
НОВА ДЕЛА

Чланак примљен 9. 10. 2000.
УДК 78.072

Бојана Цвејић

БЛИЗУ И ДАЛЕКО

Ноктурно београдског пролећа 1999. године **за камерни ансамбл, живу електронику и аудио траку** **Срђана Хофмана**

Ноктурно београдског пролећа 1999. године јесте најновије јавно изведено дело Срђана Хофмана којим је 26. маја 2000. године отворена IX међународна трибина композитора, тј. завршен први (вечерњи) свечани концерт фестивала савремене музике који се сваког пролећа одржава у Београду. Податке о првом извођењу ове композиције не наводим да бих истакла актуелни друштвено-политички контекст у којем се *Ноктурно* слушао, нити је овом музичком делу намењено да се поглавито разматра у околностима у којима је настало или изведено. Но, ипак се на потезу ка дворани Коларчеве задужбине као симболичног места институције класичне ('озбиљне') музике и *ван* ње десило нешто необично и неочекивано – на перцептивном нивоу. На путу према Коларчевој задужбини моје уши су скупљале звукове уличних демонстрација и 'оклевале' у избору између неинституционалне акционе буке и интенционалних *организованих* звукова; различити групни и појединачни повици негодовања, клицања, звуци пиштаљки, гужве долазили су са разних страна да их чак није било могуће лоцирати и мешали су се и неутралисали у једној (статистичкој) маси узбудљивих, неодређених и неразмрсиво преплетених шума. Звучни талог, који чини неприметно, али и непровидно искуство ове свакодневице, зачудо се нашао изолован изван оригиналног контекста у оквиру концерта, тачније *уоквирен* у композицији *Ноктурно* као цитат или узорак старијег датума – снимак звучних вибрација мајских ноћи 1999. године – *обојена тишина* емитована са аудио траке као подлога и/или главно збивање, тј. непрекидно дванаестоминутно трајање *Ноктурна*.¹

¹ Иако се на основу структуре не може установити ком елементу композитор даје предност – 'паузама' (тишини која то није) или компонованој музици, уочава се намера да се барем семантички обрне однос од уобичајеног, традиционалног, где се пауза, чак и када је појмовно изједначена са звуком, ставља увек у бинаран однос са звуком, тако што се дефинише негативно, као одсуство звука. Обојена тишина која непрекидно траје уз компонован звук и ми-

'Ноктурном' се у наслову апострофирају општа знања о композицији сањарског, меланхоличног карактера², потеклој из крила грађанског кућног музицирања за клавиром у XIX веку, и супротстављају савременом одређењу места и датума у којем се, неуобичајено романтичарској конвенцији, 'збива' један конкретан ноктурно. Ноктурно се, заправо, не дешава, односно његовим значењима се Хофман служи као једним од образаца за метамузичко означитељско посредовање самог звучног феномена, чулног утиска и културолошких претпоставки слушања тишине и звукова ноћи периферије града³ пролећа 1999. године.

Документарни залог реалног снимка својом дословношћу руши илузионизам романтичарске програмности или симулационизам постмодернистичке репрезентације и омогућава да се траши супротстављена жива музика прикаже властитим конвенцијама приказивања. Даље се ређају други нивои 'суочавања': камерног (акустичког) ансамбла (две трубе, глас, клавир, харфа, два виолончела) и живе електронике, затим вокалног, инструменталног парта и семпла и, најзад, компјутера и композитора.

Осврнимо се најпре на електронски 'слој' компоноване музике око којег се обрћу ове привидне супротности. Он се у почетној основи састоји из шест интервалско-ритмичких модела насталих као резултат игре са телефонским бројевима пријатеља и познаника⁴, односно превођењем ових цифара у интервалске односе. При томе настају низови тонова у којима се варљиво указују неке само последичне правилности (низови од пет различитих тонова или пет тонова од којих се један или два понављају и квинтоле; груписање око вертикалног шестозвука c-d-fis-ais-e-g који сабира по један тон сваког од преосталих пет модела, а који су, пак, за разлику од поменутог модела-акорда, осмишљени линеарно и који, такође, уједно фиксира те тонове као импULSE по којима ће модели бити активирани преко MIDI клавијатуре⁵) као да је реч о квазисеријалној логици 'предобликовања' материјала и, сходно томе, структуре, а који се потом не третирају серијално.

мо њега, а која изолована повремено, када инструменти и електроника паузирају, излази у први план, нарочито на почетку и на крају композиције, више је од наглашеног оквира. У додиру с другим елементима увек се чује другачије, а својим незауостављивим током посредно преузима улогу невидљивог покретача који одбројава време кроз опомињуће 'празнине'. Као што трајање 'тишине' не престаје док тече трака, тако се и електронски слој подвргава неумитном временском току, временској линији (Time Line), којом се алгоритми за грађење одговарајућих интервалско-ритмичких модела укључују и искључују. Тиме је композитор задао додатне потешкоће извођачима, јер у случају закашњења и размимоилажења ансамбла са временском осом мора ускладити незауостављиви аутоматизам компјутерског оперисања новим измењеним околностима.

² 'Ноктурно', из: *Музичка енциклопедија*, Загреб, 1963, 307.

³ Из ауторовог коментара о делу који је објављен у оквиру Првог билтена IX међународне трибине композитора.

⁴ Ibid.

⁵ Дирке на MIDI клавијатури којима се позивају ови модели могу бити произвољно избране, те се стога у избору тонова баш овог акорда (c-d-fis-ais-e-g) огледа композиторова интенција да нагласи структурну повезаност свих интервалско-ритмичких модела-материјала.

Ових шест интервалско-ритмичких модела композитор је задао компјутерском програму, односно подвргао их је сложеним алгоритамским процесима који се позивају и активирају у живом извођењу. Компјутер (*Apple Macintosh Computer with two SampleCell Iltm Cards*) је двоструко употребљен: прво, активним учешћем у композиционом процесу, а затим као апарат или инструмент извођења живе електронике.⁶ У првом кораку звучни резултат је у највећој могућој мери предвиђен, па ипак није могао бити у потпуности замишљен у 'унутрашњем слуху', већ је специфично компјутерска 'интелигенција' сложеним и брзим математичким операцијама довела почетну музичку 'замисао' до неслућеног нивоа комплексности. Узмимо на пример интервалско-ритмички модел 'фис', који се састоји из два низа од шест тонова наслојених један на други, при чему потоњи низ (транспозиција првог за умањену септиму) 'наслеђује' први. Записана секстола и интервалски модел најближе одговарају нашем слушном утиску, али нису сасвим коректни, јер се наведени тонови не појављују увек у истом редоследу и истој ритмичкој формули унутар секстоле. Сваки од њих се, у ствари, *random* понавља у једној од шест независних алеаторичких линија у минуциозној хетерофонији мењајући заступљеност и редослед тих тонова у моделу и нијансирајући ритмичке односе упада и трајања њиховог еха. Модел 'аис' је у још већој мери обликован у садејству с технолошким могућностима независног моделовања различитих компонената звука. Наиме, низ од два акорда (други представља транспозицију првог за сексту) понавља се аутоматски са наизглед правилним успорењем. Међутим, то успорење не може да се нотира као *ritenuto* ако се хоће задржати исти (у апсолутним вредностима, а не пропорционалан) однос трајања првог, краћег, и другог, све дужег акорда. У противном, то би захтевало изузетно сложено прорачунавање одговарајуће промене темпа и ритмичке фигуре, при чему се све сложеније сукцесивне промене истовремено темпа и фигуре у запису тешко могу тачно ишчитати и стога прецизно извести.

Заслуге компјутера сведене су на улогу помагала у креирању посебне сложености и изражене путем дискрепантног односа између добијене звучне супстанце и традиционалне музичке нотације. Уколико се преведе логоцентрични ланац мишљења на музичке термине, наиме, ако мисао претходи говору, а говор писму, онда 'музичка идеја' мора прећи исти пут од слуха преко звука до папира или од слушне замисли преко нотног записа до изведеног звука. А укључивањем компјутерског програмирања, као једне фазе композиционог процеса, овај редослед се обрће. Фаза традиционалног нотног записа као 'огледала мисли' се прескаче, јер такав запис не би био адекватан, сасвим кореспондентан идеји која се истражује. Полази се од и помера тежиште *на* сам процес, чиме се изнова обнавља емпиријски приступ

⁶ Видети у Срђан Хофман, *Особености електронске музике*, Књажевац, 1995, 69.

компоновању. Не треба заборавити да је у питању специфично интерактиван процес у којем композитор дели 'рад', али не и ауторство са машином, јер од њега потичу све поетичке и естетске одлуке, он ретроактивно мења, коригује, испробава, прилагођава, одбацује, прихвата и довршава оно што је компјутер 'домислио' од композиторове оригиналне замисли и упутства и наредбе. Осим тога, за разлику од компоновања неелектронске музике он има могућност да непосредно перципира финални звучни резултат, да непрестано из компоновања прелази у слушање и, обратно, из слушања у компоновање слично видео-аутору који у току процеса снимања, а не једино по његовом завршетку, може да утиче на крајњи резултат.⁷ Ово поређење послужиће касније при сагледавању структурирања музичког тока *Ноктурна*.

Но, какве везе могу имати телефонски бројеви које Хофман помиње и особеност композиционог процеса која се подразумева стваралачком употребом компјутера? Дефинитивно – не као 'програмска' интенција аутора, нити као референцијалан однос према каквом звучном феномену или другим могућим конотираним ванмузичким појавама. Штавише, композитор не посеже за референцама и симулационим моћима којим електронски медиј располаже. Занимљиво је што се тај 'слој' дела испоставља много 'апстрактнијим' од акустичких сегмената, као да је и настајао без унапред постављеног референтног ослоња – *from scratch*. Из тога се може тек спекулативно извести симболичка знаковност. Из ситуације која је наговештена насловом композиције и употребом телефонских бројева у синтези модела може се установити реторичка аналогија са неким особеностима композиционог процеса – асоцијације које немају подлогу у иконичкој сличности са звуцима, већ у значењу ових разнородних поступака; окретање телефонских бројева пријатеља и познаника у ноћима пролећа 1999. године; стохастички музички резултат у компјутерској музици, где 'стохастички' означава ограничени удео програмираног случаја и у елементарном смислу, поступак покушаја/погрешака који емпиријски композициони приступ обухвата; аутоматизовано активирање и 'евоцирање' фрагмената *могућих, али никада до краја разрађених музичких идеја*⁸ притиском одређене дирке на MIDI клавијатури; изненађење које добијени звучни резултат алгоритамских процеса доноси

⁷ Композитори опредељени искључиво за акустичку музику вероватно би покушали да оспоре ову паралелу којом истичем специфичности компјутерске музике у односу на видеоуметност и у том смислу они би можда тврдили да се и компоновањем за клавиром дешава исти процес. Међутим, тиме би превидели чињеницу да клавир не може да репродукује комплетни финални резултат неклавирске композиције, већ само редукован, тзв. извод – *Klavierauszug*, те би све преправке могле бити извршене накнадно, једино и тек на пробама или након извођења дела. Друга и важнија разлика између традиционалне и специфично компјутерске музике на основу које се може извести аналогија са видео-уметношћу јесте креативна улога компјутера у монтажи слике и звука, при чему компјутер није коришћен као оруђе или средство нове технологије компоновања већ непосредно, али контролисано одлукама аутора учествује у стваралачком процесу.

⁸ Видети напомену 3.

аутору, откривање новог поља могућности звука, али свеједно опет оног који је аутор хтео.

Ипак, поштујмо амбигвитет и оно Хофманово: “Мене интересује нејасноћа приче.”⁹ У тој двосмислености се јављају лажни узорци материјала који изводе: трубе – замагљене, детериоризоване конвенције ‘херојског’, тј. елементи маршевског, који се не уочавају кроз непосредну иконичку сличност са жанром марша, већ као указивање на означитељски ланац посредовања ‘маршевског’ као ‘херојског’ постојећим романтичарским конвенцијама;¹⁰ харфа, клавир и виолончела у квазиимпресионистичкој слици са наводницима, где се репетитивношћу постиже равеловски *stasis*; глас уз пратњу харфе као какав позноромантичарски солилоквиј, који, симптоматично, вербално не проговара, можда се највише приближава идентификацији ноктурна.¹¹ Реч је о лажним узорцима или означитељима без означених, оригиналне композиторове творевине пласиране као цитати чији се ‘изворни контекст’ не може тачно лоцирати и који коегзистирају с постмодернистичком равнодушношћу једни крај других (јукстапозиција) или једни над другима (суперпозиција).¹²

Децентрирање структуре је остварено на начин који подсећа на слободну варијантну строфичну форму, али се од ње битно и разликује објективистичким карактером понављања, преиначеног у принцип аутоматизоване репетитивности, који подједнако влада и електронски синтетизованим и

⁹ О томе је у више наврата говорио композитор. У интервјуу у *Новом Звуку* бр. 3, Београд, 1994, Хофман се позива на Еков (Есо) појам естетске поруке, чије кршење кода (поремећени код) интерпретира као разумевање “значања наизменичне јасноће и двосмислености”. У *Макамба* ритуалу за женски хор и камерни оркестар двосмисленост се крије у ‘мимезису мимезиса’ – у истовременој сугестији и одсуству конкретне референце ритуала. “Ја не мислим да музика може да прича и никада нисам покушавао да музиком искажем нешто конкретно, мада музика може имати неки елемент који нас, слушаоце, уверава да неко значење постоји” – цитат преузет из: Мишко Шуваковић, “Мимезис мимезиса”, *Нови Звук* бр. 10, Београд 1997, 85.

¹⁰ На пример линија друге трубе од 5. такта након парт. ознаке I: велики силазни лук мелодије са парајућим скоковима–акцентима, ‘патетичне’ секундне као-да-задржице које се разрешавају силазно, усковне вођичне као-да-задржице, пивотирање триоле.

¹¹ Нарочито је занимљиво како композитор модификује материјал у вокалној деоници који је ‘задат’ интервалско-ритмичким моделом ‘д’. Он се састоји из тонова: cis-d-gis-a, који су у гласу најпре изложени у лествичном низу, као да је реч о непотпуном фригијском модусу. Међутим, узастопним понављањем квазикаденцијалног мелодијског обрта а(наниже)–cis(навише)gis, ствара се ишчекивање имагинарне тонике ‘фис’ (fis-molla) која се дуго одлаже и на крају и изостаје. Уместо разрешења следи ‘рез’, почетак новог (квазиимпресионистичког) сегмента, који се додуше надовезује на претходни педалом на очекиваном тону ‘fis’ у новој импресионистичкој хармонији fis-gis-h-dis

6
4
+2
H : I

¹² Појам је преузет из: Мирјана Веселиновић-Хофман, *Фрагменти о музичкој постмодерни*, Нови Сад, 1997, 25–6.

акустички произведеним звуком.¹³ Једном принципијелно постављено на микро- и макронивоу, дословно понављање не допушта еволутивни 'органски' развој, који би иначе био обезбеђен варијантношћу, сегменте структуре не држи на окупу само променљива мера сличног и различитог, већ бескомпромисно признавање *несводивости* ових материјала наглашено тишинама које се усецају и испречују евентуалним покушајима развијања и наглим скоковима или grubим синтактичким прекидима уместо постепених прелаза.

Од самих материјала једнако важно или чак важније може бити њихово структурирање, које поново наводи на поређење са филмским и нарочито видео медијем, јер умногоме подсећа на значај монтаже у филму, па чак и на неке посебне технике снимања и монтирања. На пример, интервалско-ритмички модел 'аис' се понавља уз *crescendo* и прогресивну аугментацију трајања другог од два акорда, све до освајања завршног ритмичког модела, чиме сугерише приближавање, односно укупњавање плана, увећавање детаља, *close-up*. Насупрот њему, поменути 'херојски' мотив труба у одсесима који носе слово **б** репетира се са све мањим паузама, дели и сажима, уситњава, и у тим фрагментима механички понавља: објектив се удаљава. Оно што је близу и далеко постаје релативно, јер када би композитор настојао да илуструје субјективни доживљај даљине, онда би кретање издалека било приказано као спорије од кретања изблиза. Визура је обрнута као да потиче од онога који (гледа како) се приближава, а не од оног који посматра приближавање, чиме је фингирана објективност приказивања кретања/приближавања објекта.

Неки сегменти као, на пример, горепоменути одсек **б** који доноси мотиве труба и одсек **ц** (назовимо га вокалним солилоквијем), монтирају се као различите секвенце на рез. Овај случај јукстапонирања подсећа на *intercutting* монтаже услед наглашеног вишеструког контраста (тематски, жанровски, стилски), а поготово у медијима инструментално : вокално. Не ради се само о аналогiji филмског приказивања паралелних збивања, већ и о специфич-

¹³ Формална схема:

облик	а	а ₁	а ₂	б	ц	б ₁	ц ₁	б ₂	ц ₂	а ₃	а	а ₄	а ₅	а ₆	а	ц ₂	'coda'	(а)	а ₇	
модел		'аис'	'аис'				'аис'													

Словом 'а' су означени сви одсеци у којима преовладава обојена тишина, односно звуци са траке излазе у први план. То су: 1) одсеци у којима инструменти и електроника 'ћуте' а чују се само снимљени звуци са траке (G.P. у партитури, док испод нотног система 'тече' кривудава линија која означава непрекидно трајање траке) и 2) одсеци у којима се инструменти и електроника јављају уз звуке са траке у функцији проширења обојене тишине. Овај други наведени тип одсека услед постојања слојева компоноване музике највише подсећа на оно што се традиционално означава формалним елементом. При томе се у непосредној 'околини' обојене тишине инструменти и електроника 'понашају' мимикрично, постајући једнообразни немусички извори звукова који су у стању само да произведу један звук и да га неизмењено понове. Одсеци који за инструменте и електронику важе као генерал-паузе док се чује само трака нотирани су словом са променљивим индексом (нпр. а₁, а₂) иако нису непосредно уочљиве разлике између ових издвојених исечака обојене тишине. Разлике или промене у слушању тишине уочавају се услед дејства јукстапозиције различитих суседних материјала.

ној динамици узајамног дејства два догађаја на раздаљини.¹⁴ У том погледу композитор се сасвим одриче дијалектичког начела развоја из супротности и разрешења и уместо тога нуди сапостојање разнородних несводивих елемената и њихов дијалог на дистанци. Одсеци *реагују* једни на друге као у игри *глувих телефона*. На пример, трубе на појаву модела 'аис'¹⁵ одговарају као да не чују оно што им је претходило, те могу само да понављају *оно што већ знају*, бржом, упорнијом, *нервознијом* репетитивношћу. Други сегменти су реализовани као правилно периодично смењивање модела 'д' и 'ц', где се бешавно надовезивање једног модела на други одвија захваљујући постепеном одузимању динамике једног модела у корист повећања динамике другог – *crosscutting* – што у монтажи представља кључ изградње драмске тензије и жанровски је карактеристично за сцене јурњаве као стално померање акцената са гонича на гоњеног и обратно.

Али, шта заправо хоће монтажа? И шта конкретно у приступу композицији *Ноктурно*? "Грифит, када је кодификовао крупни план, није трагао за начином да се приближи глумици, као што каже легенда. Трагао је за приближавањем нечег издалека и нечег близу, и то пре свега у времену."¹⁶ Успостављање аналогија између поступака структурирања музичког тока и филмских техника снимања и монтаже није имало за циљ да у *Ноктурну* установи приказивање феномена кретања као алузије на ванмузички догађај и програмску референцу дела. Оно пре говори о могућности посредовања медија других уметности у сугерисању семантичког поља музичких формалних решења, синтаксичких поступака који нису конвенционално означени као симболи, где је слушање и разумевање потпомогнуто не само музичким већ и визуелним искуствима. Зато се појам наизменичног приближавања и удаљавања не предочава само као опонашање дословног кретања, већ као истовременост оног што је 'близу-овде' и 'далеко-тамо' (*ici et ailleurs*) електронске и акустичке музике, компоноване и преузете (цитиране), музике која уме двосмислено да ћути и у исто време наговештава нешто друго од себе.

¹⁴ Позивам се на још од Ејзенштајна прихваћену дефиницију монтаже по којој збир два суседна кадра даје ново значење услед узајамног дејства независних сапостављених елемената.

¹⁵ 2. такт након парт. ознаке С.

¹⁶ "Oui, que cherchait le montage? Griffith, en codifiant le gros plan, ne cherchait pas à se rapprocher d'une actrice, comme le veut la légende. Il cherchait un rapprochement de quelque chose de loin avec quelque chose de près, et surtout dans le temps." Jean-Luc Godard, "Histoires(s) du cinéma", у: *Godard par Godard*, том 2, Paris, 1998, 403.