

Никола Пејчиновић¹

**ИЗМЕЂУ ОНТОЛОГИЈЕ И ФЕНОМЕНОЛОГИЈЕ:
РАЗВОЈ АВАНГАРДИСТИЧКОГ МУЗИЧКОГ ЗАПИСА –
ОД ИНТЕГРАЛНОГ СЕРИЈАЛИЗМА ДО АЛЕАТОРИКЕ²**

САЖЕТАК: Овај текст посвећен је преиспитивању идентитета музичког дела и његовог односа са музичким записом у контексту послератне музичке авангарде. У раду су сагледане неке од најважнијих композиционих пракси овог модернистичког музичког покрета – интегрални серијализам и алеаторика – и размотрено је на који начин оне кореспондирају са развојем естетике музике друге половине XX века, а нарочито онтологије музике и феноменологије музике. У вези са тим, као конкретни музички примери у раду употребљене су композиције *Структуре I* Пјера Булеза и *4' 33'' тишине за пијанисту* Џона Кејда.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: естетика музике, онтологија музике, феноменологија музике, интегрални серијализам, алеаторика, музичка авангарда, *Структуре I*, *4' 33'' тишине за пијанисту*, музички запис.

Аутономност музичке логике, вођена снажним модернистичким гласом и потребом за уметничком саморефлексијом, односно потрагом за оним што је „чисто музичко“ средином XX века – а посебно у пракси музичке авангарде – покренула је бројна питања у вези са природом и начинима постојања музике. Према речима Мирјане Веселиновић-Хофман, аутономност музичке логике „налаже осетљива и опрезна разграничења у односу на онтологију и феноменологију музике. Не само зато што аутономност оног музичког 'обезбеђује' онтологији и феноменологији објект тумачења на тлу музике, него и зато што видови испољавања те аутономности умногоме имплицирају онтолошке и/или феноменолошке позиције“.³ С тим у вези, занимљиво је пратити праксу музичке послератне авангарде из аспекта развоја музичког записа као елемента, који је у великој

¹ Контакт: dayw4k3r@live.com

² Студија случаја писана у оквиру предмета Музикологија 3 – Музички идентитети и европска перспектива: интердисциплинарни приступ: напредне студије 1, под менторством ред. проф. др Тијане Поповић Млађеновић, академске 2015/2016. године.

³ Нав. према: Мирјана Веселиновић-Хофман, *Пред музичким делом*, Београд, Завод за уџбенике, 2007, 85.

мери одређивао начин појавности музичког објекта, што је са собом повлачило и питања о његовој онтологији и феноменологији.

Музичко писмо интегралног серијализма као онтолошки центар музичког дела

Ако поставимо питање на које све начине музичко дело може да постоји, то јест каква све могу да буду његова бића или његове појавности, добићемо раличите одговоре. Један од њих је да се – у контексту културе Западне Европе, а нарочито почев од периода романтизма до данас – музичко дело подразумева као резултат процеса који се састоји из две фазе: конструктивне и репродуктивне. Композитор „производи“ партитуру, односно нотни запис, који извођач репродукује на начин на који је то у запису назначено. У том смислу, западноевропска музичка традиција конституише нотни запис као примарни извор музичких информација.⁴

Са друге стране, постоје аутори који постојаност музике виде у звуку, односно у музичком извођењу партитуре и то у различитим видовима. Према мишљењу филозофа и естетичара музике Стивена Дејвиса (Stephen Davies), различите теорије о онтолошком карактеру музичког дела указују на променљивост његових својстава. Са једне стране, музичко дело је за њега већ извођење саме звучне структуре ритмички артикулисаних тонова. Супротно томе, међутим, Дејвис наводи да је за правилну интерпретацију музичког дела потребно и „богатство музичких својстава“ – звучној структури се при извођењу додају и остали параметри: темпо, боја, тембр, динамика, артикулација итд, а дело мора да буде изведено онако како је то назначено у партитури.⁵ Овде треба истаћи да ова два начина реализације, која истиче Дејвис, у великој мери релативизују идентитет музичког дела јер, ако исту композицију изведемо најпре са свим музичким параметрима који стоје у запису, а затим и без њих, њени звучни резултати ће се знатно разликовати. По сличном принципу функционише Харперова (Adam Harper) идеја о „музичким објектима као апстракцијама могућих звучних извођења/догађаја“.⁶ Харпер их тумачи као објекте који су у потпуном међусобном континуитету, чинећи тоталитет могућег музичког

⁴ Henrik Frisk, *The Ontology of the Musical Work*, <http://www.henrikfrisk.com/documents/articles/NegotiateEMS/html/node2.html>.

⁵ Stephen Davies, “The Ontology of Musical Works and the Authenticity of their Performances“, *Noûs*, 1991, 25/1, 26.

⁶ Adam Harper, *Infinite Music: Imagining the Next Millenium of Human Music-Making*, Ropley, Zero Books, 2011, 83–94.

простора. Према његовом мишљењу, музички објекти – попут музичког дела код Дејвиса – постоје на различитим нивоима: појединачна тонска висина је за Харпера музички објекат исто као што је и Малеров (Gustav Mahler) целокупан симфонијски репертоар музички објекат.⁷ Оно што их разликује јесте ниво апстракције или – ако се руководимо Дејвисовим тумачењем – ниво садржајности звучне слике остварен музичким параметрима.

Такође, поједини аутори, попут Кингзлија Прајса (Kingsley Price) сматрају да музика/музичко дело постоје искључиво у звуку: „На питање 'Шта је музика?' најпре можемо да дамо одговор тврдњом да музика мора бити звучна/чујна [...] О музици можемо да размишљамо као о тродимензионалном звуку. Прва димензија је тонска висина [...] друга време [...] а трећа место“.⁸ И, мада ставља велики акценат на звучну појавност музике, Прајс не занемарује у потпуности улогу музичког записа: „Иако партитура не може бити музичко дело, између њих мора да постоји веза. А јасна идеја о томе шта је партитура може да нам понуди одговор на питање шта је музичко дело... Начин извођења музичког записа одређен је захтевима који се у том запису налазе. Партитура показује више параметара: ознаке за динамику који се односе на нивое јачине звука; метричке ознаке које се односе на дужину тактова и на њихову унутрашњу поделу; ознаке за тоналитет; ноте које указују на тонове у скали одређеног тоналитета и на њихове алтерације, њихова места у димензији тонске висине заједно са њиховим трајањем и местом у такту итд. Партитура се и у целини односи на скуп тонова, уређених у оквиру димензија динамике, времена и висине тона.“⁹ Из овога се може закључити да Прајс не поистовећује партитуру са музичким делом, већ о њој говори као о референту, односно упутству за интерпретацију.

На основу претходних исказа приметимо да – без обзира на разноврсност идентитета музичког дела, у погледу његовог бића у звуку, извођењу или музичком запису – аутори управо музичком запису дају извесну онтолошку тежину, било да се ради о партитури као „примарном извору музичких информација“ (Фриск /Henrik Frisk/), „релативизованој музичкој појавности“ (Дејвис/Харпер) или „упутству за извођење“

⁷ Исто.

⁸ Kingsley Price, “What is a Piece of Music“, *The British Journal of Aesthetics*, 1982, 22, 322–323.

⁹ Исто, 324.

(Прајс). Идеја о музичком писму као онтолошком центру музичког дела радикализована је модернистичким пројектом интегралног серијализма.

Развој савремене музике током средине и друге половине XX века – поред експанзије нових уметничких музичких пракси – повлачи и бројна питања о самој појавности музичког дела, а у вези са тим и о феномену музичког писма. Авангардистичке музичке тенденције су – на трагу новаторских стваралачких настојања композитора – носиле са собом један нагон ка проналажењу нових начина на које музичко дело може да се запише. Другим речима, нова и експериментална музичка решења захтевала су другачије стратегије записивања звучне слике. У том смислу, издвајају се три главне праксе у оквиру послератне музичке авангарде којима се проблематизује идеја о музичком запису – интегрални серијализам, алеаторика и електронска музика. Ово је у великој мери довело у питање и идентитет музичког дела, о чијој појавности је сада могло да се размишља из више аспеката, те су дилеме око тога да ли одређено музичко остварење постоји у запису, звуку, свести композитора, извођача или слушалаца биле предмет бројних полемика и расправа.

Потреба за (ре)дефинисањем музичког писма и писма уопште, води порекло из лингвистичко-филозофског дискурса. Жак Дерида (Jacques Derrida) истиче како се говорном језику даје повлашћени статус у односу на писмо, док се писани језик посматра као вештачки додатак, као помоћно средство за његову репродукцију, слично начину на који (традиционална) музичка партитура фигурира као упутство за извођење. Ролан Барт (Roland Barthes) говори о писму као о начину мишљења књижевности, а не као о медију за реализацију говора. Он се залаже за формирање неутралног или нултог, односно „белог“ писма, ослобођеног сваке зависности од неког одређеног поретка језика.¹⁰

Истраживање нултог степена музичког писма може се испратити на примеру композиције *Структуре I* (*Structures I*, 1952) за два клавира Пјера Булеза (Pierre Boulez, 1925–1916). Ово дело је реализовано композиционом техником интегралног серијализма. Она је у овом случају остварена резултатском нотацијом, односно традиционалним нотним писмом. Резултатском нотацијом у запису је забележен звучни резултат и тонских висина и трајања и јачине. Међутим, с обзиром на изразиту прецизност записа свих музичких параметара, слика записа остварења које се базира на техници интегралног

¹⁰ Tijana Popović Mladenović, *Muzičko pismo*, Beograd, Fakultet muzičke umetnosti, 2015, 53–56.

серијализма изузетно се разликује у односу на традиционалан нотни запис. Тако се потпуна тачност интерпретације – иако се она од извођача захтева – може постићи само крајњим напором, док се у одређеним случајевима доводи у питање. Интегрална организација музичког текста затворила је скоро у потпуности могућности интерпретативних поља слободе. У том смислу, појавност музичког дела постављена је у сам музички запис, те је тиме постигнуто њено одвајање од идеје о делу као звучном феномену.¹¹

Овако реализована композиција – чији идентитет постаје сам запис, независан од категорија интерпретације и рецепције – може се довести у везу са оним што Барт назива нултим степеном писма, које је на сличан начин одвојено од манифестације у језику. Слично томе, Булез је у *Структурама I* желео да преиспита на који начин може да се реконструише музичко писмо ако се крене од феномена који поништава индивидуалну инвенцију. Из тог разлога преузео је материјал – мелодијско-ритмичку серију од Месијана (Olivier Messiaen), из дела *Mode de valeurs et d'intensites* и тиме направио отклон од чина стварања музичког материјала. Месијановој серији висина и трајања аутор је додао серије интензитета артикулације и исписао је сложен систем њихових транспозиција. На овај начин Булез је желео да максимално искористи могућности самог материјала и да преиспита докле може да иде аутоматизам музичких односа, а да се индивидуална инвенција композитора сведе на минимум. Тако музички материјал сам по себи гради звучну слику дела.¹²

Између онтологије и феноменологије – од интегралног серијализма ка алеаторичком музичком запису

Булезово постављање идентитета музичког дела у исту раван са музичким записом посредством композиционе технике интегралног серијализма јесте у складу са идејом о музичком тексту као музичком делу, о чему између осталог, говори и Карл Далхаус (Carl Dahlhaus). Далхаус „музици признаје супстанцијалитет и за себе постојећи објективитет, а [...] они су регистровани и локализовани у музички запис“.¹³ Према томе, запис у Далхаусовој мисли представља средишње место по питању схватања феномена музике.¹⁴

¹¹ Исто, 105–107.

¹² Исто, 109–111.

¹³ Исто, 19.

¹⁴ Исто, 19.

Управо та идеја о фиксираниости постојања музичког дела у запису налази своје оваплоћење у строгој реализацији интегралног серијализма, на начин на који је то представљено у Булезовим *Структурама I*. Међутим, без обзира на изузетну фиксираниост и ригидност ове композиционе технике, испоставиће се да ће се баш у њој јавити извесна својства која ће касније отворити простор ка пољима музичке слободе, те развоју алеаторике. О томе сведочи остварење Карлхајнца Штокхаузена (Karlheinz Stockhausen) *Групе (Gruppen, 1957)* за три оркестра које, иако строго серијализовано, садржи извесна поља слободе.¹⁵ Она се односе на тзв. глисандо ноте, при чијем извођењу долази до слободнијег третирања темпа.¹⁶

Поменути поља слободе у Штокхаузеновом делу представљају почетак установљења алеаторике/отворене форме, у којој је извођач, поред аутора, непосредно ангажован у процесу компоновања тако што му је остављена могућност личног избора у оквиру реализације једне музичке целине.¹⁷ Већ *Клавирски комад XI (Klavierstück IX, 1956)* истог аутора јасно афирмише принцип алеаторике: „Композиција је заснована на деветнаест група нота исписаних на листу хартије. Ауторова упутства за извођење воде интерпретатора од личног избора групе којом ће да почне свирање комада, до његовог личног избора темпа, динамике и артикулације. Ипак, на крају прве одсвиране групе, ови су параметри означени одређеним серијалним низовима које треба оживотворити надаље у свирању било које групе... опет биране насумце. Трећа појава прве групе значи испуњење једне могуће реализације дела. Из овога проистиче постојање различитих 'верзија', различитих појавности једне исте композиције“.¹⁸ Ова многострукост појавности музичког дела, коју сугерише алеаторичка партитура, не само да представља својеврстан отклон од идеје о фиксираниости музичког дела у запису, већ такође указује и на помак од онтолошке ка феноменолошкој естетици музике. Јер, онога тренутка, када добијемо могућност да исту композицију посредством концепта отворене форме доживимо на више начина путем њених различитих појавности у звуку, тада питања о видовима егзистенције музике добијају феноменолошке одреднице.

¹⁵ Mirjana Veselinović, *Stvaralačka prisutnost evropske avangarde u nas*, Beograd, Univerzitet umetnosti, 1983, 183.

¹⁶ Исто, 183. За детаљнију анализу композиције *Групе* Карлхајнца Штокхаузена в. исто, 178–183.

¹⁷ Исто, 203.

¹⁸ Исто, 204.

Снажан феноменолошки глас чује се у онтологији Романа Ингардена (Roman Ingarden), који појавност музичког дела, осим у партитури, види још и у звуку и слушалачкој перцепцији. Међутим, код Ингардена ни у једном од ових појединачних видова дело не постоји у својој потпуности. Према његовом тумачењу, музичко дело егзистира као интенционални предмет, као идеални „недостижни“ циљ, ка којем су усмерене како активности композитора, тако и извођача и слушалаца. С тим у вези, он музичко дело не изједначава ни са једном од ових категорија, тако да код њега оно постоји као „јединствена композиторска/композициона, извођачка/интерпретативна и слушалачка/перцептивно-рецептивна асимптота“.¹⁹ Осим њега, и Далхаус у својој естетици музике прави помак од онтологије ка феноменологији, тврдећи да „композиција 'постаје музички реална', тј. добија пуни смисао тек у својој звучној појавности, у којој дело и може да добије статус 'објекта естетичког посматрања“.²⁰

Може се рећи да су естетички ставови Ингардена и Далхауса коресподентни са логиком коју сугерише концепт отворене форме, а у којој се на сличан начин читава пребацивање тежишта са онтолошког на феноменолошко тумачење музичког дела. Наиме, вид бележења који отворена форма сугерише не подразумева фиксирање структуре дела, већ подразумева подстицање импровизације.²¹ Ту говоримо о алеаторичкој концепцији музичког дела, до које се дошло путем померања тежишта музичког остварења од њега као затвореног дела ка њему као процесу.²² Тај процес подразумева креативну иницијативу самог интерпретатора, и то у распону од обликовања једног параметра или више њих у оквиру вишезначне форме отвореног дела.²³ Тај највиши степен неодређености, имплициран акционим писмом, представља пуну легализацију напуштања традиционалног појма дела, указивање на чињеницу да његово онтолошко питање излази из сфере записа и прелази на феноменолошки план.²⁴

Феноменолошки потенцијали отвореног дела су до крајњих граница преиспитани у композицији *4'33'' тишине за пијанисту* (1952) аутора Џона Кејџа (John Milton Cage Jr., 1912–1992). За разлику од Булеза, који је радикализацијом интегралног серијализма

¹⁹ Нав. према: Мирјана Веселиновић-Хофман, *Пред музичким делом*, нав. дело, 109–111.

²⁰ Исто, 112.

²¹ Исто, 113.

²² Исто, 114.

²³ Исто, 114.

²⁴ Исто, 114.

отишао у онтолошку музичку крајност, звучно исходиште 4'33'' значајно је другачије од оног које срећемо у *Структурама I*. Булезово остварење, наиме, карактерише тотална контрола музичких параметара, док је Кејдова композиција подвргнута принципима случаја. Кејдово дело састоји се из три дела тишине и његов запис искључује традиционалну нотацију – партитура се састоји од празног линијског система са вербалним упутствима за извођење: пијаниста седе за клавир, притиска штоперницу и затвара поклопац клавира, чиме започиње први део који се завршава после 33 секунде отварањем поклопца; на почетку другог дела пијаниста поново затвара поклопац клавира који ће отворити после два минута, колико траје други део тишине; исто то понавља се у трећем делу. Заправо, овде је реч о екстремном указивању на тишину као могући „нечујни елемент“ звука, односно, о тишини која је сама себи сврха, која нема сврху контраста или неке друге „нечујне“ активности у односу на „чујан“ звук у контексту музичког дела. На тај начин, Кејд је слушаоце довео у ситуацију да се концентришу и слушају звукове око себе, звукове који се у конвенционалном концертном окружењу посматрају као тишина. Амерички аутор је овим поступком подстакао слушаоце да доживе све шуме и звукове око себе као музику. С обзиром на то, може се рећи да је појавност 4'33'' смештена у свест слушалаца, при чему је индивидуална инвенција аутора скоро у потпуности уклоњена.

На први поглед, *Структуре I* Пјера Булеза и 4'33'' Цона Кејда јесу дијаметрално различите композиције – прву дефинише бука, а другу „тишина“. Применом различитих средстава контролисања музичког/звучног тока, двојица уметника стигла су до решења која су им омогућила да на особен начин преиспитају идеју о начину појавности музичког дела. *Структуре I* своју појавност имају у партитури оствареној строгом одређеношћу параметара услед примене технике интегралног серијализма, док је ток 4'33'' обликован пре свега свешћу слушалаца.

Иако је музичка авангарда испрва тражила своје онтолошко уточиште у строгости и прецизности записа интегралног серијализма, на основу размотрених музичких примера видели смо како такво стање није било једино и да се музичко дело путем концепта алеаторике/отвореног дела отварало и ка другим естетичким пољима. Једно од њих јесте област феноменолошког, где за изградњу идентитета композиције није довољан сам

музички објекат, већ његову природу у великој мери одређује ислушачко искуство, односно, перцептивно-рецептивни процес.

На ово се може надовезати и тврдња Лидије Гер (Lydia Goehr) да „музичка дела уживају веома опскуран вид постојања“, тј. да су музичка дела „онтолошки мутанти“, јер „ни у ком непосредном смислу не могу бити ни физички, ни ментални, ни идеални објекти. Она не постоје као конкретни, физички објекти; она не постоје као личне идеје у свести композитора, извођача или слушаоца; она не постоје ни у оквиру вечног света идеалних форми. Даље, музичка дела нису идентична ни са једним од њихових извођења. Извођења се одвијају у реалном времену; њихови делови се надовезују један на други. Временска димензија музичких дела је различита; њихови делови постоје симултано. Такође, музичка дела нису идентична ни са њиховим паритурама, због недостатка експресивних својстава“.²⁵ Ово показује да музичко дело није једнозначно, већ су његове појавности вишеструке и у константном покрету. Другим речима, музичко дело више није (само) фиксирано-текстуална категорија – не обраћа се само себи – већ (и) ризоматско-телесно-афективна – улази у комуникацију са слушаоцем.

ЛИТЕРАТУРА:

- Veselinović, Mirjana, *Stvaralačka prisutnost evropske avangarde u nas*, Beograd, Univerzitet umetnosti, 1983.
- Веселиновић-Хофман, Мирјана, *Пред музичким делом*, Београд, Завод за уџбенике, 2007.
- Goehr, Lidya, *The Imaginary Museum of Music Works: An Essay in the Philosophy of Music*, Oxford, Oxford University Press, 1994.
- Davies, Stephen, “The Ontology of Musical Works and the Authenticity of their Performances”, *Noûs*, 1991, 25/1, 21–41.
- Ingarden, Roman, *Ontologija umetnosti*, Novi Sad, Književna zajednica Novog Sada, 1991.

²⁵ Lidya Goehr, *The Imaginary Museum of Music Works: An Essay in the Philosophy of Music*, Oxford, Oxford University Press, 1994, 2–3.

- Lipták, Michal, “Roman Ingarden's Problems with Avant-Garde Music“, *Estetika: The Central European Journal of Aesthetics*, 2013, 50/2, 187–206.
- Popović Mladenović, Tijana, *Muzičko pismo*, Beograd, Fakultet muzičke umetnosti, 2015.
- Price, Kingsley, “What is a Piece of Music?“, *The British Journal of Aesthetics*, 1982, 22/4, 322–336.
- Scherzinger, Martin, “Musical Modernism in the Thought of 'Mille Plateaux' and Its Twofold Politics“, *Perspectives of New Music*, 2008, 46/2, 130–158.
- Turner, Jason, “Ontological Pluralism“, *The Journal of Philosophy*, 2010, 107, 1, 5–34.
- Frisk, Henrik, *The Ontology of the Musical Work*,
<http://www.henrikfrisk.com/documents/articles/NegotiateEMS/html/node2.html>.
- Harper, Adam, *Infinite Music: Imagining the Next Millenium of Human Music-Making*, Ropley, Zero Books, 2011.
- Campbell, Mark Robin, “John Cage's 4'33'': Using Aesthetic Theory to Understand a Musical Notion“, *The Journal of Aesthetic Education*, 1992, 26/1, 83–91.

Nikola Pejčinović

BETWEEN ONTOLOGY AND PHENOMENOLOGY: THE DEVELOPMENT OF AVANT-GARDE MUSIC NOTATION – FROM INTEGRAL SERIALISM TO ALEATORIC MUSIC

SUMMARY: This paper is dedicated to reviewing the identity of the musical work, as well as its relation to the music notation in the context of the post-war music avant-garde. This paper considers one of the most important compositional practices of this modernist music movement – integral serialism and aleatoric music – and how they correspond with the development of aesthetics of music of the second half of the 20th century, particularly the ontology of music and the phenomenology of music. In this regard, as the concrete musical examples in the work, the Pierre Bulez’s *Structures I* and John Cage’s 4’ 33’’ were used.

KEY WORDS: aesthetics of music, ontology of music, phenomenology of music, integral serialism, aleatoric music, avant-garde music, *Structures I*, 4’ 33’’, music notation.