

Univerzitet umetnosti u Beogradu
Fakultet muzičke umetnosti
Studijski program KOMPOZICIJA

Ana Gnjatović

Tačke koje se pokreću

Istraživanja upotrebe vizuelnih elemenata u kompozicijama
RECTANGLING i *Spotted Planes*

Beograd, jun 2010. godine

Fontana u Budimpešti. Praistorija umetničkog istraživanja.

Iza Westend City centra u Budimpešti, na trotoaru Vaci puta nalazi se fontana. Zimi ona izgleda kao 15 rupa u pločniku, ali kada je lepo vreme i fontana radi, moguće je provesti dosta vremena na drvenoj klupi ispred, posmatrajući ciklus koji se ponavlja. Niz od 15 mlazova podiže se istovremno, zatim parne i neparne pumpe naizmenično rade, mlazovi se dižu jedan po jedan u brznoj sukcesiji, pa se parovi podižu simetrično... Pritisak nije uvek isti, pa ni mlazovi nisu uvek istih visina, a zvukovi koje iskakanje i pad vode na pločnik izazivaju su različitih intenziteta.

Arhitektura fontane krajnje je jednostavna, ona nije odvojena od okruženja u kome se nalazi dekorativnim bazenom, ili jezercetom, izuzev niskih stubova ne sadrži nikakav skulptoralni element. Mlazovi vode usmereni su samo naviše, a njihova smena ima sasvim jasnu dramaturgiju. Ovakva organizacija je artificijelna, ne imitira i ne reprezentuje ništa, već se svodi na dinamičnu geometrijsku apstrakciju.



slika 1.1 i 1.2 - Fontana iza Westend centra u Budimpešti

Tri stvari koje sam umela da napravim u Max/MSP-u¹ nakon par dana kursa elektroakustične kompozicije u Sombatelju u Mađarskoj bile su sinus ton, buka, i glisando, i od toga je trebalo za domaći zadatak da napišem zvučnu vežbu. Iskoristila sam *igru vode (iza centra Westend)* kao sadržaj, a posle nekoliko meseci sam vežbu preradila u prvi odsek kompozicije za gudački orkestar². Mogućnosti vizuelnih programskih jezika za muziku nisu me nakon toga toliko interesovale koliko mogućnosti implementacije i eksploatacije vizuelnih elemenata u muzici.

¹ Max/MSP/Jitter je jedan od najpoznatijih i najrasprostranjenijih softvera/vizuelnih programskih jezika za muziku i multimedije, koji je krajem 1980-ih godina prošlog veka razvila kompanija Cycling '74 iz San Franciska (SAD). Više informacija na: <http://cycling74.com>

² **RECTANGLING** za 16 gudača; kasnije je isti odsek prenet i u kompoziciju **Spotted Planes** za orkestar i perkusije obligato.

Uvod.

Odnos muzike i slike (vremenskog i prostornog, auditivnog i vizuelnog) u umetnosti dotican je od strane većeg broja autora, i problematizovan na različite načine u teoriji umetnosti tokom XX veka. Ubrzo po početku sopstvenog istraživanja, shvatila sam da su mi korisnija (inspirativnija) bila teorijska razmatranja, ali i umetnička dela koja su poticala iz sfere prvenstveno vizuelnog, nego ona koja su počinjala od muzičkog. Tako su mi zapisi pre svega Paula Klea, zatim Kandinskog, Ešera i Mondrijana bili interesantniji od iščitavanja i analiziranja Ksenakisa, Halftera, Štokhauzena. U tumačenju i terminološkom određivanju naslućenog i strukturisanju naučenog posebno mi je pomogla doktorska disertacija slikara Milije Belića *Meta art – plastički ritam*.

Bez želje za ozvučavanjem slike ili oprostorenjem muzike (a trenutno i bez boljih izraza za ovakva stremljenja), pokušavala sam da utvrdim na koje sve načine pojmovi kojima se svakodnevno obraćam tumačeći vizuelno, mogu da egzistiraju u mojim ušima, i kako se plastičko može prevesti u muzičko. Cilj nije bio sin(es)tetički hibrid reči i slike, ni dodavanje muzici svojstava koja joj nisu imanentna, već proučavanje mogućnosti građenja muzičkog toka prema muzičkim principima, ali kombinovanjem vizuelnih, odnosno plastičkih elemenata.

Crtež u zvuku. Zvuk u prostoru.

RECTANGLING za 16 gudača (2006) i **Spotted Planes** za orkestar i perkusije obligato (2008) su dva rada u kojima je kompozicioni plan (plan istraživanja) najdoslednije sproveden i čiji su takoreći jedini gradivni elementi, zapravo, plastički elementi – tačka, linija, površina i volumen.

Kao i same kompozicije, i naslovi se odnose na vizuelno, odnosno geometrijsko kao polje interesovanja. Tako je **RECTANGLING** igra reči koja sugerise igru geometrijskih slika, a osnovna inspiracija za nastanak **Spotted Planes** bile su ravni (planes) koje se naslojavaju i seku i geometrijske figure koje se na njima iscrtavaju, brišu, ističu ili povlače u njih, koje povremeno primećujemo, uočavamo (spot) kako se pojavljuju u prostoru, boje ga, *istačkavaju* (ponovo spot).

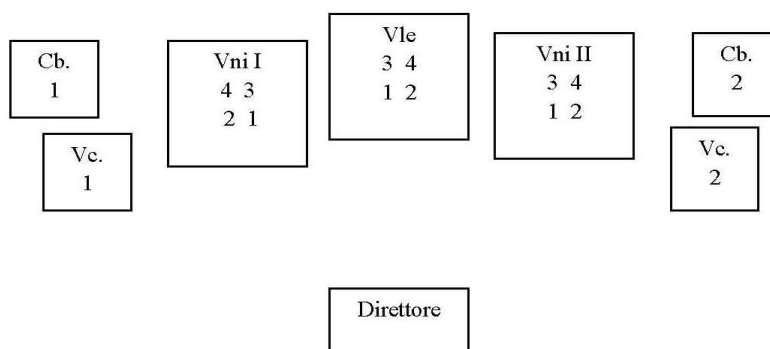
Celokupno kretanje u kompozicijama svedeno je na horizontalno kretanje, ili kretanje u mestu, po jednoj liniji (statiku), i dijagonalno kretanje, odnosno glisanda (ponovo statiku). Tako je melodijska komponenta suspendovana, a umesto rada sa meloritmičkim motivima varirani su i kombinovani tipovi kretanja (vodoravno i koso). Kretanje u obe kompozicije je isključivo pravolinijsko, bez arabeski i dramatičnih krivih linija. Ovakva jednostavnost, uprošćenost jezika može se donekle dovesti u vezu sa Mondrijanovim racionalnim plastičkim izrazom, baziranim na pravoj liniji, pravougaoniku i tri osnovne boje, i kombinaciji ovih elemenata.

Zvuk je na određen način uobličen ne samo u apstraktnom, nego i u fizičkom prostoru. Obe kompozicije pisane su za *živo* izvođenje, odnosno izvođenje uživo, koje podrazumeva prisustvo publike koja, osim što sluša, i posmatra aktere na sceni, pa je i samo izvođenje kompozicije zamišljeno kao scensko, a ne samo kao izvođenje na sceni. Osnovno sredstvo za postizanje scenskog bila je dispozicija instrumenata, takva da vizuelno ističe pojedine zvučne

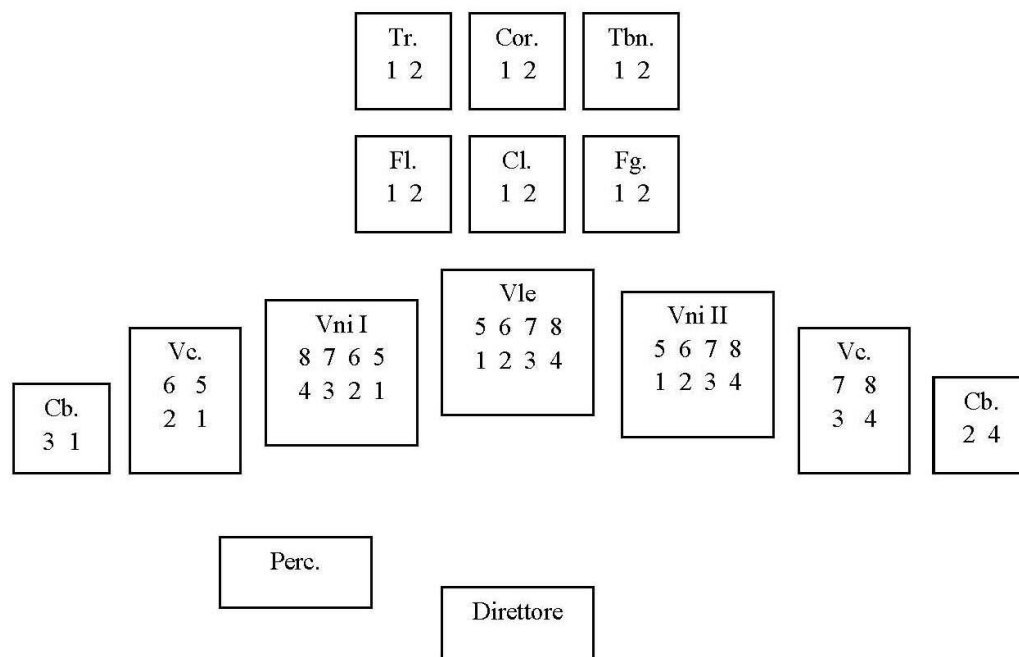
dogadaje. (Iako zvuk dolazi do slušaoca nakon višestrukog odbijanja, gledanje omogućava da se zvuk poveže sa mestom njegovog izvora.)

Gudački ansambl u *RECTANGLING* simetrično je postavljen – u sredini se nalaze četiri viole, zatim s leve i desne strane po četiri violine, oko njih violončela i kontrabasi. Simetrična postavka gudačkog ansambla omogućava iskorišćavanje efekta vizuelnog (vizuelnog efekta) i u pravom, fizičkom prostoru. Isti raspored gudača zadržan je u *Spotted Planes*, samo je broj izvođača dupliran (u slučaju violončela četiri puta veći) – ansambl čini po osam prvih i drugih violina, viola i violončela i četiri kontrabasa. Dispozicija na sceni je takva da izvođači sede u dva reda: u prvom su prve violine, druge violine, viole i violončela 1, 2, 3 i 4 i kontrabasi 1 i 3, a u drugom prve i druge violine, viole i violončela 5, 6, 7 i 8 i kontrabasi 2 i 4.

Duvački korpus (u *Spotted Planes*) postavljen je iza gudačkog, a sačinjavaju ga, s leva na desno, parovi flauta, klarineta i fagota u jednom redu, i truba, horni i trombona iza njih. Perkusionista stoji ispred ostatka ansambla, u sredini kružno postavljenog seta koji čine gran kasa, bongosi, kahon bongosi, timpan i dva tom-toma. Sve udaraljke u setu su membranofone (izuzev kahon bongosa, koji se inače najčešće sviraju šakama), zbog srodnih boja zvukova koje daju, širokog dinamičkog raspona i čujnosti različitih pokreta šakama po njima. Na početku kompozicije, izvođač kruži šakama po gran kasi (uspravno postavljenoj), leđima okrenut publici, tako da njegovi pokreti po instrumentu budu vidljivi publici. Kako muzički tok odmiče, okreće se u krug na svoju levu stranu (suprotno od pravca kazaljke na satu), da bi završio ponovo svirajući na gran kasi. Tako je kriva linija jedino zastupljena u deonici perkusioniste, odnosno u njegovim pokretima, pa je odnos solista–orkestar naznačen i kroz odnos geometrijskih figura.



slika 2 – *RECTANGLING*, scenska postavka



slika 3 – *Spotted Planes*, scenska postavka

Tačka – linija – površina: RECTANGLING

RECTANGLING za 16 gudača počinje agresivnim, brzim silaznim glisandima u deonicama violina. Svakom paru deonica violina pridružena je po jedna deonica viola (prve violine 1 - 4 sa violama 1 i 2, i sl.). Glisanda naniže, čiji je početak, uvek od istog tona, akcentiran picikatima koje okidaju viole, osnovna su (i jedina) motivska jedinica gornje (više) grupe gudačkog ansambla u ovom odseku kompozicije.

Ton es2, picikato viola, je tačka koja generiše liniju, glisando naniže. U svojim teorijskim promišljanjima, Kle definiše tačku koja se pokreće kao početak slikarske forme:

„Tačka (kao agens) pokreće se i tako nastaje linija kao prva dimenzija (1). Kretanjem po strani linije koja se kreće unapred zahvatamo u dvodimenzionalni element.

Kod kretanja površina ka prostorima, pri sudarima površina nastaje telo (trodimenzionalnosti) (3).

Energije kretanja pokreću tačku u liniju, liniju u površinu i površinu u prostornu dimenziju...”

Glisando naniže, dakle linija generisana iz tačke (es2) predstavlja koso, tj. dijagonalno kretanje, koje se ponavlja kroz ceo odsek u svim deonicama violina, uvek na istoj visini. Tako svaki nov nastup glisanda, postaje nova tačka na horizontalnoj liniji, i koso kretanje na malom prostoru kombinovano je sa vodoravnim kretanjem na većem prostoru. Stereo igra počinje

smenom nastupa glisanda s leve i desne strane (u prvim, odnosno drugim violinama), a zatim se usložnjava, postaje panoramska kako se razmak između nastupa glisanda skraćuje i grupe violina dele do pojedinačnih deonica. Prirodni pad dinamike, usled deljenja violina na deonice potcrtan je dinamičkim oznakama, tako da se glisanda pri kraju odseka maltene sasvim zvučno gube u alikvotnim tonovima dubokih instrumenata.

Deonice kontrabasa i violončela započinju od tremoliranja na po jednom tonu, gradeći tok koji postepeno raste, dinamički i tenziona. Na kraju odseka se zvučni tok koji donose violončela i kontrabasi, postavljen oko ostatka gudača, sa leve i desne strane, poput zvučnog kišobrana širi i nadvija nad glisandima koja ostali instrumenti sviraju.

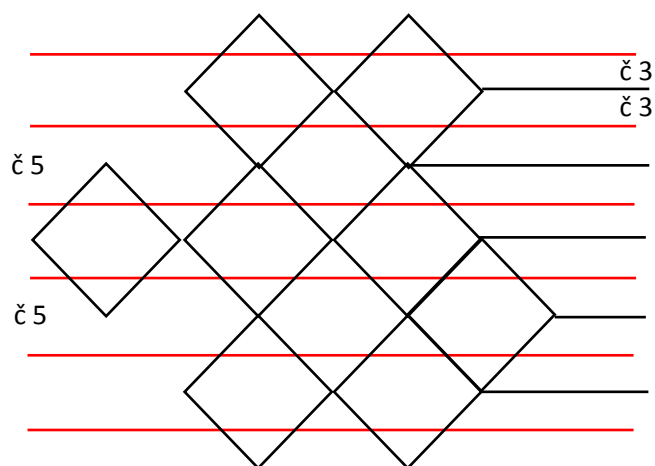
Isti ovakav način kombinovanja dva tipa kretanja zastupljen je i u narednom odseku, koji je duboko ulančan sa opisanim, ne samo ako se posmatra mesto njegovog ulaska (takt 40), već i legato odsviran pokret kvintole kao tematski materijal sasvim srodan onom koji se ponavlja u deonicama dubokih gudača u prvom odseku prvog dela. Počevši prvo u deonici prvih violina 1 i 2, instrumenti u parovima postepeno ulaze, popunjavajući zvučni prostor šesnaestinskim kvintolama istovremeno naviše i naniže, veoma slično glisandima u prvom delu kompozicije. U celom orkestru raspoređeni su tonovi tri naslojena prekomerna kvintakorda.

Tačka – linija – površina: *Spotted Planes*

U prvom delu *Spotted Planes* iza prednjeg, statičnog reda gudačkih instrumenata, koji izdržavaju duge tonove, ostatak gudačkog ansambla sporim potezima gudala iscrtava glisanda (naviše i naniže) iza njih. Svaka od tačaka koja se pojavljuje na postojećoj ravni koju tvore horizontalne linije, generiše, tako, po dve linije – svaki instrument druge (glisandirajuće) grupe prelazi jednaku putanju opsega čiste kvinte u trajanju polovine note u jednom smeru, i na isti način se vraćajući na početni ton. Početna i krajnja tačka svakog glisanda nalazi se tačno na razmaku od čiste terce u odnosu na korespondirajući ton prve grupe gudača, kao da se preko ravnih horizontalnih linija ispisuju rombovi. Same horizontalne linije kao da ne počinju nigde, kao da postoje, gradeći površinu u prostoru, oduvek.

Postepeno i prvi red gudača preuzima ista glisanda, samo vremenski pomerena za četvrtinu, tako da tačno polovinu puta korespondirajuće deonice prelaze zajedno. (Na primer, prve violine 1 - 4 kreću se u rasponu od $1/4$ sniženo h^2 - $1/4$ povišeno f^3 naviše, odnosno $1/4$ sniženo h^2 - $1/4$ sniženo e^2 naniže, dok prve violine 5 - 8 kasne za njima za pola pokreta, odnosno četvrtinu note, krećući se istovremeno naviše i naniže u rasponu d^3 - a^3 (Vni I 5 i 6), odnosno d^3 - g^2 (Vni I 7 i 8).) U daljem toku napušta se koso kretanje (glisanda), i svaka od deonica ostaje na jednom od krajnjih tonova. Ceo gudački orkestar počinje horizontalno da se kreće, kratko zajedno ravnomerno pulsirajući u osminama, a zatim u različitim ritmičkim vrednostima. Zvučni opseg ${}_1\text{Ges}$ - $1/4$ povišeno f^3 sada je pravilno podeljen na čiste terce. Harmonska promena događa se u poselednjem odseku prvog dela (od takta 75), kada svi instrumenti orkestra (gudački i duvački) sviraju naslojene prekomerne kvintakorde, odnosno harmonsku strukturu koja će biti zastupljena u drugom delu kompozicije.³

³ Već opisani odsek - početak **RECTANGLING**



slika 4 - **Spotted Planes**, prvi deo, struktura (uprošćeno)

Duvači počinju proizvodeći šumove i zvukove bez određene visine - duvajući u instrumente bez tona i pritiskajući klapne/ventile na instrumentima, tako imitirajući kruženje perkusioniste po membrani instrumenta i osnovnu ritmičku figuru perkusija. Četiri na isti način planirane vremenske strukture predstavljaju osnovu muzičkog sloja duvačke sekcije, podeljene tako da, po redosledu ulazaka (od takta 10), fagoti i tromboni donose jednu strukturu, klarineti drugu, horne treću, a deonicama flauta i truba poverena je četvrta. Strukture su izgrađene iz vremenskog modela koji se ponavlja i od odseka do odseka produžava za celokupnu svoju vrednost; kako se model produžava, tako broj njegovih ponavljanja opada. Svaka od struktura ima različitu vrednost jedinice modela (model flauta i truba traje 11 osmina, klarineta sedam osmina, fagota i trombona pet osmina i model horni devet osmina), i različiti broj ponavljanja. Tako, na primer, horne započinju ponavljajući sedam puta model od devet osmina, u sledećem odseku šest puta ponavljajući dvostruko duži model (18 osmina), zatim 5 x 3, 4 x 4, 3 x 5, 2 x 6 i završavaju samo jednom izlažući model u trajanju sedam puta dužem od osnovnog. Počeci svih struktura podešeni su tako da bi, kada bi se izlagale kompletne (izuzev klarineta, koji počinje od odseka 7 x 2), njihov kraj nastupio istovremeno. Kraj se i odigrava na istoj osmini, na kraju prvog dela kompozicije, ali su strukturne isečene i povezane tako da su po dva odseka svake izbačena (tako, ako se pogledaju taktovi 74 i 75 u deonicama flauta i truba, odmah nakon završetka odseka sa spitovima, vremenske strukture 4 x 3, počinje odsek strukture 1 x 6). Izbačene strukture iskorišćene su za ukrašavanje deonica duvača (od takta 39). Ukrasi su, zapravo, sitne meloritmičke floskule koje povremeno 'iskaču' iz redovnog toka. U ovim strukturama u ukrasima, zadržan je vertikalni odnos koji bi, jedna u odnosu na drugu, imale da nisu isečene.

Od odseka do odseka, usitnjavaju se osnovne ritmičke vrednosti koje duvački instrumenti donose i menja se tehnika sviranja (na primer, klarineti započinju samo dahom, bez određene visine tona u prvom odseku, sa četvrtinom s tačkom kao osnovnom ritmičkom jedinicom, da bi prešli na četvrtine nota, svirajući ton sa dosta daha i td.). U poslednjem odseku svake od struktura (od takta 75), cela gudačka sekcija pridružuje se duvačkoj, do početka drugog dela kompozicije. Tako više deonica gudača (Vni I 1 2, Vni II 1 2, Vle 1 2, Vc 7 8 i Cb. 3 4) udvaja ritam flauta i truba, na isti način su tretirane i ostale deonice, dok violončela 1 - 4 sviraju ono što bi bio poslednji

odsek strukture fagota i trombona, koji za to vreme nastavljaju izlaganje odseka 4 x 6, do prekida u 83. taktu.

Harmonski posmatrano, grupa duvačkih instrumenata nije autonomna u odnosu na harmoniju gudačke sekcije. Kretanje je i ovde samo horizontalno, na jednoj liniji; visina tona ne menja se u okviru jednog odseka. Instrumenti prvo udvajaju tonove gudačkog ansambla, da bi zatim (u odsecima sa spitovima, od takta 53) deonice bile i dalje na razmacima sa osnovom kvinte, sa parovima istoimenih instrumenata postavljenim u malim sekundama.

O simetriji.

Ideja simetrije, kao jednog od najvažnijih estetskih zakona prisutna je u umetnosti (gotovo) oduvek, kao težnja za merom, uravnoteženošću, dovršenošću celine, ravnotežom *interaktivnih sila koje se grupišu i formiraju dinamičke figure*⁴. Simetrija je gotovo uvek povezana sa prirodnom organizacijom, *od strukture kristalne rešetke do morfologije živih bića*⁵. Međutim, i u prirodi i u umetnosti, apsolutna simetrija odaje utisak preterane fiksiranosti, imobilnosti, beživotnosti.

Upravo na ovakvoj preteranoj, mrtvoj simetriji insistira se u kompozicijama *RECTANGLING* i *Spotted Planes*. U sprezi sa asketizmom izraza i ogoljenošću pravilnih, uglastih struktura, ona često postiže efekat suprotan prirodnom – utisak artificijelnog, previše uređenog, sterilnog. U obe kompozicije prisutna je težnja za gotovo apsolutnom simetrijom koja vodi neprirodnoj statičkoj ravnoteži, tako da čitavi odseci deluju ukalupljeno, beživotno.

U *Spotted Planes* simetrija se javlja vertikalno, kao simetrija kretanja (naviše i naniže) u deonicama gudačkih instrumenata u prvom delu, i kao vertikalna mikrosimetrija, u okviru floskula kojima su ukrašene deonice duvačkih instrumenata. Vremenske strukture u deonicama duvačkih instrumenata u prvom odseku prvog dela takođe su plod simetričnih formula. Prisutna je prostorna simetrija, u dispoziciji gudačkog orkestra i u njegovom tretmanu u drugom delu kompozicije, i na kraju, i simetrija forme, trodela. Linija tenzije je kroz kompoziciju veoma lelujava i neravnomerna, ali sa generalnim težištem na sredini kompozicije, ka kome se rast tenzije usmerava kroz ceo prvi deo, a od koga ona, neravnomerno i sa manjim lokalnim kulminacionim tačkama, opada kroz drugi deo.

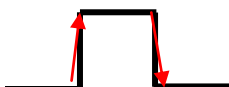
Na samom kraju kompozicije, nakon utišavanja i usporavanja toka (kvintola), i konačno, zastajanja gudača na flažoletima postavljenim u klaster, u početnom tempu kompozicije, ponovo se u zvučnoj slici pojavljuje perkusionista, svirajući ono što i na samom početku, kružeći polako šakama po gran kasi. Šireći se od deonica visokih duvača - flauta, klarineta i sordiniranih truba, ceo orkestar, a na samom kraju kompozicije njegove krajnje tačke u deonicama najviših, odnosno najnižih instrumenata (unisono flaute i prve violine 1 i 2, kontrafagoti i kontrabasi), donosi tonove f i fis i h i c, raspoređene u prostoru od sredine kontraoktave do početka treće oktave. Na samom kraju kompozicije, u odzvcima ritmičkog motiva, nalazi se dramaturško težište kompozicije. Kao da, nakon tihog imitiranja u deonicama duvačkog ansambla koje je postojalo na

⁴ Bijelić, M, *Meta art - plastički ritam*, 68.

⁵⁵ *ibid*, 68.

početku kompozicije, motiv perkusija počinje da rezonira u celom zvučnom prostoru na kraju, zaokružujući tako formu, zatvarajući krug kao što ga zatvara i sam perkusionista.

Drugi deo *RECTANGLING* počinje (u taktu 60) simetričnom figurom koju izlaže drugi, a zatim prvi kontrabas. Tumačeno u vremenu, ovu figuru čine linija (zapravo duž) na donjem nivou, uspon u trajanju jednakom trajanju donje linije do linije na gornjem nivou, i analogni povratak na prvobitnu liniju i njeno ponavljanje.



slika 5 - *RECTANGLING*, drugi deo, figura

Nakon kontrabasa, istu figuru jedan po jedan (par po par) izlažu viši instrumenti – violončela, zatim viole, druge i prve violine. Svaki put figura je sve manja, odnosno svi njeni elementi skraćeni su za jednaku vrednost (u deonicama violončela svaka od duži traje jednu četvrtinu, a ne četvrtinu s tačkom kao kod kontrabasa), a razmak između donjeg i gornjeg stepenika, odnosno intervalski prostor koji instrument prelazi naviše i naniže, takođe je smanjen (mala seksta u slučaju kontrabasa, čista kvinta kod violončela).

Prostorno–zvučna forma celog odseka veoma je srodna osnovnoj stepenastoj figuri, i deluje kao njena augmentacija. Izlaganje je prekinuto tek pred sam kraj, pre nego što se uspostavi apsolutna simetrija forme. Usled dispozicije ansambla na sceni, simetrija se na analogan način formira i u fizičkom prostoru – figura se prebacuje sa leve na desnu stranu, od oboda ansambla ka njegovom centru.

Umesto zaključka. Dalja istraživanja.

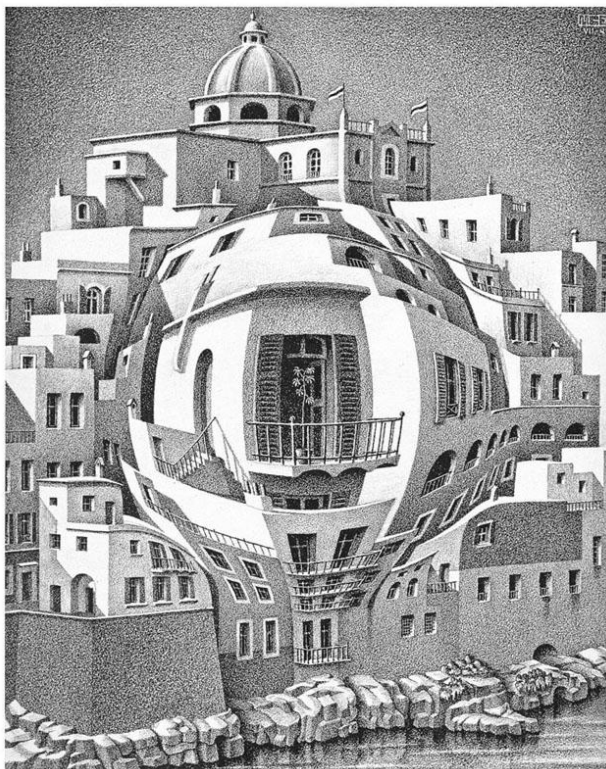
Iako nema dekorativnog jezerceta, moguće je, ipak, ogledati se u mokrom pločniku oko fontane ispred Westend centra. Ešer se u svom otisku koji *odaje privid grada, usamljenog pod bleštavim suncem*⁶, poigrava sa perspektivom, sukobom dvodimenzionalnosti i trodimenzionalnosti.

„Ali opet je reč o obmani, budući da papir ostaje ravan. Sa namerom da ismejem svoje uzaludne napore, i pokušavajući da razbijem ravninu površine, došao sam na ideju da napravim iluziju da je papir udaren otpozadi, ali ni to nije pomoglo: papir je ostao ravan i ja sam stvorio samo privid privida.

Kao posledica moga udarca balkon u sredini postao je četiri puta veći od okolnih predmeta.“⁷

⁶ Ešer, M. K, *Istraživanje beskonačnosti*, 101.

⁷ Ibid, 101.



slika 6 - **Balkon**, M. K. Ešer, litografija, 1945.

Kao pretekst za kompoziciju **Moj plišani oklop** za kamerni ansambl (2009) poslužila je *Missa L'homme armé*⁸ franko-flamanskog kompozitora Burgundske škole rane renesanse, Gijoma Difaja (Guillaume Dufay, 1397-1474).⁹

Missa L'homme armé spada u zrela dela Gijoma Difaja, sa stabilnom četvoroglasnom polifonom strukturom i monotematskom povezanošću stavova. Pored kantus firmusa, koji se provlači kroz Misu, svaki od pet stavova počinje izlaganjem iste melodije. Kroz ceo *Oklop* korišćena je upravo ova Difajeva tema, izmenjena, razvučena, uz prisećanje na ešerovsko iskrivljenje, lomljenje perspektive. U prvom delu kompozicije (takt 1-53) ona se izlaže, višestruko usporena, razvučena u vremenu, u deonicama limenih duvačkih instrumenata. Prva truba i prvi trombon iznose temu sa pratnjom, na istim notnim visinama na kojima se obe nalaze na početku Agnus Dei, poslednjeg stava Difajevog dela. Druga truba i drugi trombon, sordinirani, kanonski prate ovaj tok. Početak svakog novog tona akcentno je udvojen/obojen u deonicama perkusija, klavira i harfe.

Gudački ansambl, povremeno akcentno udvojen u deonicama gitara, tokom celog prvog dela izlaže hromatsku lestvicu naniže, od tona *e*. Hromatska lestvica postavljena je i viđena u

⁸ Dufay, Guillaume, *Missa L'homme armé for Mixed Choir a cappella*.

⁹ Napisana između 1450. i 1460. godine, Difajeva misa je prva sačuvana kompozicija koja za svoj kantus firmus ima *Naoružanog čoveka*, popularnu svetovnu pesmu petnaestog veka. Ova jednostavna melodija, koja je inspirisala veliki broj muzičkih dela od renesanse (Obrecht, Okegem, Žosken De Pre, Palestrina) do savremene muzike (Ser Piter Maksvel Dejvis, Filipino del Korno), sama nije ni na jedan način prisutna, pa ni sugerisana u kompoziciji, osim u njenom naslovu. (*Moj plišani oklop* odgovor je na poslednje stihove pesme *Que chascun se viengne armer / D'un haubregon de fer* – Da svako treba da se naoruža gvozdenim oklopom.) *Oklop* je inspirisan originalnom srednjovekovnom pesmom samo posredno, a neposredno Difajevim tumačenjem ove melodije.

deonicama gudačkih instrumenata na način Šepardove lestvice¹⁰. Broj i tretman gudačkih instrumenata ne dozvoljavaju pravu iluziju Šepardove lestvice, ali ovakva postavka instrumenata je ipak poslužila da produži psihološko shvatanje trajanja i generalnu usmerenost toka naniže. Ka kraju prvog dela napušta se sve više doselednost akcentnog udvajanja u oba sloja (udvajanje limenih duvačkih instrumenata i udvajanje gudačkog korpusa), kao i doslednost izlaganja lestvice u deonicama gudačkog ansambla. Šepardova lestvica kao ideja o beskrajnom kretanju ponovo je bliska Ešerovim istraživanjima i njegovim *neprekidnim stepenicama*.¹¹

Difajev horski slog i odnos stabilnog horskog četvoroglasa prema frazama svedenim na jednoglas i dvoglas parafrazirani su u prvom odseku drugog dela kompozicije (takt 59-111). Prvih nekoliko fraza prvog stava *Mise, Kyrie Eleison*, preuzeto je, i linija svakog originalnog glasa kompresovana, horizontalno – ritmički i vertikalno – melodijski. Ritmička kompresija nevelika je, na različitim delovima u okviru svog toka, fraze su sabijane, a na svojim počecima i krajevima razvlačene u vremenu. U svakom od glasova izabran je po jedan, središnji ton fraze (u odnosu na najviši i najniži ton koji se u datoj originalnoj frazi javlja), koji je uzet kao osa. Osa, centralni ton, ostaje neizmenjena u toku fraze, a gornji i donji tonovi sabijani su prema (ne uvek dosledno sprovedenoj) linearnoj funkciji, uvek tako što se tonovi više udaljavaju od ose, to je njihova izmena, odnosno njihovo približavanje osi veće. Ovako je melodijski tok ponovo građen simetrično, ali kao slobodna, mobilna struktura.

Kako tok prvog odseka drugog dela odmiče, kompresija je sve manja, dok se melodijski sadržaj prema notnim vrednostima ne izjednači sa originalnim Difajevim tekstom. I horizontalna i melodijska kompresija izvedene su za svaki horski glas separatno, tako da ni poslednje fraze, iako melodijski gotovo neizmenjenih glasova, nisu prepis Difajevog originala, već njegovo tumačenje, iskrivljenje.

U kompozicijama pisanim nakon *RECTANGLING* i *Spotted Planes* jedna od tema ostaje istraživanje mogućnosti primene vizuelnog u muzici. Ipak, interesantnije mi je postalo razmatranje i tumačenje vizuelnih fenomena i njihovo *prepevanje*, pre nego *prevođenje* u muzičko.

¹⁰ Šepardov ton, prema Rodžeru Šepardu (Roger Shepard) je zvuk koji se sastoji iz superponiranih sinus tonova na razmaku oktave. Šepardova lestvica ili Šepardova skala je slušna iluzija, koja se dobija sastavljanjem serija uzlaznih ili silaznih Šepardovih tonova. Ukoliko se jačina svakog od Šepardovih tonova izjednači tako što se istoimeni tonovi u različitim oktavama na različitim mestima kroz lestvicu postepeno pojačavaju ili utišavaju (fade in i fade out), slušni rezultat je beskrajn, stalno uzlazni odnosno silazni tok lestvice.

¹¹ čiji pronalazak Ešer ne pripisuje sebi, već ga priznaje engleskom matematičaru L. S. Penrouzu – prema: Ešer, M. K, *Istraživanje beskonačnosti*, 116.

Korišćena literatura:

Adorno, Theodor W, On Some Relationships between Music and Painting (transl. Susan Gillespie) u *The Musical Quarterly*, Vol. 79, No. 1, Oxford University Press, 1995, str. 66-79.

Belić, Milija, *Meta art – plastički ritam (Prolegomena za jednu metaumetnost)*, Beograd, Studentski kulturni centar, 1997.

Dufay, Guillaume, *Missa L'homme armé for Mixed Choir a cappella*, Darvas Gábor, urednik, Editio Musica Budapest, 1970

Ešer, M. K, *Istraživanje beskonačnosti*, Beograd, Esotheria 1998.

Kle, Paul, *Zapisi o umetnosti*, Beograd, Esotheria, 2004 (4. izdanje).