

Чланак примљен 27. априла 2022.
Чланак прихваћен 28. априла 2022.

Бранка Поповић*

Универзитет уметности у Београду
Факултет музичке уметности
Катедра за композицију

ИГРА ПОДРАЖАВАЊА – ПОДРАЖАВАЊЕ ИГРЕ **Разговор са Татјаном Милошевић**

Татјана Милошевић (1970, Врање) дипломирала је и магистрала композицију на Факултету музичке уметности у Београду у класи ред. проф. Зорана Ерића под чијим је менторством 2013. године одбранила и докторски уметнички пројекат – камерну оперу под називом *Ко је убио принцезу Монд*. Данас је редовни професор композиције на истом факултету. Композицију предаје и на Академији умјетности у Бања Луци од 2009. године. Као гостујући професор, боравила је на Универзитету The Old Dominion u Norfolk (САД). Била је предавач и члан жирија на курсу за младе композиторе 15th Young Composers Meeting у Апелдорну (Холандија).



Њене композиције извођене су на бројним значајним фестивалима, манифестацијама и концертима савремене музике у већини европских земаља, САД-у, Јужној Кореји, Кини, као и у нашој земљи и региону (Међународна трибина композитора, БЕМУС, НИМУС, БУНТ, SAXperience, Muzički Biennale Zagreb, Groeten uit Arnhem, International Week for New Music Bucharest, International Music Festival Romania, pianoRISUONANZE, Nieuwe Hollandse Waterlinie 2001, Music Harvest, Nuovi spazi musicali, Јесење музичке свечаности...).

Сарађивала је са реномираним домаћим и иностраним извођачима и ансамблима: Симфонијски оркестар РТС, Београдска филхармонија, Гудачи Светог Ђорђа, Ансамбл за нову музику *Градилиште*, Трио *Покрет*, Трио *Singidunum*, ансамбл *Метаморфозис*, Академски хор Collegium musicum, Београдски барок, клавирски дуо Теа Димитријевић и Дејан Суботић, Het trio (Холандија), De Egeprijs (Холандија), Creo (САД), Trio Clavino (САД), ансамбл

* Ауторкина контакт адреса: branka@branka.rs.

devotioModern (Румунија), Нада Колунџија, Бојан Суђић, Љубиша Јовановић, Steffen Schleiermacher (Немачка), Adele D'Aranzo (Италија), Hose Luis Granados Martinez (Шпанија)...

Из обимног опуса издвајају се: *Сјај Бетелгеца или тајна црвеног џина* и *Шетња са Рином*, камерне композиције којима је представљала Југославију, а касније Србију на фестивалу ISCM World Music Days у Сеулу 1997. и Пекингу 2018. године; композиција *Buzzle* коју је холандски пијаниста Марсел Вормс (Marcel Worms) премијерно извео 2000. на цез сцени ВIMHUIS у Амстердаму; композиција *Spyro* коју је први пут представио Загребачки гудачки трио 2002. године на Бемусу; балет *CoinciDance* који је 2009. године на фестивалу *Groeten uit Arnhem* у Арнхајму (Холандија) извео ансамбл De Egerijs; симфонијске композиције *Green with Buzz* и *Ludus Mimesis*; камерне опере *Ко је убио принцезу Монд* и *Хаџи Пантелијин инајдерај*; композиција *Random* која је изведена на фестивалу pianoRISUONANZE 2017 у Трсту; *Док мислим на тебе* за клавир и гудачки оркестар; мини-опера *Адонис и Галатеја*... Под покровитељством организације UNESCO, учествовала је у пројекту *Waterproof* у оквиру којег је изведена и објављена њена електронска композиција *The Tribute for Fort Honswijk* 2001. Бави се и примењеном музиком (кратки играни филм *Глумчево Брдо*, документарно-играни филмови *Dribbling and Cooking*, позоришне представе *Виктор Роже Витрака* и *Чаробњак из Оза* Александре Гловацки).

Татјана Милошевић добитник је: Награде 7. септембар града Враћа за изузетне резултате у области образовања и културе; Треће награде на IV Међународној трибини композитора у Београду, 1995. године, за композицију *Сјај Бетелгеца или тајна црвеног џина*, а исте године, за исту композицију и Друге награде на Интернационалном такмичењу студената композиције *Gradus ad Parnassum* у Кијеву; Прве награде на VII Међународној трибини композитора у Београду, 1998. године, за симфонијску композицију *Ludus Mimesis*, у студентској категорији; две награде „Василије Мокрањац“ Факултета музичке уметности, за балет *CoinciDance* (2003) и симфонијску композицију *Green with Buzz* (2008).

Почећу разговор композицијом Ludus Mimesis¹ за симфонијски оркестар која је написана 1998. године, а чији назив преводиш као Игра подражавања. Јер, чини се да управо овај назив јесте кључ за разумевање твојих уметничких поступака у многим композицијама које су уследиле. За тебе је компоновање игра и комуникација са целокупним музичким наслеђем и окружењем чији се одзвуци често чују у твојој музици и којем приступаш по принципу архива, а у једном делу јесте и подражавање... Која све врата отвара Ludus Mimesis?

Ludus mimesis заиста представља кључ за разумевање уметничких поступака које и даље радо примењујем у свом раду. У овој композицији се први пут јавља *mimesis* као главно изражајно средство надограђено другим композиционим техникама којима се избегава еклектицизам, недовршеност и/или некохерентност – појаве које миметички поступак често повлачи за собом.

Иако је *Ludus* сачињен од одсека који су названи по ликовима из различитих митова (*Плес Аргонаута*, *Сатири у Аркадији*, *Леда и лабуд*, *Буђење Феникса*, *Море Нерида*), игре подражавања немају као своју идејну потку мимесис античког мита, нити позивање на дела инспирисана тим митом. Митолошке асоцијације су само стимуланс за оно што следи. Игре подражавања се пре свега односе на композиционе поступке (на пример Равела), моторичност (на пример Бартока), оркестрацију (на пример Дебисија), поетику (на пример Стравинског),

¹ <https://www.youtube.com/watch?v=TFXGCerJCJg&t=57s>

обликовање макроформе (на пример Месијана), рубато егзотичних дувалки (на пример пев Далеког Истока)... Трудила сам се да степен подражавања побројних модела захвати широку скалу – од наговештаја до парафразе, а све у намери да се слушалац увуче у мањи или већи вртлог асоцијација и препознавања остављајући неразрешеном дилему да ли је у питању нешто „старо“ на „нов“ начин или нешто „ново“ на „стари“ начин. Музички материјал у *Mimesis* је у потпуности оригиналан. Два лајтмотива, која преовладавају, имала су велики значај у мом каснијем раду: први – репетирани тон који се у различитим брзинама, са одзвуком или без њега, на једној тонској висини или учествујући у сложеној вертикали, провлачи кроз читаво дело; и други – третман високих звучности, које, степеном присуства у укупном току и кроз примењена оркестрациона решења, добијају посебну функционалну улогу у циљу постизања специфичне лајт-боје композиције.

Наслов композиције је својевремено оспораван стога што ове две речи, од којих је прва на латинском, а друга на грчком језику, јесу два номинатива, али је, на крају, прихваћен. Наслов је преведен и као Подражавање игре, али с обзиром на то да је основ композиције подражавање уопште, а не само игре, овај други превод је, по мени, адекватнији.

У твојим композицијама различити музички слојеви теку паралелно, искрсавају, нестају и, као у неком сновиђењу, прошлост и садашњост обавијају једна другу. У композицији Чататуту за флауту, виолину и клавир доминантан музички материјал са којим се ради настао је као подражавање песме птице, што евоцира поетику Оливијеа Месијана. Чује се, такође, и призвук Дебисијевог Прелида за поподне једног фауна – материјал, атмосфера и истицање тонске боје, али и барокна моторичност. Како бираш којој музици ћеш се обратити у оквиру једне композиције?

Мислим да инструментаријум највише одређује којој ћу се музици обратити. Чататуту је наруџбина ансамбла Сингидунум и размишљање о звуку флауте, виолине и клавира спонтано је, из моје музичке меморије, повукло евокације које помињеш. Такође, рад на мојој првој електронској композицији *The Tribute for Fort Honswijk* (2001) подстакао је размишљање о кореспондирању, слојевитости и мултидимензионалности музичких материјала тзв. „полимузичности“. У својим *Писмима самом себи*, композитор Ђерђ Лигети ову је појаву објаснио речима: „Иза музике постоји још једна музика, а иза ње још једна музика – једна бесконачна перспектива, као кад се гледамо у два огледала при чему долази до бескрајног одражавања“.

Екстракцијом једног слоја Ludus-а Mimesis-а настао је материјал за Чататуту. Да ли често настављаш да радиш са истим материјалом у различитим композицијама? Да ли је то још један начин да покажеш да музику разумеш као непрекидно ткање?

Посежем за истим тематским материјалима у другим композицијама онда када ми се чини да промишљање одабране музичке идеје, њеног квалитета, преиспитивање њене употребљивости, њено развијање, испробавање нових звучних комбинација може да доведе до различитих формалних, тематских, тембралних, фактуралних резултата. Поменути материјал у *Чататуту* јесте почетна тема *Буђења Феникса*, пете игре у композицији *Ludus Mimesis* и представља иницијацију развијања различитог музичког тока. Корак даље направила сам у

композицији Шетња са Рином. Ово дело у целости је засновано на лајттеми Рине, главне јунакиње балета *CoinciDance*. С обзиром на то да је у питању варијациони облик, нисам инсистирала на различитој развојности почетног материјала, већ на лишавању његове оригиналне емоционалности и соноритета. Мислим да сам, на крају, успела сам да му 'удахнем' потпуно различит идентитет.

У композицији Чататуту² приметна је врло доследна контрола у смислу организације материјала и третмана музичких параметара. Да ли је игра у музици једним делом и проигравање композиционог система са циљем да се изнађу увек нова решења?

По мени, материја од које се ствара музичко дело није непосредно неки музички садржај, нпр. след одређених тонова, акорада, специфична ритмичка формула и сл., већ принципи разраде изабраног садржаја. Другим речима, идеју о делу не одређује тематски материјал. Идеју о делу одређује начин његовог обликовања, третман медија, као и средства за његову реализацију. Из тог разлога ми је веома важно да, пре компоновања, осмислим системе за организацију материјала и испитам његов укупан потенцијал. Такође, никада не користим готове обрасце (туђе или своје) у организовању материјала и третмана музичких параметара, већ их креирам у зависности од иницијалне композиционе идеје. Мислим да свака идеја захтева специфична средства за остварење, композициону технику која ту идеју најбоље реализује и неки адекватан систем по коме ће се организовати музички параметри. У овом процесу, један од мојих главних помагача јесте игра, али и музичка интуиција.

Да ли композициону технику видиш као средство које, различитим употребама, може дати битно различите резултате у смислу естетике и експресије?

Дефинитиво да. Композициона техника може дефинисати један садржај као драмски или лирски, консонантан или дисонантан, статичан или динамичан (у најширем смислу сваке наведене категорије). И не само то. Када би се мој омиљени композициони поступак, који би се могао дефинисати као модулисана репетитивност, применио на изразито контрастне тематске садржаје, у финалном звучању могло би да дође до потпуног 'поравнања' њихове различитости. Супротно овом, различите композиционе технике могле би да пруже велике могућности за контрастни развој крајње једноставног модела, нпр. оног који је заснован на једном тону. То говори да композициона техника може имати пресудну улогу у естетском доживљају музичког дела. Да би дело естетски комуницирало са публиком, неопходно је да буде кодирано тако да може да пренесе жељену поруку. Композициона техника обезбеђује аутору да се кодирање његове идеје одвија са што ширим примањем или примањем бар једног, примарног слоја значења композиције. Ако изостане овај моменат, естетски доживљај дела биће знатно отежан, можда чак и онемогућен. Ово сам научила из личног искуства. У току студирања, радила сам углавном са комплексним структурама у брзим променама, па сам осцилације у перцепцији моје музике на нивоу комуникације објашњавала претераном сложености композиције и неспособношћу слушаоца да прати. Прави разлог је непостојање хијерархије у перцепцији слојевитих дешавања. Данас, са побољшаним знањем композиционих техника, кадра сам да раздвојим планове и тиме омогућим слушаоцу, који не

² <https://www.youtube.com/watch?v=wHV3TIZS4zo>

познаје савремену музику, да открије неко најупечатљивије значење чак и на местима где се критично повећава количина информација у јединици времена. На другој страни, публика која прати и познаје савремену уметност моћи ће да испрати много дубља значења.

Чататуту има још једну специфичну карактеристику – односом флауте и виолине које су у некој врсти кашњења и микроварирања ствара се, код слушаоца, илузија великог простора. Од коликог значаја за тебе је просторно обликовање звука?

Просторно обликовање звука ми је веома важно и углавном га дефинишем у току креирања тематског материјала. За сваку композицију осмишљавам индивидуални просторни оквир. У *Чататуту* сам желела да постигнем звук који се 'понаша' као да долази из себе са ехом или из ауре специјално креиране за ту прилику. То су ми омогућили, пре свега, изразита хомогенизација тематског материјала и нетипични третман виолине, која углавном имитира флаутски парт, али и микроварирање као и спорадична микрополифонија који пружају знатне могућности за специјализацију звука. У композицији *Ка звездама* за хармонику и гудаче, пак, просторном обликовању звука приступила сам на потпуно другачији начин. Извођачи су углавном третирани као 'бенд', а звук који се постиже изразито је 'постерски', без илузије дубљег простора. Волим да прибегавам и оркестрационим решењима која (само) асоцирају на цез инструментацију, као и да имитирам енергетска пражњења која доживљавају извођачи фризеа чији је интезитет физичке сензације често неподношљив, те се често губи осећај за просторност звука.

Крећући се музичким простор-временом, где сваки посматрач опажа и види различит сегмент тог заправо јединственог целог, створила си и композицију Док мислим на тебе за клавир и гудачки оркестар. Шта је предмет игре у овој композицији?

Композиција *Док мислим на тебе* истражује компатибилност оригиналног тематског материјала и трансформисаног цитата *Скарлатијеве Сонате за клавир у де-молу* (К 213). Издвојен из оригиналног контекста и смештен у нови, *Скарлатијев* цитат постаје конститутивни елемент у креирању другачијег музичког језика. Његова нова 'енергетика' полако се открива у претапањима са оригиналном музиком, што природно доводи до поступног замагљивања референце на барокну епоху. На овај начин, музичке карактеристике барока поступно се трансформишу до нове 'материјалности' музичких садржаја, али без одбацивања сећања на оригинални контекст. Као и у мојим другим композицијама, музички ток се одвија без експлицитног драмског конфликта стављајући у први план лирске и медитативне наступе. То упадљиво одсуство драматике приказује статус непрестаног играња које је започето у *Ludus-у Mimesis-у* (тзв. 'лудичко стање'). Метафорично, *Док мислим на тебе* представља дихотомију између традиционалног и иновативног, реалног и астралног, старог и новог... При томе ниједан од ових светова није експлицитно представљен, већ само наговештен.

Интересовање за вокалну музику и оперу показујеш кроз пет композиција: Ко је убио принцезу Монд, Адонис и Галатеја, Када те остави онај кога волиш, Хаџи Пантелијин шнајдерај и I am That. Док сам радила на камерној опери (и на неким другим вокалним композицијама) дошла сам до закључка да је, да би овај жанр био заиста осавремењен, потребно редефинисати

управо вокалне деонице, те да није довољно окружити глас необичним решењима у ансамблу, већ је потребно пронаћи посебан израз баш у гласу, какав је, на пример, видљив у Шариновој музици. Третман гласа у твојим композицијама добија специфичну димензију јер се деонице често крећу у великим скоковима и изломљеним ритмичким обрасцима, чиме се одвајају уобичајене, конвенционалне певности. Који је статус гласа у твојим вокалним подухватима?

Драго ми је да си поменула Шаринов вокални израз јер је статус гласа у мојим вокалним композицијама уско повезан, између осталог, и са јасноћом текста и са јасноћом драмске радње који су за Шарина императив.

У креирању вокалних деоница (ту не убрајам студентске радове), **не полазим** од тога да сваки карактер треба да буде опремљен обиљем тематског материјала, да поседује тематску профилисаност, да буде распеван или да размена реплика мора да буде хронолошка. Управо супротно. Без обзира на то о каквим се ликовима ради, колико их има, у ком су односу итд, углавном их постављам у непротивречне тематске оквири које, као што си описала, карактерише скоковитост, изломљеност, али исто тако и замуцкивање, 'присећање', 'упадање у реч', брбљање, прављење латентног вишегласја... Овакви оквири, у зависности од степена варирања, трансформације, изломљености, персонификација су најразличитијих стања и емоција. Рад на вокалним деоницама који је тематски конзистентан, готово без контрастирајућег садржаја, а испресецан паузама и константно вариран, довео ме је до врсте вокалне мелодике коју најбоље описује синтагма *аморфна прокомпонованост* и која, изгледа, полако постаје мој 'заштитни знак'.

Бавиш се и примењеном музиком, посебно у жанру документарног филма. Колико одступаш од свог уобичајеног начина компоновања и колико си спремна да трансформишеш свој музички језик да би озвучила слику?

Компоновање примењене музике подједнако ме занима као и компоновање савремене класичне музике вероватно зато што се и у једној и у другој врсти музике интезивно бавим цитатима, парафразама и симулацијама, истраживањем и оживљавањем музике прошлости, укрштањем различитих жанрова и стилова. Трансформација мог музичког језика у циљу озвучавања слике је тренутна. Са лакоћом се премоделујем у ('малог') класичара, импресионисту, романтичара, композитора амбијенталне музике... Последњи филм за који сам компоновала музику је *Печат Љубавића*, у режији Слободана Симојловића, који говори о горажданској штампарији. Инструментаријум, мотивика и хармонија музике шеснаестог века послужили су као полазиште за креирање потпуно аутентичног музичког садржаја који, некад у већој а некад у мањој мери, рефлектује ренесансни звук. У неколико нумера извела сам поступну метаморфозу симбола једног 'старог' музичког језика у други, потпуно савремени, што је један од уметничких поступака који, иначе, истражујем. Примењена музика има сопствене законитости, али то не значи да не може да буде креативна, свежа и упечатљива.

*Дуго се бавиш педагогијом. Професор си композиције на Факултету музичке уметности у Београду, Академији уметности у Бања Луци, била си гостујући професор на универзитету *The Old Dominion* у Норфолку (САД). Сада, већ са великим педагошким искуством и бројним студентима који су прошли кроз твоју класу, да ли имаш одговор на питање шта је могуће научити студента композиције?*

Можда је једноставније да одговорим на питање шта није могуће научити студента композиције? После вишедеценијског педагошког искуства, уверена сам да није могуће научити осећај за музичко време. То је искључиво ствар талента. Колико дуго можемо да опстајавамо на једном музичком материјалу, кад је време за контраст, кад је време за паузу, кад је време за крај? Опширност без разлога и без покрића главни су показатељи овог недостатка. На свему другом може да се ради, укључујући и лични укус, али ово је једино што се не може научити.

У шта верујеш када је музика у питању?

Наћи спону између модерности и континуитета традиције. Верујем да оно што је у музици „прошлости” већ откривено може бити обликовано у ново дело, много пута, на нови начин. У том смислу, не постоји потивречност између садашњости и прошлости. За мене је права авантура проналажење скривених веза између различитих музичких жанрова, стилова, техника, као и изабирање елемената од којих ћу креирати сопствени „стилски хибрид” чија ће га целовитост, функционалност и особеност начинити потпуно „новом врстом”. Случајни сусрет музичких референци различитог порекла ме не занима, као ни стварање полистилистичних колажа. Оно што ме заиста интригира јесте стварање функционалног система који ће за ту прилику створити важећи однос **своје** материје и енергије. У том смислу, развила сам специфичне композиционе поступке који ми омогућавају да се лако крећем од једног стваралачког „опредељења” до другог. Шта могу бити репрезенти ових различитости, лимитира само лични укус и интуиција.