и вук*, увођење лајтмотива птичице.

The image shows a musical score for the introduction of the bird motif. The top system includes staves for Violin I (VI.I), Violin II (VI.II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabasso (Cb.). The music features a prominent triplet pattern in the strings, marked with *mf* and *dim.*. The strings play a rhythmic pattern of eighth notes in triplets. The woodwinds (Flute I and II) and strings (Violin I and Cello/Double Bass) play a melodic line that represents the bird's chirp. The lyrics on the right side of the score read: "On a branch of a big tree sat a little bird, Peter's friend. 'All is quiet,' chirped the bird gaily." The bottom system shows the Flute I (Fl.) and Violin I (VI.I) parts, with the Flute I playing a melodic line and the Violin I playing a rhythmic accompaniment. The tempo is marked *Allegro* with a quarter note equal to 176 beats per minute. The score includes various musical notations such as *mf*, *dim.*, *pizz.*, and *arco*.

¹⁵ Верзију овог дела са Стингом као наратором видети на: <https://www.stage-plus.com/klassikazente/sting/musik/prokofiev-peter-and-the-wolf-classical-symphony-op-25-march-op-99-overture-op-34-443671>; Алис Купер као наратор: <https://www.allmusic.com/album/peter-and-the-wolf-in-hollywood-mw0002886283>; Дејвид Боуви као наратор: <https://www.allmusic.com/album/david-bowie-narrates-prokofievs-peter-and-the-wolf-mw0001375571>.

4) Стив Рајх: *Различити возови (Different Trains)* за гудачки квартет и траку (1988). Овај пример је посве специфичан, јер у њему композитор открива мелодијски потенцијал говора кроз поновљени уснимак изговорене фразе (не поново изговорене!), записује што прецизније мелодију и онда је користи као грађу инструменталне пратње уснимака изговорених речи. Вокални парт овде јесте записан прецизном нотацијом (као певани), међутим, то је последица процеса „у назад“; композитор је наменски бирао узорке који звуче мелодично – проналазио је музику у изговореној речи. Занимљиво је повући аналогију са једним примером где се ради о нечему сличном али на другачији начин – покушава инструменталним саставом да имитира природни говор. У питању је дело *Говорења* Џонатана Харвија (Johnathan Harvey, *Speakings*, 2006), у којем је композитор уз помоћ софтвера и дигиталних технологија, детаљном анализом форманта изговореног гласа извео приближну оркестрацију која ће соничним средствима акустичних инструмената успешно подражавати говор.

Пример 10: Рајх, *Различити возови*, одломак.

The image shows a musical score for Steve Reich's 'Different Trains', measures 59 through 62. The score is for a string quartet and includes a vocal line. The instruments are Vln. I-1, Vln. II-1, Vla. I, and Vcl. I. The vocal line has lyrics: '(from Chi - ca - go)' and '(from Chi - ca - go to New Yo - rk)'. The score is in 2/4 time and features a complex rhythmic pattern with frequent changes in meter and key signature.

5) Кејт Сопер (Kate Soper): *Voices from the killing jar* (слободни превод: Гласови из ентомолошке стаклене посуде за убијање инсеката; компоновано 2010–12). Ова композиција је по много чему инспирисала начин на који размишљам као композитор и музичар. Повезујем се у великој мери приступом кодирања литерарног предлошка у својим композицијама и начином тонског бојења текста. Писана за ансамбл који подразумевају извођачи специфичних могућности: сопран који повремено свира клавир, кларинет и удараљке, виолиниста који прелази на трубу, перкусиониста који је повремено у улози наратора итд. У композицији се смењују певани и изговорени сегменти, заједно са сегментима уснимљених и процесираних гласова. Композиторка у предговору наглашава да необичне алтернације инструмената рефлектују специфичне сетове вештина извођача ансамбла за који су *Гласови* писани. Још један начин на који се повезујем са овим делом и њеном композиторком је жеља да у својој музици учествујем и као извођач. Композиторка је у овом случају ангажована као сопран – отуд и постаје јасна количина инструмената поверена њеном парту. Дело је садржајно и сваки покушај да га опишем би ме одвео у писање засебног рада.

Пример 11: Сопер, *Voices from the Killing Jar*, одломак из другог става (глас са траке).

The musical score consists of three staves. The top staff is for Percussion (Perc.), featuring a Dumbek. The middle staff is for Piano (Pno.), with a forte (*f*) dynamic and a *sempre* marking. The bottom staff is for Tape, containing two lines of lyrics: "That's my last duchess painted on the wall, looking as if she were alive." and "Will it please you - sit and look at her." The score is in 4/4 time and includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Пример 12: Сопер, *Voices from the Killing Jar*, одломак из четвртог става (декламација сопрана).

Example 12 musical score details: Tempo $\text{♩} = 60$. Voice/Perc. part includes instructions: "Take sandpaper blocks", "Dear Diary:", "I think I'm", "Sandpaper blocks", "rub in time with speech". Picc. part includes instructions: "air soft tonguing", "pp sempre", and rhythmic markings (6, 3, 3, 6).

Пример 13: Сопер, *Voices from the Killing Jar*, одломак из осмог става (процесирана ритмизована декламација удвојена декламацијом кроз бас флауту).

Example 13 musical score details: Tempo $\text{♩} = 80$. Soprano part includes instructions: "Teasing, charming, irresistible (speak naturally within rhythms)", "List-en!", "I'm p - p - par-a lyzed. with happ-i - ness ha ha ha ha". Bass Flute part includes instructions: "speak into flute (always quietly)", "random rapid fingerings", "whistle tones", "sim.", "fp", "Lis-ten!", "I'm p - p - par-a lyzed... with happ-i - ness".

Гласови популарне музике у XX и XXI веку такође дају врло важне и илустративне примере употребе говореног или не-певаног гласа у музици. Превасходно је ту реч о хип-хоп музици почевши од раних осамдесетих година XX века, односно реповању као врсти музичког вокалног изражавања које се ослања на говор уместо на певање.¹⁶ Не пева ни глас екстремног метала, већ своје звучно окружење заснива у потпуности на проширеним вокалним техникама, усвајајући их као сопствени идентитетски маркер.¹⁷

¹⁶ David Toop, „The Evolving Language of Rap”, in *The Cambridge Companion to Singing*, ed. John Potter (Cambridge-New York: Cambridge University Press, 2000); Stjuart Bortvik i Ron Moj, *Popularni muzički žanrovi*, prev. Aleksandra Čabraja i Vesna Mikić (Beograd: Clio, 2010), 197.

¹⁷ B. Radovanović, *Od monstruoznog do posthumanog...* op. cit., 208–225; Eric Smialek, „Genre and Expression in Extreme Metal Music, ca. 1990–2015”, doktorska disertacija, Schulich School of Music,

1.3.4 XX век, српска литература

„Посматрајући вокално-техничке иновације у српској и југословенској музици прве половине века, домаћа музиколошка литература је сагласна да је међуратни период онај у ком се у опусима наших аутора јављају тенденције проширивања уобичајеног вокалног делања...“,¹⁸ пише музиколошкиња Бојана Радовановић у својој књизи и помиње неколико композиција за наратора и клавир. У питању су „Две Дучићеве *Плаве легенде* – песничка проза уз пратњу клавира“ Милоја Милојевића (1924), као и „Кинеска тужбалица“ Станојла Рајичића (1942), такође компонована за клавир и рецитацију. Оно што је мени јако било интересантно код Милојевића, првим погледом у партитуру, јесу изразите илустративне тенденције музичке подлоге у односу на текст које указују на ранобарокни начин музичког третмана текста. На помен „ноћи пуних туге“ – ламентозне каскаде у клавиру; „гласови мирних и свечаних звона“ – фактура клавира постаје корална; такође на самом крају друге песме, текст „Вода је светлила у висини...“ описан је наглим скоком из прве у трећу октаву – из узбурканог тремола у нагли *pp tranquillo*. Музиколошкиња Ана Стефановић такође уочава ранобарокну реторику – „У функцији дословности илустрације је и вербални део партитуре који објашњава трополошки принцип. Рецимо, код прегнантно ритмизоване фигуре „младог полипа“, композитор дописује: „полип пружа пипке“.¹⁹ Слично сам уочио и код Станојла Рајичића, премда не толико транспарентно као код Милоја Милојевића – клавир се нагло узбуркава и престаје са инсистирањем на средњем регистру у моменту када се „заспали демони пробуде“ у тексту или баршунасти али густе акорди у високом регистру за „гавранове у висини“. Код Рајичића такође видим музички тематизам кроз репризирање одређених покрета у клавиру, док је код Милојевића форма строго прокомпонована.

McGill University, 2015; Zachary Wallmark, „The Sound of Evil: Timbre, Body, and Sacred Violence in Death Metal“, in *The Relentless Pursuit of Tone. Timbre in Popular Music*, ed. Robert Fink et al. (Oxford: Oxford University Press, 2018).

¹⁸ Radovanović, *Od monstruoznog do posthumanog...* op. cit., 119.

¹⁹ Ана Стефановић, „Соло песма“, у *Историја српске музике: српска музика и европско музичко наслеђе*, ур. Мирјана Веселиновић-Хофман (Београд: Завод за уџбенике, 2007).

Вокални парт код Милојевића записан је неритмизовано, док је код Рајичића он ритмизован уписивањем нотних глава у облику слова „х“.

Пример 14: Милојевић, *Две Дучићеве Плаве легенде*, одломак.

2
Ljubav
Love

Jedne noći, u dubini okeana, u jednoj dolini pokrivenoj algama,
One night, in the depths of the ocean, in an algae covered valley,

pp colla parte
lunga

probudio se jedan mlad polip.
a young octopus woke up.

un pochissimo in rilievo
senza fretta

polip pruža pipke

Пример 15: Рајичић, *Кинеска тужбалица*, одломак.

Који Јовановић
Кинеска тужбалица

Andante.

pp

Каг ме ни је-дан го-век не чу-је
Крше-ну ту

сва-гу туж-бу смет-ној ве-ја-ви-ци
чуј ме о-му-го!

1
2
3

Мени лично најдражи пример српске „музике говора“ представљају углавном све (чак и певане) вокалне деонице у вокално-инструменталном триптиху *Опседнута ведрина* Душана Радића, на стихове Васка Попе. Триптих чине *Списак*, *Предел* и *Опседнута ведрина* именовани према циклусима песама за које су писани. Први и последњи циклуси претежно су силабични углавном подражавајући говор, док је централна, *Предел*, комплетно проткана декламацијом (у поднаслову циклуса стоји „мелодрам за 5 извођача“). Ипак, и *Списак* и *Опседнута ведрина* у појединим ставовима имају деонице ритмизоване и неритмизоване декламације. На пример, то су: симпатична „Столица“ и нимало симпатична „Кокошка“ из циклуса *Списак* и став „Разговори“ из *Опседнуте ведрине*. Добро се сећам помисли „желим овакву музику да пишем“ када сам први пут чуо циклус *Предел*.

Пример 16: Радић, *Предел* – мелодрам за 5 извођача, одломак.

Tempo ♩ = ca. 88

Flauto grande
mf

Clarinetto in Sib
mf

Fagotto
mf

Celesta
mf

U PEPELJARI

Majusno sunce Sa žutom kosom od duvana Gasi se u pepeljari Krv jevtinog

Fl. gr.
p

Cl. in Sib
p

Fag.

Cel.
p

Примери музике за изговорену реч новијег датума (последњих 25 година) нису ми познати, осим композиције *Месечева кћи* – бајка за виолончело, оркестар и наратора (2014) Александра Седлара. Међутим, група композитора и музичара укључена у пројекат „Нови композитори и нова лирика“ удружења *Небоград* у сарадњи са песницима углавном повезаних са песничким вечерима групе *АРГХ!* остварила је велики број наступа са оригиналном музиком писаном за овај жанр. О пројекту и музици која се изродила из њега ће бити више речи у поглављу посвећеном деловању пројекта НКНЛ.

2. ГЕНЕЗА

2.1 Музички језик: однос према вокалној музици, тонско сликање

Како бих на што бољи начин описао пут своје музике који ме је довео до приступа компоновању који данас негујем, сматрам да је битно споменути две композиције које сам компоновао на основним студијама.

У рудницима кише – драмска кантата за четири извођача – однос према вокалној музици

Још од основних студија, када је преда мном, као и пред свим студентима композиције, стављен задатак да пишем вокалну музику, осећао бих да мој однос према жанру соло песме, и вокалној музици уопште није типичан. Коју год поезију да сам читао приликом одабира, у мом доживљају речи би поседовале већу звучну и семантичку пуноћу приликом изговарања, док бих у певању осећао као да јој се одузима део смисла. Из тог разлога, моје најраније вокалне композиције (којима нисам био претерано задовољан) претежно су имале силабична кретања, а вокални парт сведене мелодије. Иако у светској и домаћој уметничкој вокалној литератури постоје примери који су ми изразито

О композицији, Латинчић је писао: „У песни ХЛАДНО организација музичког времена заснована је на демонтажи изабраних, кратких и међусобно различитих ритмичко мелодијских флоскула које су унутар себе подложне варирању. Оне се јављају у клавиру и звонима пратећи експресију гласа. Глас је деформисан, извештачен и испрекидан.“²²

Глас у композицији третиран је на сличан начин као у шпрыхштиме пракси, премда је у овом случају то искоришћено на начин својеврсне *емотивне амплификације* говора који у изразитом стресу изговара једину реч која се провлачи кроз композицију. У кључу анализе кодирања литерарног предлошка могло би се говорити и о израженој илустративној употреби гласа који дрхтећи понавља поједина слова праћен веома разуђеним „хладним“ покретима у клавиру и перкусијама. Сам ансамбл који прати глас и јесте осмишљен тако да пружа звучну боју која ће одговарати тексту.

Пример 18: Латинчић, ХЛАДНО, одломак.

Hladno
tekst
MIROSLJUB TODOROVIC

Durata 3'00"

Dolente ♩=85

Triangle

Bular bells

Voice

Piano

Dolente ♩=85

²² Драган Латинчић, ХЛАДНО, *Савременик*, бр. 146-147-148 / 2007.

The image shows a musical score for a piece titled "U rudnicima kiše". The score is arranged in four staves: Tri (Trombone), Tub. B. (Tuba), Voice, and Pno (Piano). The Tri and Tub. B. parts feature melodic lines with dynamic markings of *mp* and *p*. The Voice part includes a vocal line with lyrics: "- d - d - d - d - d - d - d - d no". The Pno part features a complex rhythmic accompaniment with dynamic markings of *f* and *ff*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Даљим истраживањем Мирољубове поезије, сусрео сам се с апејронистичком поезијом сигнализма, и написао композицију *У рудницима кише*, аутоиронично поднасловљену као „драмска кантата за четири извођача“. Као звучни апарат који је пратио гласове свих извођача, одабрао сам дромбуље и ударалке, како бих своје музичко биће што више удаљио од тонских изражајних средстава и свео га на шум у циљу остваривања боје која ће истаћи поетику текста. Вокалне деонице у овој композицији сведене су претежно на декламацију, ако изузмемо две вокалне каденце првог водећег гласа. Иако се у том тренутку мадригализмима нисам наменски и освешћено служио, у инструменталној подлози текста могу се уочити елементи тонског сликања, илустративности и музичких ономатопеја. Сама природа текста у апејронистичкој песми и начин на који је он написан, био ми је главна инспирација за музичку подлогу:

У РУДНИЦИМА КИШЕ

*ко? нико. ко? нико. контрола. нико.
ја сам контрола. нико. љубав. гледам
дебело месо. нисам. нико. поворка
мрава. да са сунцобраном. раздвајају.
заобилазе. продужују. гљивице. гљивице.
зрно грозђа. тебе. и нико. јер тебе
неће нико. јер ти си мрав. ти си*

поворка је сама у шуми. у прашуми.
 жути мрави. па шта су? па где су? они.
 биће црвено од злобе. биће. биће
 разгневлено. кореном свеће. биће. мрави.
 једини разломак мога меса. спутаван
 годинама. непомичан виче. јер виче. а а а.
 ја сам тај. тај сам. у рудницима кише.
 моји прсти светлуцају. палацају. по блату
 гвожђа гацају. мацкају. клацкају се.
 са месецом. под земљом. у корењу су. јесу
 и нису. где су? у месу биљака. чија
 стабла су. чија стабла су.
 на моме врату. на моме колону. сањам утопљенике. да.
 сањам утопљенике. цветају пред олују

Овакав начин „сецкања“ синтаксе интерпункцијама врло је типичан за апејронистичку песму. Приликом компоновања, исказе који су издвојени интерпункцијским знацима доживео сам као тачке сплета значења у којима сам видео простор игре кроз монтажу тих тачака и њихов распоред кроз гласове, на тај начин креирајући (плетући) сопствену значењску мрежу. Поред тога, у Примеру 19 може се видети и мадригализам којим сам описао поворку мрва.

Пример 19: Анђелковић, *У рудницима кише*, одломак.

The musical score for Example 19 consists of four staves. The top two staves are for vocal parts: 'Глас I' and 'Глас II'. The bottom two staves are for piano accompaniment: 'Извођач III' and 'Извођач IV'. The tempo is marked 'Мирно...' (Ad libitum). The lyrics are written above the vocal staves. The piano part features a triplet of eighth notes marked 'rit.' and 'f'.

Глас I: Мирно... | нико. | | нико. контрола. | | ја сам контрола. | љубав. | нисам. |

Глас II: Мирно... | ко? | | ко? | | нико. | | нико. | | гледам дебело месо. |

Извођач III: ♪ ♫ | rit. 3 3 3 |

Извођач IV: + > | mp | ♪ ♫ |

Легенда о спавачима – магновење и сан за осам инструмената – однос према тонском сликању

У формату ренесансног мадригала, о којем сам писао у уводном поглављу, интуитивно сам осећао слободу у изразу која највише одговара мом уметничком сензибилитету. Поигравање музичким знаковима у служби кодирања садржаја текста, а што се у доба ренесансе постизало тонским сликањем, односно мадригализмима, у великој мери ме је инспирисало да, на својеврстан начин, ту игру применим и инкорпорирам у своју музику – била она вокална или инструментална. Тако се у мојој дипломској композицији „Легенда о спавачима – магновење и сан за осам инструмената“ у појединим деловима другог става могу тачно уочити тонска осликавања појединих делова текста из истоимене приповетке Данила Киша у књизи *Енциклопедија мртвих*. Композиција нема вокалну деоницу, али звучни пејзажи у њој јесу били компоновани под директним утицајем слика које су поједини параграфи првог поглавља приповетке стварали у мојој глави. Испод ћу навести два примера „исписивања текста“ кроз музику.

Први пример директно је инспирисан мантричним понављањем речи „Лежаху наузнак“ у прва четири параграфа:

- „Лежаху наузнак на рававој и влажној кострети...“

- „Лежаху наузнак, руку прекрштених на молитву као у мртваца на влажној и трулој кострети...“
- „Лежаху наузнак у свом спокоју великих спавача...“
- „Лежаху наузнак у мрачној шпиљи у брду Целиону, руку прекрштених на молитву као у мртваца...“

Средство којим сам осликао „лежање спавача“ пронашао сам у пулсирању на тону *c1* који се провлачи у понављајућим одсецима композиције.

Пример 20: Анђелковић, *Легенда о спавачима*, одломак (тонско сликање „лежања спавача“).

The image shows a musical score for a piece titled "Tranquillo" (Tempo: ♩=52). The score is arranged for a full orchestra and piano. The instruments listed are Flute (Fl.), Clarinet in Si-flat (Cl. in Sib.), Bassoon (Fa.), Piano (P-no), Violin (V-no), Viola (V-la), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The score is divided into two systems. The first system includes parts for Flute, Clarinet in Si-flat, Bassoon, and Piano. The second system includes parts for Violin, Viola, Violoncello, and Contrabass. The tempo is marked as "Tranquillo" with a metronome marking of ♩=52. The score includes various musical notations such as dynamics (p), articulation (pizz., arco), and phrasing slurs. A first ending bracket is present in the piano part of the first system.

Други пример музички осликава свод пећине из параграфа:

- „Са зидова и са сводова пећине капала је вечна вода, кап по кап, и текла уз једва чујан жубор кроз жиле стена као крв у жилама спавача, и

каткад би која кап канула на њихова умуднела телеса, на њихово скамењено лице, слевала се преко бора чела у шкољке ушију, заустављала се у лучним борама капака, цурнула преко зеленкасте јабучице очију, попут слеђених суза, застала би на трепавицама скамењених очију.“

Слику капљи вечне воде и жубора осликала су тремола клавира и разуђена фактура осталих инструмената. За осећај „дубине“ слике, одсек почиње најдубљим тоном 1C у басу клавира након чега се фокус звучне слике премешта на „капље“ природним престајањем звучања басовог тона у клавиру.

Пример 21: Анђелковић, *Легенда о спавачима*, одломак (тонско сликање „свода пећине“).

The image displays a musical score for Example 21, featuring piano and string parts. The score is divided into two systems, both marked with a tempo and mood instruction: **3 Più mosso, luminoso**.

System 1:

- Piano (P-n):** The right hand plays a series of chords, starting with a *p* (piano) dynamic. The left hand plays a low, sustained bass note.
- Flute (Fl.) and Clarinet in B-flat (Cl. in Sib.):** Both instruments play a melodic line with a *p* dynamic.
- Violin (V-no):** Plays a tremolo pattern.
- Violin II (V-la):** Remains silent.
- Violoncello (Vc.) and Contrabasso (Cb.):** Play a simple harmonic accompaniment.

System 2:

- Piano (P-n):** The right hand continues with chords, marked with *pp* (pianissimo) and *gliss.* (glissando). The left hand has a *p* dynamic.
- Violin (V-no):** Continues with a tremolo pattern.
- Violoncello (Vc.):** Marked *in rilievo* (in relief) and *mp* (mezzo-piano).

Без обзира што су музичке слике у великој мери инспирисане имагинарним простором пећине и спавача, композиција није писана као програмско дело.

2.2 Удружење Небоград

Удружењу Небоград прикључио сам се 2015. године као музички сарадник на музичким радионицама осмишљеним за особе са аутизмом. Са неким од полазника радионице, који су се својим талентом, зрелошћу и искуством издвојили, далеко превазишавши оквире првобитне замисли и сврхе радионичарских активности оформили смо *ВИС Небоград*²³ који је наступао уз подршку професионалних музичара, али и самостално. Састав је неговао широк спектар жанрова – од изворних народних песама и обрада поп и рок нумера, преко извођења примењене музике и класичне музике, све до перформанса експерименталне импровизације и оригиналних композиција. Други значајнији пројекат удружења био је „Нови композитори и нова лирика“. Поред та два, запаженији пројекти били су „*Interactive Diaries*“²⁴ и „Ја.Бука“²⁵. Удружење је престало са радом 2022. године.

Из одељка „О нама“ на сајту Небограда:

„НЕБОГРАД је непрофитно удружење основано у Београду, 2012. године.

Небоград представља мрежу ентузијастичних људи која се изражава као јединствен уметнички колектив окупљен око конкретне идеје.

Небоград комбинује уметности и едукацију – експерте и локалну заједницу, на обострану корист и уз међусобну размену искуства.

²³ <https://nebograd.wordpress.com/vis-nebograd/>

²⁴ <https://www.youtube.com/@interactivediaries1593>

²⁵ <https://nebograd.wordpress.com/ja-buka/>

Небоград се залаже за континуирано неформално образовање и алтернативне приступе преношењу знања, кроз музику и друге уметности.

Небоград негује лаичку културу и развој цивилног друштва кроз афирмисање учешћа појединца у добробити заједнице.”²⁶

2.2.1 „Нови композитори и нова лирика“; песничка организација „АРГХ!“

Са композитором Луком Чубрилом и оргуљашицом Маријом Дружијанић (данас Чубрило Дружијанић) сам још од студија, када смо се препознали као уметници сличних афинитета и сензибилности, сарађивао на музичко-уметничким пројектима који су тежили да одступе од пуне компилативности концерата савремене музике, којима смо имали прилику да присуствујемо у том периоду. Намера нам није била да на било који начин контрирамо сцени, већ да себи створимо некакво садржајно острво тематских концерата који ће бити кохерентни у некаквој специфичној идеји или теми. Ту тежњу нисмо одмах испољавали кроз дугогодишње пројекте, већ местимично и повремено. Чињеница да смо сво троје индивидуе мулти-практичних и мулти-инструменталних вештина умногоме нам је олакшавала да те повремене пројекте реализујемо. С обзиром на то да су нам, у заједничком кругу пријатеља, били и песници, често смо заједно одлазили на поетске вечери у организацији песничке групе „АРГХ!“. Квалитет тих вечери није био само у изврсној поезији савремених аутора млађе и средње генерације, већ и у веома добром и сугестивном читању те поезије сваког од песника – читање које није од стране „глумца који је био редован на часовима технике гласа“ којем свако читање звучи јасно, разговетно и (ч)исто, већ читање уметника који дубоко познаје своју (и туђу) поезију и има јасну намеру у томе на који начин жели да се она чује.

²⁶ <https://neograd.wordpress.com/about/>

У једном моменту појавила се идеја да направимо заједничко музичко-поетско вече из којег се изродио пројекат „Нови композитори и нова лирика“. Поред нас троје, оснивач пројекта била је и песникиња Ана Миковић, неретко задужена за одабир поезије и наравију. Прво такво вече одржало се 17. фебруара 2016. године у клубу Полет у Цетињској улици. Песници који су учествовали били су: Слободан Ивановић, Александар Шурбатовић, Ања Марковић и Ана Марија Грбић, уз Ану Миковић која је прочитала песму Иоана Ес Попа (тада живог румунског песника). Музику смо осмислили Лука Чубрило и ја, а музичари су били: Растко Узуновић (саксофон), Лука Лопичић (хармоника), Ангелина Живковић (виолончело), Марија Дружијанић (ромплер *Korg x50*), Лука Чубрило (клавир и ромплер *Korg TR88*) и ја (клавир, ромплер *Korg x50* и електрична гитара). Припремање првог наступа протекло је у заједничком истраживању како се поезија песника који су учествовали комбинује с музиком коју смо стварали Чубрило и ја, али не кроз академско-церебрални аналитички приступ, већ тактилно и спонтано – кроз импровизацију, кроз покушаје комуникације, кроз испитивање синкретичног дејства наше и њихове уметности. Бирали смо и поезију и музичке материјале којима ћемо се служити. Примера ради, на самом почетку наступа, песму Слободана Ивановића, *Особине 1* (читала Ања Марковић) пратила је Чубрилова *Импровизација 1*. Музички и литерарни предложак овде нису стварани „једно за друго“, у оба случаја то су били већ постојећи материјали који су се кроз истраживање, испробавање, читање и слушање пронашли и „кликнули“. Електронску музичку подлогу у виду матрице на коју су музичари свирали чинио је минималистички ритам бас бубња на свакој четвртини („*4 on the floor*“ типичан за електронску музику хаус и техно жанра) уз бас који је непрекидно кршио квадратну структуру подлоге и држао ритам течним и занимљивим. Материјали на основу којих су музичари импровизовали били су инструисани тако да се постепено шире у смислу мелодијских и акордских образаца неколико минута пре него што крене читање песме која на неки начин ради супротно – креће од широке слике коју постепено сужава. Како бих најбоље објаснио на шта мислим, исписаћу почетке сваке строфе.

Особине свијета су физичке, и нису за пјесму...

...

Особине слике свијета су такође физичке...

...

Особине рама слике свијета су духовна категорија...

...

Особине пјесме су личне и нефизичке...

Оно што је такође „кликнуло“ у комбинацији музике и текста јесте перформативни квалитет саме песме – њене речи просто диктирају јако чврст и ауторитативан начин држања ритма у читању што је врло одговарало ритмичној подлози песме.

Музичку подлогу те вечери некад би покренула поезија која се чита непосредно пред њу, а обликовала би је поезија која се чита преко ње. Тако је било у случају моје импровизације. Песма која се читала пре него што ће музика кренути, *Waterboy*, приказује типичног „опасног момка“ деведесетих:

Waterboy (одломак)

сагорео је у води

стишан дечко бистрих очију, новог шушкавца

ловио је скакавце у прерији

срицао: на-ции-о-на-лии-зам је

у осс-нно-ви

цецино лице које се гужва и шири

храм који се руши и васкрсава

на успеленом бицепсу

углађеном од зноја

...

Прочитана у тишини, покренула је праскаво изломљене фанфарне испаде саксофона и електричне гитаре, пуне орнамената који алудирају на турбо фолк музику (обриси фанфарне мелодије преузети су из увода песме Светлане Ражнатовић „Ја још спавам“) и остављала парчиће тишине у којима се читала песма „Добри лоши прљави и зли“ Слободана Ивановића, чији су амерички вестерн тропи музичку подлогу, од средине ка крају, окренули на спорије свирање електричне гитаре по узору на успорене музичке буколике вестерн жанра у кинематографији.

Партитуре за музичке подлоге нису постојале у стандардном смислу те речи, мада контрола музичког времена јесте била у апсолутној контроли композитора који би припремао музику. То нису биле импровизације у правом смислу те речи – које означавају слободу музичког времена који ће се сваким наредним извођењем другачије испољити, већ композиције чији је материјал настајао извођачком и композиторском синергијом на начин на који музика настаје у рок бенду. Све је то захтевало бројне пробе како би сви упамтили редослед дешавања, служећи се музичким и вербалним инструкцијама записаним на папиру.

У одштампаним текстовима који су читани од стране песника (који углавном нису познавали нотни запис) стајале су индикације о музичким сигнаlima вербално представљене („крени након високог тона у клавиру“ или „након мелодије на саксофону“, а некад и „сачекај пар минута“), све то уз помоћ композитора који је на сцени имао и улогу диригента да покретом руке потврди да треба да се крене са читањем. Бројне пробе су биле такође у сврси препознавања и меморисања музичких сигнала који су служили као нека врста путоказа за песнике-нараторе. Музичари, са друге стране, имали су упутства са музичким материјалима неретко исписане руком. Записивани су материјали у нотама уз бројне вербалне индикације (подсетнике) шта са њима радити. Шифрарник читања записаног успостављан је усмено на пробама.

Пример 22: „Партитура“ композиције која је пратила песму *Особине* 1.

Није нам била сврха да се то што радимо икоме нужно допадне, колико то да истражимо шта спој савремене поезије и музике дејством доноси у простору измештенom од концертних дворана, задимљеном простору у којем се пије и пуши, простору у којем људи разговарају међу собом ако је садржај досадан, излазе ако им се не допада. Ипак, јесмо молили на почетку сваког наступа да се бука сведе на контролисани минимум, да се публика суздржи од аплауза између тачака (сваки наступ био је интегрално осмишљен) и да се наручивање еспреса, уколико је то могуће избегне.²⁷

Након првог, уследио је двогодишњи низ наступа који су се готово сваког месеца током сезоне одржавали у клубу Полет. На пројекту су учествовали и композитори Југ Константин Марковић, Ана Крстајић и Владимир Трмчић, међутим највећи музички (квантитативни) допринос пројекту донели смо Лука Чубрило, Владимир Кораћ и ја. Кораћ је имао и самостални аудио-

²⁷ Клуб Полет је имао несносно гласну еспресо машину која је била највећи непријатељ *pianissimo* сегментима.

визуелни наступ у сарадњи са Александром Шурбатовићем (текст) и Радмилом Ванкоском (видео) под именом „Атлас троје“. Наратори су били: Ана Миковић и Катарина Ковачевић; свирачи: Александра Бенгин (виолончело), Марија Чубрило Дружијанић (*Korg x50*), Растко Узуновић (саксофон), Лука Чубрило (клавир). Поред оригиналних наступа (којих је било преко десет) у клубу „Полет“ гостовали смо на фестивалима и манифестацијама као што су: „Дани оргуља“ (у склопу курса Франса Дангсагмилера; Музеј науке и технике, 2016) „Светски дани поезије“ (клуб Полет, 2017), „Тргни се, поезија!“ (КЦ Град, 2017), „Велики школски час“ (Крагујевац, Шумарице, 2018) и два гостовања у Студију 6 Радио Београда – у склопу емисија „Музика вива“ (2017) и „Студио 6“ (2018). Композитори Владимир Кораћ и Лука Чубрило сарађивали су и са фестивалом „Нова музика за хармонику“ (2021) у оквиру којег су обојица компоновали оригиналну музику на фрагменте „Луче микрокозма“ Петра Петровића Његоша за виолончело (Срђан Сретеновић), саксофон (Милан Савић), наратора (Петар Божовић) и електронику (у оба случаја композитори су били оператори електронике).

Број песника чију смо поезију користили је превелики да бих сваког поименце наводио, али они који су се, поред писања поезије, издвојили и као наратори били су: Ана Миковић, Ања Марковић, Слободан Ивановић, Ана Марија Грбић, Стефан Костадиновић, Александар Шурбатовић, Тамара Шушкић, Урош Котлајић, Горан Коруновић и Бојан Савић-Остојић. Свирачи који су, поред Марије (оргуље, ромплери и синтисајзер), Луке (клавир, ромплери и електроника) и мене (клавир, ромплери, електрична гитара, бас гитара, ударалке и електроника) учествовали на наступима су такође бројни: Лука Лопичић (хармоника, бас гитара), Растко Узуновић (кларинет, саксофон, дромбуље, *crackle box*), Милан Савић (саксофон), Александра Бенгин, Ангелина Живковић, Тамара Ранковић (виолончело), Александра Милановић, Ања Петковић, Милица Жугић (виолина), Богдан Добрић (виола), Миладин Стојковић (контрабас), Марко Марић (електрична гитара), Мина Маринковић (харфа), Никола Андрејић (бас гитара), Ђорђе Антић (тромбон), Арион Петровски (ударалке). Остварена су и три наступа са спајањем пројеката

„НКНЛ“ и „ВИС Небоград“, на којима су чланови састава учествовали као свирачи, композитори и наратори: Душан Дражета, Михаило Ристић, Марко Луковић, Игор Деспотовић, Александар Тепеш, Борко Димитријевић, Јована Лазић, Александра Лиздек, Даница Тасић, Ђорђе Голубовић и Вук Продановић.

Пројекат „НКНЛ“ мени је донео веома битно измештење из свог дотадашњег приступа компоновању „за клавиром, под лампом, уз оловку и папир“ који до тог момента и јесте достигао неку врсту кризе, природној за сваког композитора. Донео ми је и један нови, тактилни приступ, где своју музику откривам заједно са свирачима који је изводе, заједно са поезијом која је обликује и песницима који је декламују. Неретко сам у својој музици учествовао као извођач, а на пројекту сам се ослободио да свирам и на инструментима на којима сам самоук.

Већ сам у том периоду могао пројекат да упоредим са оним како сам замишљао да је Фирентинска камерата функционисала – кроз састанке уметника свих грана, који су више били у духу кућних журки на којима се свирала непостојећа музика испод савремене поезије. У томе је доста помагала чињеница да сам у том периоду живео на Цветном тргу, на минут хода од Факултета музичке уметности где смо пробе и сеансе импровизације могли да имамо у било ком тренутку, а неретко је то било и у току ноћи. Размишљао сам и о речима Гостушког – да се „музика последња укључује у уметничку еволуцију једне епохе“.²⁸ Осећао сам да додир са савременом поезијом, поред тога што ослобађа моју музичку мисао, он је такође и мења, покреће у неким смеровима у којима се нисам до тада кретао.

Музика која је долазила од мене на наступима, у прво време састојала се од припремљених *ad hoc* импровизација или прилагођених аранжмана музике коју сам раније компоновао. Међутим, врло брзо сам добио потребу да пажљивије и посвећеније усмерим пажњу на контролу музичког материјала и наратије и почнем да компонујем оригиналну музику. Поред компоновања

²⁸ Dragutin Gostuški, *Vreme umetnosti. Prilog zasnivanju jedne opšte nauke o umetnostima*, (Beograd: Prosveta, 1968), 45.

појединачних нумера за потребе наступа, остварио сам и три самостална наступа:

- *Небоград 2.0* на стихове Петре Росандић, Бојана Савића Остојића и Ане Миковић у саставу: Ана Миковић и Стефан Костадиновић (наратори), Марко Марић (ел гитара), Лука Лопичић (хармоника), Растко Узуновић (кларинет), Миладин Стојковић (контрабас), Никола Андрејић (бас гитара), а ја сам свирао клавир, *Korg x50* и удараљке.
- *Nebograd Jam* (на фестивалу „Тргни се, поезија!“ у организацији „Трећи трг“) на стихове Јоргоса Христодулидиса, Арвиса Вигулса, Јудит Нике Пфајфер и Малгожате Лебде у саставу: Ана Миковић (наратор), Стефан Костадиновић (наратор), Слободан Ивановић (наратор, ромплер *Korg T3*), Марија Чубрило Дружијанић (*Korg x50*), Никола Андрејић (бас гитара), а ја сам свирао електричну гитару и *Korg x50*. Специјални гост на наступу био је Марко Луковић, члан ВИС-а Небоград, на *Korg T3* ромплеру.
- *Поуке из шуме* (обележавање „Великог школског часа“ у Шумарицама) на стихове Александра Шурбатовића у саставу: Иван Томић и Драган Стокић (наратори), Хор Прве крагујевачке гимназије под вођством Стефана Павловића (антички декламативни хор), Растко Узуновић (саксофон), Ђорђе Антић (тромбон), Лука Лопичић (хармоника), Марија Чубрило Дружијанић (синтисајзер *Roland GAIA* и глас-контра алт у једној нумери), Лука Чубрило (клавир), Арион Петровски (удараљке) Александра Милановић (виолина 1), Милица Жугић (виолина2), Богдан Добрић (виола), Тамара Ранковић (виолончело), Миладин Стојковић (контрабас), Владимир Кораћ (оператор електронике), а ја сам дириговао и свирао удараљке у једној нумери.

3 МУЗИКА

3.1 Пре говора

Две палилаличне етиде (захвалница Ричарду и Стиву)

Палилалија је патолошко понављање речи. Иако је термин најчешће коришћен у психијатрији,²⁹ према мом мишљењу, не мора представљати (само) поремећаје било какве врсте, већ може бити и некакав облик игре. Моја знања у овој области нису велика, те се ограђујем искључиво својим искуством. Оно што сам, играјући се понављањем одређених речи и кратких реченица, приметио јесте да то упорно понављање понекад може донети издвајање интересантних музичко-ритмичних флоскула, поготову када поновљене речи почну да губе смисао и претварају се само у скуп звукова услед семантичке сатијације³⁰. Примера ради, понављање фразе „*easy come, easy go*“ у круг, открива се савршени анапест оивичен словима „к“ и „г“, који се, уколико фразу поновимо довољно (десет, двадесет, тридесет?) пута у неким случајевима може пермутовати у дактил због нагласка. Такође, верујем да нисам једини који је мислио да руска песмица „Каљинка“ иде „каљин какаљин...“ због специфичног акцентовања речи који уме да помути његово значење услед понављања, поготову у случају када се слуша као језик који није матерњи. По сличном принципу функционише и кодирање, односно декодирање шатровачког језика – нешто чега је и генијални Моцарт био свестан када је потписивао текст „*ionici*“ испод низа осмина силабично у свом вулгарно шаљивом канону „*Difficile lectu*“ – отпева ли се довољно пута, фраза почиње да звучи као једна вулгарна реч на италијанском језику.

Палилалична етида 01 – Луппппкаттти (2023), компонована на истоимени фонет Мирољуба Тодоровића представља акузматичну студију насталу

²⁹ МКВ-10, Svetska zdravstvena organizacija i/ili DSM 5, Америчка психијатријска организација, категорија F95.

³⁰ Више о семантичкој сатијацији у: Anna Esposito and Louis H. Pelton, “The Effect of Verbal Repetition upon the Meaningfulness of Meaningful Words,” *American Journal of Psychology* 84, no. 3 (1971): 407–10.

уснимавањем и монтирањем различитих верзија декламовања речи „лупкати“ у облику који јој је дат у песми – са пренаглашавањем ономатопејског потенцијала речи кроз понављање слова који подсећају на „лупкање“. Уместо исписивања текста, приказују песму онако како је оригинално штампана у књизи *Фонети*.

Пример 23: песма „Лупкати“ Мирољуба Тодоровића.

ЛУПКАТИ

луппппкаттти луппппкаттти
луппппкаттти луппппкаттти
луппппкаттти луппппкаттти
луппппкаттти луппппкаттти

луппппкаттти луппппкаттти
луппппкаттти луппппкаттти
луппппкаттти луппппкаттти
луппппкаттти луппппкаттти

луппппкаттти луппппкаттти
луппппкаттти луппппкаттти
луппппкаттти луппппкаттти

луппппкаттти луппппкаттти
луппппкаттти луппппкаттти
луппппкаттти луппппкаттти

Без обзира што је базирана на уснимљеном декламовању песме (нешто што се врло лако може извести и на природан начин), ова етида јесте акузматична у правом смислу те речи, јер се ослања:

- на одабир и „луповање“ (енг. *looping*) снимка који је на најзадовољавајућији начин праскавим сугласницима побудио ефекат проксимитета³¹ на микрофону.
- на манипулацију висине тона одређених канала – у целости и парцијално.

³¹ Феномен који се јавља код микрофона кардиоидног усмерења када се приближи извору звука, а испољава се кроз карактеристично појачање ниских фреквенција. Дрastiчно се испољава најчешће приликом изговарања праскавих сугласника „п“, „б“, „т“...

- на неприродну, неизводиву брзину репродукције.
- на спацијализацију различитих елемената у стерео слици.

У етиди се могу издвојити пет планова симетрично распоређених у стерео слици на следећи начин:

- главно ритмизовање фонета налази се у средини и креће се постојано у трочетвртинском такту
- 25/50³² лево је једва приметно различита варијација истог ритма
- 25/50 десно је редуковани образац „лупкатти“ који образује групу од 7 једнаких нотних вредности на којем је примењена транспозиција аудио канала дајући гласу боју удахнутог сумпора-хексафлуорида³³
- 50/50 лево је испрва уснимљен цели образац „луппкаттти“ такође изговорен једнаким нотним вредностима образујући две групе по пет једнаких нотних вредности, међутим у току процеса компоновања, аудио монтажом је подешен да играчки парира централном каналу, односно да буде у оригиналном облику када се деси ритмички хаотична кулминација
- 50/50 десно је *chipmunk*³⁴ верзија уснимљеног петоделног обрасца у изворном, ритмички не монтираном облику.

Каналима који су послати на крајње ободу стерео слике додата су перкусивна удвајања: Левом је додат узорак добоша драстично испроцесиран серијом различитих дисторзија, који удваја слог „ка“ у речи, балансиран тако да буде боја која „зачуђује“ тај слог, пре него као препознатљиви елемент звука добоша, а десном је додат луп бубња испрограмиран тако да што приближније имитира ритмички квалитет речи. Након што је испрограмиран, бубањ је подлегао истој обради убрзавања/промене висине тона навише.

³² Софтвер *Ableton Live* вредности панораме изражава у броју 50, у смислу да подешавање тог броја – било на лево или на десно, значи да се канал у супротном звучнику неће чути.

³³ Гас који, када се удахне, изазива ефекат супротном хелијуму.

³⁴ *Chipmunk* – ефекат који подразумева транспоноване аудио канала са последицом његовог истовременог убрзавања, како се и дешавало у аналогно доба када се репродукција траке или плоче убрза.

Музички ток етиде у великој мери описује самог себе (као што то ради и сама песма), испољава се кроз преслушавање ритмичких комбинација коју различите брзине изговарања речи доносе, посебно у позицији праскавог слога „ка“ који се природно истиче као једини који се не понавља у склопу саме речи. Принцип је јасно и строго редукционистички, заснива се на понављању и расцветавању ритмичког контрапункта постепеним додавањем слојева које се убрзава при крају. Ако гледамо ово кроз класичну анализу облика, можемо уочити да етида образује некакав еволутивно грађени тродел асиметричне лучне структуре – након што се сви слојеви „нагомилају“, крену врло брзо да се гасе и оставе пар понављања почетног ритма изговарања речи.

Пример 24: цртеж Палилаличне етиде 01 – луппппкаттти.



Палилалична етида 02 – опет птице (2025) као текстуални материјал има искључиво синтагму из наслова и не представља поетски садржај. У питању је интерни шаљиви поздрав Марији Чубрило Дружијанић која је у песми „Зову нас улице“ чула „опет птице звец-звецкају“ уместо „потптице“. Када ми је то рекла имао сам потребу да наглас изговорим те две речи, а одмах затим и да је много пута поновим јер сам у глави чуо мали бубањ који се испољава на

прелазу између речи – „т-пт“. Комбинација праскавих и сибилантних сугласника у непрекидном понављању образују врло конкретан ритам којим сам се годинама забављао с времена на време, пре него што сам ове године пожелео да пробам то да ставим у неки музички контекст, макар „за своју душу“. Ова се етида, као и претходна у великој мери ослања на редуccionистички приступ компоновању као и еволутивно грађење тока. Међутим, ова има нешто израженији тродел због нагле промене темпа (*cca* 1'25") који након неколико пута понављања наглим убрзавањем води у завршно кружење у бржем темпу од оригиналног. Како бих поближе објаснио форму, служићу се терминологијом из популарне музике и изражавати скупове од четири такта „круговима“. Један такт представља изговарање синтагме „опет птице“ у двочетвртинском такту.

Одсек *A* (темпо 167) траје тридесет кругова и има три под-сегмента:

- 1) шест кругова – перкусивно удвајање говора постепено улази *fade in*-ом
- 2) дванаест кругова – додавање још једног слоја перкусија
- 3) дванаест кругова – додавање испрограмираног бубња

Одсек *B* (темпо 150) траје осам кругова и има два под-сегмента:

- 1) четири круга – спорији темпо
- 2) четири круга – постепено убрзавање (до темпа 165)

Одсек *C* (темпо 178, нагло) траје десет кругова и такође има два под-сегмента:

- 1) шест кругова
- 2) четири круга – канал гласа престаје са декламацијом

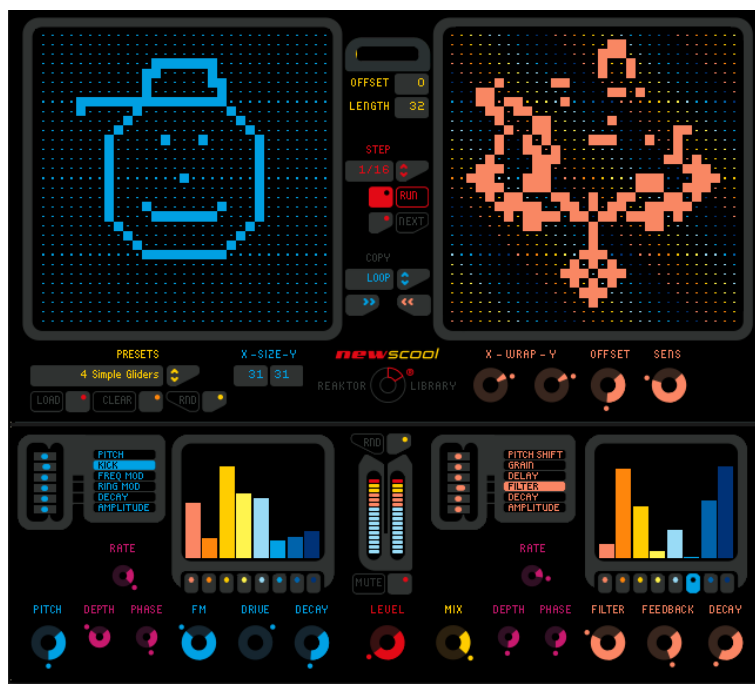
Електронски слој композиције чине канали дигиталног *drum synth*-а³⁵ и секвенцера *newscool*, који функционише на јако специфичан начин – по принципу Конвејеве „Игре живота“ (*Game of life*).³⁶ У питању је симулација

³⁵ Перкусивни електронски инструмент, али заснован на синтези звука, не на технологији узорковања;

³⁶ Paul Callahan, *What is the Game of Life?*, članak na linku - <http://www.math.com/students/wonders/life/life.html> (pristupljeno oktobra 2025)

опстанка живота на ћелијском нивоу постављена кроз ћелијски аутомат (*celular automaton*). У квадратно поље уцртавају се ћелије, па се покреће симулација која представља судбину ћелија у наредним генерацијама. Постоје три правила: мртва ћелија окружена са три живе постаће жива у наредној генерацији (рођење); жива ћелија окружена са две или три живе остаће жива (преживљавање); у свим осталим случајевима, ћелија умире или остаје мртва због пренасељености или самоће. На који начин секвенцер покреће музику, није могуће до краја објаснити, али у склопу инструмента, постоје два квадратна поља – леви служи за уцртавање „нулте генерације“ ћелија, а десна покреће симулацију. Претпоставка ми је да неки од квадратића у десном пољу покрећу одређене компоненте перкусивног синтисајзера, који се активирају када их ћелија „додирне“.

Пример 25: изглед перкусивног синтисајзера и секвенцера *new school*.



Наравно, није потребно бити вешт у игри, нити математички геније приликом коришћења инструмента, довољно је само да симулација потраје

неколико генерација и онда се инструмент може подесити да понавља симулацију „на луп“. За ову композицију инструмент сам искористио тако што сам уснимио неких 10–15 минута импровизације на њему, и затим бирао интересантне „последнице“ и монтирао их тако да образују неке препознатљиве ритмичне флоскуле.

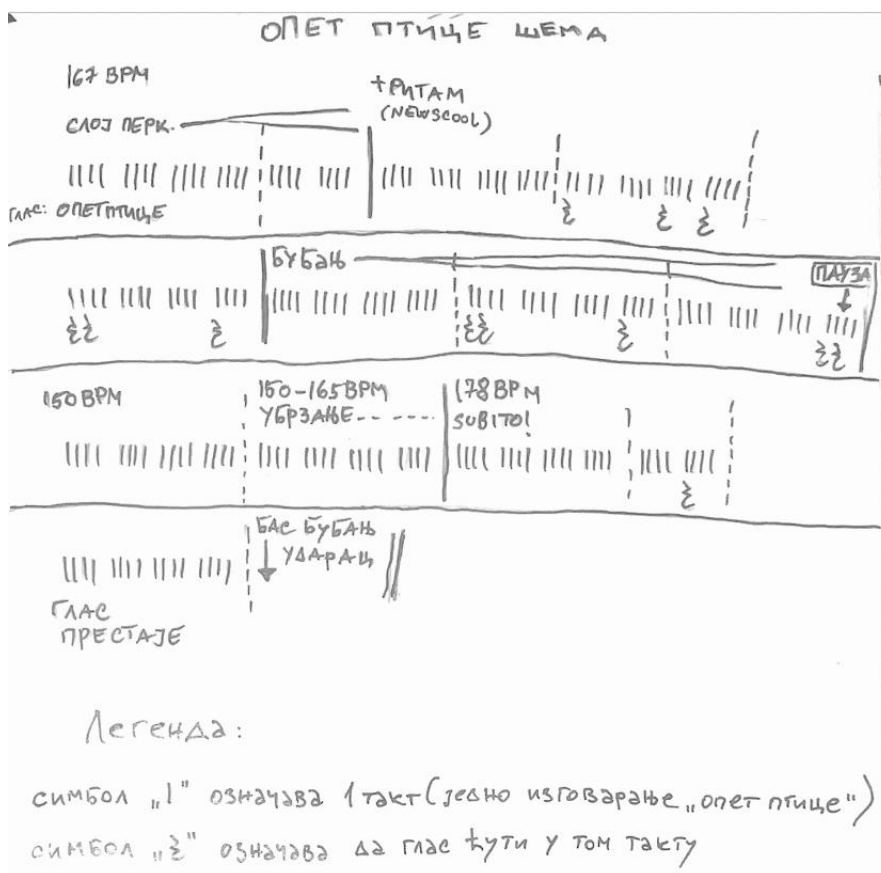
Други слој електронике представља испрограмиран узорак живог бубња, а канал гласа представљају луповани одабрани уснимци изговарања речи. У подешавањима на аудио клипу у *Ableton Live* софтверу подешен је „*re pitch*“ алгоритам који чини да успоравање темпа аутомацијом на мастер каналу резултира и променом висине тона.

Без обзира на сушту акузматичну природу етиде, њу може извести вешт бубњар који се служи „клик траком“ и каналима (без канала бубња, или са њим). Оставио бих апсолутну слободу бубњару да композицију свира, чак и монтира по жељи, мада је потребно да прво преслуша и научи оригиналну форму. Сличну инструкцију даје и Стив Рајх у композицији *Different Trains*, о којој сам писао раније у тексту.

Пример 26: полазни цртеж – идеја *Палилаличне етиде 02 – опет птице*.

The image shows a hand-drawn musical score on two staves. The top staff is in 2/4 time and contains a sequence of rhythmic marks: a double bar line, followed by 'x', 'x x x x', and 'x x'. Above the first 'x' is a '2', and above the next four 'x's is a '3' with a bracket. A double bar line is followed by an infinity symbol '∞'. Below the staff, the lyrics 'о пет п ти це.' are written, with a period and a colon. To the right, the word 'Маарчија...' is written above a simple drawing of a bird. The bottom staff is in 4/4 time and contains a sequence of rhythmic marks: a double bar line, followed by 'x', 'y', and 'x'. Above the 'y' is a '3' with a bracket. Below the staff, the labels 'Hat', 'Tom', 'Snare', and 'Kick' are written vertically on the left. Underneath the staff, there are four vertical stems with dots at the top, corresponding to the rhythmic marks.

Пример 27: визуелна шема етиде која бубњару може послужити као подсетник за свирање.



Захвалница се односи на композитора Стива Рајха и мага електронске музике Ричарда Д. Џејмса (Richard David James) познатијег као *Aphex Twin*. Џејмсва музика ме је у великој мери ослободила стега обликовања музике по неком одређеном принципу – у реду је да композициони процес буде ту да искључиво задовољи потребу преслушавања комбинација слојева сопствених материјала самог композитора. Кома се допадне – биће му забавно.

3.2 Говор

Мадригали (захвалница мом учитељу)

Велики део овог сегмента музичког дела мог докторског уметничког пројекта представља избор најуспешнијих композиција писаних за наступе „НКНЛ“-а. Критеријум за одабир је био и уклапање различитих композиција у смислену

целину. Изузетак томе је композиција *Маска црвене смрти – Афтерпарти* за наратора, харфу, гудачки квартет и електронику, која је написана за потребе пројекта „Маска црвене смрти“ коју сам по поруџбини харфисткиње Мине Маринковић (једне од сарадница на пројекту „НКНЛ“) компоновао 2023. године.

Композиција која отвара овај сегмент албума музички материјал узима из композиције *Апејрон – сан за оркестар*, коју сам писао на својим мастер студијама, и представља онај део приступа пројекта „НКНЛ“ у којем смо истраживали заједничка дејства наше постојеће музике са савременом поезијом. У питању је био децембарски наступ 2016. када је Ања Марковић објавила збирку *Kowloon*, којој смо пожелели да посветимо један наступ, па смо тако и дошли на идеју да наступ назовемо *From Kowloon to Nebograd*. Три Ањине песме из збирке су веома специфично комуницирале са музиком „Апејрона“ и измениле је у неку руку: „Кад нико не гледа“, „Анабиоза“ и „Кататонија“. Нисам желео композицију да насловим другачије, јер и сам наслов који потиче из Анаксимандрове теорије о прапочелу комуницира са одабиром песама из збирке у којој могу коегзистирати опречна стања разбацавања есцајга и кататоније. Апејрон јесте место у којем ствари настају кроз опречне принципе; Апејрон јесте место у којем живи лирски субјекат који покушава да преживи своје песме, да се поништи и да настане. У овој верзији, композиција је насловљена *Апејрон (Кад нико не гледа – Анабиоза – Кататонија)* а у даљем тексту на њу ћу реферисати само насловом (без подналова).

Улоге рецитатора на снимку поверене су Слободану Ивановићу и Ани Миковић, а списак музичара је следећи: Милан Савић (саксофон), Лука Лопичић (хармоника), Марија Чубрило Дружијанић (*Korg x50*), Мина Маринковић (харфа) Лука Чубрило (клавир), а ја сам био у улози диригента и перкусионисте. Познавајући литературу музике за изговорени глас, имам потребу да назначим да ово не спада у жанр дуодреме, како је то била пракса у периоду класицизма (код Бенде на пример). Рецитатори у овој композицији нису ни у каквом међусобном односу, а ту улогу може преузети и један

Други одсек (тактови 30-39) означен карактером „*Poco inebriato*“ (припито) замишљен је као „интермецо“. Глас ту не декламује, а нарацију преузима мелодија испољена у штимовима хармонике и клавира хокетно и хетерофоно. На ромплеру се мења банка из чембала у *synth pad*³⁸, и представља подлогу за мелодију. У нотама је записан немезурирано, подразумевајући да ће одсвирани тонови имати нешто дуже отпуштање звука након пуштене дирке (*release* параметар), или да ће бити издржани *sustain* педалом (симулација десног педала на клавиру). У партитури изнад система стоји и упутство „*soft attack*“ што упућује на то да одабрани звук треба да има нежан почетак тона, као и предлог тачно одређене банке која на инструменту *Korg x50* служи тој сврси.

Пример 29: Анђелковић, *Апејрон*, почетак другог одсека.

The image shows a musical score for the piece "Poco inebriato" by Angelković. The score is in 4/4 time with a tempo of 52. It consists of three staves: Flute (Fa.), Korg x50 synth pad, and Piano (P-no). The Flute part begins with a piano (p) dynamic and includes triplets and slurs. The Korg x50 part is marked with "COMBI: A97 PAD (strings) soft attack" and "hold with sustain pedal or set release longer". The Piano part also features triplets and slurs, with dynamics ranging from piano (p) to forte (f). The score is numbered 30 at the beginning of the first staff.

Почетак трећег сегмента (40-46) има ознаку *vamp*. У питању је израз преузет из позоришне музике који означава да је број понављања одређеног музичког материјала условљен неким ван музичким фактором. У овом случају означава да се сегмент од три такта свира у круг све док се назначени текст у систему рецитатора не изговори до краја. У питању је песма „Анабиоза“

³⁸ Овакве банке карактеришу најчешће звуци енvelope сличне гудачким, или хорским саставима. У популарној и електронској музици често имају улогу акордске пратње.

декламована у целости. Конкретних фигура тонског сликања овде нема, међутим фактура музике је у великој мери подстакнута атмосфером текста.

Пример 30: Анђелковић, *Апејрон*, почетак трећег одсека.

Имам велику и дубоку сенку
унутар пространог и светлог стана.
Када се ту склупчаш, можеш да осетиш
кроз давно бетонирана чула
како тихо горе орхидеје,
пуцкетају напето
на мокрим јастуцима.

Понекад се протегне простором
мирис океана, чешће
загушљивост љубави

Стан је у срцу лавиринта
и сунце га никада није дохватило.
Врата се отварају
на нож,
а светлост коју си осетио
само су огромне очи **понора**

Calmò
[vamp]

40

6

7

Narr. *мирно*

Sass. *p gentile*

Fa. *p* *legato*

x50 *p*

Последњи сегмент почиње у 47. такту и затвара композицију минималистичким кружењем идентичног ритмичног обрасца уз читање песме „Кататонија“. Прва четири такта понављају се три пута, а рецитатору је дата инструкција да крене са читањем од другог понављања. Речи песме су распоређене по тактовима тако да оквирно означају брзину којом стихови треба да се декламују. Уочљив је трећи, умањени систем у клавиру у којем пише „уместо харфе“. Свестан да харфа овде има врло ситну улогу (не занемарљиву, додуше), узимам у обзир да, уколико би се ова композиција нашла на репертоару концерта који ни у једном свом саставу нема харфу, њену линију може пијаниста да изведе, јер су линије комплементарног ритмичког односа. Музичка потка ове песме тежи да илустративно прикаже слике које су ми се јавиле у глави приликом читања песме. Мени најупечатљивији стих „*На*

грудима лежи језеро, богато круговима када га дотакнеш“ изазвао је јаку визуализацију кругова који се шире када се вода додирне било прстом било капима. Кругови у води поистовећени су са кружењем материјала.

Пример 31: Анђелковић, *Апејрон*, почетак последњег одсека.

[1ma volta] TACET

[2nda volta] Данас сам прозирно и крхко. На грудима лежи језеро, богато круговима када га дотакнеш Ако би ми нешто дисало уз кожу, свет би видео да сам од стакла. Али нема никог.

[3za volta] Мору на миру да будем сама, хладна, и ломљива.

47 8 x3 7

Meccanico

Sopr. *p*

Fag.

Saxo. *p subito*

Alto. *mf* Mi- fuf / Doš *sf* Mi- Solf *sf* Mi- Solf *sf* Mi- Solf *sf*

P-no. *mf*

Као што је то случај са првом композицијом, друга се такође служи материјалима претходних композиција. У овом случају то су прекомпоновани и разрађени одломци *Мртве природе* за три хармонике и *Појање мистика* за соло хармонику. Ипак, композицију не именујем по оригиналном садржају већ је називам по тексту – „Епифанија Рајка Кона“. Извођачи на снимку су: Стефан Костадиновић (рецитатор), Растко Узуновић (кларинет), Лука Лопичић (хармоника), а ја сам за клавиром.

Поетски предложак је пета песма из поеме „Епифаније Рајка Кона“ Александра Шурбатовића и пуна изузетно мрачних слика, стога сам и музику решио да сведем на једну мелодијску линију која одише истарском бојом. У случају ове композиције, трудио сам се да у музици што мање показујем било какав емотивни набој, остављајући ту улогу самим речима у тексту.

Музикосфера је пасторална, али и јако тмурна. Писана *senza misura*, ослања се на међусобно слушање чланова ансамбла због чега сваки музичар треба да свира из целе партитуре. Оно што у овој композицији заправо мери такт и време јесте сама декламација, тачније подебљане речи које: или долазе на ноту (стрелица на доле), или долазе након ноте (угласта стрелица од ноте ка подебљаној речи), или претходе ноти (угласта стрелица од подебљане речи ка ноти). Извођачи, заједно са рецитатором морају се међусобно добро слушати и гледати једни у друге. Пожељно је у том смислу да рецитатор поезију чита из партитуре, чак и у случају да није музички образован. Уз пар проба, почеће да разуме партитуру, довољно да може у доброј синхронизацији са ансамблом да рецитије.

Пример 32: „Епифанија Рајка Кона“ одломак; такт мерен декламацијом.

The image shows a musical score for a narrator and instruments. The narrator's part is at the top, with lyrics in Serbian. Below are staves for Clarinet in Sib, Flute, and Piano. The piano part includes markings for 'lasc. vibr.'. The score is in 4/4 time and features a 'senza misura' style. The lyrics are: 'он би да уђе у њега бар на један дан' and 'и угреје се међу свиленим бутинама'.

Музички ток је кратак и усиљено недоречен. Овакав текст тешко је „купати“ музиком и једино му одговара једно овакво, опоро музичко магновење сведене вертикале и хоризонтале. Анализом музичког тока уочавају се одсеци *a* (до партитурног броја 2), *a1* (партитурни бројеви 2 и 3), *b* (од партитурног броја 4 до краја).

Композиција *Ноћни нацрти* писана је на истоимени циклус песникиње Ане Миковић. Садржи 9 кратких песама насловљених само редним бројем. Како и

само име каже, *Ноћни наирти* представљају – овај пут – својеврстан низ *поетских* импровизација које је песникиња писала хватајући налете тренутне имагинативне инспирације. Веома луцидне слике сваке песме дале су јако леп простор за илустративан приступ при компоновању.

Састав ансамбла потребно је мало разјаснити, тачније улогу облигатног чела. Оригинални аранжман композиције нема виолончело, међутим, на наступу у Студију 6 Радио Београда (одакле је снимак композиције), у ансамблу је била Александра Бенгин, виолончелисткиња, којој сам на пробама дао апсолутну слободу да музици додаје шта год пожели, уз евентуалне консултативне корекције на појединим местима. Врсна челисткиња, Александра својим веома добрим укусом допринела је композицији те сам решио да запишем то што је свирала. Придев „облигатно“ у овом случају означава да се композиција може свирати и без виолончела. Флуидна перформативна пракса коју смо неговали на пројекту често је подразумевала да се композиције аранжмански из наступа у наступ мењају, сходно групи свирача који учествују, као што је то био случај и са *Апејроном* – присутна на наступу, била је Мина Маринковић, која је изводила још неколико композиција, па јој је и поверен крај те композиције (уз спреман опрезни *ossia* систем у клавиру који сам описао раније, за случај да на наступу нема харфе). Поред Александре на виолончелу и мене за клавиром, у ансамблу су и Марија Чубрило Дружијанић (*Korg x50*) и Растко Узуновић на кларинету, а песму рецитије песникиња (Ана Миковић).

Хармонски језик композиције је врло једноставан и луцидан, коришћени су стални предзнаци (што у мојој музици није реткост), а музичко време испољава се претежно посредством контролисане алеаторике. Након рецитована прве песме, и кратког увода који звуком чембала алудира на барокне интонације, у партитурном броју 1, кратки силазни мелодијски обрасци расподелају се у лигетијевском маниру, (какав је у Камерном концерту, на пример) кроз све инструменте, уз употребу „*Touches bloquées*“ технике у клавијатурним инструментима. Таква фактура, претежно ће се задржати кроз целу композицију служећи као нека врста цртежа који активно подражава оно

о чему се у тексту говори. У случају друге песме, фактура кодира подебљане речи, а уједно и комуницира са њима:

„мандарина је пример лепе **структуре нерава**
која се **пружа, затеже**

тако бих и ја изгледала
да ме неко једе очишћену“

У партитурној ознаци 2, клавир се придружује кларинету и почиње са равним откуцајима у левој руци, што илуструје слику континуираног ударања „**прибора по језику**“ у трећој песми. Понеки елементи текста, дали су се описати и на посредне начине. Такав је случај, рецимо са почетком шесте песме (партитурни број 5) „**захуктало престајем са ноћним навикама**“. Овако изречена, слика подразумева одређени покрет који јој претходи, који сам музички морао прво да успоставим. Након што се заврши одсек у којем соло кларинет свира сам, постепено згушњавање фактуре бива нагло пренуто *forte e presto possibile* гравуром у клавиру. Тек успостављањем такве припреме, успоравањем, и постепеним увођењем стакато нота, могла је и музика „захуктало да престане“.

Пример 33: Анђелковић, *Ноћни нацрти*, партитурни бројеви 4 и 5.

The image shows a musical score for Example 33, featuring five staves: Nar. (Narrator), Cl-in Sib (Clarinet in B-flat), Vc. (opc) (Violoncello optional), x50 (Xylophone), and P-no (Piano). The score includes dynamic markings such as *mf* and *forte e presto possibile!*, and performance instructions like *(дрхти)* and *cca 10''*, *cca 15''*, *cca 20''*. A box labeled '4' is present above the Cl-in Sib staff. The score is marked with a '3' at the end.

У Ноћним нацртима посебну пажњу желим да усмерим на употребу ромплер клавијатуре *Korg x50*, а посебно у партитурном броју 6. Кроз композицију, користе се три банке на овом инструменту – чембало, клавир и *vintage pad*. Квалитет инструмента уопште није импресиван, међутим за приступ који смо ми неговали, послужио је сврси. У неким концертним дворанама понекад је тешко добити два клавира, а да не говорим о клупским просторима. Имали смо срећу да је у Полету постојао неки стари пианино који нас је верно служио на наступима... међутим, нисмо желели да нас то услови да музику компоујемо само за тај клавир, поготову када у фондусу имамо инструмент на којем се може одабрати боја клавира. Наравно, идеално је имати праве инструменте на располагању, међутим, у нашем случају, инсистирање на њима било би погубно. Оно што природан инструмент ипак не може да изведе јесу банке електронских инструмената и синтисајзера. Иако *x50* није у основи синтисајзер, он у себи има ипак некакве дигиталне симулације, као и могућности обликовања звука које нису занемарљиве. Инструмент се чешће може срести на некој рок, забавној, чак и народној свирци пре него на подијуму уметничке музике, али то нас није спречило да извучемо најбоље из њега – не само у мојим композицијама.

У партитурном броју 6 примењен је уграђени дигитални нископропусни филтар који клавијатура поседује посредством кружних потенциометара на плочи инструмента који се показао врло погодним за

потребу звучно музичког илуминирања седме песме која је можда најсликовитија од свих у циклусу:

нар, на сунцу

када би неки човек пришао да га исече

сада, овога тренутка

видео би тиху динамику космоса

Осликавају је клавир у комбинацији са челом (рељефни квалитет нара) и издржани интервал кварте у дубоком регистру клавијатуре. С намером одсвиран тако да се једва чује, интервал кварте почиње јако интересантно да пишти када му се повећа *resonance* параметар. На аналогним филтрима, тај параметар представља пуко појачање ивичног фреквенцијског опсега – био у питању високо или ниско пропусни филтар. Међутим, јефтина (заиста јефтина) дигитална симулација коју специфично *Korg x50* поседује, применом издизања резонантне фреквенције почиње да даје врло изненадне и несвакидашње соничне резултате, које смо врло рано открили, и користили у разним импровизацијама на НКНЛ пројекту. Овде је примењен као потпуно легитиман музички феномен. Дивља страна Корговог филтра је та што се често дешава да резонантна фреквенција почне врло изненада, без икакве припреме да пушта опасно гласан звук. Из тог разлога, поучени искуством, потребно је било нагласити да се интервал кварте мора одсвирати најнежније могуће, као и дати инструкцију да се *resonance* параметар уводи полако и с пажњом. Такође, током честе употребе, открили смо да се најмање непријатних изненађења дешава када је кружни потенциометар за фреквентни појас филтра (*cutoff*) подешен на 12 сати, тако да је и то убележено у партитури. Неки други, бољи инструмент, вероватно би имао мање нестабилан и несташан филтар, али не би био оволико интересантан. Звучни резултат је веома сличан мултифоницима на дрвеним дувачким инструментима.

Пример 34: Анђелковић, *Ноћни нацрти*, партитурни број 6.

Форму ове композиције није лако читати. Након уводног мини-прелудијума, на нивоу мотива преовлађују идентичне силазне мелодијске контуре у већем делу композиције. Можемо их слободно назвати неком врстом *четкице* која служи да на различите начине ослика поједине речи из песама. Тонални план пак открива различите платое ха мола и Ес дура, међутим, целине је много сврсисходније издвајати пратећи поезију која је осликана музиком.

Наредна композиција такође је писана на поезију Ане Миковић, тачније циклус песама *Мама*. Састав за ову композицију се такође проналазио кроз бројне наступе на којима је ова композиција извођена. Своју најбољу (и коначну) верзију остварила је на наступу у емисији *Студио 6*: баритон саксофон (Милан Савић), *Korg x50* (Марија Чубрило Дружијанић), са мном на клавиру и песникињом као рецитаторком. У ранијим верзијама, уместо баритон саксофона, користили смо кларинет који је на сваком претходном извођењу свирао Растко Узуновић. Иако *Мадригали* нису интегрално дело, *Ноћни нацрти* и *Мама* могу образовати неки вид диптиха – писани су на поезију исте песникиње, и састав им је сасвим сличан. Улогу баритон саксофона и кларинета врло лако може да преузме један свирач.

Однос музике и поезије нешто је другачији него у *Ноћним нацртима*. Музика је овде разређенија и више простора оставља рецитацији без пратње, око које делује кроз својеврсне коментаре. Поезија овог циклуса говори о смрти из угла ћерке која негује мајку у њеним последњим тренуцима. Песме које циклус садржи приступају теми кроз личне мисли, разговоре са мајком и снове. Музички се овде нисам толико трудио да конкретно илуструјем поједине речи, већ више да подвучем емотивну раван поетског предлошка. Мадригалистички тропи, међутим, јесу присутни: кроз појединачне откуцаје звона представљених у комбинацији дијатонског кластера по белим диркама у високом регистру и це мол акорда у дубоком регистру, пре и након прве песме у циклусу; кроз ламентозно репетитивно низање карактеристичне серије акорада између друге и треће песме; кроз гротескно скакутање клавира и саксофона, уз сабласна *pitch bend* лелујања на *x50* клавијатури (једини мадригализам који се односи на конкретну реч – „прескакање“, о којем се говори у трећој песми); кроз тмурну, у исто време и нежну акордску подлогу преко које се рецитује четврта песма. Последње две песме музички су испраћене постепеним разигравањем музичког материјала који је у намери да на нешто посреднији начин (за разлику од мадригалистички *непосредног*) симболише пребољевање губитка вољене особе. Музички ток *Маме* у потпуности је прокомпонован.

Композиција *Код зубара*, на поезију литванског песника Арвиса Вигулса (Arvis Vigulis; у преводу Марка Погачара), компонована је за потребе наступа на фестивалу „Тргни се – поезија!“ у организацији удружења *Трећи Трг*. У својој изворној верзији писана је за електричну гитару, бас гитару и клавијатуру, а (коначну) верзију на снимку изводе Слободан Ивановић (процесирани глас), Александра Милановић (виолина), Александра Бенгин (виолончело), Лука Чубрило (клавир), Марија Чубрило Дружијанић (*Korg x50*), а ја сам у овој композицији на електричној гитари. Коначна верзија композиције такође налаже да се уместо клавира у ансамблу може користити и бас гитара. Електрична гитара у овој композицији има скордатуру у такозвани „дроп це

штим³⁹ (од најниже ка највишој жици – *C, G, C, F, A, D*). У ситуацији где би уместо клавира била бас гитара, уколико је у питању бас са четири жице, било би такође потребно правити скордатуру (*C, G, C, F*). На премијерном извођењу композиције, бас је свирао Никола Андрејић који има шестожичани бас чије жице није морао да прештимава – бас гитаре са пет или шест жица имају могућност свирања тонова потребних за композицију без скордатуре. Процесирани глас Слободана Ивановића у овом случају претвара микрофон у инструмент који путем уређаја – вокалног ефект процесора *TC-Helicon VoiceLive Touch 2* претвара његов глас у „чудовишни“, и то тако што сигнал који улази у микрофон истовремено репродукује за октаву ниже. Глас у овој композицији се може ставити у контекст *монструозног и постхуманог* о којем музиколошкиња Бојана Радовановић пише у својој књизи⁴⁰ наводећи примере употребе технологије у вокалној музици савремене уметничке праксе. У том смислу рецитатор овде и јесте *киборг*, међутим, не у сврху роботизације већ „чудовишности“.

Целокупни звучно – музички пејзаж композиције Код зубара служи се иронично и аутоиронично јефтиним тропима хорор музике да, на комичан начин, представи атмосферу у којој се лирски субјект налази у песми. Коришћени су прекомерно коришћени манири који у популарној култури доводе повишену кварту у везу са „злом и ђавољом“ музиком, што произилази из (погрешног) тумачења овог интервала као нечег дијаболичног.⁴¹ Овом музиком такође упућујем и један поглед „подигнутих обрва“ према миту из популарне (метал) културе да је интервал био забрањен у цркви у средњем веку. Свакако, идеја ове музике јесте да се служи „јефтиним“ средствима, ради пукe забаве – „страшна“ мелодија се у неизмењеном облику врти у круг након кратког и драматичног интонирања це мол трозвука, гудачи и гитара имитирају звукове бушилице.

³⁹ Овај штим електричне гитаре нашироко је коришћен у метал музици.

⁴⁰ Radovanović, *Od monstroznog do posthumanog...* op. cit.

⁴¹ Јутјубер Адам Нили (Adam Neely) има феноменалан поучни видео на тему мита о тритонусу: https://youtu.be/3MhwGnq4N9o?si=XOyRW3_ahK-solNK.

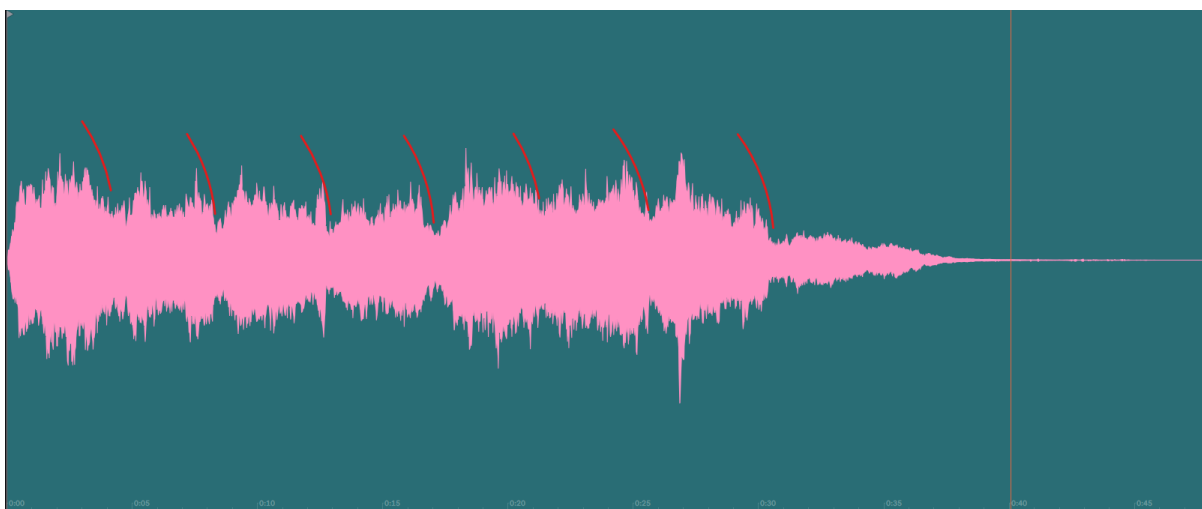
Последња композиција у овом сегменту *Маска црвене смрти* – *Афтерпарти* компонована је по поруџбини колектива *Хомункулус* који чине харфисткиња Мина Маринковић, виолинисткиње Александра Милановић и Јелена Матић, виолисткиња Александра Кијановић, челиста Стефан Гавриловић и глумац Илија Благојевић. Првобитна идеја је била да пишем музику на сегменте *Маске црвене смрти* Едгара Алана Поа (Edgar Allan Poe), али смо у процесу рада харфисткиња Мина и ја дошли на идеју да је боље да се исконструише следећа имагинација: како замак принца Проспера из приповетке изгледа много година након кобног бала под маскама на којем је све дворјане, укључујући и принца стигла и „покосила“ црвена смрт (куга која је харала имагинарним краљевством из приповетке). Као велики љубитељ и познавалац Поа, Мина је написала наставак приче у којој је приказана тужна слика пропадања дворца у којем ће читалац (слушалац) бити последњи пут спроведен у обилазак дворца и кроз седам одаја различитих боја представљених у оригиналном тексту (плава, пурпурна, зелена, наранџаста, бела, љубичаста и црна).

Композиција подразумева и употребу електронике, контролисане уживо путем МИДИ контролера, као и „пуштање траке“. Како бих поједноставио процес, пројекат у *Ableton Live* софтверу сам припремио тако да ми све команде и функције буду мапиране на дирке МИДИ клавијатуре. Дирке клавијатуре покрећу три категорије садржаја: *one shot*⁴² узорке, кратке садржаје (луп ударалки, на пример) и дуже сегменте унапред припремљене електронике. Из тог разлога, парт електронике у партитури не садржи опис материјала, већ су записане ноте које извођач електронике треба да „одсвира“ (притисне или покрене је у овом случају адекватнија реч), на контролеру. На једном месту у композицији, извођач електронике треба да буде спреман и да диригује ансамблом гледајући у звучни запис (*waveform*) уколико је то потребно. У питању је корал гудача који прати део текста који говори о наранџастој соби. У том сегменту гудачи свирају целе ноте и потребно је само

⁴² Тип узорака који се користе за свирање на неком семплер инструменту; углавном су у питању појединачни ударци или звучни елементи.

да „на руку“ прате промене тактова. Извођач електронике мора да се припреми кроз преслушавање сваког материјала који ће покретати путем контролера, а за спорно место, потребно је и да оствари око-ухо конекцију са материјалом уз који гудачи свирају, како би умео да препозна на којим се местима визуално приказаног звучног записа дешавају промене акорада.

Пример 35: Анђелковић, звучни запис назван *TRIGGER 4 (akordi gudaci povisilice2)*.



Изазов електронског слоја композиције је био у томе да се он слаже са акустичним у спектралном смислу и у погледу соничне карактеристике ансамбла. С обзиром на то да нисам пре овога имао прилику да се сусретнем са оваквом врстом проблематике, решио сам да конструисању звукосфере електронике приступим принципом узорковања. Прикупљени су звуци чупања, ударања и различитих врста побуђивања жица на клавиру, гитари и харфи (на пример, бацање чепа од флаше на жице клавира итд.). Затим су, на састанку са гудачким квартетом уснимљени унапред припремљени материјали за даљу обраду. На тај начин обезбедио сам себи да електроника служи као нека врста „оностраности“ ансамбла који допуњује и додатно „зачуђује“ његов звук. Уснимљен је и канал шапутања, мада је могуће шапутања изводити и уживо.

Музички ток на макро плану испољен је прокомпоновано, премда се на микроплану могу уочити неки прости тродели. Такав је случај у прва два велика одсека *A* (до партитурног броја 3) и *B* (партитурни бројеви 3–5) у оквиру којих се образују мали тродели. Као и у већини композиција у овој збирци, лакше је и сврсисходније пратити форму кроз текст.

Музички садржај композиције компонован је да подражава атмосферу и боју сваке собе, са намером и да пружи некакво квази синестетско садејство са текстом. Ограђујем се, јер нисам синестета, али јесам музичким средствима настојао да кодирам боје сваке собе: плава, баршунастим тремолима виолина; пурпурна и зелена слично обојене како би до изражаја дошла топлина гудачког квартета у наранџастој соби; бела, подвучена електроником без ансамбла са тонски (електронски) осликаним „сенкама које плешу у гротескном складу“ и црна, подвучена потмулим слогом дубљег пара гудачког квартета са „исијавањима“ гримизне у виолинама. Конкретним музичким илустрацијама текста се нисам превише учестало служио у овој композицији, али, на пример, у првој одаји, „застори, некада у нијансама тиркиза, који су се благо њихали као морски таласи“ осликани су убрзавањем и успоравањем разлагања на виоли, појачаних сличним садржајем у електроници.

Пример 36: Анђелковић, *Маска црвене смрти – Афтерпарти*, илустрација „њихања застора“.

The image shows a musical score for Example 36, titled "Anđelković, *Маска црвене смрти – Афтерпарти*, илустрација „њихања застора“". The score is written for four instruments: Violin 1 (Vln.1), Violin 2 (Vln.2), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The score is in 4/4 time and begins at measure 52. The Violin 1 part features a melodic line with slurs and accents. The Violin 2 part has a more rhythmic, dotted pattern. The Viola part is characterized by a complex, repetitive rhythmic pattern with triplets and slurs, marked with dynamics *pp* and *ff*. The Violoncello part has a simple, sustained bass line with dynamics *pp*, *mp*, and *mf*.

Још једно место где је тонско сликање изражено на директнији начин, јесте у партитурном броју 5, где се на специфичан начин служим вештачком реверберацијом да прикажем помен „пустих ходника којима завија тиха песма ветра“. Илустративно, али на непосредни начин, делују играчки мини-ставови с почетка и краја композиције, евоцирајући индиректно атмосферу бала, као и са поменом плеса у тексту. Ова композиција уједно и затвара сегмент „Говор“ у Мадригалима.

Захвалница испод наслова овог одељка се односи на мог драгог професора композиције Властимира Трајковића.

3.3 Иза говора

Приповјетке (захвалница наизменичној струји, нули и јединици)

Пројекат *Приповјетке* представља сарадњу између песника Слободана Ивановића и мене, са циљем да се заједнички подружимо са могућностима вештачке интелигенције. Овај сегмент мог докторског уметничког пројекта бави се музиком у чијем садржају постоји што је мање могуће људског фактора, ако уопште и има. Међутим, саму срж музичког и поетског креативног поступка Слободан и ја и те како држимо људском. У свом личном односу с вештачком интелигенцијом, водим се личним мотом: „Не желим да се вештачка интелигенција игра уместо мене, већ са мном“. У случају *Приповјетки* рецитатори (тачније, рецитаторке) нису људског порекла, као ни реализација видео картица које правимо као део садржаја за друштвене мреже. Оно што ипак јесте људско, поготову у креирању видеа, јесу подстицања (енг. *prompting*) која смо уносили у *Dream by WOMBO* апликацију. Платформе које смо користили за гласове рецитатора су *Narakeet* и *ElevenLabs*. На првој платформи користимо глас „Милице“ која многим може бити позната као глас са врло нападних реклама на Тему-у, а често се може чути и

у видеима на друштвеној мрежи *TikTok*. Три композиције које ћу представити у овом сегменту, приступају креацији акузматичне музике на три различита начина. Текстови које Слободан пише углавном су инспирисани дечјом литературом и литературом за младе.

Прва композиција *Јеж Џонатан Петровић – Лелејска гора* (2022) писана је по узору на *Јежеву кућицу* Бранка Ћопића. Музика је реализована узорковањем и рециклажом минијатурног сегмента музике за истоимену дечју представу коју сам компоновао. Остатак слојева музичке потке реализовани су кроз узорке разних слеп техника на дрвеним дувачким инструментима и тибетанских чинија преузетих са платформе *freesound*, као и уз помоћ софтверских синтисајзера *Vital*⁴³ и *Operator*⁴⁴. У овој композицији се такође веома ослањам на могућности софтвера *Ableton Live* у погледу манипулације аудио садржајем, могућности узорковања (*sampling*) и ре-узорковања звука.⁴⁵ Композициони процес и третман текста су спонтани, базирани на тренутним асоцијацијама које ми Слободанов текст пружа, у комбинацији са интересантно не-савршеним наратором (о томе колико ми је не-савршеност битна, биће речи мало касније). Ипак, десило се спонтано неко формирање минијатурног *a-b-a* следа музичких догађаја, са једном мини аријом јежа коју сам мелодизирао путем вокодера⁴⁶ осцилатором тестере на *operator* синтисајзеру. Мелодизација гласа која је дошла пре арије („*a јежић поче арију гласну*“) извршена је путем транспозиција сваког засебног слога на нивоу самог аудио клипа. Музика Јежа Џонатана Петровића тежи ведром језику, алудирајући на естетику дечје музике и садржаја за децу уопште (иако текст није нимало дечји).

⁴³ Бесплатни софтверски синтисајзер, базиран на *wavetable* синтези.

⁴⁴ Софтверски синтисајзер у склопу *Ableton Live* софтвера за продукцију музике, базиран на синтези путем фреквентне модулације (*FM synthesis*), као и на адитивној синтези.

⁴⁵ Енг. *resampling*; у питању је опција у софтверу која омогућава да се испроцесирани аудио садржај поново усними на засебан канал у оквиру истог пројекта, ради даље обраде.

⁴⁶ Енг. *vocoder*; у питању је вокални уређај који преко микрофона или из уснимљеног гласа прима информације о различитим формантима изговорене речи, и преноси их на било који други звук.

Пример 37: Анђелковић, примена вокодера постављеног на канал наратора у Жежићевој арији.



Милосни трон (2025), за разлику од прве и последње композиције овог сегмента, није писан по узору на дечју литературу, већ представља Слободанову поетску импровизацију док је слушао песму „Mercy Seat“ аустралијског певача Ника Кејва (Nick Cave) изнова и изнова („на repeat“). У реализацији ове композиције служио сам се у великој мери средствима аналогне синтезе, уз употребу модуларног *Eurorack* система и аналогног монофоног синтисајзера *Korg Monologue*. Што се тиче дигиталног домена, коришћен је *newscool* софтверски перкусивни синтисајзер и секвенцер (коришћен такође у *Палилаличној етиди 02 – опет птице*). Музика ове композиције у уској је вези са грубом естетиком *industrial* жанра и директно је инспирисана групом *Nine Inch Nails* и електронским дуом *Autechre*.

Композициони процес састојао се из три фазе. У првој фази, из нарације сам извукао МИДИ ноте путем опција *harmony to MIDI* и *melody to MIDI*. Обе опције доступне су у *Ableton Live* софтверу и углавном се користе да претворе некакве једноставније хармонске и мелодијске садржаје у МИДИ податак. Међутим, када се користе за говор, опције дају цео спектар фантастично погрешних МИДИ нота које неретко заиста и успеју да ухвате добар део интонације природно изговорене речи. Подацима које сам добио сам затим „нахранио“ аналогне уређаје које поседујем и уснимио пар кругова

импровизација у којима сам у реалном времену контролисао параметре слушајући и глас истовремено и тражећи интересантне соничне резултате. *Eurorack* модули које сам користио су: *Dreadbox ATAXIA* (генератор овојнице), *Dreadbox EUDEMONIA* (филтар и појачивач) и комбинацију два *Behringer110* модула као осцилаторе. Комбинацијом два осцилатора направио сам прости *FM* печ⁴⁷. Импровизација се састојала у контроли количине фреквентног модулисања *carrier* осцилатора, *decay* фазе овојнице, и штима осцилатора. Трудио сам се што је више могуће да подражавам говорну артикулацију. На синтисајзеру *Korg Monologue* два уграђена осцилатора била су у паралелном односу. За разлику од серијског односа, који резултира тиме да један осцилатор модулише други (*FM*), осцилатори постављени у паралелном односу звуче истовремено и дају могућност комбинације различитих таласних облика.

У другој фази композиционог процеса бавио сам се монтирањем уснимљеног садржаја и постављањем ритмичне компоненте. Процес је био сличан вајарском, доста тога сам уклонио, како бих добио здраву дозу уснимљених звукова који нису преплављивали оно што глас исказује. Избегавао сам да се било шта дешава у фреквентном распону гласа, дозвољавајући евентуално знатно дубљим или знатно вишим (регистарски) сигнаlima да звуче паралелно са изговореним речима. У овом случају, процес компоновања готово да је поистовећен је са процесом музичке режије. Оваква врста „чишћења“ није била само естетске, већ и техничке природе. Мишљења сам да су процеси музичке режије и компоновања музике јако блиски једни другом, када се ради о компоновању електронске музике.

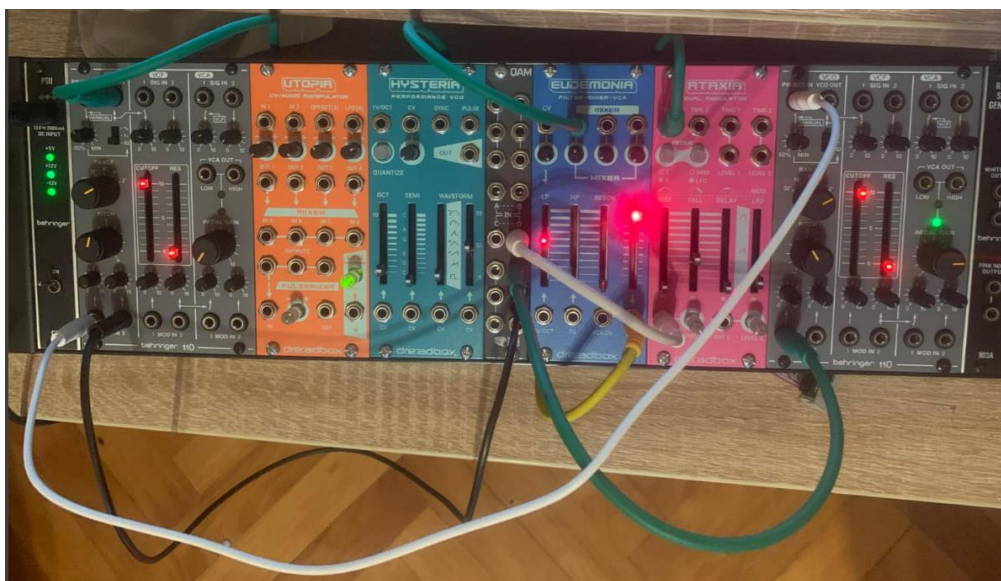
Грађењу ритмичке компоненте, приступио сам на начин сличан као са аналогним уређајима – уснимио сам импровизације различитих комбинација ритмова које ми је *newscool* перкусивни синтисајзер омогућавао, затим сам га

⁴⁷ Енг. *patch*; у буквалном преводу значи „закрпа“ али у случају модуларних синтисајзера означава систем уређаја повезаних карактеристичним малим кабловима, и на тај начин остварују сигнал који се може контролисати подробније него на класичним синтисајзерима различитим комбинацијама повезивања (печовања).

монтирао да буде кохерентан (не нужно у квадратном смислу), и у складу са остатком звучне слике.

Трећа фаза компоновања огледала се у креирању транзиција између одсека, као и играњем са аутоматизацијом темпа. У *Ableton Live* софтверу, подешавањем *warp*⁴⁸ мода аудио клипа на *repitch*, када се успори темпо, аудио фајлови промене висину тона – нешто што сам у великој мери користио у овој композицији на мадригалистички начин, илуструјући речи које говоре о „успоравању“, примера ради. Још један мадригализам у композицији јавља се на помен „ђулића увеоца који ничу из паркета“, када на то синтисајзер одговори илустративно брзим протрчавањем кроз дурску лествицу у оба смера. Обрада звука такође је на моменте мадригалистичка овде: место где *AI* рецитаторка каже „...и тај глас из њега је долазио сасвим **близу**“ почиње тако што сам каналу гласа додао мало већу количину реверба, па затим га постепено смањивао све до подебљане речи где сам га угасио скроз. Одмах затим следе два која су врло упадљива: „кутијаста глас“ – сужен фреквентни спектар; „мимозица“ – примењен хелијумски ефекат да подрази „глас мањег тела“. Поступке бих могао да назовем и намерним плеоназима.

Пример 38: Анђелковић, приказ пута сигнала *FM* печа на модуларном систему.



⁴⁸ Модови у софтверу који служе за очување различитих типова звучног садржаја приликом његовог успоравања/убрзавања, односно његове транспозиције.

Последња композиција овог сегмента, уједно и целог албума је *Хасанагиница (Re-nuove musiche?)*. Поднаслов у парентези додат је у хумористичком кључу, али и поетичком. До овог тренутка, у процесу рада, морао сам макар једном са собом покренути етичко питање употребе вештачке интелигенције као рецитатора. Сумња је нестала када сам дошао до платформе *ElevenLabs* која нуди услуге *text to speech (TTS)* конверзије на принципу вештачке интелигенције. Испробавајући могућности платформе, које су биле сабласно реалистичне,⁴⁹ схватио сам да заправо не желим уопште да мој рецитатор звучи реалистично. Да сам то желео, ангажовао бих глумца или неког од пријатеља (међу којима су и заиста врсни *voiceover* уметници). Из тог разлога, преко претраживача платформе, пронашао сам банку која се зове *Female Humanoid – Futuristic* која ми је била савршен кандидат. Жеља ми је била да постигнем утисак роботског женског певајућег гласа какав има главни антагониста видео игре *Portal*. У питању је суперинтелигентна вештачка интелигенција названа *GLaDOS (Genetic Lifeform and Disk Operating System)*. У постизању гласа *GLaDOS* прибегао сам средствима обраде гласа какав користим у обради гласа за популарну музику. Глас сам прво обрадио *VariAudio*⁵⁰ процесом у софтверу за продукцију музике *Steinberg Cubase Pro 14*, након чега сам га убацио у *Ableton Live*, и додатно применио *autotune*⁵¹ који ми је омогућио и дозирање вибрата у гласу на местима где сам то желео. У том процесу ми је и пало на памет да поднасловим композицију *Re-nuove musiche?*, као неки вид шаљивог поздрава Качинију који се у свом трактату бавио, између осталог, и начином како је најбоље певати његове монодије и арије.

Глас сам наштамовао да „пева“ у мелодијама које по много чему подсећају на византијско појање, а, с обзиром на то да природан ритам говора

⁴⁹ Међу понуђеним опцијама је чак и могућност контроле карактера самог *AI* наратора и унос дидаскалија!

⁵⁰ Опција у софтверима *Cubase*, омогућава суптилну и драстичну контролу интонације уснимљеног гласа.

⁵¹ Дигитални процесор за обраду интонације певања. Користи се у популарној музици некад суптилно, некад драстично са намером да се постигне одређена естетика, као што је то случај у *autotune rap* музици

није мењан, канал гласа веома је сличан појању свештеника који држи литургију. Као пратњу гласу, испрограмирао сам у софтверском синтисајзеру *Vital* неколико слојева лежећих тонова који, у духу византијске праксе, пружају интонативну потпору вокалној мелодији. На тај начин постигао сам ефекат архаичног и футуристичког у исто време.⁵²

С обзиром на апсолутну акузматичну природу музике у одељку *Иза говора* мог докторског уметничког пројекта, нисам имао потребу да расписујем партитуру. Уместо тога, ангажовао сам ликовну уметницу, Лауру Благојевић, студенткињу Факултета ликовних уметности да изради визуализације све три композиције. За потребе тога, а у случају последње композиције *Хасанагиница (Re-nuove musiche?)*, приучио сам се византијском неуматском запису. Потребно ми је да се оградим овде – неуматска пракса византијске музике итекако је жива и у садашњем тренутку, пракса која подразумева читав низ правила у запису који се односе, између осталог и на низ калиграфских симбола који прецизно одређују мезуру, модус и мелодијске покрете. Оно што сам ја урадио, за потребе визуелног приказа ове композиције, представља уметнички слободан приступ пракси, која је, уосталом и у складу са самим карактером композиције, који из футуристичке – а на првом месту слободне уметничке тачке гледишта, посматра једну архаичну праксу византијског појања.

4 ЗАКЉУЧАК

Од тренутка када је пројекат *Нови композитори и нова лирика* почео са радом па до данас, српска музика добила је велики број композиција за рецитатора у вокалном штиму. Композитори који су најближе сарађивали с удружењем *Небоград* на пројекту, у неку руку су, као што је и поменуто у

⁵² Погледати писани део докторског уметничког пројекта Луке Чубрила, „Ретрофутуристички огледи – дијалог оргуља и електронике“, поглавље 1.1 *Појам ретрофутуризма*; Универзитет уметности у Београду, Факултет музичке уметности, Београд, 2023, 3.

тексту, и наставили ову праксу. Моја жеља је да се у наредних пар година озбиљно посветим сређивању свих материјала, нотних записа и снимака из тог периода. Већина (ако не и целокупна) архивска грађа са наступа налази се код мене. Нажалост, одређени део тога неповратно је изгубљен пре неку годину филмски катастрофичном у мојој гаражи. Срећом, снимци наступа које смо снимали (а углавном сви и јесу снимљени, макар ручним снимачем) су на мом хард диску, а тек један део те музике добија и своје озваничење управо овим пројектом.

У последњих пет година, музику сам драстично преоријентисао ка електронском медијуму, са великим налетом љубави према аналогним и дигиталним инструментима, које неретко и користим у својој новој музици. Тако сам и написао композицију *Toybox – kad porastem biću koncert* у којој сам употребио све „играчке“ које сам у том тренутку поседовао и упарио их са оркестарским звуком. Композиција се извела на 75-годишњици школе „Ватрослав Лисински“ из које сам потекао, за чију потребу је композиција и писана.⁵³

Намера ми је и да наставим да се бавим писањем музике за рецитатора и ансамбл, мада, искрено говорећи, осећам потребу да ми музика мало и „запева“, кроз људски, или кроз можда неки другачији аватар.

⁵³ Линк ка концерту дана школе „Ватрослав Лисински“:
<https://youtu.be/u0PZyWEnEF0?si=ZzKnAgiKuf9PD-om&t=3146>

**5 ПОЕЗИЈА У ЗБИРЦИ МАДРИГАЛИ – АЛБУМ ЗА РЕЦИТАТОРА И
МЕШОВИТИ АНСАМБЛ СА ЕЛЕКТРОНИКОМ**

ПРЕ ГОВОРА

I

ЛУПКАТИ (Мирољуб Тодоровић)

луппппкаттти луппппкаттти
луппппкаттти луппппкаттти
луппппкаттти луппппкаттти
луппппкаттти луппппкаттти

луппппкаттти луппппкаттти
луппппкаттти луппппкаттти
луппппкаттти луппппкаттти
луппппкаттти луппппкаттти

луппппкаттти луппппкаттти
луппппкаттти луппппкаттти
луппппкаттти луппппкаттти

луппппкаттти луппппкаттти
луппппкаттти луппппкаттти
луппппкаттти луппппкаттти

II

ОПЕТ ПТИЦЕ (Матија Анђелковић)

Опет птице!

ГОВОР

I

Апејрон (Кад нико не гледа – Анабиоза – Кататонија)

КАД НИКО НЕ ГЛЕДА (Ања Марковић)

И пустиње имају олује:

када моји побеснели коњи
угалопирају у собу, кад под ударима копита
пршти чешки кристал, размазују се јабуке по столу,
разбацан есцајг погаси звекет у месу
изгоре гриве и репови и цео блиски исток,
те мирне мртве животиње.

АНАБИОЗА (Ања Марковић)

Имам велику и дубоку сенку
унутар пространог и светлог стана.
Када се ту склупчаш, можеш да осетиш
кроз давно бетонирана чула
како тихо горе орхидеје,
пуцкетају напетом
на мокрым јастуцима.

Понекад се протегне простором
мирис океана, чешће
загушљивост љубави.

Стан је у срцу лавиринта
и сунце га никада није дохватило.
Врата се отварају
на нож,
а светлост коју си осетио
само су огромне очи понора.

КАТАТОНИЈА (Ања Марковић)

Данас сам прозирно
и крхко. На грудима лежи језеро,
богато круговима када га дотакнеш.
Ако би ми нешто дисало уз кожу,
свет би видео да сам од стакла.
Али нема никог.
Могу на миру да будем
сама, хладна, ломљива.

II

ЕПИФАНИЈЕ РАЈКА КОНА (Александар Шурбатовић)

5.

Рајко Кон, као и сваког јутра, осећа бес.

Задихан, дави се у њему,

обузимају га тешке мисли

које остављају подливе

на лицу његове уморне жене.

Обећао је и себи и њој да неће више.

Хтео би да је живот бољи према њему,

да га свет мање жуља,

хтео би топлији капут,

нове ципеле

и телевизор са равним екраном,

он би да уђе у њега бар на један дан,

и угреје се међу свиленим бутинама

оних блајханих

оних насмејаних,

оних распеваних девојчица

које су увек тако проклето живе.

Хтео би мало лакши посао

јер му се од лопате поломила кичма,

и огромни златни прстен са четири оцила,

какав Љуба носи,
хтео би ко господин у Паралију на море,
али добро зна да су то луди снови
од којих само још више ожедни.
За почетак,
кад би се бар мало утишао
овај разуларени свет
кад би му неко скинуо с врата
тешке букагије јутра.

III

НОЋНИ НАЦРТИ (Ана Миковић)

1.

увек када ми испадне оловка
видим два метра испод
мрвог човека како се смеје
и тражи да му читам

2.

мандарина је пример лепе структуре нерава
која се пружа, затеже
тако бих и ја изгледала
да ме неко једе очишћену

3.

ако ујутру
у стиснутој шаџи нађеш кашику или нож
напиши поруке на зидовима, столовима
свуда у дворишту ископај писмо
ударај прибором по језику
док не дођу по тебе
они који су ти ноћу премештали ствари по рукама

4.

у свлачионици, на столу
рикардо се слеп и обнажен
пружа као километарска гозба

5.

мој кревет –
велика крзнена животиња
која дахће и дрхти.

6.

захуктало престајем
са ноћним навикама
неко је просуо воду из суда
и сад не знам како да се вратим у собу

7.

нар, на сунцу
када би неки човек пришао да га исече
сада, овога тренутка
видео би тиху динамику космоса

8.

тамо, високо изнад земље
један човек у осматрачници
гледа водени хоризонт
и никоме неће успети да каже
какав талас долази

9.

само једна (можда не тако мала) могућност
да се читалац, на пример у возу,
(само) доживи као воајерчина
пред књигом, наравно.

IV

МАМА (Ана Миковић)

1.

она не може да изађе из кутије
и кашље
кад бих могла да јој расклопим руке
нешто друго би се отворило

2.

свуда има рупа у стану.
где?
у ходнику, у кухињи, у дневној соби, у купатилу.
а у мојој соби?
не знам.
како не знаш?
не знам, никад нисам никад улазила у твоју собу.

3.

тако сам и ја кад сам била млада.
шта?
прескакала.
шта си прескакала?
људе.
ко прескаче људе, мама?
ти прескачеш мене.
како те прескачем?
лепо, ја чучнем а ти ме прескочиш.

4.

у парку, у светлу
седи поред мене
благо окренутих леђа

не гледа ме

јер то значи да ћу и ја умрети.

5.

заиста после 40 дана догађа се промена

само, не одлазе они

већ одлазимо ми.

xxx

дух у соби

ћутим

ако се огласим

руковаћемо се

V

КОД ЗУБАРА (Арвис Вигулс)

Метални инструменти сјаје на плитици
као сјећање на ноћну мору.

Рукавице на рукама, маска на устима
и он постаје безлични егзекутор,
стручњак за бол.

Његова игла бољу заварава бол
но бушилица није сигурна у то,
упиње се да не буде ништа од свега.

Исљедничка лампа уперена ми је у лице,
морам признати, месо је слабо,
осјећа се.

Пљујем крв као одговор.
То је све што се усудим рећи.

Уста су ми запечаћена
калупом за зубне одљеве.

Послије све пажљиво биљежи
у мој картон.

„Тај зуб је сад
као нови“,
говори
с осмјехом поносног демијурга
који је већ скинуо ритуални накит.

Отишао сам а да се нисам осврнуо,
надајући се да се никада нећу вратит.

Али вријеме и шећер имају своје начине,
бит ћу преслаб
и једног дана пузећи ћу се вратити
преклињући за милост, молећи
његов стерилни метал
да ме ослободи боли.

VI

МАСКА ЦРВЕНЕ СМРТИ – АФТЕРПАРТИ (Мина Маринковић)

Након што је последњи срцепарајући крик угушен мрачном ноћи, дворца принца Проспера постаде заклон за безобличне сенке и мрачне успомене. И данас, вековима након завршетка овог немилог плеса, у тамном дворцу и даље влада језиви мук, с времена на време прекинут само злокобним откуцајем часовника од абонеса. Дозволите ми да вас још једном проведем кроз седам одаја дворца, овог пута настањених само мрачним сећањима.

Прва одаја плаве боје, где су се гости веселили и играли, сада је прекривена паучином и прашином. Застори, некада у нијансама тиркиза, који су се благо њихали као морски таласи, данас су обавијени у сивило попут тешке магле која лебди изнад мочвара. Место где су некада очекивале радости сада је заробљено у тишини, препуштено тихој песми ветра који завија пустим ходницима.

Пурпурне таписерије друге собе висе беживотно, бледе сенке онога што некада беху, чувајући своје тајне док чекају да их неко поново осмотри и разуме. Тихи јецај златних пређа више не допире до ушију ниједног посматрача, а тама је прогутала снове и чудеса која некада беху присутна.

Мирис биља и свежег цвећа који је прожимао ваздух треће зелене собе, мамећи госте све дубље и дубље у лавиринт сопствених мисли, заменио је тежак ваздух засићен мирисом влаге и заборавља. Тканине које су некада прекривале зидове сада су избледеле, као лишће које вене у позној јесени.

Четврта соба прожета топлом наранџастом бојом попут златног заласка сунца, била је кутак где су се гости окупљали да забораве на бриге и препусте се чарима тренука. Соба је сада напуштена, њени избедели мурали само подсећају на неминовност проласка времена и пролазности људских радости.

У петој, празној белој соби свечаних тренутака и радости више нема. То више није соба где се јава стапа са сном, сада само сенке плешу у гротескном складу.

Шеста соба, округла, са зидовима тамно љубичасте боје попут свемира, празна и заборављена, и даље чува тајне своје мистичне прошлости.

А седма, последња одаја, била је и остала у потпуној тмини. Тешки сомотски застори сада крију само духове прошлости. Само један прозор и даље пропушта гримизну светлост, чувајући успомену на суровост црвене смрти.

Све док се светлост дана гаси иза хоризонта, а тамне сенке изнова започињу свој плес, легенда о црвеној смрти живи, скривена у срцима оних који се усуђују да погледају иза завесе смртности.

ИЗА ГОВОРА

I

ЈЕЖ ЏОНАТАН ПЕТРОВИЋ – ЛЕЛЕЈСКА ГОРА (Слободан Ивановић)

1.

У шуми, широм, без стазе, пута,
Џонатан Петровић повоздан лута.

Ловом се бави, ноге му бриде
С триста пушака у поход иде.

2.

У гњилом гају, на крају стазе
Гдје птичји поји још не долазе

Уз златни трепет суве пољане
Јеж храбри Џони убија вране

3.

И трепет неста док грми земља
Загрмје шума ко звона Кремља

И из даљине низ лице горе
Топовски плотун сад земљу оре

4.

Јеж скиљну оком и скрену главу
Нанишани наизглед у траву

Опали једном па одмах опет
Како ће стати овај колоплет?

5.

Утом засија ко алем звијезда
Експлозија из топовског гнијезда

Прасак одлеже са сваке стране
Бјеже и жабе и мрави и вране

6.

И прође сат, прођоше два-три
Шумарак неста у тихој ватри

Кишица поче и ватру згасну
А јежић поче арију гласну

7.

"О кућо моја и бистро око

Трчим ко јастреб, гађам ко соко

Боље ви бјеште из моје логе

Док ради срце и трче ноге"

8.

А шума блиста шума и шишти

Нико не плаче нико не вришти

Само кроз жбуње, без стазе пута

Џонатан Петровић крваво лута.

II

МИЛОСНИ ТРОН (Слободан Ивановић)

1. Добро јутро драги особењаци

Осјећате ли некад пулсирање милосног трона? Док навалентни тинејџери крцкају сјеменке, он често пулсира.

2. Синоћ, баш у положају размишљања о неумитној судби зазвонио ми је телефон. И машио сам се, али рука ми је некако остала заробљена у ваздуху

3. До тренутка до кад је додирнуо уво чини ми се да сам чуо сличице свемира како се одлепљују од албума стварности. Кретао се ка мом уху а био сам заустављен

4. Није то било успоравање већ је вријеме суспендовано, као да сам у том тренутку био сведен на само три димензије

5. Милосни трон ме зове милосни док сам размишљао о томе као да су из свих пора паркета изниicali ђулићи увеоци

6. И глава ми се топила стапала одједаред са руком а телефон постао не твар него трајање.

7. И горела је горела и ноге топиле се, суочен са истином чуда које је предамном, да можда не постоји вријеме, да смо можда заиста у том чучавцу космоса сами без брисања

8. Потом као да сам непрекидно разговарао на мом уху је телефон некако ОДУВИЈЕК био, и тај глас из њега је долазио сасвим близу. Кутијаста глас. Мимозица.

9. Нисам могао никоме да предам своје растакање зато што оно и даље траје и тај позив и даље незаустављиво нестаје.

10. А милосни трон ме зове а милосни трон, мала моја мочварица, моје мало вјечно враћање истог, а милосни трон, и опет, опет као да милујем себе. Хало ? Ко сте?

III

ХАСАНАГИНИЦА (Слободан Ивановић)

1.

Шта се бјели у гори зеленој?

Јал је снијег, јал су лабудови?

Нит је снијег, нит су лабудови,

већ је глупост Аге Хасан-Аге.

2.

О мој Аго, јеси болан био

ал у глави поболоо јако,

чим си своју љубу отјерао

као прави балканерос-ерос.

3.

Она ту се понашала тачно

по закону и реду епохе

и треба је сиротицу схватит!

А ти си се међедом показао!

4.

Она воли и дјецу и тебе!

Њена бол је поголеми терет,
њена патња расцвјетала туга,
њено тијело само кугла жила!

5.

А теби је ласно да наредиш
јер си далек у своме чибуку,
хашишару и мождана супо!
Пу на тебе и то покољење!

6.

На крају јој приредити такво
понижење када јадна тужна
дјеци својој поклоне дарива.
Охолости то је примјер чисти!

7.

Према томе, Хасан-аго, мори,
ајде мало доживљаје смањи!
Проговори својој милој драгој
ако има крви у тој глави!

8.

Врати с' мени Хасанагинице!

Ја сам грешан и тек само мушко!

Повријеђен ми его и сујета,

па сам суров то једино знадем.

9.

Врати с' мени! Ево, шатор наш ћу

чистит дневно, барем двапут-трипут!

Коњима ћу тимарити гриву,

а дјечици припремати храну!

10.

Врати с' мени, идем терапији,

па ће ова епика балканска

врло брзо постати лирика

и коначно ми обоје сретни!

Литература

- Анђелковић, Матија. *У рудницима кише*, Београд: Изазов сигнализма; часопис Књижевност бр.4/2013, ИП „ПРОСВЕТА“, 2013.
- Латинчић, Драган. *ХЛАДНО, Савременик*, бр. 146-147-148 / 2007.
- Платон. *Држава*. Београд: БИГЗ, 2002.
- Стефановић, Ана. „Соло песма“. У *Историја српске музике: српска музика и европско музичко наслеђе*, ур. Мирјана Веселиновић-Хофман, 357–404. Београд: Завод за уџбенике, 2007.
- Чубрило, Лука. „Ретрофутуристички огледи – дијалог оргуља и електронике.“ Докторски уметнички пројекат, Универзитет уметности у Београду, Факултет музичке уметности, 2023.
<https://eteze.arts.bg.ac.rs/handle/123456789/679>.
- Artusi, G. M. *L'Artusi, ovvero Delle imperfettioni della moderna musica*. Venecia, 1600.
- Astbury, Katherine. „Music in Pixérécourt's Early Melodramas“. In *Melodramatic Voices: Understanding Music Drama*, ed. Sara Hibberd, 15–26. New York: Routledge, 2016.
- Badura-Skoda, Eva and Peter Branscombe, eds. *Schubert Studies: Problems of Style and Chronology*. Cambridge: Cambridge University Press, 1982.
- Bortvik, Stjuart i Ron Moj. *Popularni muzički žanrovi*, prevele Aleksandra Čabraja i Vesna Mikić. Beograd: Clio, 2010.
- Caccini, Giulio. *Le nuove musiche*. Firenze, 1602.
- Esposito, Anna, and Louis H. Pelton. “The Effect of Verbal Repetition upon the Meaningfulness of Meaningful Words.” *American Journal of Psychology* 84, no. 3 (1971): 407–410.
- Gostuški, Dragutin. *Vreme umetnosti. Prilog zasnivanju jedne opšte nauke o umetnostima*. Beograd: Prosveta, 1968.
- Latham, Alison. *The Oxford Companion to Music*. New York: Oxford University Press, 2002.
- Radovanović, Bojana. *Od monstruoznog do posthumanog: drugi glas u savremenoj muzici*. Beograd: Muzikološki institut SANU, 2023.

- Smialek, Eric. „Genre and Expression in Extreme Metal Music, ca. 1990–2015”. Doktorska disertacija, Schulich School of Music, McGill University, 2015.
- Toliver, Brooks. “Improvisation in the Madrigals of the *Rossi Codex*”. *Acta Musicologica*, vol. LXIV/2 (1992): 167–76.
- Toop, David. “The Evolving Language of Rap”. In *The Cambridge Companion to Singing*, uredio John Potter, 42–52. Cambridge-New York: Cambridge University Press, 2000.
- Wilson, Blake McD. “Madrigal, Lauda, and Local Style in Trecento Florence”. *The Journal of Musicology*, vol. XV, no. 2 (Spring 1997): 137–177.
- Wallmark, Zachary. „The Sound of Evil: Timbre, Body, and Sacred Violence in Death Metal”. In *The Relentless Pursuit of Tone. Timbre in Popular Music*, ed. Robert Fink, Melinda Latour, Zachary Wallmark, 65–87. Oxford: Oxford University Press, 2018.