

UNIVERZITET UMETNOSTI U BEOGRADU
FAKULTET MUZIČKE UMETNOSTI

Damjan Jovičin

Ars Subtilior

Muzika za kamerni ansambl

Pisani deo doktorskog umetničkog projekta

Mentor:

dr um. Tatjana Milošević Mijanović,
redovni profesor

Beograd, 2024.

UNIVERSITY OF ARTS IN BELGRADE
FACULTY OF MUSIC

Damjan Jovičín

Ars Subtilior

Music for chamber ensemble

Mentor:

Tatjana Milošević Mijanović DMA,

Full Professor

Belgrade, 2024

APSTRAKT:

Ideja doktorskog projekta je oblikovanje specifičnog diskursa i ekstrakcija muzičkog iskustva kroz kompoziciju *Ars Subtilior*. Kroz devet stavova kompozicije smenjuju se klasični instrumenti i javanski gamelan. Stavovi predstavljaju granice stilova koji su uticali na autora. Sukcesija kontrasta je sredstvo nelinearne kompozicije koje u ovom delu možemo primetiti između materijala u toku jednog stava, ili između stavova u toku dela. Između kontrastnih stavova klasične instrumentacije nalaze se „promenadni”, netemperovani gamelan stavovi. U prvom delu, teorijska studija objašnjava izvor naziva kompozicije i daje pregled umetničkih pojava koje autor svojim tumačenjem svrstava u suptilnost i povezuje ih sa sopstvenim stvaralačkim idealima. Kroz dalji tok se objašnjava koncept i struktura svakog od stavova.

ABSTRACT:

The idea of this doctoral art project is the shaping of a specific discourse and extraction of musical experience through composition *Ars Subtilior*. Through nine movements of the piece, there is a succession of classical instruments and the Javanese gamelan. The movements represent the borders of styles that influenced the author. The succession of contrasts is a tool of nonlinear composition and it can be observed between the materials in one movement, or between the movements in the piece. The contrasting movement of classical instrumentation are linked with “promenade”, untempered gamelan intermediate movements. In the first part, the theoretical study explains the name of composition, and makes an overview of musical phenomena that the author, with his personal interpretation classified as subtle, and is linking it with his own creative ideas. In the further course of the study, every movement’s concept and structure is explained.

Sadržaj:

1. Polazišta	6
1.1. Srednjovekovna muzika, Ars Subtilior i interpretacija suptilnosti	7
1.2. Prosvetljenje u slučajnosti postojanja	8
1.3. Kompozitor – Približni čovek	11
1.4. Poezija i muzika Šantij kodeksa	12
2. Vizuelni aspekt kompozicije Ars Subtilior	15
2.1. Ilustracije analitičkih uvida i numerička predstavljanja	17
2.2. Vizuelna apstrakcija : muzička apstrakcija	20
3. Slučajnost	23
4. Kompleksnost	24
5. Dramaturški aspekt dela <i>Ars Subtilior</i>	26
6. Odnos prema normi i formi	27
6.1. Povratak na konvencionalnu notaciju:	28
7. Analiza stavova klasične instrumentacije:	28
7.1. II stav	28
7.1.1. Harmonija <i>a</i> odseka stava <i>Makes no (Drama) Sense</i>	28
7.1.2. Repetitivni modeli odseka <i>b</i> u stavu <i>Makes no (Drama) Sense</i>	31
7.1.3. Formalna šema <i>Makes no (drama) sense</i> i prelazi između odseka	32
7.1.4. Intruzija kao postupak izgradnje forme:	35
7.2. III stav	36
7.2.1. Materijal <i>a</i> odseka stava <i>Southeastern Europe:</i>	36
7.2.2. Prelazi i forma u trećem stavu <i>Ars Subtilior</i>	38
7.2.3. Modaliteti gustine ritma u trećem stavu	42
7.3. Dijatonska harmonija, VII stav	44
7.4. V stav	47
7.4.1. Formalna šema petog stava	49
7.5. Motivska sličnost trećeg i devetog stava	49
7.6. IX stav	50
7.6.1. Formalna šema i prelazi između odseka:	51
7.6.2. Faktura <i>f</i> i <i>g</i> odseka:	53
7.6.3. Prva repriza, odsek <i>a1</i>	54
7.6.4. Superponiranje kontrasta i pojava teme:	55
7.6.5. Faktorna podela <i>h</i> odseka:	56
7.6.6. Rukopis <i>Far from the End:</i>	57

7.6.7. Parafraza <i>Muzike</i> 38 u odseku <i>j</i>	57
8. Gamelan stavovi	59
8.1. <i>Silk</i>	61
8.2. <i>Amber</i>	62
8.3. <i>Jade</i>	63
8.4. <i>Saffron</i>	64
9. Zaključak	66
Literatura	67

1. Polazišta

U svom dosadašnjem opusu, autor ove studije bavio se notiranom muzikom, kontrolisanom improvizacijom, omuzikaljenjem tekstova zagonetnih značenja, sugestivnom vizuelnom notacijom zvuka, kao i mešavinom različitih muzičkih žanrova. U doktorskom umetničkom projektu, koji se eksplikuje u ovom radu, nastoji da što detaljnije definiše najkompleksnije aspekte svoje muzike u odnosu na notaciju i konvencije muzičkog izvođenja. Umesto improvizacije i akordskih šema, konceptualnih crteža za organizaciju muzičke forme, apstraktnih tekstova koji podstiču lucidnu interpretaciju, muzička partitura treba da šifruje navedene prakse, ili da ih *proslušano*, i akustički tačno predstavlja, tj. da su zvuci koje dobijamo izvođenjem partiture bliski onima za koje važi da ih je moguće postići isključivo gore navedenim metodama. Rad podrazumeva podrobniju razradu filozofskih osnova koji se ogledaju u autorovoj muzici, a sve sa ciljem objašnjenja procesa – kako i na koji način autor oživljava ideje kao muzički materijal i koji je stepen doslednosti u odnosu na primenjene koncepte. Poglavlje „Polazišta” predstavlja umetnike i dela na osnovu čijih ideja je autor kreirao svoje mišljenje, i čije partiture predstavljaju uzor za kreaciju sopstvenog dela. U navodima i opisima njihovog dela autor ove studije prezentuje lični estetski sud i selektivno naglašava one elemente stvaralaštva pomoću kojih razvija sopstvenu poetiku. Radi objašnjenja naziva dokorskog projekta *Ars Subtilior*, autor će posegnuti za različitim analogijama, počev od srednjovekovne muzike i istoimenog pokreta u Francuskoj, a potom istraživati poveznicu sa muzikom autora druge polovine dvadesetog veka i savremenim autorima, ali i sa muzikom starih civilizacija (gamelan).

1.1.Srednjovekovna muzika, Ars Subtilior i interpretacija suptilnosti

Nensi van Duzen (Nancy Van Deusen) u svojoj knjizi *The context of Medieval Music* postavlja veoma širok okvir za tumačenje muzike, njene uloge u društvu, i njene funkcionalnost uopšte.¹ Najvažniji elementi tumačenja muzike koji su autoru značajni zbog poveznice savremenog i srednjovekovnog muzičkog stvaralaštva su:

- pripadnost muzike kvadrivijumu i mogućnost poređenja sa savremenim poimanjem interdisciplinarnosti;
- oslikavanje duha vremena i društvenih prioriteta;
- naučna uloga muzike u primeni koncepta, ideje, koju Van Duzen karakteriše i kao „ilustrativnu disciplinu”;
- uloga muzike kao jezika, primena značenja u muzici i lingvistički pristup muzičkoj umetnosti.

Studija Nensi van Duzen², koja afirmiše srednjovekovnu „kulturu mišljenja” poredeći srednjovekovne filozofske teme sa antičkim dobom, autoru je poslužila kao primer za šire posmatranje društvenog konteksta koji prethodi stilu *Ars Subtilior*, radi poređenja. Seciranje vremena kojim se vrši podela na epohe nužno stavlja u sukcesiju različite stilske fenomene, koji se ponašaju poput susednih odseka kompozicije. Autor svoju viziju stare muzike traži u knjizi Van Duzen kao i u zbirci tekstova *A late Medieval Songbook and its Context*,³ i pojedine analizirane aspekte upoređuje sa delima savremene muzike. U delima *Kodeksa Šantij (Codex Chantilly)* pojavljuju se kompozicije sa tekstom o pravilima u notaciji *Or voit tout en aventure* i autentičnosti i etici u komponovanju *Je me merveil* koje autor ovde poredi sa savremenom kompozicijom Helmuta Lachenmana (Helmut Lachenmann) *Salute fur Caudwell*.⁴ Lachenman

¹ Nancy van Deusen, *Context of Medieval Music*, Santa Barbara: Praeger, 2011, 136–137.

² Ibid, 137.

³ Yolanda Plumley and Anne Stone (eds.), *A Late Medieval Songbook and its Context: New Perspectives on the Chantilly Codex*, Bibliothèque du Château de Chantilly, Brepols, 2009.

⁴ „Kaudvel je u Lachenmanovim rečima zahtevao umetnost koja se realistično suočava sa stvarnošću u njenim višeslojnim kontradikcijama. Lachenman je uzimao pasuse iz *Iluzija i Stvarnosti*, tumačio ih, deleći reči i foneme, između dvojice gitarista, koji moraju recitovati tekst sa velikom ritmičkom preciznošću dok sviraju. Zvuci koji gitare ostvaruju su u liniji sa Lachenmanovim pristupom instrumentalnom pisanju: koristiti mehanizam protiv njega samog. I ovde se ceo novi muzički izraz otvara, začuđujuće više intiman u odnosu na ono što smo navikli ili smo spremni. Zaista, neprijatnost koju možemo osetiti slušajući *Salut fur Caudwell* ne može se odvojiti od skoro uobičajene simpatije za prirodno stanje izvesnih materijala: žice su prigušene na nezgodnim mestima, njihovo vibriranje zvuči do limita njihovog kapaciteta, njihov trzani najlon, osetljivom uhu, čini se da razvija živce koji se trzaju pri svakom okidanju. Na sličan način tkivo prstiju postaje ekspresivna površina, mesto emocije”. (Seth

koristi filozofski tekst Kristofera Kaudvela⁵ (Christopher Caudwell) o poreklu poezije *Illusions and reality*.⁶ Sva tri dela obavijena su velom tajne, donoseći izvesnu *sub rosa*⁷ atmosferu, i njihov kritički govor je enigmatičan.

1.2. Prosvetljenje u slučajnosti postojanja

U istraživanju veze modernosti i srednjeg veka, značajan je doprinos Džozefa Florija (Joseph Florio)⁸ koji ističe vezu Džojsovog (James Joyce) stvaralaštva sa srednjovekovnim i renesansnim filozofima Johanesom Skotusom Eriugenom (Johannes Scottus Eriugena), Đordanom Brunom (Giordano Bruno) i Đambatistom Vikom (Giambattista Vico). *Prosvetljenje u slučajnosti postojanja*⁹ moguće je tumačiti kao poveznicu ezoterije i Džojsovog modernističkog stila pisanja, toka svesti, a što autor vidi kao zajedničku tendenciju između kompozicija stila *Ars Subtilior*,¹⁰ tehnike toka svesti Džejs Džojisa, kompozicione tehnike Džona Kejdža (John Cage, 1913–1993) i Kristijana Volfa (Christian Wolff, r. 1934), automatskog pisanja Roberta Ešlija (Robert Ashley, 1930–2014), slikarstva apstraktnog ekspresionizma i sopstvenog kompozicionog procesa. Poema *Or voit tout en aventure* ili *Sada je sve prepušteno slučaju* prikazuje potrebu za oslobođenjem od metra i melodijske konvencije i većom muzičkom fluidnošću, spontanošću, što bi autor takođe uvrstio pod pojam suptilnost. Tehnika toka svesti prezentuje različite delove umetnikovog uma, zbog čega umetnost može dobiti ličan karakter, te formu ispovesti, a to se dalje može odraziti i na određenu enigmu,

Brodsky, Helmut Lachenmann: *Salut für Caudwell, for 2 guitars (with speaking)*, 2002, www.allmusic.com/composition/salut-f%C3%BCr-caudwell-for-2-guitars-with-speaking-mc0002454359 – svi citati su u prevodu autora.

⁵ Kaudvel je razmatrao definiciju umetničkog dela, govoreći da „idealisti umetnosti gledaju umetničko delo kao subjektivno, kao osećaj u umu poštovaoca ili umetnika, te pokušavaju da napišu teoriju umetnosti potpuno na ovoj bazi. Oni veruju da je estetska emocija ultimativno konačna – emocijonizam. Ne samo da ova teorija odgovara onoj idealističke filozofije, nego isto tako završava u *Fantomskom materijalizmu*. Kao što Ogdenova i Ričardsova teorija kazuju (*The meaning of meaning*): ultimativno estetska emocija je redukovana na koanesteziiju i to je na neki način nadražaj određenih nerava. Kao što formalizam postane *ideje*, emocijonizam postaje *fiziologija*”. Christopher Caudwell, *Illusions and Reality*, 1946, 10.

⁶ „Vaša koncepcija slobode, zbog ukorenjenosti u društvu, je delimična. Sva svest je određena od strane društva koje je proizvodi, ali zbog neznanja o ovoj predodređenosti, zamišljate da je vaša svest slobodna” (deo teksta koji se koristi u Lahenmanovoj kompoziciji).

⁷ Fraza koja u doslovnom prevodu sa latinskog znači „ispod ruže” a u prenesenom značenju simbolizuje tajnu radnju.

⁸ Joseph Florio, *Emasculating the Rabble: Joyce’s Medieval Rites of Satire, Allusion and Deromanticisation: a study of the Life-Long Rebelliousness of the Modernist Irish Writer, James Joyce*, Zurich: Zurich University, 2000, 135.

⁹ „*Kraljevstvo Boga je iznutra. Poći ka unutra iz materijalnog univerzuma nije bila bolest duše već ključ sopstvenog prosvetljenja, a ovo prosvetljenje se nalazi u slučajnosti postojanja i manifestacijama i razumevanjima suprotnosti da bi prikazali istinitosti(truizme) čije značenje omogućava uniju čoveka i Boga*”. Ibid.

¹⁰ Npr. *Or voit tout en aventure* ili *Sada je sve prepušteno slučaju*.

zatvorenost prema publici. Stil *Ars Subtilior* nije bio široko poznat stil, i iako nije bio tajna kao dela ispovesti, kao što je na primer Petrarkin (Francesco Petrarca) *Secretum*, imao je manji krug publike, grupu poznavalaca. Tok svesti, ispovest, tajnovitost, za autora predstavljaju imaginarni prostor manevra u kojem sopstvena muzika može slobodno da se razvija. Sloboda koja se istražuje tehnikom toka svesti može biti nepoznato, skriveno u našoj podsvesti, „tajno znanje” koje možemo uporediti sa drugim tipom saznanja, „duhovno saznanje” koje je u srednjem veku nazivano terminom *gnoza*. U enciklopediji *Hortus deliciarum*, postoji prikaz sedam slobodnih veština (*Septem artes liberales*) koje po Alkuinu predstavljaju sedam darova Svetog Duha, a muzika je jedna od njih.¹¹ Duhovno znanje, koje dolazi iz čoveka, spominje Rudolf Štajner¹² (Rudolf Steiner), a koje se stavlja u određenu interakciju sa čulno doživljenim, kao određeni vid refleksije. Geneza nastanka kompozicije *Ars Subtilior* može se pronaći u tehnici toka svesti kao refleksiji, unutarnjem saznanju, suočavanja sa stvarnošću.¹³ Još jedan primer toka svesti je improvizovana muzika, koja zbog unutarnjeg izvora, introspekcije, biva predmet poređenja sa ezoterijom, naročito u delu američkog kompozitora Džona Zorna (John Zorn, r. 1953).¹⁴ Od sadržaja koje možemo proizvesti tehnikom toka svesti, moguće je da

¹¹ Andrew Fleming West, *Alcuin and the Rise of the Christian Schools*, New York: C. Scribner's sons, 1912.

¹² U tumačenju Rudolfa Štajnera, predstavlja se kao „unutarnje doživljena i u doživljaju saznata činjenica da čovek sa svojim mišljenjem, ako ovo dovoljno produbi, živi unutar stvarnosti sveta koja je duhovna. Smatrao je da to saznanje poseduje kao takvo, koje sa istom unutarnjom jasnoćom može stajati u svesti kao ono, koje se otkriva u matematičkom saznanju. Tako je njegov pogled na putu od čulnog posmatranja bio usmeren prema duhovnome, koje mu je u njegovom unutrašnjem saznavajućem doživljaju bilo nešto pouzdano. Iza čulnih pojava nije tražio neduhovni svet atoma, nego duhovno, koje se na izgled otkriva u čovekovoj unutrašnjosti, a koja, međutim stvarno pripada samim čulnim stvarima i čulnim zbivanjima. Tvrdio je da kroz ponašanje čoveka koji saznaje, nastaje obmana, kao da su misli o stvarima u čoveku, dok one stvarno dejstvuju u stvarima. Čoveku je potrebno da ih u jednom doživljaju prividnosti izdvoji od stvari; u pravom doživljaju saznanja on ih opet vraća stvarima”. V. Rudolf Steiner, *The Theory of Knowledge Implicit in Goethe's World-conception: Fundamental Outlines with Special Reference to Schiller*, New York: Anthroposophic Press, 1940, 5–6.

¹³ Štajner tvrdi da „je svaki čovek svestan toga, da se njegovo mišljenje rasplamsava u konfliktu sa stvarnošću. Nama pristupaju predmeti u prostoru i vremenu; mi zapažamo jedan mnogostruko raščlanjen, u najvišem smislu različit spoljni svet i mi proživljavamo jedan više ili manje razvijen unutarnji svet. Prvi oblik u kome nam sve to stoji nasuprot, stoji gotov pred nama. Mi na njegovom ostvarivanju nemamo nikakvog udela. Najpre se, kao potičući iz nekog nepoznatog sveta s one strane života, pruža stvarnost našem čulnom i duhovnom shvatanju. Najpre smo u stanju da prelazimo pogledom preko raznovrsnosti, koja nas susreće. Ta naša pra-delatnost je čulno prihvatanje stvarnosti. Što se u njemu pruža, to moramo imati u vidu. Jer samo to možemo nazvati čistim iskustvom. Čisto iskustvo je oblik stvarnosti, u kome nam se ona javlja, kada joj stajemo nasuprot s potpunim odricanjem sebe. Naše mišljenje je posmatranje, naročito kada se uoči njegov oblik kao individualna delatnost unutar naše svesti tj. ono usmerava pogled napolje na nešto što mu stoji nasuprot.

Ako u mišljenju treba da dobijemo sredstvo da bismo prodrli dublje u svet, tada ono samo mora najpre postati iskustvo. Mi moramo mišljenje da potražimo u okviru samih činjenica iskustava kao takvo”. Ibid, 6.

¹⁴ „Na najjednostavnijem nivou, muzika može biti poseban podsticaj za povratak udaljenih ličnih sećanja i samim tim dovesti umrlo u neku vrstu kratkotrajnog života, kao što možemo videti na prvi pogled u delu koji muzika igra u životima individualaca, ili kako se pojavljuje u poeziji i literaturi. Isto tako, njen učinak nije ograničen na sećanja lične prošlosti, već je takođe jednako učinkovita i u dočaravanju kolektivnih prošlosti. Svi možemo da svedočimo čudesnoj sposobnosti muzike da artikuliše suštinu određenog vremena i prostora, dajući uvid koji je drugačiji od svih skupljenih kroz pisanu reč ili vizuelno predstavljanje.

Improvizovana muzika oslikava razvijenu kosmologiju koja može biti opisana kao slavljenje Večnog Sada, a koja cilja na potpuno eliminisanje subjekta/objekta kroz izraz zvučnih ritmova. Najpre, u miru Početničkog Uma,

nekolicinu njih karakteriše izvesna tehnička i strukturalna kompleksnost. Na ovoj vrsti kompleksnosti zasniva se stvaralaštvo engleskog kompozitora Brajana Fernihaua (Brian Ferneyhough, r. 1943).¹⁵ Neposredna ekspresija koja karakteriše tok svesti, važna je za stvaralaštvo kompozitora Roberta Ešlija, koji koristi zvučni kvalitet reči, zatim za opere Herija Parča (Harry Partch), koji na neposrednom odnosu muzike i reči gradi koncept onoga što naziva *korporealnom muzikom*. Korporealno, iako zasnovano na telesnom, Heri Parč dovodi u vezu sa duhovnošću kroz reči kineskog cara Šuna o preslikavanju između muzike i duhovnog (*Music is the expression of the soul's emotion; if the soul of the musician be virtuous, his music will be full of nobility and will unite the souls of men with the spirits of heaven*),¹⁶ a što se takođe može uzeti u razmatranje u pogledu refleksije unutarnjeg sadržaja.

Autor tehniku toka svesti kao metod tumači iz više perspektiva, kao korporealno ili kao telesni automatizam, kao nesvesno i reflektivno, kao skriveno i složeno za definisati. Analizu složenog muzičkog dela, koje može biti rezultat toka svesti, autor upoređuje sa konceptom organskog jedinstva o kojem govori Pavel Florenski (Павел Александрович Флоренский).¹⁷ Jedinstvo koje poseduje delo nije lako uočiti posmatranjem samo jedne od strana. Izražen motiv u tumačenju umetnosti Florenskog je duhovnost (što možemo uporediti sa Johanesom Skotusom Eriugenom¹⁸), ali i princip refleksije, posebno u primeru kada u knjizi *Iznad Vizije*,

čujemo tišinu. Zatim, intencija pomera prazninu u manifestaciju forme u zvuku. Počevši od samog udara, svaki gest stvara muzički trenutak. Bezoblično manifestuje element vremena, dimenziju, i formu, apstrakciju od koje je uslovljeno zvukom i pokretom. Svaki muzički zvuk ima početak, sredinu i kraj". Zorn tvrdi da postoji osećaj smrti na kraju svakog zvuka koji podrazumeva transcendenciju. V. John Zorn, *Arcana V Music Magic and Mysticism*, New York: Hips Road/Tzadik, 2010, 104, 335.

¹⁵ „Vitalni kvalitet kompleksnih stanja je samorefleksija. Ovo nije pokušaj utemeljenja estetike na pojednostavljenoj verziji fraktalne matematike ili razvijajuće teorije kompleksnih fizičkih stanja: to je jednostavno opservacija bazirana na iskustvu sa muzikom koja me zanima, muzikom koja često istražuje prirode granica, ekstremnih uslova u kojima *normalna* prihvaćena pravila poređenja nisu univerzalno primenjiva". (Brian Ferneyhough, *Collected Writings*, London: Routledge, 1995, 66)

¹⁶ U prevodu: „Muzika je izraz dušine emocije; ako je duša muzičara vrlinska, njegova muzika će biti plemenita i ujedinice duše ljudi sa duhovima raja”.

¹⁷ „Prava umetnost je jedinstvo sadržaja i sredstava izražavanja tog sadržaja, ali ova sredstva mogu biti shvaćena pojednostavljeno, izdvajajući jedno lice od sadržajem zasićene funkcije utelovljenja. Onda je samo jedna strana organskog jedinstva, uzeta kao nešto samodovoljno, postojeći u osami od drugih lica utelovljenja, iako je zapravo fikcija koja nema stvarnosti van celine, kao što boje skinute sa slike ili zvukovi cele simfonije odsvirani u isto vreme nisu estetska realnost. I ako na bazi ove pojednostavljujuće neosetljivosti, esteta pokuša da razdvoji niti ili krvne arterije koje povezuju lice umetničkog dela koje ispituujemo sa drugim licima koje esteta ne primećuje, onda on uništava jedinstvo između sadržaja i sredstva izražaja, on uništava stil umetničkog objekta i iskrivljuje ga, i u iskrivljenom i razorenom obliku, u destilizaciji tog dela, on ga time lišava istinskog umetničkog sadržaja”. V Pavel Florensky, *Beyond Vision. Essays on the Perception of Art*, edited by Nicoletta Mislser. London: Reaktion Books, 105.

¹⁸ „Kao što se melodija sastoji od nota različitog karaktera i visine, što pokazuje određeno neslaganje kada se čuju samostalno ili odvojeno, a obezbeđuje izvestan prirodni šarm kada su složeni u sukcesiji, u jednom ili drugom modusu, u skladu sa definisanim i jasnim principima muzičke nauke; tako i univerzum, u skladu sa oformljenom voljom Stvaraoca, sliven je u harmoničnu celinu iz različitih potpodela prirode, koje se ne slažu jedna sa drugom kada ih posmatramo zasebno”. V. *The New Oxford History of Music, Vol. 2, Early medieval music up to 1300*, London, 1995, 273.

u poglavlju *Nebeski znakovi* govori o poreklu svih boja iz svetlosnog spektra, istovremeno aludirajući na duhovnu svetlost.¹⁹ U razmatranju toka svesti, aleatorijska kompoziciona tehnika predstavlja primer kako muzika može reagovati sa tokom svesti, a interakcija neodređenosti, slučajnosti sa muzikom se može odnositi na sam kompozicioni proces, kao i na izvođenje. O neodređenim parametrima muzičke kompozicije često je govorio Džon Kejdž, poredeći nepredvidljive akcije sa prirodnim pojavama.²⁰ Aspekt neizvesnosti muzičkog izvođenja, i izbjavljanja iz „nemogućih situacija” opisuje američki kompozitor Kristijan Vulf, za kojeg je neizvesnost vitalan kvalitet kompozicije.²¹

1.3. Kompozitor – Približni čovek

Aluziju na srednjovekovnu muziku autor koristi u svojoj diplomskoj kompoziciji *L'homme Approximatif* ili *Približni čovek* (2017) koja nazivom može asociirati na poznatu pesmu *L'homme arme*. Dok je *L'homme arme* poznata srednjovekovna pesma koja je poslužila kao *kantus firmus* u mnogim misama, *L'homme Approximatif* je poema Tristana Care (Tristan Tzara) čiji naziv se koristi zbog poetizacije problema notacije, približnog trajanja, približnog izvođenja, gde bi kompozitor bio nazvan približnim čovekom. Pored zvučno i vremenski približnih kategorija, posebno je zanimljiva veza dva idealistička procesa, približavanja idealu čoveka i približavanja muzičkog izvođenja notaciji. U vezi sa ovim poređenjem, *Približni čovek* je u umetničkom zanosu data izjava, prožeta određenom dozom perfekcionizma, nedostižnosti, ali i približnosti „više istine”. *Kompozitor – približni čovek* tema je koja ostaje prisutna u autorovom stvaralaštvu bez obzira na tip notacije i muzike koju stvara. Problem

¹⁹ „Pretpostavimo da smo izašli napolje, za izlazak sunca ili bar kada je sunce blizu horizonta, i primetili odnose između boja. Suprotno od sunca su ljubičasta, lila i iznad njih, nebeska plava. Na strani sunca su roza ili crvena, i narandžasta. Iznad glave – providna smaragdno zelena. Treba osvestiti šta zapravo vidimo. Vidimo svetlo i samo svetlo, jednu svetlost od jednog sunca. Njene raznovrsne boje nisu sopstveni svojstveni atribut, već posledica veze sa tim zemaljskim, i možda delimično rajskim okruženjem, koje je ispunjeno sa tom jednom svetlošću. Nedeljeno svetlo, neprestano svetlo, jeste kontinuitet. U prostoru ispunjenim svetlom nije moguće izdvojiti ni jedno područje koje ne komunicira sa drugim delom. Nemoguće je izolovati deo svetlosnog prostora, nemoguće izrezati deo svetlosti”. V. Florensky, *Beyond Vision Essays on the Perception of Art*, 119.

²⁰ U svom predavanju o kompoziciji koja je neodređena u odnosu na izvođenje, Kejdž ističe da je ta kompozicija nužno eksperimentalna. Eksperimentalna akcija je ona akcija čiji je ishod nepredvidljiv. Pošto je nepredvidljiva, ova akcija ne traži opravdanje. Ono joj nije potrebno, kao što nije potrebno ni zemlji, ni vazduhu. Izvođenje kompozicije koja je neodređena u odnosu na izvođenje nužno je jedinstveno. Ono se ne može ponoviti. Kada se izvodi po drugi put, ishod je drugačiji nego pre. Stoga se takvim izvođenjem ništa ne ostvaruje, pošto se takvo izvođenje ne može shvatiti kao objekt u vremenu. Reprodukција takvog dela po Kejdžu ima vrednost koja nije veća od vrednosti jedne razglednice: ona daje znanje o nečemu što se dogodilo, dok je akcija bila ne-znanje o nečemu što se još nije dogodilo. V. John Cage, *Silence: Lectures and Writings*, Middletown: Wesleyan University Press, 1961, 39.

²¹ Detaljnije na strani 17.

muzički nedostižnog prevazilazi medije, notografije, pa čak i oralne muzičke tradicije. Svaki pristup organizaciji muzičkog sadržaja ima svoje nedostatke.

1.4. Poezija i muzika *Šantij kodeksa*

Jedinstven primer iz *Šantij kodeksa*, glavnog izvora *Ars Subtilior*, jeste kompozicija Žan Suzoja (Johannes Suzoy) *Pictagoras, Jabol et Orpheus* (14. vek). Žan Suzoj daje omaž samom početku muzike i poezije, navodeći istorijski značajne figure koje se vezuju za otkriće muzike, pristupajući izvornosti kao principu udisanja večnosti svom radu. Samopriznajućim arbitrarno autentičnim gestom, odvajajući se (ali ne sasvim) od ideje autentičnosti, rad se upisuje u kategoriju večnosti, jednom večnom tematizacijom, dajući delu ime svih imena, temu svih tema, pišući o onome o čemu je sve.

Posvećenje *Ars Subtilioru* nalik je posvećenju iz *Ars Subtiliora*, tj. posmatrajući figure koje se spominju u nazivu kompozicije Žan Suzoja, autor želi da iskoristi manirizam starog doba, i kroz imenovanje svoje kompozicije u *Ars Subtilior* želi da simbolično premosti istorijski jaz između dva vremena. Kroz par primera pesama iz stila *Ars Subtilior*, moguće je ekstrahovati pojedine elemente koji ga čine. Na primeru teksta možemo uočiti razigranost, ironiju, ali i enigmatičnost, zatvorenost, koji u tumačenju autora mogu izazvati zbunjenost kod publike, a predstavljaju uzoran primer umetničke tehnike, bilo da je u pitanju rad sa tekstom ili sa notnim zapisom. Primer koji sledi je tekst najpoznatije pesme iz *Šantij kodeksa*, *Guido – On voit tout en aventure*. Kompozitor koristi pseudonim, a Gvidov nadimak referiše na poznatog teoretičara Gvida iz Areca (Guido d'Arezzo, c. 991 – posle 1033), dok je Filip iz pesme poznati teoretičar Filip de Vitri (Philippe de Vitry, 1291–1361) čiji traktat *Ars Nova* postaje muzička konvencija i manir tog doba. „Proučavaoci Gvidove balade istakli su njen ambigvitet i ironiju, koja zamagljuje indikacije o tome da li je na strani ili protiv novog stila”.²²

²² Plumley and Stone (eds), *A Late Medieval Songbook and its Context*, 168.

Or voit tout en aventure
 Puis qu'[a]insi me convient fayre
 A la nouvelle figure
 Qui doit a chascun desplayre.
 Que c'eft tref tout en contraire
 De bon art qui eft parfayt:
 Certes ce n'eft pas bien fayt.

N o s faysons contre nature
 De ce qu'eft ben fayt deffayre;
 Que Philippe qui mais ne dure
 N o s dona boin exemplaire.
 N o s laisons tous ses afayres
 Por Marquet le contrafayt.
 Certes ce n'eft pas bien fayt.

L'art de Marquet n'a mesure
 N'onques riens ne sant parfayre;
 C e ft trop gra[n]t outrecuidure
 D'ansuir et de portrayre
 Ces figures, et tout traire
 L'oull varieus de bon trayt.
 Certes ce n'eft pas bien fayt.

Sada je sve prepušteno slučaju
 Zato što moram
 pisati novim figurama
 koje se nikome ne dopadaju
 I sve je u suprotnosti sa lepom
 umetnošću koja je savršena.
 To sigurno nije dobro urađeno.

Mi komponujemo protiv prirode
 suprotno od onoga što je dobro urađeno;
 Filip, koji više ne traje,
 dao nam je dobar primer
 Napuštamo sav njegov rad
 zato što Marketo radi suprotno
 To sigurno nije dobro urađeno

Umetnost Marketa je bez metra
 ništa ne može da bude savršeno
 te je preveliko samopuzdanje
 da se prate i kopiraju
 ove figure, i tako skreće pažnja
 sa dobrog pravca
 To sigurno nije dobro urađeno

23

Gvidova ironična pesma *Or tout voit en aventure* suprotstavlja se pravilima i imperativu u zapisu muzike. Dilema u kojoj se nalazi opevana je u tekstu njegovog rada, a nepravilnosti, stvari koje „nisu dobro urađene”, su upravo note kojima se navedeni tekst ispevava.

$\text{♩} = 220$

Superius

1. Or
2. A
5. Nos
6. Que
9. L'art
10. C'est

voit
la
fay -
Phi -
de
trop

Contratenor

Tenor

Primer 1. Guido: *Or voit tout en aventure*.

²³ Ibid, 167.

U pogledu važnosti autentičnosti dela i pitanja notacije, autor preispituje svoju poziciju u odnosu na nužnost slobode u komponovanju, tok svesti, pravila notacije, ali i poigravanje sa *pastišima*. U odnosu na pitanje autentičnosti, veoma je značajna kompozicija Jakoba Senlešea (Jacob Senleches, pre 1378–1395) *Je me merveil* koja postavlja pitanje tehnike, ali i etike komponovanja.

Il en i a qui vont celement

Moustrer lour fais [a] autruy pour p[ar]fayre

Ce n'est pas fayt aseurement

N e de bon sens, se leur on doit desplayre,

[Ma]is fol cuidier ne sceit ou il repayre !

Pour ce m'estuet bouter en un poillier

Puis que chascuns se melle de forgier.

Neki ljudi idu u tajnosti

da pokažu svoj rad nekome drugom
sa ciljem da on bude savršen

Ovo se ne radi iskreno niti sa dobrim ukusom,

Mora biti loše!

Ludak ne zna gde će mu se naplatiti!

Zato se ja sklanjam sa strane

pošto se svi mešaju u kovanje.

24

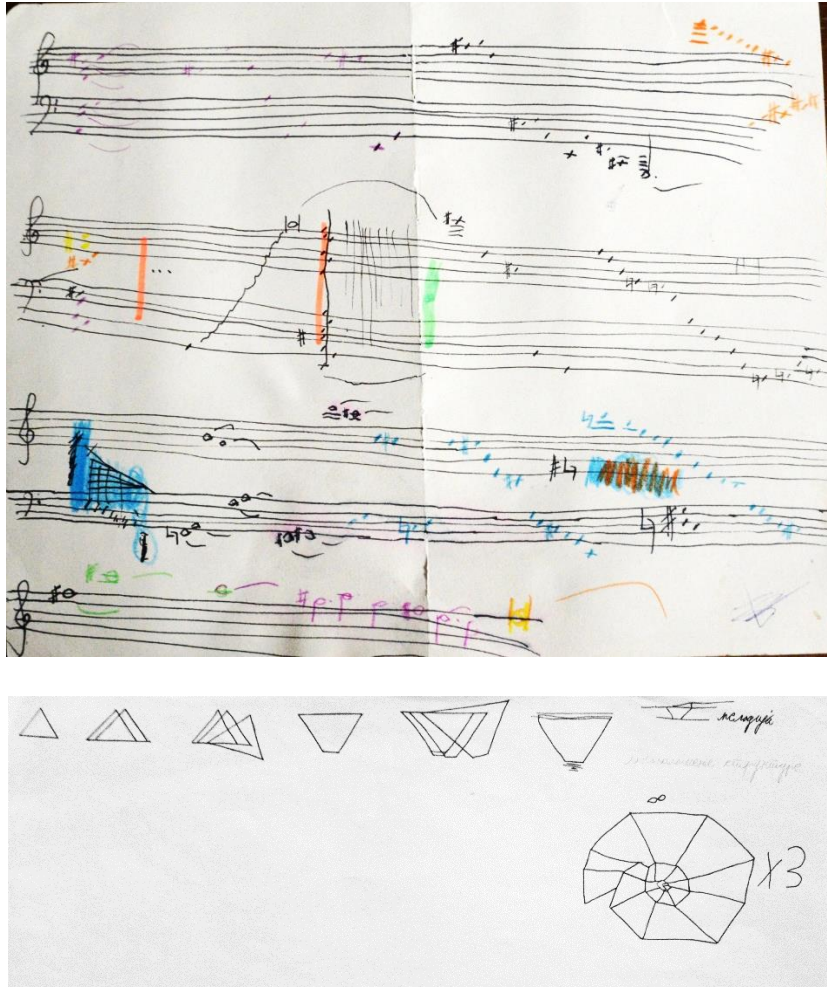
Pevanje o kompozitorima i komponovanju kritički, o odustajanju od komponovanja je forma ispovesti i toka svesti koja prikazuje suptilnu emotivnost autora. Takođe, važno je napomenuti da se Jakob Senleše obraća sasvim drugačije, u mnogo „klasičnijem stilu”, u svojoj kompoziciji *La harpe de melodie* što prikazuje njegovu sposobnost transformacije.²⁵ Slična, kontrastna stilska transformacija između stavova u kompoziciji *Ars Subtilior* za autora predstavlja rezultat toka svesti.

²⁴ Ibid, 153.

²⁵ Navedena transformacija je fenomen koji autor istražuje kroz svoje kompozicije, a u doktorskom projektu je prisutna i između samih stavova.

2. Vizuelni aspekt kompozicije Ars Subtilior

Autorova potreba za vizuelnim predstavljanjem zvuka ne ispoljava se samo kroz muzičku notaciju, već i kroz vizuelne radove koji koriste notaciju kao vizuelni element, ali i zvučnu asocijaciju.

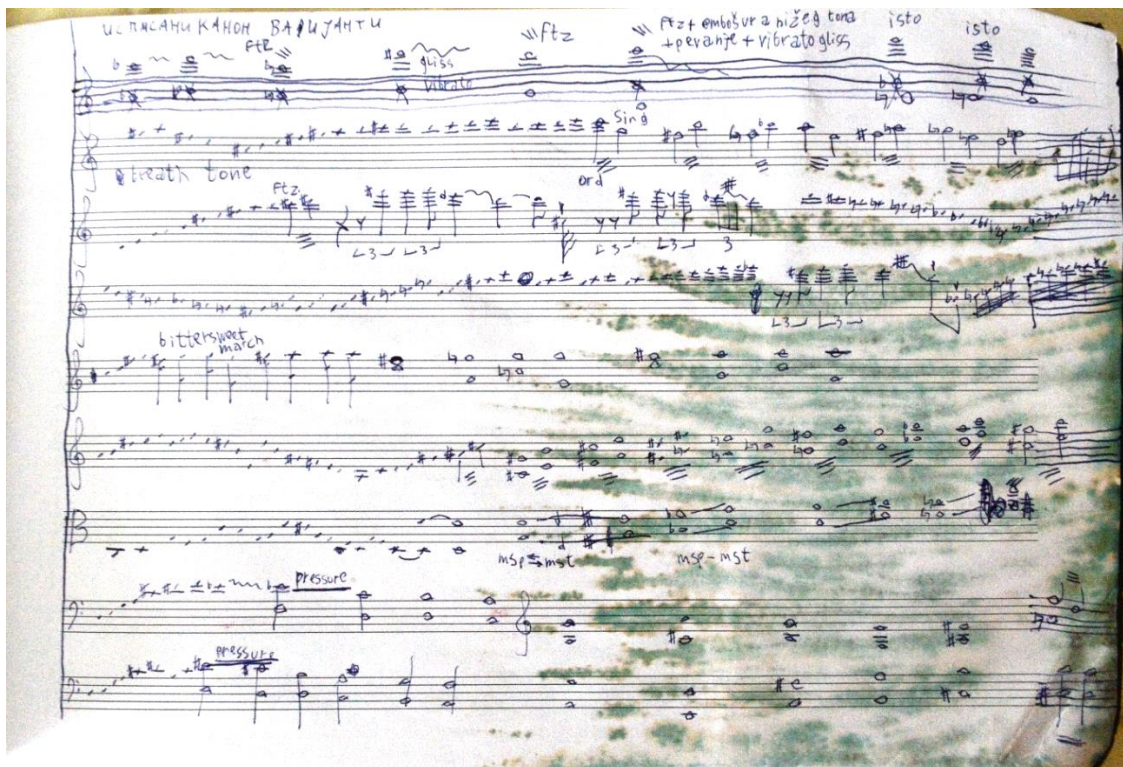


Primer 2. Damjan Jovičin: 2 skice - crtež kompozicije za harfu i skica uvoda za kompoziciju *Matematički san*.

Vizuelni tip izražavanja kroz muzičku notaciju inspirisan je iskustvom apstraktnog ekspresionizma i oslobođenjem od konvencije koju podrazumeva muzička notacija. Autor kroz sopstveni vizuelni rad teži ka poetici, te lirici apstraktnog ekspresionizma, istražujući vizuelni kvalitet sopstvenog dela. Ako partitura nije iskorišćena za muzičko izvođenje, muzički kvalitet ostaje kao potencijalni element dela. U gore navedenom primeru, autor se koristi poznatim elementima (violinski i bas ključ, beleženje tonskih visina i predznaka), sugestivnim elementima (različita gustina notnih glava, lukovi i podebljane linije umesto notnih glava koje

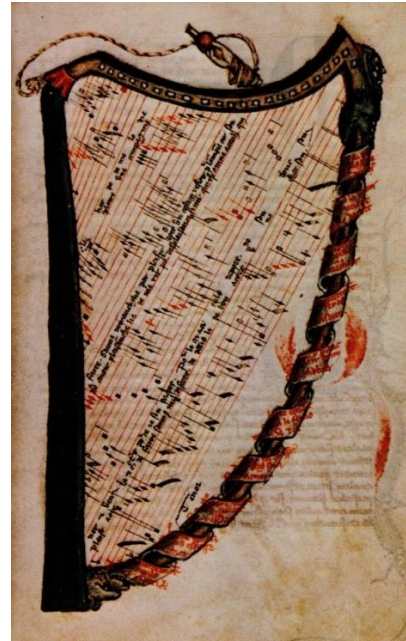
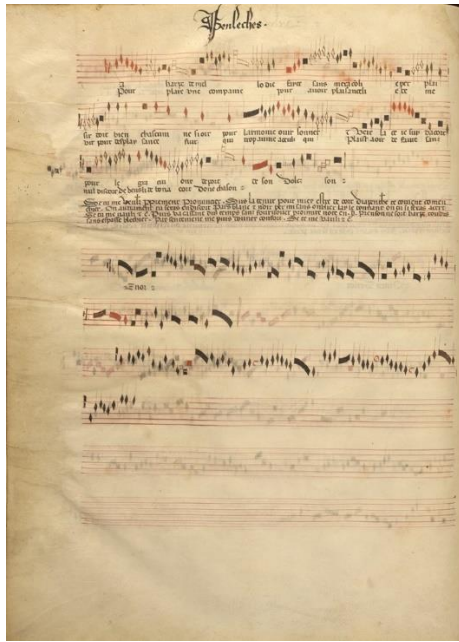
moгу predstavljati repeticiju ili akord, u zavisnosti od konteksta i tumačenja) i slobodnim elementima (upotreba boja i različitih šara koje nisu povezane sa konvencionalnim muzičkim pismom). Transpozicija vizuelnog sadržaja u muzički može biti većeg ili manjeg stepena sistematičnosti, što se odražava na upliv slučajnosti u muzičku kompoziciju. Iz navedenog razloga, moguće je uspostaviti vezu između vizuelnih partitura i muzičke aleatorike.

U rukopisu partiture devetog stava, pojavu zelene boje na papiru autor je rastumačio kroz snažan pritisak gudala i distorziju zvuka. Deo hartije je došao u kontakt sa vodom, a autor je vizuelni element ove slučajnosti iskoristio za transpoziciju vizuelne distorzije u muzičku.



Primer 3. Danjan Jovičin – stranica iz rukopisa *Ars Subtilior*, IX stav, *Far from the End*.

Vizuelni prikazi muzičkih ideja problematizuju definiciju tipa zapisa određenoj zamišljenoj muzičkoj materiji, na takav način da joj pristaje, da odgovara izrazu, ispoljenju onoga što nam je na (muzičkom) umu. Kod kompozitora iz kodeksa *Šantij* (pomenuti Jakob Senleše) postoji primer kompozicije za harfu u kojem su notni sistemi predstavljeni kao žice harfe, a pohranjen je u Njuberi biblioteci u Čikagu.



Primer 4. Jakob Senšele – *La harpe de melodie* – rukopis iz kodeksa Šantij, i rukopis iz Njuberi biblioteke u Čikagu.

Sklonost ka detaljima i imaginaciju kompozitora stila *Ars Subtilior* autor poredi sa ekspresivnošću savremenih vizuelnih partitura, ali i sa nastojanjima iza sopstvenih muzičkih crteža. Vizuelni element partiture je deo autorovog razmatranja između savremenog i srednjovekovnog, kao i tok svesti, tajnovitost *sub rosa*, reflektivnost i duhovnost.

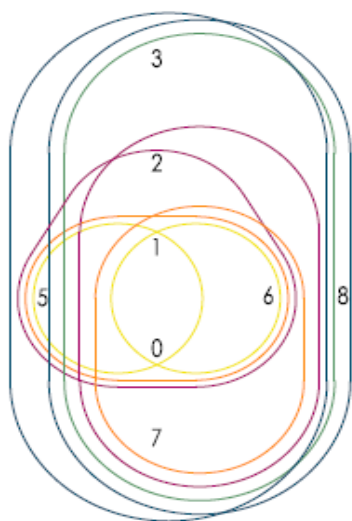
2.1. Ilustracije analitičkih uvida i numerička predstavljanja

Pored notacije, autor ilustruje muzičke skupove Vebernovih (Anton Webern, 1883–1945) *Bagatela IV* i *V*, na taj način eksperimentišući sa vizuelnom apstrakcijom i ekstrakcijom muzičkog sadržaja. U teorijskoj analizi savremene muzike autor koristi vizuelne predstave analitičkih uvida, rekonstrukciju dela i protoka zvuka kroz muzičko vreme. Da li su ovi tipovi analize muzike samo postvizualizacija ili ih možemo koristiti u svrhe stvaranja muzike? Sigurno je da upotrebu teorijskih ilustracija muzike ne treba koristiti ispred samih partitura dela koje su namenjene izvođenju određene muzike, ali kako nivo složenosti analize raste, i kako analize otkrivaju slojeve koje ne primećujemo u konvencionalnoj notaciji, analitičke ilustracije mogu predstavljati uzor za partiture kompozicija nove muzike koje definišu druge parametre od onih definisanih konvencionalnom notacijom. Pored toga, treba uzeti u obzir i to da postoji svojevrsan umetnički kvalitet teorijske analize i dizajniranja vizuelnog identiteta bilo koje ilustracije. On može, ali često ne podleže određenim konvencijama. Dakle, analitički prikazi

su misaone ilustracije perceptivnog konteksta određenog dela. U zavisnosti od onoga što se analizira, teorijska ilustracija može biti manje ili više celovita u prikazu dela. Ako se „analitički um” iskoristi prilikom notiranja dela, sa svešću o raznolikim mogućnostima prikaza svakog segmenta muzičkog toka, navedene vizualne predstave i metode transformacije podstiču i bivaju uzor sopstvenom kreativnom procesu.

U prilogu koji sledi je prikaz skupova tonskih visina pomoću Venovih dijagrama u Vebernovim *Bagatelama 4 i 5* za gudački kvartet. Brojevi na slici označavaju intervalske klase. Skupovi su označeni bojama: sedmočlani plavom, šestočlani zelenom, petočlani crvenom, četvoročlani narandžastom i tročlani žutom.

Na prvom grafiku, koji predstavlja intervalski sadržaj *Bagatele op. 9* br. 4, uočavamo niz od 0123567 i 0123678, koji u preseku daju glavni šestočlani skup 012367, u čijem se disperzionom spektru nalaze petočlani i petvoročlani skupovi, sve do primara i sekundara (dva osnovna skupa).

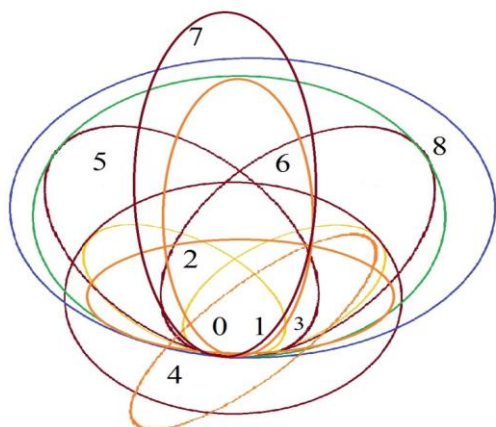


Mreža skupova:

0123678	0123567
	012567
01267	01256
0126	0125
016	015

Primer 5. Damjan Jovičin – Prikaz skupova iz Vebernove *Bagatele* op. 9, br. 4.

U petoj bagateli se disperzija vrši od sedmočlanog skupa 0123568, preko šestočlanog 012356, koji sa manjim digresijama u oscilacijama ide prema osnovnim skupovima 012 i 013.



Mreža skupova:

0123568
 012356
 01235 01236
 0123 0126
 012 013

Primer 6. Damjan Jovičin – Prikaz skupova iz Vebernove *Bagatele* op. 9, br. 5.

Numeričko predstavljanje je glavni oblik notacije u javanskom gamelanu. Stavovi gamelana mogu se prikazati kroz tradicionalnu i klasičnu notaciju. Za stavove *Amber* i *Jade*, zapis jednog dela deonica bi u numeričkoj notaciji okvirno izgledao na sledeći način, dok su stavovi *Silk* i *Saffron* melodijski i ritmički izvedeni samo iz prvog reda, *balungan*-a.

Balungan: 1	6 1 2 6	1 2 6 5	1̇ 2̇ 1̇ 5̇	1̇ 2̇ 3̇ 6̇
Peking: 11	66 11 2 2 66	1 1 2 2 6 6 5 5	1 1 2 2 1 1 5 5	1 1 2 2 3 3 6 6
Bonang: *	6 1 6 1 2 6 2 6	1 2 1 2 6 5 6 5	1̇ 2̇ 1̇ 2̇ 1̇ 5̇ 1̇ 5̇	1̇ 2̇ 1̇ 2̇ 3̇ 6̇ 3̇ 6̇
Panerus: *	1 6 1 *1 6 1 *2 6 2 *2 6 2 *	1 2 1 *2 1 *6 5 6 * 6 5 6 *	1̇ 2̇ 1̇ *1 2̇ 1̇ *1 5̇ 1̇ * 1 5̇ 1̇ *	1 2 1 *1 2 1 *3 6 3 *3 6 3 *
	3 6 1 2	6 1 2 5	6 5 6 5	6 5 2 1
	3 3 6 6 1 1 2 2	6 6 1 1 2 2 5 5	6 6 5 5 6 6 5 5	6 6 5 5 2 2 1 1
	3 6 3 6 1 2 1 2	6 1 6 1 2 5 2 5	6 5 6 5 6 5 6 5	6 5 6 5 2 1 2 1
	3 6 3 *3 6 3 *1 2 1 *1 2 1 *	6 1 6 *6 1 6 *2 5 2 *2 5 2 *	6 5 6 *6 5 6 *6 5 6 *6 5 6 *	6 5 6 *6 5 6 *2 1 2 *2 1 2 *

Primer 7. Damjan Jovičin, *Ars Subtilior*, deonice stava *Amber* u tradicionalnoj notaciji.

Sasvim različit tip ilustracije autor primenjuje na muziku Mortona Feldmana (Morton Feldman, 1926–1987) *Rothko Chapel*, za koju koristi kružnice, (kontejnere) zvuka i tišine.



Primer 8. Damjan Jovičin, Grafički prikaz odnosa zvuka i tišine u Feldmanovoj kompoziciji *Rothko Chapel*.



2.2. Vizuelna apstrakcija : muzička apstrakcija

Transpozicija vizuelnog u muzičko autora je u dosadašnjem stvaralaštvu navela na koncepciju slobodnog takta od 48 deonica za orkestar u delu *Matematički san*. Ideja iza ovakvog koncepta povezana je sa lirskom apstrakcijom većeg formata, ali i sa reakcijom na dela Brajana Fernihaua, koji solistički pristup instrumentima zadržava i u orkestarskim delima.

137

Flute

Oboe

Bassoon

Clarinet in Bb

Horn in F

Trombone

Trumpet in Bb

Timpani

Piano

Violin I

Violin II

Viola

Violoncello

Double Bass

Primer 9. Damjan Jovičič – stranica iz partiture *Matematičkog sna*.

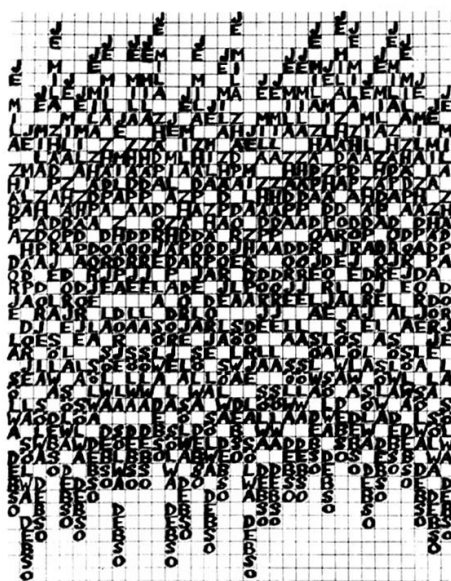
Sâm Fernihau uradio je ilustraciju tokom izvođenja sopstvene muzike u Darmštatu, koja podseća na dela apstraktnog ekspresionizma, i na taj način predstavio još jedan vid tumačenja svoje muzike.



Primer 10. Brajan Fernihau: crtež izvođenja sopstvene kompozicije od strane flautistkinje Ine Vanoeveren.
(Fotografija je vlasništvo Ine Vanoeveren).

Vizuelni prikaz koji nije čujan zainteresovao je autora kao mesto slobodne forme izražavanja. Muzičke partiture nisu ono što većina publike vidi, a vizuelni eksperiment može ostaviti traga na muzičko izvođenje, ili biti zanemarljiv. Forma suptilnosti koju ova intervencija može imati, i koja je na granici nevažnog, predstavlja jednu od karakteristika autorovog poimanja koncepta *Ars Subtilior*.

Među umetnicima *fluksusa*, autor je snažan proces *umetnizacije* vizuelnog i govora pronašao u primeru mantre Džeksona Mekloua (Jackson MacLow). Praksa ovog umetnika objedinjuje recitaciju, pevanje i vizuelnu apstrakciju koja se stvara kroz disperziju slova. Autor je kroz saznanja o ovoj i sličnim praksama oformio svoje razumevanje relacije poezije, vizuelne umetnosti i muzičke kompozicije. Upotreba rukopisa u vizuelnoj umetnosti prisutna je i kod umetnika Saj Tvomblija (Cy Twombly), po čijem delu je autor imenovao svoju kompoziciju *Matematički san*.



1st MILAREPA GATHA
12 October 1970
Copyright © 1970
by Jackson Mac Low

Primer 11. Džekson Meklou, 1st Milarepa Gatha.

Opisani primeri interakcije vizuelnog i muzičkog imaju zajednički aspekt, a to je manje ili više izražen stepen slučajnosti, što postupak dovodi u vezu sa vizuelnom aleatorikom.

3. Slučajnost

„U komadu gde izvođači jedan drugom daju znakove, može se pojaviti situacija gde oba čekaju znak jedan od drugog, tako da po pravilima komada mogu zauvek ostati u tišini. U praksi će morati da smisle rešenje na licu mesta. Uvek sam imao mnogo tišine u svojim delima, i jedan od rezultata je da ljudi imaju vreme da shvate da su se zadesili u nemogućoj situaciji, i da odluče šta da urade – prekrše pravila, ili nešto drugo. Smatrajući da je neodređenost način proizvodjenja zvukova za koji ne postoji drugi način proizvodjenja, izbor za ovakvu kompozicionu tehniku je praktična ideja”.²⁶

²⁶ Christian Wolff, George E. Lewis, *Occasional Pieces: Writings and Interviews 1952–2013*, Oxford: Oxford University Press, 2017, 40–41.

Navedeni citat Kristijana Vulfa objašnjava nemoguću situaciju koja se u različitim oblicima pojavljuje kroz kompoziciju *Ars Subtilior*. Najpre, vizuelna notacija koja predstavlja sliku kretanja glasova i odnosa, ali ne i njihovu klasičnu notaciju, predstavlja jedan tip rešenja za „nepomirljivost” dva medija. Potom, tumačenje slike i stvaranje muzičke partiture sadrži sličan tip nemogućnosti. Jednostavan primer za problem transpozicije u muzičku partituru može biti nejednak broj doba u vizuelno sinhronim deonicama. Ako doslovno prepisemo deonice iz stava *Far from the End*, velika je mogućnost da će većina instrumenata završiti u različito vreme, ponekad i u razlici od dvanaest doba, a to ne odgovara vizuelnoj kompoziciji. Stoga je pri notaciji muzike neophodno izvršiti određena prilagođavanja da bi se deonice odvale u muzičkom vremenu kao u vizuelnoj kompoziciji. Postupak prilagođavanja predstavlja reakciju na nemoguću situaciju. Transpozicija vizuelnog u muzičko podrazumeva određeni vid aleatorike, bilo da je reč o kompozitoru koji stvara partituru iz vizuelnog sadržaja, ili ako je reč o izvođaču koji izvodi muziku iz vizuelne partiture. Izvođači su u kompoziciji *Ars Subtilior* suočeni sa tehničkim komplikacijama i nedefinisanim parametrima koje tokom izvođenja moraju samostalno da oforme. Najupadljiviji od elemenata je svakako gust ritam i faktura, koji se graniči sa mogućim. Pored brzine, neodređeni parametri sa oznakom *ad libitum* su mesta koja treba slobodno tumačiti, a izostanak dinamike u radu je po uzoru na manuskripte Johana Sebastijana Baha (Johann Sebastian Bach, 1685–1750).²⁷

4. Kompleksnost

Fakturna složenost kompozicije *Ars Subtilior* zasniva se na specifičnom tipu polifonije, što bi se moglo uporediti sa pojmom latentnog višeglasja. Moguće je da deonica melodijskog instrumenta sadrži segmente različite artikulacije, registra, ritma koji se potom mogu odvojiti u zasebne glasove. Ovakav primer može se pronaći u taktu 17. devetog stava kompozicije u deonicama violončela i violine, što je ilustrovano na sledećim primerima:

²⁷ Kejdž predstavlja dimenzije neodređenosti na primeru Bahove *Umetnosti fuge* i Štokhauzenovog (Karlheinz Stockhausen, 1928–2007) 11. klavirskog komada. U Bahovoj *Umetnosti Fuge*, struktura, koja deli celinu na delove: metod, koji je procedura nota prema noti; forma, koja je ekspresivni sadržaj, morfologija kontinuiteta, sve su određene. Boja i amplitudne karakteristike materijala nisu zadate, što implicira da su neodređene. Neodređenost omogućava jedinstvenu alikvotnu strukturu i raspon decibela za svako izvođenje *Umetnosti fuge*. U slučaju Štokhauzenovog jedanaestog klavirskog komada, sve karakteristike materijala su određene, kao i procedura nota prema noti, metod. Podela celine na delove, struktura, je takođe određena. Sekvenca ovih delova je pak neodređena, omogućujući jedinstvenu formu, što znači jedinstvena morfologija kontinuiteta, jedinstven ekspresivni sadržaj, za svako izvođenje. V. Cage, *Silence*, 35.

Vc. II *col legno battuto ricochet*
 Vc. I *arco* *col legno battuto ricochet* *arco*
 Vln I *arco* *col legno battuto ricochet* *arco*

Primer 12. Damjan Jovičin, *Prikaz latentnih četvoroglasa u 17.*
taktu stava *Far from the end*,

Navedene deonice se izvode simultano uz još dve deonice (druga violina i viola), a latentni višeglasni koje sadrže mogu uticati na percepciju više deonica od postojećih pet.

Fl.
 Cl.
 Vln. I *arco* *col legno battuto ricochet* *arco*
 Vln. II *col legno tratto* *col legno tratto*
 Vla.
 Vc. *col legno battuto ricochet*
 Vc. *col legno battuto ricochet* *ricochet* *arco*

Primer 13. Damjan Jovičin, *Ars Subtilior, Far from the End*, t. 17.

Uzor za postojanje polifonih slojeva je opservacija dela Brajana Fernihaua, u čijim kompozicijama slojevi postoje najviše u solističkim delima (kao na primer *Firecycle Beta* ili *La terre est un homme*), a zatim se ista ta slojevitost multiplicira u ansamblu. Veličina ansambla ne umanjuje složenost pojedinačnih deonica i količinu polifonih glasova.

U autorovom shvatanju nove kompleksnosti,²⁸ kompozitorski izazov leži u stvaranju slojeva koji se gusto prepliću i pretvaraju jedan u drugi, držeći naša čula budnim i okupiranim, stvarajući zavesu *stazisa* nad mnoštvom suptilnih dešavanja. Izazovno je, što je nastojanje navedenih primera, osmisliti deonicu gudačkog instrumenta koja je istovremeno višeglasna, poliritmična, tembralno raznovrsna, koja kao zvučni rezultat izvođenja svaki put može imati istaknute druge delove alikvotnog spektra.

5. Dramaturški aspekt dela *Ars Subtilior*

Dramaturgija kompozicije *Ars Subtilior* zavisa je od odnosa ka vremenu (muzičko vreme), prostoru (muzičke partiture), a eksperimentalni postupak u kompoziciji podrazumeva određenu vrstu otklona od očekivanog u muzičkom vremenu i u muzičkom prostoru.²⁹ Tehnika toka svesti može imati rezultate koji su neujednačeni, i u odnosu na formu mogu se tumačiti kao vid destrukcije, raskida sa normama. Pesme iz stila *Ars Subtilior* koje su pomenute u radu predstavljaju otklon od *Ars Nove*. Forme i dramaturgija stavova kompozicije *Ars Subtilior* se može deskriptivno objasniti i kroz dve vanmuzičke asocijacije date u studiji dva autora vizuelne umetnosti:

1. Neoplasticizam i formalni ritam,³⁰ koji zauzima važno mesto u teoriji Pijeta Mondrijana;

²⁸ „Kao termin, *kompleksnost* više upućuje na odnose koji povezuju situacije, stremljenja i stanja nego na količinu i tip soničnog materijala koji definiše određeni prostor. Ono što na lokalnom nivou može biti shvaćeno kao haotično i nepristupačno za tumačenje, često je viđeno kao visoko uređeno kada se posmatra iz druge perspektive. Ova mogućnost postepenog transformativnog preispitivanja je po definiciji kompleksna u odnosu na kodifikacije i transmisioni potencijal zato što podstiče aktivnu kontrapoziciju hipotetičkih formalnih modela na bazi trenutnih i nepotpunih informacija. Iako se sve umetničke forme oslanjaju na kretanje *napred – nazad* između čulno konkretnog i spekulativno-pragmatičnog, što kompleksnije objekte uključimo, to je više svest podstaknuta da uključi kontekstualne strukture u stvaranje novih hipotetičkih modela (pre nego, na primer, uklapanje novog iskustva u već postojeće modele)”. Ferneyhough, *Collected Writings*, 66.

²⁹ Navedeni otklon može se shvatiti i kao forma destrukcije, kao u slučaju kada Karel Blotkamp opisuje principe Neoplasticizma kao umetnost uništenja: uništenja piktorijalnog prostora, mešanih boja, dihotomije prednjeg i zadnjeg plana, naturalističkih elemenata (repeticija, izlomljene linije i volumen) i forme po sebi. Carel Blotkamp, *Mondrian: The Art of Destruction*. London: H.N. Abrams, 1994, 14–15.

³⁰ „Mondrijan se držao termina *ritam* u nedostatku prikladnog imena: sve dok nije uveo ritam, i zamenio ga sa više deskriptivnom terminologijom, nije mogao teoretizovati svoj rad u terminima koji bi bili razumljivi običnim ljudima. Ovaj terminološki preokret predstavlja tačku u kojoj se Mondrijanovo prethodno shvatanje ritma kao

2. Odnos vremena, prostora i pokreta u objašnjenju Vima Vendersa (Win Wenders) i njegovog filma.³¹

U autorovoj koncepciji umetničkog procesa, elementi koji se susreću su tok svesti, razmatranje muzičkog vremena kao dramaturških celina koje su u međusobnim odnosima, a istovremeno kao neoplastičnih površina koje su takođe u međusobnim odnosima. Za osećaj vremena³² i transformaciju u vremenu, važna je gustina materijala, ali i gustina forme, koje u vizuelnom aspektu postoje kao površina, dok se u muzičkom vremenu pretvaraju u dramaturgiju.

6. Odnos prema normi i formi

Nije redak slučaj da se u objašnjenju dela koje je proizvod tehnike toka svesti, tehnike koja podrazumeva određeni vid slobode, pojave poređenja sa drugim disciplinama. Zbog složene prirode transfera između disciplina, poređenja se mogu okarakterisati kao nejasna.³³ Objašnjenje koje uključuje transcendenciju individue³⁴ i umetnika kao teleskopa (slično kao i Eriugenino prosvetljenje u slučajnosti postojanja) prisutno je kod Mondrijana. Dva

stazisa, zamenjuje više deskriptivnom koncepcijom ritma, ritam kao dinamički ekvilibrijum". Eiichi Tosaki, *Mondrian's Philosophy of Visual Rhythm*, Dordrecht: Springer, 2017, 3.

³¹ Jednom prilikom Venders je izjavio: „Imao sam snažan osećaj u Berlinu... da prazni prostori dozvoljavaju posetiocu i ljudima Berlina da vide kroz gradski predeo. Ne samo u smislu da mogu da vide kroz prostor, i čak vide horizont... nego oni takođe mogu da vide ove praznine i kao da gledaju kroz vreme. U životu, vreme određuje istoriju. U filmu možemo iskusiti nešto slično. Neki filmovi su kao zatvoreni zidovi. ne postoji ni jedna praznina između slika koja ti dozvoljava da vidiš bilo šta drugo od onoga što film prikazuje. Tvojim očima i umu nije dozvoljeno da lutaju”. Desiderio, Matthew John, *Wandering: Seeing the Cinema of Wim Wenders through cultural theory and naturalised phenomenology*, Ann Arbor, Pro Quest 2011, 106.

³² „Kad god je vreme razmatrano u odnosu na kretanje, bez obzira da li je definisano kao mera pokreta, dva aspekta vremena su se otkrila, koji su hronogrami: na jednoj strani vreme kao celo, kao veliki krug ili spirala, koje oslikava zajedno skup pokreta u univerzumu; na drugoj vreme kao interval, koje ukazuje na najmanje jedinice pokreta ili akcije. Vreme kao celina, skup pokreta univerzuma, je ptica koja obleće, neprestano povećavajući svoj krug. Numerička jedinica pokreta je udar krila, konstantno umanjujući interval između dva pokreta ili dve akcije. Vreme kao interval je ubrzana varirana sadašnjost, a vreme kao celina je spirala otvorena na oba kraja, neizmernost prošlosti i budućnosti. Shvaćeno na ovaj način, filmsko vreme je tečna centripetalna kretanja označena konačnim i diskretnim jedinicama mere; to je ruta opisana rukama koje se kreću oko brojčanika sata, odbrojana i raščlanjena, ali suspendovana u celinu”. Gilles Deleuze, *Cinema 1: The Movement Image*. London-New York: Continuum, 1983, 31–32.

³³ U objašnjenju Džozlin Gudvin, „kompozicija muzike je manje svestan čin u poređenju sa ostalim umetničkim radovima. Kompozitor naravno treba da vlada tehnikom i prati izabrane forme, ali o značenju svoje muzike češće će imati nejasnu, čak i „pogrešnu ideju“; nejasnu, zato što je značenje iznad preciznosti reči ili slika, ili možda na nivou gde njegove misli ne prebivaju. Wagner je jedan od primera: njegovo korišćenje tradicionalne legende, i moć pomoću koje se muzika prepliće sa dramom, nisu neophodno usklađeni „ezoterijskim” razumevanjem; a njegovo lično ponašanje nije uvek pobuđivalo poverenje u sopstveno ostvarenje. Muzika može biti bliža idejama koje rađaju svu umetnost; i čudesnim darom Milosti, ideje se mogu pojaviti preko onoga ko ih sam ne opaža”. Jocelyn Godwin, *Spiritual Currents in Music u Studies in Comparative Religion* 5 (1971): 110–125.

³⁴ „Kontemplacija izvire iz univerzalnog (unutar i izvan nas) i potpuno transcenduje individuu (Šopenhauerova kontemplacija), naše individualne ličnosti nemaju više zasluga od teleskopa kroz koji se posmatraju daleki objekti”. Harry Holtzman and James, Martin S., *The New Art – The New Life: The Collected Writings of Piet Mondrian*, Boston: G. K. Hall, 1986, 42.

kompozitora iz stila *Ars Subtilior* poigravaju se sa idejom bunta u odnosu na normu notacije i etike. U njihove dve kompozicije, Gvido i Jakob Senleše kombinuju ideju slobodne varijable u muzici (što autor pripisuje metodi toka svesti) sa suprotstavljanjem „intelektualnoj represiji”, što je zapravo određena forma refleksije. Postoji sličnost između ovog tipa refleksije i ranije pomenutog *rasplamsavanja mišljenja u konfliktu sa stvarnošću*.³⁵ Na izjednačenju muzičke slobode i slobode mišljenja zasnivaju se i pojedini urbani muzički pokreti,³⁶ u kojima centralnu ulogu ima motiv duhovnosti koja se opire „represiji”. Autor sva navedena umetnička tumačenja tumači kao moguće dijaloške situacije u tehnici toka svesti, u odnosu na muzičku normu i formu.

6.1. Povratak na konvencionalnu notaciju:

Iako vizuelno nečujno stvaralaštvo predstavlja specifičan izazov, autor ne koristi najveći deo vizuelne apstrakcije u finalnoj verziji partiture, fokusirajući se na muzičku apstrakciju, koja zvukom treba da dosegne do složenosti koju autor percipira u vizuelnim radovima. Dakle, korespondenciju vizuelnog i muzičkog autor shvata kao ličnu odgovornost, a za sredstva kojima postiže muzičku apstrakciju i dalje se većinski opredeljuje za standardni notni zapis. Prikaz stilova dat u radu omeđio je okvir stilskih pastiša i omaža koji se koriste u delu.

7. Analiza stavova klasične instrumentacije:

7.1. II stav

7.1.1. Harmonija a odseka stava Makes no (Drama) Sense

U odseku *a*, autor koristi pretežno dijatonsku vertikalnu i istražuje tembralne alteracije u pojedinim deonicama. Pod tembralnim alteracijama podrazumevaju se promene u boji zvuka. Na gudačkim instrumentima su to flažoletni trileri, pozicija gudala na kobilici ili kružni pokreti

³⁵ Steiner, *The Theory of Knowledge Implicit in Goethe's World-conception*, 6.

³⁶ „Nada da ljudi mogu promeniti svet i transcendovati siromaštvo, ugnjetavanje i patnju kroz angažman u politici, podizanje individualne svesti, protest, čak i nasilnu revoluciju je nada koja umire poslednja. To je srž mita obnove u bilo kom liberalnom društvu. Neprijatna je suprotna tvrdnja- da za mnoge individue i grupacije, stvari neće ići na bolje, ili se neće promeniti dovoljno brzo da zaista znače oštećenima i prerano umrlim iz duge i rastuće linije izgubljenih generacija.. Dovoljno često, kada nastupi promena, dolazi još gore. Ljudski kapacitet da sublimira nevolju u izdržljivost, angažman, ili destruktivno suočavanje nije beskonačan. Nakon neke tačke, da bi očuvali razboritost i samopoštovanje, ljudi susrećući neizbežno društveno posrnuće moraju odustati od nade za sigurnim mestom u nekom neuhvatljivom većem zajedništvu kojem se ne mogu potpuno priključiti, niti otići, niti promeniti, niti uništiti”. V. Dorothea Gail, *Weird American Music, Case Studies of Underground Resistance, BarlowGirl, Jackalope, Charles Ives, and Waffle House Music*, Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2018, 33–34.

gudala. Na duvačkim instrumentima su to vazdušasti zvukovi ili multifonici, na klaviru i vibrafonu su dugi pedali koji uspostavljaju zvučni kontinuum u kojem pojedinačni tonovi bivaju stopljeni u već postojeću masu zvuka. Tonski materijal prvog odseka možemo predstaviti kao akord izveden od tonova svih deonica sabranih u lestvični niz jedne oktave. Kada ih postavimo na ovaj način, dobijamo akord od sedam tonova koji predstavlja simultano zvučanje svih stupnjeva miksolijskog modusa. Putem korišćenja dijatonskog klastera u drugom stavu muzički tok se fokusira na boju, harmonsko zvučanje svih tonova lestvice istovremeno, dok diferencijacija između lestvičnih stupnjeva i funkcija nije toliko naglašena. U odnosu na hromatsku lestvicu, dodekafonu organizaciju harmonije i hromatske klastera, dijatonska lestvica sa dijatonskim klasterima i harmonijom oslobođenom funkcionalnosti stvara „konsonantnu apstrakciju”.³⁷ U stavu *Makes no (Drama) Sense* dijatonski klaster dobijen je kao zbir više polifonih linija, što je različit postupak od izgradnje istog zvučanja putem terčne građe (kao na primer u slučaju kada se na septakord dodaju tri terce da bismo dobili sve tonove lestvice u vertikali). Polifone linije se kreću u okviru „referentne zvučnosti”,³⁸ miksolijskog modusa od tona a. Istupanja od ovog tonskog sadržaja su četvrt-tonska glisanda u deonici flaute i viole, tonovi multifonika bas klarineta, i odstupanja flažoletnih trilera violine u odnosu na temperament ansambla. Moguće je i tumačenje da navedena odstupanja „kvare” harmonsku hijerarhiju poput kategoričke greške. Upotreba flažoletnih trilera u kombinaciji sa sviranjem na kobilici, ukoliko je više prisutna u nekoj deonici i kao glavni muzički materijal, naglašava „prirodnu” intonaciju alikvotnog niza od fundamentalnog tona. U drugom stavu, navedena tembralna mogućnost gudačkih instrumenata iskorišćena je kao dinamična harmonija i boja koja se uspostavlja kroz repeticiju trilera, a koja se odvija paralelno sa dijatonskim klasterima. Glisanda viole i flaute predstavljaju drugi vid odstupanja od dijatonske osnove. U odnosu na flažolete koji pripadaju alikvotnom nizu, odstupanje glisanda možemo posmatrati na drugačiji način: Glisanda pokrivaju širi prostor od pojedinačnih tonova, njihovi privremeni punktovi su u partituri obeleženi kao četvrt-tonovi što podrazumeva vandijatonski temperament. Kretanje glisandom podrazumeva sve frekvencije između dve tačke, a egzekucija glisanda stavlja navedene frekvencije u vremenski proizvoljnu sukcesiju. U toj sukcesiji, kao prolazne tačke mogu se pronaći tonovi dijatonskog klastera, kao i frekvencije alikvotnog niza tonova drugih

³⁷ Dijatonskim klasterom autor naziva akord koji u zbirnom zvučanju, podrazumevajući oktavnu ekvivalenciju, sadrži sve tonove jedne dijatonike.

³⁸ „Referentna zvučnost (*referential sonority*) – Akord, ili u širem smislu tonski skup koji se smatra najstabilnijim u datoj kompoziciji; koji zauzima najvišu poziciju u hijerarhiji i koji se prolongira; atonalni ekvivalent tonike”. V. Miloš Zatkalik i Verica Mihajlović, *Prolongacija i strukturni nivoi u posttonalnoj muzici*, Banja Luka: Univerzitet u Banjoj Luci, Akademija umjetnosti, 2016, 305.

deonica, ali ne kao definisano i nužno odredište, nego kao slučajan rezultat. Glisanda u kontekstu harmonije stava *Makes no (Drama) Sense* predstavljaju elemente slučajnosti u okviru harmonskog jezika. Treći tip odstupanja od dijatoničke predstavljaju multifonici bas klarineta koji poseduju „neharmoničan zvučni spektar”.³⁹ Dijatonski klaster koji se uspostavlja kao bordunsko zvučanje se obogaćuje glisandima, flažoletima i multifonikom koji dodatno popunjavaju prostor između dijatonskih stupnjeva na „suptilniji“ način od hromatskih polustepena. Zajedničkim spojem svih frekvencija uspostavlja se određeni profil gustine harmonije koji traje do 17. takta, kada se sve deonice pridružuju već uspostavljenom osminskom pokretu i temperovanoj harmoniji.

II
Makes no (drama) sense

for flute, bass clarinet, vibraphone, piano, two violins, viola, violoncello

♩ = 72

Primer 14. Damjan Jovičin – *Ars Subtilior*, prva strana stava *Makes no (Drama) Sense*.

³⁹ „Neharmonični spektar je onaj u kojem nije moguće locirati fundament”. Vladimir Korać, *Event Horizon, teorijska studija o doktorskom umetničkom projektu*, doktorski umetnički projekat, Univerzitet umetnosti u Beogradu, 2020, 5.



Primer 15. Damjan Jovičin – *Ars Subtilior*, klavirski izvod dijatonskog klastera, miksolidijski modus od tona *a*.

7.1.2. Repetitivni modeli odseka *b* u stavu *Makes no (Drama) Sense*

Odsek *b* koji nastaje od 17. takta izdvaja jedan sloj prethodnog materijala, osminski pokret i temperovanu dijatonsku harmoniju koja kroz osminski pokret obrazuje nove dijatonske klasterne. Repetitivni modeli u većini glasova su manji od jednog takta (izuzetak su deonice drugog violončela i druge violine) što doprinosi još naglašenijem harmonskom *stazisu*. Harmoniska statičnost suprotstavljena je ubrzanju tempa i „ritmičkoj sinergiji“.

Primer 16. Damjan Jovičin, *Ars Subtilior*, repetitivni modeli *b* odseka u 17. taktu (Fl, B. Cl, Vib, Pno) i 19. taktu (Vln I, Vl) *Makes no (Drama) Sense*.

7.1.3. Formalna šema Makes no (drama) sense i prelazi između odseka:

I

a (1–17) b (17–23) c (23–26) b (26–28) c (29–32) b (32–34) c (35–37)

II

c/d (38–40) d (41–49) d1 (50–74) d2 (75–95) d/e (96–114) e (115–150) e/f (151–159) f (160–180) g (181–184)

III

a1 (185–207)

Susedni odseci ovog stava razlikuju se po fakturi i tonalnom centru. Ova razlika prisutna je između *a* i *b* odseka a takođe i u 23. taktu (*c* odsek) kada deonice trilera i tremola u dužim notnim vrednostima markiraju harmoniju miksolidijskog modusa od E, sa tonalnim centrom na E u basu klavira. U ovom taktu prevladava harmonska konzistencija koju takođe možemo naći u odseku *a*. Iako zadržava neke tragove prethodno uspostavljene motoričnosti, novonastali odsek (*c*) u blagoj meri fakturno kontrastira, zaustavljanjem ritma, i snažnijim fokusom na sazvučjima, koja su većinski predstavljena u dugačkim tremolima gudačkih instrumenata.

Nagla promena materijala u taktovima 26, 29, 32 i 35 (smenjivanje se odvija između dva materijala, *b* i *c*) zamenjuje linearni razvoj i gradaciju jednog materijala. Sličan postupak nelinearnoj dramaturgiji, koja je zastupljena u smenjivanju odseka, jeste preklapanje novog materijala sa postojećim, koje se odvija od 38. takta. U odseku *d* pojavljuje se muzika iz druge dijatonike (*d*), na fonu prethodnog materijala (*c*). Efekat koji novi materijal prouzrokuje jeste polimuzičnost ili postojanje više simultanih muzika. Novi materijal (*d*) određen je drugim tonalnim centrom i drugom metričkom podelom. Deonica klavira u prelazu između *c* i *d* odseka (38–40) i odseku *d* ima vezivnu ulogu koja se ispoljava na sledeće načine:

- Deonica klavira je integrisana sa vibrafonom kao ostatak *c* odseka koji kontrastira sa novim materijalom (*d*) t. 38–40
- Deonica se naglo alteruje u 40. taktu, i u fakturi 40–49. takta povremeno je solistički izdvojena, bez jasne integracije sa *c* i *d* materijalom
- Odsek *d* (41–49. takta) vodi do harmonske integracije klavira i vibrafona sa deonicama duvača i gudača (*d1*).

41

Fl.

B. Cl.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

48

Fl.

B. Cl.

Vib.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

mf continue in slow crescendo

mf continue in slow crescendo

mf continue in slow crescendo

mf continue in slow crescendo

mf continue in slow crescendo

mf continue in slow crescendo

mf continue in slow crescendo

mf continue in slow crescendo

Primer 17. Damjan Jovičičin – *Ars Subtilior, Makes no (Drama) Sense* t. 41–54, vezivna uloga klavirske deonice.

Uvođenje novog materijala koji se preklapa sa starim karakteriše i sledeći prelaz između odseka (d1 i d2). Kontrastni aspekt prelaza pojačan je razlikom u instrumentaciji, uvođenjem deonice tom tomova i gran kase. Nadovezivanje različitih materijala postignuto je u kompoziciji pomoću motorične sukcesije, uz sinhronizaciju ritma.

The image shows a musical score for two instruments: Pno. (Piano) and Tom-t. (Tom-tom). The Pno. part is written in a treble and bass clef, with a 2/8 time signature. The Tom-t. part is written in a single clef, also with a 2/8 time signature. The score is divided into two systems, each with a 4/4 time signature. The Pno. part features a sequence of eighth notes and chords, while the Tom-t. part features a sequence of eighth notes. The score is divided into two systems, each with a 4/4 time signature.

Primer 18. Damjan Jovičin, *Ars Subtilior*, II stav t. 73–76, deonica udaraljki.

Sve od ulaska tom tomova u taktu 74. do takta 114. deonica je praćena prethodnim materijalom prisutnim još od 39. takta (*d*). U prostoru između 74. i 114. takta deonica tom tomova i gran kase svojom ritmičkom izrazitošću i volumenom asocira na solističku kadencu. Kontrast u instrumentaciji pospešuje i dinamički raspon tom tomova i gran kase koji, iako su zastupljeni samo u jednoj deonici, volumenom kontrolišu čujnost svih preostalih deonica. Prethodni materijal, pentatonska melodija u dijatonici es-mola (*d*), pojavljuje se harmonizovana u svim deonicama kao pratnja deonici udaraljki ali se do 114. takta pojave proređuju, i prostor između simboličnih ostataka melodije ispunjen je sve više razvijenom deonicom udaraljki. Kako se materijal proređuje u drugim deonicama, muzički tok može odati utisak solo komada za tom tomove i gran kasu, uz ritmički sinhronizovane upade ansambla, koji su nejednako raspoređeni. Ovaj utisak pojačava se sa uvođenjem odsečnih akorada u *e* odseku (115–150) koji poput jedinstvenog udaračkog instrumenta povremenim naglašavanjem osnovnog pulsa prate solističku deonicu tom tomova (*e*). U 160. taktu se prateće deonice svode na repetitivnu dijatonskog akorda u šesnaestinskom pulsu, dok se deonica tom tomova pretvara u *loop* već postojećeg materijala u okviru kojeg kruži. Sve do 180. takta deonice su statične harmonije i neprekidnog, homoritmičnog šesnaestinskog pokreta.

U 181. taktu repetitivnost je obustavljena klavirskom kadencom (*g*) koja počinje hromatskim klasterom, i nadalje se odvija gustim hromatskim tokom, koji nije bio korišćen u stavu. Materijal klavira takođe nigde nije bio korišćen u kompoziciji do tog trenutka. Kadencia u ovoj formi nije osmišljena kao posledica prethodnog toka, nego kao kontrastna reakcija na uspostavljeni repetitivni muzički tok. Repriza (a1) 175–207 t. nema samo funkciju formalnog zaokruženja već služi kao muzički prostor za apsorpciju prethodno doživljenog.

7.1.4. Intruzija kao postupak izgradnje forme:

Deonica tom-tomova u stavu *Makes no (Drama) Sense* osmišljena je solistički ali i kao intruzivni element. Muzički tok nema relacije u vidu soliste i pratnje, osim za vreme trajanja deonice. Ansambl se u vremenu trajanja deonice redukuje na markiranje određenih metričkih elemenata, a deonice predstavljaju rudimentarnu harmonsku pratnju. Ovakav vid muziciranja je karakterističan za primitivne vokalne muzičke forme, u kojima se insistira na virtuoznosti jednog soliste, a ostatak muzičara daje podršku kroz ponavljanje kraćeg segmenta koji ima funkciju refrena:



Primer 19. Damjan Jovičin: *Ars Subtilior, Makes no (Drama) Sense*, t. 129–134.

Intruzivni muzički elementi u *Makes no (Drama) Sense* su u formalnom smislu oslonci, jer element intruzije predstavlja kontrast višeg reda. Sam postupak intruzije proizlazi iz koncepta kontrasta, ali da bi nešto zvučalo intruzivno, materijali moraju da se profiliraju sa određenom dozom nezavisnosti da bi pri kombinaciji zvučali kao materijali iz različitih kompozicija. Granice forme su jasnije omeđene postupkom intruzije. Još jedan primer intruzije solističkog virtuoziteta je prisutan u klavirskoj kadenci. Kadencia se pojavljuje bez pratnje ansambla, kao u klavirskom koncertu, ali je solistička instrumentacija i podela ansambla na solistu i pratnju izostala u preostalom muzičkom toku. Takođe, materijal kadence je intruzivan jer se ne sadrži ni u jednom segmentu stava izuzev kadence.

Primer 20. Damjan Jovičin, *Ars Subtilior, Makes no (Drama) Sense*, isječak iz klavirske kadence t. 182–184.

Repriza početnog materijala nakon kadence u *Makes no (Drama) Sense*, postupak je suprotan prethodnom toku. Navedena sukcesija osmišljena je tako da preispituje mogućnost očekivanja u nedoslednosti. Drugim rečima, ako se uspostavi pravilo nedoslednosti u susednim materijalima, da li repriza može predstavljati intruziju? Repriza, ma koliko dugo odgađana u muzičkom toku, poseduje kohezivni kvalitet za muzički prostor u kojem se odvija. Prostor između dve pojave istog materijala može biti ispunjen najrazličitijim materijalima koje element reprize ne može muzički pomiriti. Ono što je dato u konceptu reprize je graničnik upoznavanja i prepoznavanja, između kojih smeštamo sve preostale materijale.

7.2. III stav

7.2.1. Materijal *a* odseka stava *Southeastern Europe*:

Početni materijal trećeg stava sastavljen je od dva motiva koji se odvijaju simultano:

- Motiv sa početka *Makes no (Drama) Sense* pojavljuje se u deonicama flaute, klarineta, violine i viole
- Motiv „korala”, pojavljuje se u deonici violončela i klavira.

III Southeastern Europe

for flute, clarinet, violin, viola, violoncello and piano

$\text{♩} = 100$
air sound ad libitum

Fl. *mf*
Cl. *mf*
Pno. *mf*
Vln. *mf*
Vla. *mf*
Vc. *mf*

simile
Sul G
molto sul tasto → molto sul ponticello → molto sul tasto
3:4
3:2
3:2
7:4
6:4

Primer 20. Damjan Jovičin, *Ars Subtilior*, *Southeastern Europe*, t. 1-4.

Ritmički rudimentarna deonica klavira karakteristična je za stvaralaštvo Mortona Feldmana, što je jedno od polazišta za ovu deonicu. U Feldmanovoj kompoziciji *Piano, Violin, Viola, Cello* se gudačke deonice smenjuju sa deonicom klavira u periodičnim rastojanjima. U trećem stavu *Ars Subtilior*, klavir i violončelo su ritmički sinhronizovani, dok su preostale deonice ritmički nezavisne.

Pianos, Violin, Viola, Cello
(1987)

Morton Feldman
(1926–1987)

♩ 63-66
sord.
ppp
sord.
ppp
sord.
ppp
ped. →

Primer 21. Morton Feldman, *Piano, Violin, Viola, Cello*.

7.2.2. Prelazi i forma u trećem stavu *Ars Subtilior*

Formalna šema trećeg stava:

I								II						
a	b	a	c	a1	c	c1	c2	d	c3	b	d	c	d	e
(1-4)	(5-20)	(21-24)	(25-28)	(29-32)	(33-36)	(37-39)	(40-42)	(43-50)	(51-52)	(54-69)	(70-77)	(78-81)	(82-89)	(90-93)

Iako je očekivano da se harmonski jezik usagласi sa početnim modelom, vrlo brzo i treći stav podleže metodi prekinutog kontinuiteta sa direktnim upadom pasaža u petom taktu (*b*). Sa pasažem iz petog takta otpočet je hromatski „vrtlog”, koji ima „destruktivnu, haotičnu zvučnost”, koju autor opisuje kao „ponišćavanje materijala”. Odsek *b*, zbog pasažne fature i nedostatka izrazitog tematskog sadržaja, u drugom kontekstu mogao bi poslužiti kao kratka digresija ili komentar koji, iako kontrastan, ne bi sasvim narušio izlaganje početnog materijala. Ipak, dimenzija *b* odseka negira ovu mogućnost. Zbog prolongacije kontrastnog materijala *b* odseka, muzički materijali se mogu interpretirati dvojako:

- *a* i *b* su dva susedna, kontrastom suprotstavljena odseka
- odsek *b* je opsežniji i linearno razvijeniji, *a* odsek po proporcijama može biti uvod za *b* odsek.

Primer 22. Damjan Jovičin – *Ars Subtilior*, III stav, početak *b* odseka.

Repriza početnog materijala (*a*) u 21. taktu većeg je obima, nalik ekspozicionom izlaganju koje je prvobitno izostalo. Na početni materijal nadovezuje se zbirni četvrtinski pokret u svim deonicama koji obrazuje dijatonsku kadencu (*c*). Rezultat ovoga su dva razrešenja: od početne dve deonice se ritam *a* odseka, „koral/koračanica” javlja kao ritam u celom ansamblu, i od hromatske harmonije se materijal redukuje na dijatoniku, završno sa kadencom.

The image shows a musical score for Example 23, consisting of six staves: Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Piano (Pno.), Violin (Vln.), Viola (Vla.), and Cello (Vc.). The score is in 4/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The piano part includes a triplet of eighth notes and a 7th chord. The woodwinds and strings play sustained chords and rhythmic patterns.

Primer 23. Damjan Jovičin – *Ars Subtilior, Southeastern Europe*, „kadencirajući obrt”, t. 27.

Materijal koji se prvi put pojavljuje u 43. taktu (*d*) sažima više materijala. U deonici klavira razrađuje se poliritmija iz kadence, u preostalim instrumentima variraju se ritmičke vrednosti i faktura nalik pasažu iz 5. takta. Odsek *d* prožet je dijatonskom harmonijom, u kojoj basov ton klavira naglašava određena harmonska uporišta, nalik funkcijama tonaliteta, a gustina deonica omogućava višeznačno tumačenje. Dijatonska harmonija zajedno sa gustinom deonica omogućava pojavu „slučajnih lirizama”, asocijaciju tonalnih funkcija koje su karakteristične za harmonski jezik minulih epoha. Faktura *d* odseka predstavlja vid organizacije simultanih pasaža koji stoji nasuprot *b* odseku, koji obiluje hromatikom.

Primer 24. Damjan Jovičin, *Ars Subtilior*, III stav, t. 45-46, faktura odseka *d*.

Sa *d* odsekom započinje drugi deo trećeg stava. Karakteristično za drugi deo je *kolažiranje* postojećih materijala. *Kolažiranje* rezultuje kontrastima u sukcesiji. U prvom delu je motivska sličnost između *a*, *a1* i *c* odseka predstavljala ostatke linearnog razmišljanja, dok su u drugom delu u susednom odnosu svi odseci kontrastni, što autor poredi sa menjanjem stanice na radiju. Prelaz između *d* i *c* odseka (t. 51) predstavlja iznenadna pojava kadence. Kadencia je takođe prekinuta pasažom (*b*) na sličan način. Na mestu poslednjeg tona kadence (*c3*), umesto cele note imamo četvrtinu, i već na sledećoj dobi počinje hromatski, pasažni odsek (*b*). Od 54. do 78. takta, između dve kadence smenjuju se *b* i *d* odsek. Povezivanje dve različite pasažne fature (*b* i *d* odsek, 69–70. takt) delimično je amortizovano ritmičkom komponentom. Povezivanje se najviše vrši preko ritmičke gustine koja prvobitno opstaje u violini, violi i klarinetu, figurama tridesetdvojki, a zatim se pridružuje i flauta, dok su u deonici violončela i klavira većinski zastupljene sinkopirane duže notne vrednosti. Glavnu razliku između *b* i *d* odseka (54–69 i 69–77) predstavlja ritam deonica, u hromatskom pasažu u pitanju su većinski sinhroni figure tridesetdvojki, dok je u dijatonskom, „liričnom pasažu” prisutna poliritmija. I kada su u pitanju najkraće notne vrednosti, one se uvek ritmički razlikuju kod bar dve deonice. Kontrast je pored faktorne razlike uvećan promenom iz hromatske harmonije u dijatonsku. Faktorne i harmonske razlike u dva materijala (*b* i *d*) su veće nego sličnosti.

Primer 25. Damjan Jovičin, *Ars Subtilior*, III stav, t. 69–70, prelaz između *b* i *d* odseka.

Smenjivanje kadence sa pasażima uspostavlja određeno očekivanje, i kadenca u 78. taktu, iako nepovezanog materijala („kao promenjena stanica na radiju”), očekivano prekida prethodni tok, a potom se reprizira *d* odsek (82–89 t.) Kraj stava sastoji se od tri takta novog materijala koji predstavlja najveći ritmički zastoј u stavu.

Primer 26. Damjan Jovičin, *Ars Subtilior*, III stav, t. 88–92, kraj stava.

Na osnovu šeme kompozicije vidimo da se u drugom delu stava više ne reprizira početni materijal, što omogućava generalnu podelu forme na dva dela. Bitno je napomenuti da je odsek c, kadenca, proizašla iz dijatonske varijante *a* odseka, označene u šemi kao *aI*, što pokazuje da je neka veza sa prvobitnim motivom zadržana i u drugom delu stava.

Treći stav koristi ideju ronda u pogledu smenjivanja materijala i repriznosti. Specifičnosti ove forme leže najviše u krajevima oba dela. Završetak prvog dela predstavlja otklon od mehaničke sukcesije i nagoveštaj repetitivne tehnike, a kraj sa novim materijalom, i tri tačke predstavljaju otpor od zaključka, ili nemogućnost zaključka. Forma trećeg stava izgrađena je intruzivnom metodom smenjivanja materijala kao i prethodni stav, ali kada se četiri materijala prvi put prezentuju, dalji tok je zasnovan isključivo na permutaciji tih poznatih materijala. Zbog specifičnosti ovog formalnog postupka, autor koristi termin „kolažiranje”. Posebna primena metoda je prisutna 33–42 takta, kada je od istog muzičkog segmenta, seckanjem i *loopovanjem* dobijen asimetričan repetitivan muzički tok. Razvojnu koncepciju i uspostavljanje klimaksa moguće je primetiti u drugom delu (II), gde prevladavaju odseci pasažne fakture i nema značajnijeg zastoja osim kadence i samog kraja. Upotreba dijatonske harmonije u kadenci koja se javlja u 25. taktu suprotstavljena je hromatskoj harmoniji kao dijatonski kontrast.⁴⁰ Činjenica da se dijatonska kadenca koristi kao materijal, i da se prepliće sa gustim hromatskim sadržajem *b* dela stvara dva tumačenja kadence u ovom stavu. Prvo, da joj je funkcionalnost narušena ponavljanjem, a drugo, da joj je funkcionalnost pospešena ponavljanjem.⁴¹ Ponavljanje narušava harmonsku funkciju kadence. Kadenca je apstrahovana kao melodijsko-ritmički materijal i izjednačena sa ostalim muzičkim materijalima kao tonalno stabilan postulat ukupnog toka. Kadenca može i ne mora biti razmatrana u pogledu formalne logike trećeg stava.

7.2.3. Modaliteti gustine ritma u trećem stavu

U trećem stavu *Ars Subtilior*, modalitet gustine je veći u odnosu na stav *Makes no (Drama) Sense*. Može se reći da jedini nukleus ove tendencije ka gustom ritmu u *Makes no (Drama)*

⁴⁰ Sasvim suprotna je uloga solističke klavirske kadence u prvom stavu, koja jeste jedini segment stava koji koristi svih dvanaest tonova.

⁴¹ U svojoj podrobnoj studiji Ana Stoun (Anna Stone) ističe ironiju i kontradiktornu vezu između teksta i muzike u *Or voit tout en aventure*

(...) *muzika koja, prepuna figura podsmeha, predstavlja sve što tekst prezire. Takođe, Stone je prikazala da Gvido namerno koristi notaciju koja nije dobro urađena pošto postoje i do tri figure koje označavaju iste ritmičke vrednosti. Navešćemo dva sažeta objašnjenja za navedenu poruku balade:*

1. *Gvido želi da dokaže da je njegova muzika dobra uprkos dvosmislenim i preteranim notacionim znakovima koji su počeli da menjaju delo tj. defektna ili nesavršena notacija ne implicira lošu muziku.*
2. *Gvido želi da dokaže da defektna notacija čini nemogućim napisati dobru muziku.*

Sense počiva u klavirskoj kadenci (*g*). U *Southeastern Europe* već od petog takta u segmentu pasaža otpočinju registarska, melodijska i ritmička raslojavanja. U taktu 7 postoji i kombinacija različitih notacija sa ciljem što veće emancipacije glasova. Kratke notne vrednosti, koje idu i do šezdesetčetvorki u deonici klavira, kombinovane su sa hemiolama u klarinetu i neodređenim hemiolama u violini i violi. Na ovaj način se prostorna, vizuelna notacija dodaje već postojećem poretku otkucaja u taktu, omogućavajući manje kontrolisanu ritmičku gustinu. Osamostaljenje deonica kroz specifičnosti ritma odvija se na još nekim ranije pomenutim mestima poput dijatonske kadence u 27. taktu (*c*) ili *d* odseka.

The image shows a musical score for measures 7 to 16 of a piece. The score is for a woodwind quintet and piano. The instruments are Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Piano (Pno.), Violin (Vln.), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The time signature is 16/8. The key signature changes from G major to E minor at measure 11. The piano part has very dense textures with many sixteenth and thirty-second notes. The woodwinds have intricate melodic lines. The score is divided into two systems, with a key signature change from G major to E minor at measure 11. There is a performance instruction for the Viola: 'start slightly after the first beat'.

Primer 27. Damjan Jovičin, *Ars Subtilior*, *Southeastern Europe*, faktura *b* odseka.

Nasuprot raslojenim deonicama stoji jedinstven puls, homoritam. Od modaliteta gustine koji se pojavljuju, homoritam je prisutan u odsecima *a*, *c*, i *f* u trećem stavu, *a, b, f* u *Makes no (Drama) Sense* i na samom kraju devetog stava. Ritmičko raslojavanje je prisutno u *b* i *d* odseku trećeg stava, kadenci *Makes no (Drama) Sense (g)* i tokom celog devetog stava. U drugom stavu homoritam dolazi do izražaja u *f* odseku (160-180) naglašenom, trajnom repeticijom koja stvara utisak kontinuuma zvučne mase, više nego ritmičke podele na sitne udare. Homoritmičnost se u kontekstu *Ars Subtiliora* pojavljuje više kao redukovana gustina, nego kao pomak ka sinhronom pulsiranju. Na sličan način i brze, kratke notne vrednosti ne predstavljaju potrebu za ubrzanjem pulsa, već za modalitetom veće gustine. Ni kraće ni duže notne vrednosti nisu metrički naglašene, i zbog toga je moguće govoriti o trajnoj ritmičkoj ambivalenciji.

Primer iz *b* odseka trećeg stava, koji počinje u 43. taktu, predstavlja kombinaciju poliritmije, različitih artikulacija, i poseban modalitet gustine, koji se ograničava na jednu dijatoniku. Ovaj takt i ceo *d* odsek trećeg stava, predstavlja gustinu koja po stepenu prethodi *b* odseku, a u muzičkom toku se pojavljuje kao jedna od mogućih posledica razmene parametara.

7.3. Dijatonska harmonija, VII stav

Sedmi stav, *Chaconne*, harmonski je najjednostavniji u pogledu lestvičnih struktura koje sadrži. Ukupan harmonski sadržaj može se svesti na dijatoniku Ges-dura i A-dura. Lestvicu koja obuhvata tonove harmonije sedmog stava, moguće je tumačiti višeznačno, zbog odsustva funkcionalnosti. U prvoj pojavi teme, najčešće ponavljani ton je *ces*, četvrti stupanj, što dozvoljava tumačenje iste lestvice kao lidijskog modusa. Repetitivni akord koji prati temu u basu ima funkciju borduna, i u posmatranju međusobnih veza navedena dva sloja, nije moguće dati samo jedno tumačenje njihove funkcionalnosti u okviru tonaliteta.

Primer 28. Damjan Jovičin, *Ars Subtilior*, početak sedmog stava (1–7t.), deonica klavira.

Ukoliko se dijatonika kompozicije tumači kao tonalitet Ges-dur, završetak teme bi bio na subdominanti, što se u kontekstu tonalnosti može tumačiti kao „nedorečeno”. Autor na ovaj način tumači harmonski sadržaj kompozicije *Slow Movement* Dejvida Langa (David Lang) i sličan harmonski sadržaj koristi u svojoj orkestarskoj kompoziciji, kao i u *aleatorijskom* tutiju iz sedmog stava *Ars Subtilior*.

Primer 29. Damjan Jovičin, *Matematički san*, t. 85–86 deonica klavira i timpana.

90

92

94 repeat bars 90, 91, 92, 93 in any succession for at least 30 "

Primer 30. Damjan Jovičin, *Ars Subtilior*, klavirska deonica sedmog stava, t. 90–94.

Sedmi stav je nazvan Chaconne zbog basove linije koja se ponavlja, stvarajući harmonski okvir za variranje i promene instrumentacije u ansamblu. U prilogu su prikazane dve različite instrumentacije, prva *in Ges* i druga *in A*, sa kvazikanonskom imitacijom između glasova.

♩ = 120

Primer 31. Damjan Jovičin, *Ars Subtilior*, *Chaconne*, dve različite instrumentacije teme u basu, taktovi 1–5 i 27–31.

Na poimanje savremene Čakone značajan uticaj izvršilo je delo *Chaconne* Hajnera Gebelsa (Heiner Goebbels).⁴² Ritmički slobodniju deonicu basa (Pn, Vc. 2, Db, t. 1–7) autor kombinuje sa ritmizovanim harmonskim pedalom u preostalim deonicama. Ritam harmonskog pedala koji traje tokom deonice basa, moguće je uporediti sa početkom kompozicije *Mayden Voyage* Herbija Henkoka (Herbie Hancock). Glavni kompozicioni postupci u sedmom stavu su

⁴² Gebels u svojoj *Čakoni* koristi ritmički razvijenu deonicu basa, koja je harmonski tumačena slobodno.

suprotstavljanje različitih faktura kroz dve dijatone (prvi put u 8. taktu), Des- dura i A-dura, i različite orkestracije varirane teme u basu, koja se jednom pojavljuje u diskantu (Primer 31). Na ovaj način, autor kompoziciju usmerava na orkestraciju, dok su tema u basu i harmonski pedal muzička „konstanta”.

7.4. V stav

Peti stav, *Melody*, predstavlja spoj elementa slučajnosti i kontrapunktske tehnike. Materijal svih deonica je melodija koju najizraženije čujemo u diskantu, i koja se slobodno imitira u ostalim glasovima. Iako većina glasova počinje u isto vreme, njihove deonice se ritmički raslojavaju i povremeno formiraju slobodnu stretu.

V

Melody

for two flutes, two clarinets, two violins,
viola, two violoncellos, double bass and piano

$\text{♩} = 60$

Flute 1
mf *sempre portato*

Flute 2
mf *sempre portato*

Clarinet 1 in B \flat
mf *sempre portato*

Clarinet 2 in B \flat
mf *sempre portato*

Marimba

Piano
mf

Violin I
mf

Violin II
mf

Viola
mf

Violoncello I
mf

Violoncello II
mf

Double Bass
mf

Primer 32. Damjan Jovičin, *Ars Subtilior, Melody*, t. 1–3.

7.4.1. Formalna šema petog stava

I

a (1–6) a1 (7–14) a2 (15–21) a3 (21–27)

II

b (28–32) c (33–38) d (39–45)

Harmonija koja je predstavljena u vertikalni petog stava sastoji se od tonova melodije. Tonovi vertikale dobijeni su ekstrahovanjem iz nadolazećeg melodijskog toka (leva ruka klavira), ili kao rezultat sustizanja glasova. Na materijalu osnovne melodije vrši se ekstenzija unisona kroz postupak slobodne imitacije koji u sebi sadrži elemente veštačke imitacije, variranja i poliritmije. Pored ritmičkog raslojavanja, u segmentima prisutne su augmentacija i diminucija (klavir 1. takt). Tehniku imitacije u ovom stavu autor razmatra kao „jedinstvo melodijskog i harmonskog sadržaja” ali takođe i kao ritmičku dezintegraciju koja u kontekstu slušanja može stvoriti utisak proizvoljnosti ili greške. Proizvoljnost se može odnositi na dva aspekta: 1. nemogućnost ritmičke egzaktnosti u pogledu vremenskog rastojanja, 2. „realna“ ritmička rastojanja ometaju percepciju metra, što takođe može kod slušaoca prouzrokovati utisak „ritmičke neujednačenosti“. Autor kroz ovaj stav ispituje granicu ritmički određenog muzičkog toka i mogućnost tumačenja istog kao proizvoljnog. Najdetaljnije se ritmički parametar može slušno primetiti na primeru jedinstvene melodije koja prožima sve deonice. U odnosu na melodijski model i „unison”, prate se odstupanja, „proizvoljnosti i greške”. Zvučni rezultat kompozicionog postupka koji je izveden u petom stavu može se tumačiti i kao veštački eho, zbog zadržavanja svakog tona melodije u jednom od glasova koji mu slede.

7.5. Motivska sličnost trećeg i devetog stava

Detalji na granici čujnosti su karakteristika koja se prvobitno pojavljuje u trećem stavu, a puno značenje dobija u poslednjem stavu, *Far from the End*, stavu koji se koristi samostalnim deonicama, ritmičkim i melodijskim raslojavanjem kao glavnim gradivnim elementom. Materijal devetog stava najavljen je u pasažu drugog stava, čiji delovi će se javiti tokom devetog stava. Najupečatljiviji materijal je karakteristična melodija u najvišem registru klarineta koja će postati glavni motiv devetog stava.



Primer br. 33: Damjan Jovičin – *Ars Subtilior, Southeastern Europe*, materijal *b* odseka koji će se detaljnije razviti u posljednjem stavu

7.6. IX stav

Na početku devetog stava javlja se u imitaciji između dva klarineta. Početak devetog stava je vrlo kratko imitacioni tok, a ubrzo, ulaskom većeg dela preostalih deonica, faktura se uspostavlja kao neimitaciona, deonice imaju različite materijale. Primer klarineta prvobitno slede flaute, koje su u svojoj prvoj pojavi u sličnoj relaciji kao dva klarineta:

Primer 34. Damjan Jovičin, *Ars Subtilior, Far from the End*, početak.

Sa ulaskom gudačkog ansambla, pojavljuje se faktura koja najviše izgledom i zvukom podseća na *b* odsek devetog stava: brze notne vrednosti, različite artikulacije koje stvaraju efekat zasićenosti, „mnoštva”:

Primer 35. Damjan Jovičin, *Ars Subtilior*, *Far from the End*, odsek b.

7.6.1. Formalna šema i prelazi između odseka:

Far from the End

I

a (1–9) b (10–13) c (14–18) d (19–21) e (22–24) f (25–30) g (31–34)

II

a1(35–46), h (47–54) a2(55-67) i(67-72) j(73-86) k(87-90)

III

a3 (91–107) koda (108–115)

Prva pojava gudačkih i udaračkih instrumenata (taktovi 10, 11) osmišljena je kao komplementarna boja, odgovor na prvobitno prisustvo duvačkih instrumenata. U prva dva odseka *a* i *b* postoji naznaka antifonog/responzorijalnog tretmana ansambla (cl.1,2: fl. 1,2; duvači: gudači; *a*:*b*), kao i rudimentarne imitacije (cl1:cl2).

Odsek *c*, koji predstavlja prvu *tutti* instrumentaciju u devetom stavu, prožet je i rudimentarnom ritmičkom imitacijom.⁴³ Dakle, u odnosu na prevladavajući ritam tridesetdvojki, deonice prvog klarineta, obe violine i viole, koriste duže notne vrednosti na tonskim visinama višeg registra, na taj način stvarajući komplementarnu fakturu.

The image displays a musical score for a woodwind and string ensemble. The instruments listed on the left are Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Clarinet (Cl.), Maracas (Mar.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Violoncello (Vc.). The score is in 5/4 time and marked with a forte (*f*) dynamic. The music features a complex rhythmic pattern. Several notes in the Clarinet I, Violin I, and Viola parts are circled, with lines connecting them to highlight the imitative rhythmic patterns. The score includes various musical notations such as trills, slurs, and dynamic markings.

Primer 36. Damjan Jovičin, *Ars Subtilior*, rudimentarna ritmička imitacija ili komplementarni ritam u devetom stavu.

⁴³ Navedena imitacija stadijum je između prave melodijske imitacije i komplementarnog ritma/fakture.

Od početka *c* odseka, svim deonicama se zadaje ritam tridesetdvojki, koji opstaje kroz sve nivoe dinamike i gustine. Kod prisustva ovog ritma je važan teksturalni kvalitet, njegova gustina, koja ukupnom zvuku ansambla daje karakterističnu boju. Uz pažljivije slušanje, moguće je primetiti naznake homoritmičnosti, ali uglavnom veći nivo ritmičke gustine u različitim deonicama u nekoj meri biva razuđen.

7.6.2. Faktura *f* i *g* odseka:

Novi tip fakture se uspostavlja u taktu 25 (*f*) gde su deonice raspoređene u četiri sloja. Duvački instrumenti su u ritmičkoj imitaciji *ad minimam*⁴⁴(rastojanje između glasova je i do osam puta manje od jedinice brojanja), a gudački instrumenti su podeljeni na tri sloja. Prvi sloj čine violine koje su takođe u ritmičkoj imitaciji *ad minimam* a razlika u odnosu na duvačke instrumente je u prostornoj notaciji, koja nema definisanu metričku organizaciju, kao i u picikato artikulaciji koja ih tembralno izdvaja od ostatka. Drugi sloj gudačkog ansambla čini viola koja ima duge notne vrednosti i ulogu borduna u fakturi, a treći sloj predstavljaju deonice čela koje su ispunjene gustim ritmom tridesetdvojki i snažnim pritiskom gudala koji iz zapisanih tonskih deonica izvlači šum i škripu.

Primer 37. Damjan Jovičin, *Ars Subtilior, Far from the End*, isečak iz *f* odseka.

⁴⁴ U renesansnoj muzici pojam *ad minimam* označava minimalan broj metričkih jedinica između glasova koji učestvuju u imitaciji.

Tokom *f* odseka menjaju se tri različite gustine (24, 27. i 30). U sledećem odseku (*g*) isti elementi su preraspoređeni u različite deonice i metričke lokacije. Deonice flaute su umesto imitacije *ad minimam* sinhronog ritma. Deonice klarineta su preuzele materijal iz deonice dva violončela, a prethodni picikato sloj dve violine, sada je raspodeljen u celom gudačkom ansamblu.

Primer 38. Damjan Jovičin, *Ars Subtilior, Far from the End*, odsek *g*.

U odseku *g* dolazi do faktornog raslojavanja: prvo se osamostaljuje deonica čela sa dvostrukim trilerima i *arco* arpeđima, da bi zatim do 32. takta penjući se po registrima sve deonice postepeno napustile prethodnu fakturu i ritmički se raslojile.

7.6.3. Prva repriza, odsek *a1*

U 35. taktu deonice duvačkih instrumenata ponovo koriste ritmičku imitaciju na tonovima najvišeg registra. Ovaj registar duvačkih instrumenata se koristi kao anticipacija prve teme iz klarineta, koja se u originalu pojavljuje u 38–39 taktu. Kada se melodijski integrišu tonovi deonica svih instrumenata, po redosledu njihovih ulaza u 35. taktu, može se uočiti da je u pitanju glava teme. Pojavu teme takođe priprema i pojava udaraljki koje nisu prisutne od 24. takta. Sa pojavom teme u klarinetu, prestaju i udaraljke.

Primer 39. Damjan Jovičin, *Ars Subtilior*, *Far from the End*, repriza glavne teme u deonicama flauta i klarineta, 35. takt.

Pojava teme u 38. taktu je redukovane fakture, što je najslbličnije samom početku kompozicije. Segment iz repriznog *al* odseka (41–45) oformljen je pomoću više simultanih slojeva. U deonicama klarineta tema se izlaže u imitaciji, dok dve flaute sa figuracijama tridesetdvojki predstavljaju zaseban sloj, a udaraljke i čela treći sloj koji kombinuje sinkopirane i duže notne vrednosti. U 44. i 45. taktu pojavljuje se početak teme u violini u tremolo artikulaciji. Početak teme je naglašene artikulacije i registra, ali je u ovom trenutku faktura već zasićena drugim slojevima i zato ova aluzija na temu nema isti intenzitet kao pojava teme u klarinetu u 38. taktu.

Primer 40. Damjan Jovičin, *Ars Subtilior*, *Far from the End*, aluzija na temu u deonici violine – t. 44–45.

7.6.4. Superponiranje kontrasta i pojava teme:

Pojava kontrastnih materijala predstavlja privremeni otklon od teme. Umesto razvoja tematskog materijala, tema se ističe ponavljanjima i imitacijom, dok je preostali tok otklon, komentar, ili reakcija između tih ponavljanja. Navedeni pristup možemo primetiti na sledeći način: Svaka pojava teme praćena je nekim drugim materijalom koji kontrastira, često se drugi materijal nađe u istom glasu koji je doneo temu.

7.6.5. Fakturna podela *h* odseka:

Od 47. do 55. takta javlja se nova fakturna podela. U deonicama flauta, uz izuzetak par pasaža, prevladavaju dvozvuci proizvedeni istovremenim sviranjem i pevanjem. U klarinetu su to prvobitno duge note koje su sinhrono sa flautama i grade akordske blokove, a potom se u formi pasaža i trilera pomeraju od metričke pozicije ostalih deonica. U taktovima 49 i 50, upotrebom ritmičkog raslojavanja, harmonski ritam se razlaže po slojevima. Zbog ritmičke asinhronosti izbegnuta je konačna organizacija vertikale (stalno dodavanje i oduzimanje tonova).

The image displays a musical score for Example 41, consisting of seven staves. From top to bottom, the staves are: Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The score is written in 3/4 time and features complex rhythmic patterns and textures. The Flute and Clarinet parts are characterized by long, sustained notes and complex rhythmic figures. The Violin and Viola parts feature intricate rhythmic patterns and trills. The Violoncello part provides a steady, rhythmic accompaniment. The score is marked with various musical notations, including slurs, accents, and dynamic markings.

Primer 41. Damjan Jovičin, *Ars Subtilior*, *Far from the End*, faktura odseka *a2*.

Od 56. do 65. takta se na već postojeću fakturu dodaje tema u klarinetima u imitaciji. Izlaganje teme je kombinovano sa prethodno pomenutim komplementarnim harmonskim ritmom, koji se iz fragmentovanog, poliritmičnog tkanja redukuje na simultane akordske blokove. Navedene razlike harmonskog predstavljanja možemo videti u razlici između takta 57 i 62.

The image shows a page of a musical score for a chamber ensemble. The score is written for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The music is in 12/8 time and consists of two systems of staves. The first system starts at measure 56. The second system begins with a 6/4 time signature change. Various performance instructions are present, including 'sing while playing' for the flutes, 'quartettone vibr.' for the clarinets, and 'molto sul ponticello' for the strings. The score includes complex rhythmic patterns, triplets, and dynamic markings.

Primer 42. Damjan Jovičin, *Ars Subtilior*, *Far from the end*, komplementarni harmonski ritam.

7.6.6. Rukopis *Far from the End*:

Deveti stav u zapisu na istoj strani sadrži deonice različitih metričkih dužina, koji su se realno preneli u finalni izgled partiture. To je kao rezultat dalo instrumentacijski diminuendo do kraja najduže deonice, do početka sledeće strane i ponovo. Moguće je da slika prvobitno vertikalno korespondirajućih deonica, koje nisu osmišljene ni potpisane u istom metru, može da se prenese u egzaktno muzičko vreme uz minimalna prilagođavanja, a da se pritom sačuva muzička koherencija. Primer ovog vizuelnog transfera lako je uočljiv na prelazu između odseka *a2* i odseka *i* gde možemo primetiti strukturu tri „talasa” instrumentacije (67, 68. i 71. takt).

7.6.7. Parafraza *Muzike 38* u odseku *j*

Sukcesiju hromatskih pasaža odseka *i* prekida dijatonski akord u 73. taktu sa tonalnim centrom na tonu fis, na čijem fonu se pojavljuje parafraza teme kompozicije *Muzika 38* Josipa

Slavenskog.⁴⁵ Autor je deonice svog dela uporedio sa karakterom melodijske inventivnosti koja se pojavljuje u kompoziciji Slavenskog, koje Vlastimir Peričić opisuje kao „improvizaciono-napevno razvijanje”. Upotreba teme u klarinetu može se tumačiti na više načina:

- „prepuštanje” muzici drugog kompozitora, tj. „dozvoljeni upliv” drugog
- intruzija i nekontrolisano prevladavanje
- omaž muzičkoj istoriji Beograda.

Pojava parafraze *Muzike 38*, uslovljava harmonski kontekst ostalih deonica. Svi pasaži koji se pojavljuju u odseku *j* sadrže dijatoničku dorskog, frigijskog i eolskog modusa od tona fis.

Primer 43. Josip Slavenski, *Muzika 38*, t. 7–15, tema u deonici klarineta.

⁴⁵ „Kao i u brojnim drugim delima Slavenskog, naročito u *Haosu* i *Muzici za orkestar*, i ovde istaknutu ulogu igraju ostinatne formule, suprotstavljene improvizaciono-napevnom razvijanju u drugim slojevima fature”. Vlastimir Peričić, Vlastimir, „Uvod” u *Slavenski, Josip: Muzika za kamerni orkestar, Kritičko-praktično izdanje*, Beograd 1986.

Primer 44. Damjan Jovičin, *Ars Subtilior*, t. 73-79 parafraza *Muzike 38* u deonicama dva klarineta.

Za razliku od originala, u *Ars Subtilior*, klarinetska tema se koristi polifono. U početku su dve deonice klarineta simultane, od 74. takta su u veštačkoj imitaciji, a u segmentu 80–82. takta, koristi se i tema u augmentaciji. Tema je okružena elementima iz prethodnog muzičkog toka: pokret tridesetdvojki, tremola, glisanda i hemiole (takt 74), flažoleti i trileri (takt 76), kao i osminskom figuracijom u intervalu kvarte koja je preuzeta iz originala. Svi navedeni elementi prilagođeni su modalnoj dijatonici iz teme. Iako je parafraza korišćena samo tokom odseka *j*, dijatonska harmonija opstaje kroz naredne odseke (*k*, *a3*) sve do takta 96 u odseku *a3* kada se deonice redukuju na unison na tonu fis. Reprizni odsek *a3* sastoji se od tri „talasa” (nakon početka svakog od talasa, instrumentacija postepeno opada do početka novog talasa⁴⁶) koji započinju temom. Odsek *l* ili koda 108–115 predstavlja jedini višetaktni simultani zastoj u celom stavu.

8. Gamelan stavovi

Gustina fature koja u drugom, trećem, petom, sedmom i devetom stavu ima oblikotvornu funkciju, takođe je ima i u muzici javanskog gamelana. Modusi gustine koje autor koristi u poslednjem stavu zovu se *irama tanggung* i *irama dadi*. Pored jasne diferencijacije dva različita

⁴⁶ „Talas” je rezultat pretvaranja rukopisa i ritmičkih prilagođavanja. Najduža deonica je ona koja preostaje u opadanju instrumentacije, sve do početka sledeće strane, kada se ponovo uključuju ostali instrumenti.

modusa gustine, sve deonice su izvedene iz osnovne melodije koja se zove *balungan*, u vidu variranja, repeticije, augmentacije i diminucije. Postupak kojim se ekstrahuje više deonica iz jedne, često se podrazumeva u praksi gamelana, a u odnosu na kontrapunktske tehnike u klasičnoj muzici, predstavlja zasebnu metodu kojom autor postiže ekonomičnost muzičkog materijala kroz stav. Varijacije koje različite deonice u gamelanu izvode na glavnu temu, u *Ars Subtilioru* suprotstavljene su kvazi-imitaciji ad minimam na temu u petom stavu, kao i bas temi iz sedmog stava, *Chaccone*. Zajedničko svojstvo ova tri stava predstavlja jedinstven melodijski materijal na kojem je zasnovana celina. Razvoj harmonije u kompoziciji *Ars Subtilior* kreće se od dijatonske i hromatske harmonije uz mestimične četvrt-tonove do štima javanskog gamelana. Naime, muzika gamelana je u sopstvenom štimu, koji u svakom setu instrumenata može imati blago različitu lestvičnu potpodelu. Lestvica je pentatonska, u *slendro* modusu. Kada bi se javanska *slendro* lestvica uporedila sa temperovanim sistemom, intervale koji su razlika najbliže temperovane frekvencije i zvuka instrumenta moguće bi bilo tumačiti kao „mikro-intervale“, što bi dovelo u vezu pojam mikrotonalnosti i ovu vrstu muzike. *predstavlja* pomak od egzaktne četvrt-tonske muzike ka netemperovanoj neujednačenoj mikrotonalnoj lestvici.

Gamelan stavovi:

Vezivno tkivo ciklusa *Ars Subtilior* jesu stavovi javanskog gamelana. Komponovani sa analogijom na promenade Modesta Musorgskog u slikama sa izložbe, prave pasažni prostor između stavova temperovane muzike. Stavovi se zovu svila, ćilibar, žad i šafran po onome što se transportovalo između istoka i zapada, od čega su se izrađivale suptilne stvari odeće, nakita i hrane. Osnovna melodija, koja se u gamelanu naziva *balungan*⁴⁷, predstavlja motivski materijal i skelet kompozicije. Na osnovu tonskih visina u temi i njihovog redosleda izvode se sve preostale deonice. Postupci izvođenja deonica iz teme mogu se tumačiti kao ustaljeni kontrapunktski obrasci za svaki instrument zasebno. Sledi primer tradicionalne notacije i klasične notacije:

Balungan: 1	6	1	2	6		1	2	6	
Peking:	11	66	11	22	66		11	22	66
Bonang:	*	6	1	6	1	2	6	2	6
Panerus:	*1	6	1	*1	61	*2	62	*2	62
						121	*121	*656	*656

⁴⁷ Henry Spiller, *Gamelan, The Traditional Sound of Indonesia*, Santa Barbara: ABC-CLIO, 2004.

Primer 45. Damjan Jovičin, *Ars Subtilior*, isečak deonica iz stava *Amber*.

Osnovna melodija ili *balungan* je glavni materijal u svim gamelan stavovima a u javanskoj notaciji zapisuje se na sledeći način:

6126 1265 1̇2̇1̇5 1̇2̇3̇6 3613 6125 6565 6521

Iz navedene serije brojeva oformljena je melodijsko-ritmička sekvenca od dvadeset osam taktova koja se ponavlja u stavovima *Silk* i *Saffron*. „Tradicionalna“ interpretacija istog seta brojeva data je u stavovima *Amber* i *Jade*, sa ustaljenim kontrapunktskim obrascima izvedenim iz melodijske sekvence koja traje trideset i dve polovine ili šesnaest taktova od četiri četvrtine. Autor kontrapunktske obrasce gamelana upoređuje sa motivskim radom u stavovima temperovanog instrumentarijuma. Kroz ciklus *Ars Subtilior* autor koristi kontrapunktske obrasce gamelana ali i sopstvene obrasce na gamelanu. U stavovima klasičnog instrumentarijuma, autor koristi tehnike imitacije ad minimam, diminucije, augmentacije, inverzije, ali i sopstvene redefinicije navedenih postupaka. Osnovni melodijski materijal svakog stava autor koristi različito: U stavu *Amber* kao tradicionalni indonežanski *balungan*, u stavu *Melody* kao kanonsku temu i u stavu *Chaconne* kao melodiju basa.

8.1. *Silk*

Prvi gamelan stav, *Silk*, ujedno i prvi stav celokupnog ciklusa, predstavlja numeričko jedinstvo ritma i melodije. Već pomenuta tema, *balungan*, ispisana je kao sekvenca brojeva koji označavaju redosled tonskih visina u lestvici. U ovom stavu su navedeni brojevi tumačeni i kroz ritmički aspekt, kao oznake broja otkucaja, što kao rezultat daje numeričko jedinstvo ritma i melodije.



Primer 46. Damjan Jovičin, *Ars Subtilior*, numeričko jedinstvo melodije i ritma u stavu *Silk* na primeru jedne deonice.

Duge ritmičke vrednosti koje prevladavaju u stavu *Silk* autor koristi kao vremensku meru za opažaj tranzijenata zbirnog zvuka gamelana i odjeka. U tradicionalnim kompozicijama se instrumenti ne koriste homoritmčno. Autor sinhroni ritam koristi za izolaciju harmonske komponente. Prostor dugih notnih vrednosti dozvoljava detaljan opažaj odzvuka gamelana, a sâm odzvuk koji podseća na zvona donosi ritualne i ceremonijalne asocijacije, prvobitni kontekst u kojem su ovi instrumenti upotrebljavani. Stavovi *Silk* i *Amber* se razlikuju po odnosu prema gustini deonica. U uvodnom stavu *Silk* se sve deonice podređuju jednoj melodiji, *balunganu*, zbog ranije pomenutog numeričkog jedinstva ritma i melodije.

8.2. *Amber*

U stavu *Amber* se deonice koriste po uzoru na tradicionalne kompozicije javanskog gamelana na sledeći način: tema ili *balungan* se svira samo u pojedinim deonicama, dok preostale deonice sviraju ustaljene kontrapunktske obrasce. Kroz ovaj stav autor daje omaž tradicionalnom gamelan zvuku, komponujući „u duhu” tradicije.

♩ = 100 Irama Tanggung

The musical score is arranged in a system with ten staves. From top to bottom, the instruments are: Ketuk, Kempyang; Gong; Peking; Demung; Bonang Barung (with 'Bukka' notation and fingerings: 3 1 2 5 6 i 3 5 6 3 2 5); Bonang Panerus; Gender (treble and bass clefs); Kenongs; Slenthem; and Kendang. The tempo is marked as ♩ = 100 and the style is 'Irama Tanggung'. The score shows a complex melodic line with many ornaments and a steady accompaniment.

Primer 47. Damjan Jovičin, *Ars Subtilior*, *Amber*, „tradicionalni tretman instrumenata”.

8.3. *Jade*

Stav *Jade* razlikuje se od ostalih stavova sa gamelanom zbog jedinstvene harmonske strukture koja podrazumeva spoj koncertnog klavira i gamelana bez intervencije na njihovom štimu. Po izvedenoj aproksimaciji slendro lestvice beogradskog gamelana, autor koristi osnovnu temu za razradu deonice klavira. Počevši od uvoda koji nosi naziv *bukka*, zatim *balungan* melodije, deonica klavira integriše najrazličitije tipove ornamentacije koje ne bi bile moguće u instrumentarijumu gamelana. Takođe, deonica klavira kroz vertikalna zvučanja a naročito basov ton usmerava ukupan muzički tok ka potencijalnim tonalnim funkcijama.

271

Kt. Ky.

G.

Pkg.

Dmg.

B. Bar.

B. Pan.

Pno.

Slthm.

Kdg.

Primer 48. Damjan Jovičin, *Ars Subtilior*, *Jade*, akordi u klavirskoj deonici formiraju „tonalne funkcije”.

Zbir temperovanog klavira i gamelana omogućava nove mikrointervalne relacije koje obogaćuju postojeće „tonalne funkcije”. Uloga klavira seže od funkcije *balungana*, uvoda (*bukka*), preko ornamentacije postojećeg štima, pa sve do hromatskih alteracija koje se suprotstavljaju štimu gamelana.

8.4. *Saffron*

Stav *Saffron* notiran je po uzoru na komade sa solistom i pratnjom. Ritmička gustina solističke deonice znatno prevazilazi ritam melodijske sekvence koju donose preostale deonice. Navedena prateća melodijska sekvence je gotovo identična kao u uvodnom stavu, *Silk*.

168

Kp.

Pkg.

Sn.

Dmg.

B. Bar.

B. Pan.

Kng.

Sthm.

Primer 49. Damjan Jovičin, *Ars Subtilior*, *Saffron*, ritmička raznovrsnost solističke deonice bonang panerusa.

Solistička deonica bonang panerusa specifična je zbog proširenih tehnika u odnosu na tradicionalnu upotrebu instrumenta. Instrument se pored standardnog načina svira i drvenim delom palice, prevlačenjem vrha drvenog dela, udaranjem po ivici bonanga, kao i tremoliranjem drvenim delom između dva ili više bonanga. Pored proširenih tehnika, koriste se lestvična glisanda i akordska arpeđa koja takođe nisu uobičajena za tradicionalnu muziku na ovom instrumentu.

Gamelan stavovi sa solističkom deonicom, *Jade* i *Saffron*, nadovezuju se na koncepciju gamelan stavova koji im prethode, *Silk* i *Amber*. *Jade* je vremenski, strukturno i harmonski proširena verzija stava *Amber* dok je *Saffron* virtuoзни solistički stav na bazi statične sekvence iz prvog stava. *Silk* i *Amber* predstavljaju „čistu formu” dva koncepta, savremenog i tradicionalnog, dok solistički stavovi iniciraju harmonsko, ritmičko i melodijsko proširenje.

9. Zaključak

Makro forma kompozicije je asimetrična u pogledu smenjivanja gamelana i klasičnih instrumenata. Simetrična forma podrazumevala bi jedan stav gamelana nakon svakog stava klasične instrumentacije, poput refleksije. U ciklusu autor asimetriju koncipira otpočinjući kompoziciju gamelanom, potom sukcesijom dve klasične instrumentacije (drugi i treći stav), i završetkom na klasičnoj instrumentaciji, izostavljajući refleksiju gamelana na kraju kompozicije. Između apstrahovanih gamelan stavova može se ostvariti simetrija ABBA (*Silk, Amber, Jade, Saffron*) koja je isprekidana drugim stavovima.

Skup epiteta koji se pridodaju gamelanu (drevno, arhaično, mistično)⁴⁸ i transformacija koju je gamelan uneo u muziku dvadesetog veka,⁴⁹ autoru su pored ranije navedenih razloga, takođe poslužili za subjektivno oslikavanje naziva *Ars Subtilior*.⁵⁰

Temperovana muzika „sudara” se sa netemperovanom, simetrija sa asimetrijom. Rečnik prošlosti koristi se za imenovanje savremene kompozicije. Na tragu istorijskih pojava autor nastoji da provuče povezujuću nit sa sopstvenim procesom. Autor koristi harmonsko i kontrapunktsko mišljenje sa težnjom da uspostavljene relacije kroz delo oslobodi bilo kakve konvencije. Slična nastojanja autor potražuje u primerima iz prošlosti i u tehnici toka svesti koja je najneposredniji vid umetničkog izražavanja.

⁴⁸ Spiller, *Gamelan*, xviii.

⁴⁹ Ibid, 125.

⁵⁰ Ustaljene kontrapunktske obrasce u gamelanu koji su se prenosili usmenom tradicijom autor takođe razmatra u sopstvenoj definiciji suptilnosti.

Literatura

- Albright, Daniel, *Modernism and Music: An Anthology of Sources*, Chicago: University of Chicago Press, 2004.
- Blotkamp, Carel, *Mondrian: The Art of Destruction*. London: H.N. Abrams, 1994.
- Brodsky, Seth, Helmut Lachenmann: *Salut für Caudwell, for 2 guitars (with speaking)*, 2002, www.allmusic.com/composition/salut-f%C3%BCr-caudwell-for-2-guitars-with-speaking-mc0002454359.
- Cage, John, *Silence: Lectures and Writings*, Middletown: Wesleyan University Press, 1961.
- Caudwell, Christopher, *The Crisis in Physics*, New York: Verso Books, 2018.
- Chase, Stephen, 'There is Always a Time': *Words, Music, Politics and Voice*, in: Chase, S. & Thomas, P (ed.): *Changing the System, The Music of Christian Wolff (171-192)*, Farnham: Ashgate, 2010
- Cook, Nicholas, *Analysing musical multimedia*, Oxford: Oxford University Press, 2004.
- Deleuze, Gilles, *Cinema 1: The Movement Image*. London-New York: Continuum, 1983.
- Desiderio, Matthew John, *Wandering: Seeing the Cinema of Wim Wenders through cultural theory and naturalised phenomenology*, Ann Arbor, Pro Quest 2011.
- Eiseman, Fred, *The Sea of Milk*, in: *Bali, Sekala and Niskala*, Vol. 1: Essays on Religion, Ritual, and Art (63–67), Hong Kong: Periplus Editions, 1990.
- Everett, Yayoi Uno, *Music of Louis Andriessen*, Cambridge: Cambridge University Press, 2007.
- Feldman, Morton, *Piano, Violin, Viola, Cello*, Universal Edition, New York 1987.
- Ferneyhough, Brian, *Firecycle Beta*, London: Ricordi, 1971.
- Ferneyhough, Brian, *La terre est un homme*, London: Edition Peters, 1979.
- Ferneyhough, Brian, *Collected Writings*, edited by James Boros and Richard Toop, London: Routledge, 1995.
- Florensky, Pavel, *Celestial Signs*, Mislser, N. & Salmond, W (ed.) in: *Beyond Vision, Essays on the Perception of Art*, (119-122), London: Reaktion Books, 2006.

- Florensky, Pavel, *The Church Ritual as a Synthesis of The Arts*, Misler, N. & Salmond, W (ed.) in: *Beyond Vision Essays on the Perception of Art*, (101-111), Reaktion Books, 2006.
- Florio, Joseph, *Emasculating the Rabble: Joyce's Medieval Rites of Satire, Allusion and Deromanticisation: a study of the Life-Long Rebelliousness of the Modernist Irish Writer, James Joyce*, Zurich: Zurich University, 2000
- Gail, Dorothea, *Weird American Music, Case Studies of Underground Resistance, BarlowGirl, Jackalope, Charles Ives, and Waffle House Music*, Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2018.
- Godwin, Jocelyn, „Spiritual Currents in Music”, *Studies in Comparative Religion* 5, 1971: 110–125.
- Holtzman, Harry and James, Martin S., *The New Art – The New Life: The Collected Writings of Piet Mondrian*, Boston: G. K. Hall, 1986.
- Goebbels, Heiner, *Ensemble version of Chaconne / Kantorloops of Surrogate Cities*, G.RICORDI & Co GmbH, Munich 1994.
- Goodman, Nelson, *Languages of Art*, Indianapolis: Hackett Publishing Company, 1976.
- Groys, Boris, *Under suspicion: a phenomenology of media*, New York: Columbia University Press, 2012
- Günther, Ursula, *Die Anwendung der Diminution in der Handschrift Chantilly 1047*. Archiv für Musikwissenschaft, Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 1960.
- Hicks, Michael & Asplund, Christian, *Christian Wolff*, Chicago: University of Illinois Press, 2012.
- Hutcheon, Linda, *A poetics of postmodernism: history, theory, fiction*, New York: Routledge, 1989
- Jovičin, Damjan, *Ars Subtilior*, izdanje autora, Beograd 2024.
- Jovičin, Damjan, *Matematički san*, izdanje autora, Beograd 2024.
- Jovičin, Damjan, *Drawing*, izdanje autora, Beograd 2019.
- Jovičin, Damjan, *Približni čovek*, izdanje autora, Beograd 2017.
- Korać, Vladimir, *Event Horizon, teorijska studija o doktorskom umetničkom projektu*, doktorski umetnički projekat, Univerzitet umetnosti u Beogradu, 2020.
- Lachenmann, Helmut *Salute für Caudwell*, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1985.
- Partch, Harry, *Genesis of a music, an account of a creative work, its roots and its fulfillments*, Boston: Da Capo Press, 1974.

Pawling, Christopher, *Christopher Caudwell - Towards A Dialectical Theory Of Literature*, London: Palgrave Macmillan UK, 1989.

The New Oxford History of Music, Vol. 2, Early medieval music up to 1300, London, 1995.

Peričić, Vlastimir, „Uvod” u Slavenski, Josip: Muzika za kamerni orkestar, Kritičko-praktično izdanje, Beograd 1986.

Plumley, Yolanda and Anne Stone (eds.), *A Late Medieval Songbook and its Context: New Perspectives on the Chantilly Codex*, Bibliothèque du Château de Chantilly, Brepols, 2009.

Reich, Steve, *Writings on Music, 1965–2000*, Oxford: Oxford University Press, 2002.

Scelsi, Giacinto, *Anahit*, Paris: Édition Salabert, 1983.

Scelsi, Giacinto, *Sonata no. 3*, Paris: Édition Salabert, 1996.

Spiller, Henry, *Gamelan, The Traditional Sound of Indonesia*, Santa Barbara: ABC-CLIO, 2004.

Steiner, Rudolf, *The Theory of Knowledge Implicit in Goethe's World-conception: Fundamental Outlines with Special Reference to Schiller*, New York: Anthroposophic Press, 1940.

Steiner, Rudolf, *The Philosophy of Freedom: The Basis for a Modern World Conception*, Rudolf Steiner Press, 2000.

Tosaki, Eiichi, *Mondrian's Philosophy of Visual Rhythm*, Dordrecht: Springer, 2017.

Van Deusen, Nancy, *Context of Medieval Music*, Santa Barbara: Praeger, 2011.

West, Andrew Fleming, *Alcuin and the Rise of the Christian Schools*, New York: C. Scribner's sons, 1912.

Wolff, Christian, and George E. Lewis, *Occasional Pieces: Writings and Interviews 1952–2013*, Oxford: Oxford University Press, 2017.

Zatkalik, Miloš i Verica Mihajlović, *Prolongacija i strukturni nivoi u posttonalnoj muzici*, Banja Luka: Univerzitet u Banjoj Luci, Akademija umjetnosti, 2016

Zorn, John, *Arcana V Music Magic and Mysticism*, New York: Hips Road/Tzadik, 2010.