

Чланак примљен 18. октобра 2022.
Чланак прихваћен 30. новембра 2022.

*Лаура Емери**

Emory University, Emory College of Arts and Sciences
Department of Music

ГУДАЧКИ ТРИО ЦОНАТАНА ХАРВИЈА – РУСТИЧНО И ДУХОВНО

Апстракт: У Програмској белешци о свом Гудачком трију (2004), Цонатан Харви наводи да композицију одликују „два главна (и супротстављена) типа музике – рустични и духовни”. Свој „рустични” стил Харви поставља као близак фолклору, док „духовни” почива на његовој литургијској драми, *Passion and Resurrection (Страдање и Васкрсење)*. У овом раду проучавам Харвијеву употребу конвенционалних и експерименталних техника, као и посебних гестова, у истраживању два контрастна света, овоземаљског и етеричног, који се, на крају Харвијевог музичког и духовног путовања у овоме делу, спајају.

Кључне речи: Цонатан Харви, Гудачки трио, спектрализам, музика и спиритизми, музика двадесетог века

Иако је Цонатан Харви (Jonathan Harvey, 1939–2012) препознат као један од најистакнутијих британских композитора, његова дела још увек нису привукла пажњу проучавалаца музике коју заслужују. У свом претходном раду о Харвијевом Другом гудачком квартету,¹ навела сам да се чак и у новијим студијама гудачког квартета двадесетог века, као што су зборници радова под насловом *Intimate Voices: The Twentieth-*

* Ауторкина контакт адреса: laura.emmery@emory.edu

¹Желим да се захвалим особљу Фондације „Паул Захер” (Paul Sacher Stiftung), посебно Симону Оберту (Simon Obert), за подршку коју су ми пружили у мојим истраживањима при Фондацији, као и за грађу из Збирке Цонатана Харвија коју су ми омогућили да објавим. Такође, захваљујем се Катедри за музикологију Факултета музичке уметности на указаној прилици да свој рад објавим у часопису *Нови звук*. У пролеће 2022. године била сам Фулбрајт гостујући професор и истраживач на Факултету музичке уметности Универзитета уметности у Београду (Србија). Овај чланак доноси неке од расправа са којима сам упознала студенте као гостујући професор у оквиру курса посвећеног анализи музике XX и XXI века. Најзад, желим да се захвалим Уредништву *Новог звука*, посебно Ивани Миладиновић Прица на детаљном читању текста, као и преводиоцу Жарку Цвејићу.

Laura Emmery, „Gender Identity and Gestural Representations in Jonathan Harvey’s String Quartet No. 2”, *Music Theory Online*, 27/3, 2021.

Century String Quartet (Интимни гласови – гудачки квартет у двадесетом веку)² или *The Twentieth-Century String Quartet* (Гудачки квартет двадесетог века),³ који обухвата чак и засебно поглавље посвећено „Британском квартету” („The British Quartet”),⁴ Харви ни не спомиње. У „Приручнику о гудачком квартету” у издању Универзитета у Кембриџу (*The Cambridge Companion to the String Quartet*), Харви се помиње само једном и то узгред, у поређењу с Брајаном Фернихоуом (Brian Ferneyhough):

У својим Сонатама за квартет (*Sonatas for Quartet*, 1967), Фернихоу користи разне врсте и комбинације флажолета (*harmonic*) с изразитом виртуозношћу и разноврсношћу боја звука, док Трећи квартет Џонатана Харвија настањује један етеричан свет, у којем су појединачне ноте расцепљене у клизајуће [*slides*], аликвотне и парцијалне тонове.⁵

Најзначајније студије музичког дела Џонатана Харвија – чији опус чини више од шездесет дела, написаних током раздобља од шест деценија – обухватају две књиге,⁶ две докторске дисертације⁷ и неколико чланака, укључујући и посебно тематско издање италијанског музичког часописа *Nuove Musiche* из 2017. године, посвећено делима Џонатана Харвија.⁸

На основу примарних докумената који се чувају при Фондацији „Паул Захер” у Базелу (Швајцарска), сврха овог чланка јесте да осветли неке од Харвијевих композиционих техника употребљених у његовом Гудачком трију (2004), као и да критички испита његов полистилизам у овоме делу. Притом се надам да ћу успети да побудим ново занимање за Харвијев значајни композициони опус и да проширим опчињеност његовом музиком.

У Програмској белешци о свом Гудачком трију, који је компоновао по наруџбини Западнонемачког радија (Westdeutscher Rundfunk) за Витенске дане нове камерне музике (Wittener Tage für neue Kammermusik) а који је Ансамбл Решерш (Ensemble Recherche) премијерно извео 24. априла 2005. године, Харви наводи:

Пошто сам до сада написао четири гудачка квартета, писање гудачког трија учинило ми се као [компоновање у] прилично огољеном медију. Ту има још мање простора за „ансамбл” фактуру него у квартету, свака нота и сваки звук је појединачан исказ, моћно изражајан скоро на начин на који је то соло деоница. С друге стране, то може бити и веома ослобађајуће: више није неопходно мислити вертикално. Троје свирача могу се удаљавати једно од другог и сусретати на одређеним местима. [...]

² Evan Jones (yp.), *Intimate Voices: The Twentieth-Century String Quartet*, Rochester, University of Rochester Press, 2009.

³ Douglas Jarman (yp.), *The Twentieth-Century String Quartet*, Manchester, Royal Northern College of Music in association with Arc Music, 2022.

⁴ Anthony Gilbert, „The British Quartet”, у: Douglas Jarman (yp.), *The Twentieth Century String Quartet*, Manchester, Royal Northern College of Music in association with Arc Music, 2002, 93–108.

⁵ Robin Stowell, „Extending the Technical and Expressive Frontiers”, у: Robin Stowell (yp.), *The Cambridge Companion to the String Quartet*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, 161.

⁶ Michael Downes, *Jonathan Harvey: Song Offerings and White as Jasmine*, Farnham, Ashgate, 2009; John Palmer, *Jonathan Harvey's Bhakti: for chamber ensemble and electronics: serialism, electronics, and spirituality*, Lewiston, N.Y., Edwin Mellen Press, 2001.

⁷ Ramteen Sazegari, „Structural Tension in Jonathan Harvey's String Trio and *Slate Representative*, an Original Composition for Amplified Quintet”, докторска дисертација, University of Pittsburgh, 2017; Ju Ri Seo, „Jonathan Harvey's String Quartets”, уметничка докторска дисертација, University of Illinois at Urbana-Champaign, 2013.

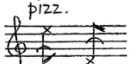






⁸ Candida Felici и Stefano Lombardi Vallauri (yp.), *Jonathan Harvey, Nuove Musiche*, 3 (темат), 2017.

Дакле, пошто своје партитуре исписујем оловком, понекад пишем као за солисте, користећи истовремено различита темпа и стилове. Конкретно, заступљена су два главна (и контрастна) типа музике – рустични и духовни. Рустични је близак фолклору, а духовни проистиче из моје литургијске драме *Страдање и васкрсење*⁹ – из музике која прати призор празне гробнице на ускршњу недељу.¹⁰

Таква „огољена” фактура омогућава Харвију да користи звучне боје три гудачка инструмента (виолине, виоле и виолончела) помоћу разних проширених техника, укључујући пицикато (*pizzicato*) левом руком, пицикато иза моста, пицикато ноктима, ударање по жицама, куцкање, клизање, свирање дрвеним делом гудала (*col legno*), делимичне и потпуне флажолете и микротонове (четвртинске и трочетвртинске снизилце и повисилце), као што је приказано у Примеру 1. Или, како Стоуел (Roger Stowell) површно примећује (горе), композитор „настањује један етеричан свет, у којем су појединачне ноте расцепљене у клизајуће [*slides*], аликвотне и парцијалне тонове“. Али, када је реч о Гудачком трију, светови које Харви ствара овим и другим гестовима долазе из царства „духовног” и „рустичног”.

Пример 1: Џонатан Харви, Гудачки трио (2004), упутства за изведбу (*Performance Notes*)

Performance notes

+	left-hand pizz.
	pizz. on prescribed string behind the bridge
*	slap note strongly with left hand only – not pizz.
	woodblock sound, <i>col legno</i> on fingerboard with all strings pressed down, or other place on instrument
	half-harmonic: release pressure on note just enough to make it unstable
	slide the left-hand chord as indicated by the thin lines. Pick out the notes or double-stops with the bow as indicated by the heavy lines (only thick lines sound).
	pizz. with nail(s)
	tap belly or side of cello with finger(s)
	cello: stop the harmonic with the thumb, pluck with 3 rd finger of LH and release immediately
#	= 1/4-tone sharp
##	= 3/4-tone sharp
b	= 1/4-tone flat
bb	= 3/4-tone flat

⁹ *Страдање и Васкрсење* (1981) је црквена опера у дванаест призора, за солисте, хор, лимене дуваче, удараљке, гудаче и оргуље, уз могућност учешћа слушалаца.

¹⁰ Jonathan Harvey, *String Trio*, партитура, Лондон, Faber Music Ltd, 2004.

Еклектични стил Гудачког трија типичан је за Харвијев опус у целини. Модернистичка естетика Џонатана Харвија одражава и разноврсност његових музичких корена и верских схватања. Харвијево детињство пратили су високо-англикански (High Anglicanism) обреди¹¹ – од девете године је похађао Колеџ Св. Архангела Михајла / Сент Мајклс колеџ (St. Michael's College) у Тенбурију (Tenbury), где је и певао у хору. После краће фазе атеизма у адолесцентском добу, убрзо је открио дела Евелин Андерхил (Evelyn Underhill), чија је књига *Мистицизам* (*Mysticism*) извршила огроман утицај на његов живот и естетику компоновања.¹² Харви објашњава:

Та ми је књига променила живот. Уобличио је све оне нејасне жудње које сам осећао. Хватао сам себе како препознајем ствари о којима је писала, налазећи изван себе потврду онога што је у мени било само делимично уобличено. Од тог тренутка, имао сам подршку да наставим да слушам тај гласић који ми је шапутао слатко и потајно. Кобно је лако одбацили ту танану поруку, зато што се не уклапа у светоназор друштва, пријатеља или наставника. Наука ми о томе ништа није говорила, емпиризам и разум још мање. А ипак, у томе је све: срце, извориште и све друго.¹³

Након раздобља проведеног у интензивном проучавању списа везаних за хришћански мистицизам, Харвија су све више почеле да занимају духовне традиције јужне Азије, укључујући ведску медитацију и хиндуистичке списе, што га је затим навело да прихвати будизам. Али за Харвија, одавање будизму није подразумевало одбацивање других религија ни духовних веровања. Уместо тога, код њега се они међусобно допуњају, како објашњава: „Несебичну хришћанску љубав која води ка дубоком миру проналазим опет у будизму, као и у ведском и антрополошком искуству више свести. Није реч о уклањању претходних духовних сопстава, већ само о њиховом припајању.”¹⁴

Како примећује Ђури Сео (Juri Seo), Харвијеви музички корени били су сложени колико и његови верски погледи.¹⁵ Као хориста на Сент Мајклс колеџу, стекао је висок степен познавања репертоара хорске музике и љубави према њој. Крајем педесетих и почетком шездесетих година прошлог века, по препоруци Бенџамина Бритна (Benjamin Britten), Харви започиње докторске студије на Универзитету у Глазгову (University of Glasgow), где су му професори били Ервин Штајн (Erwin Stein) и Ханс Келер (Hans Keller). Крајем шездесетих и почетком седамдесетих година, подучавају га Карлхајнц Штокхаузен (Karlheinz Stockhausen) у Дармштату и Милтон Бабит (Milton Babbitt) на Универзитету у Принстону (Princeton University), а до почетка осамдесетих година Харви напосредом развија сопствени глас и стил, чиме стиче више признања. По окончању студија, Харви води истраживачку лабораторију при ИРКАМ-у (Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique, IRCAM) у Паризу и предаје компоновање на Универзитетима у

¹¹ Високо англиканство означава струју у Англиканској цркви која се залаже за свечаније, формалније и традиционалније богослужење, донекле налик на римокатоличко и православно – прим прев.

¹² Michael Downes, op. cit., 2009, 3, 32.

¹³ Jonathan Harvey, *In Quest of Spirit: Thoughts on Music*, Berkeley, University of California Press, 1999, 3.

¹⁴ Ibid., 6.

¹⁵ Ju Ri Seo, „Jonathan Harvey's String Quartets”, op. cit., 2013, 3.

Сасексу (Sussex University) и Стенфорду (Stanford University).¹⁶ Харвијеви интервјуи, написи и необјављене белешке показују да је мешавина свих ових утицаја изнедрила код њега неку врсту еклектицизма унутар једног преовлађујуће модернистичког и атоналног звучног света.

Али у Гудачком трију, који се заснива на његовој литургијској драми *Страдање и Васкрсење* – Харви се враћа својим хришћанским коренима; ово литургијско дело сагледава се као врхунац Харвијевог занимања за мистично хришћанство, будући да је постао (и остао) ближи будизму него хришћанству недуго пошто је написао ову драму, како примећује Шоел Стадлен (Shöel Stadlen).¹⁷ За Харвија, стварање једног литургијског дела било је ослобађајуће, јер му је омогућило да компоује без обавезе истицања сопствене индивидуалности,¹⁸ како је објаснио у разговору с Арнолдом Виталом (Arnold Whittall):

Она [дела стварана у сарадњи с Катедралом у Винчестеру]¹⁹ била би чин заједничког богослужења. Мој успех или неуспех ценио би се само по мом доприносу богослужењу, колико сам успео да дотакнем људе, колико ме је надрасла музика и стопила се с контемплацијом текстова у сваком тренутку. То је било ослобађајуће. Помогло ми је да заборавим на личне амбиције у потпуности.²⁰

Док је у *Страдању и Васкрсењу* духовни карактер музике знатно очигледнији – дело је обликовано по угледу на речитативе и корале, које певају окупљени верници²¹ – у Гудачком трију „духовни” елемент одликује миран, етерични звук *pianissimo* флажолета, као и стазис у музици. Насупрот томе, „рустични” карактер Трија доноси брзу, живахну и ритмичну музику, као са народног „ћеманета”.

Као и сва друга позна Харвијева дела, Гудачки трио одликује спој разних техника и стилова. Међутим, упадљиво је колико су чујно приметни контрасти између Харвијевих музичких светова у овом делу. Гудачки трио почиње штимовањем виолине и виоле према композиторском упутству у партитури:

Виолина и виола: штимовање окончати веома гласно и грубо, али с првом жицом скраћеном прстима (као у скордатури, али не заиста у скордатури)²² за један четврт-степен.

¹⁶ Michael Downes, op. cit., 2009, 6–7.

¹⁷ Shöel Stadlen, „Jonathan Harvey's 'Passion and Resurrection'”, *Tempo*, 59/231, 2005, 71.

¹⁸ Ibid.

¹⁹ Харвијева драма *Страдање и Васкрсење* последње је дело написано у сарадњи с Катедралом у Винчестеру, чији је хоровођа Мартин Нири (Martin Neary) наручио више од десет композиција за свој хор од 1977. до 1981. године; дела су изведена у оквиру серије концерата чији је покровитељ био Бискуп винчестерски.

²⁰ Arnold Whittall, *Jonathan Harvey*, London, Faber and Faber, 1999, 16.

²¹ *Страдање и Васкрсење* се састоји од дванаест одсека, при чему првих једанаест представљају Страдање а последњи Васкрсење. Стадлен примећује да одсеци који приказују *Страдање* садрже мелодије написане по угледу на појање, речитативе и оргуљску и гудачку пратњу. Призор *Васкрсења* је узвишенији, с фактурама које расту од баса ка сопрану (Stadlen, 2005, 71).

²² *Scordatura* (ит. *scordare*, погрешно штимовање) је „неуобичајено штимовање гудачких инструмената, нарочито лаута и виолина, које се користи да би се омогућиле иначе тешке или немогуће тонске комбинације, промене у карактеристичној боји звука инструмента ради постизања већег сјаја, појачавања одређених сазвучја или тоналитета свирањем на празним жицама, подражавања других инструмената, итд.” Don Michael Randel, „Scordatura”, у: Don Michael Randel (ур.), *The Harvard Dictionary of Music*, 4. издање, Cambridge, MA, Harvard University Press, 2003.

Овим потезом, Харви замагљује границу између пробе и изведбе и осветљава појам двојности који одлукује ово дело – двојности рустичног и духовног, традиционалног и експерименталног, статичног и преображајног, световног и етеричног.

Трио је дело у трајању од петнаест минута без прекида и може се поделити у три одсека:

Први одсек: од почетка до генерал-паузе (пре ознаке *F* у партитури)

Други одсек: од два такта пре ознаке *F* до ознаке *K* у партитури

Трећи одсек: од ознаке *K* до краја

По окончању кратког сегмента посвећеног штимовању, виола запева енергичну и ритмичну народну мелодију – дијатонску мелодију саздану искључиво од великих секунди и малих терци – чему се виолина убрзо придружује али с додатим карактеристичним великим скоковима. Напомене у партитури, која је у целини исписана руком, оловком,²³ истичу „рустични” карактер дела – мелодију брзог темпа, метрономске ознаке 112, с гласном (*forte*) динамиком. Харви тражи да виолина и виола мелодију одсвирају „грубо” и „енергично”, „као народно ћемане”. Виолончело, изостављено из уводног уштивавања, наступа након што је почео први мотив у деоници виоле и пружа ритмичку пратњу ударањем обе руке по инструменту, уз подробна упутства: „л. р. удара”, а што се десне руке тиче, „палац и остали прсти куцкају по телу инструмента на средини између врха и одушака” (Пример 2). На основу првог нацрта Гудачког трија (приказаног у Примеру 3), очигледно је да је Харви до танчина осмислио гестуалне ефекте и звучну слику коју је хтео да добије у овом одсеку. Ова страница партитуре, која се односи на почетак дела, преплављена је описним напоменама, од којих је већина у неком облику сачувана у коначној верзији партитуре. На пример, наилазимо на упутства виолончелисти да удара прстима леве руке а десном руком одржава ритам на телу инструмента, укључујући и тачно одређено место за десну руку. Уочавамо и ознаку „дугих распона” у триолским фигурама у деоници виолине, које Харви на крају означава као „изразито рубато” (*extreme rubato*), као и опис тихог уштивавања оба инструмента на почетку композиције и нагли прелаз у главну, брзу и ритмичну народну песму (на горњој маргини).

Међутим, једна необична напомена са ове скице није нашла пут до коначне верзије партитуре; при самом врху странице Харви је записао: „модернистички – екстремним регистром и снагом”. Харвијево помињање „екстремних регистара” као одлике „модернизма” упућује на спектралистичку технику, коју он не само што сагледава као вид прогресивног мишљења на пољу компоновања, већ је повезује и с духовношћу, како објашњава у свом чланку под насловом „*Spectralism*” („Спектрализам”):

[...] Налазим да су композитори који данас раде а без икаквог додира са спектрализмом у најмању руку мање занимљиви. За промену, реч је, изгледа, о великом историјском тренутку; спектрализам представља моменат темелне промене, после које мисао о музици више никада не може бити сасвим иста. [...] У

²³ Партитуру Гудачког трија, ручно исписану оловком, објавио је Фабер (Faber), уз следећу напомену: „Ова партитура је тачна у тренутку производње, али може претрпети накнадне измене. Ако намеравате да је изведете, молимо да проверите са издавачем. Произведено 18. октобра 2013.”

свом најједноставнијем облику мишљења у боји, спектрализам представља један духовни пробој.²⁴

Пример 2: Џонатан Харви, Гудачки трио (2004), прва два система („рустични” одсек).
Збирка Џонатана Харвија, Гудачки трио, Фондација „Паул Захер“ (Базел, Швајцарска).
Употребљено са дозволом.

STRING TRIO Jonathan Harvey

Violin & Viola: finish tuning rather loudly & roughly, but with the first string raised by fingering (as if scordatura, but not really scordatura) one quarter tone.

rough, energetic, ♩ = 112

attacca-

Violin: equivalent to ♩ = 75 like folk-fiddle

[grace notes, disrupt tempo; but play as if trying to keep tempo]

independent, but rhythmic

thumb and fingers, on side: thumb and fingers tap belly halfway between top and f. hole:

[grace notes disrupt tempo; but play as if trying to keep tempo]

♩ = previous ♩ (♩ = 75)

independently

²⁴ Jonathan Harvey, „Spectralism”, *Contemporary Music Review*, 19/3, 2001, 11.

Пример 3: Донатан Харви, Гудачки трио (2004), први нацрт у збирци: почетак „рустичног” одсека. Збирка Донатана Харвија, Гудачки трио, Фондација „Паул Захер” (Базел, Швајцарска). Употребљено са дозволом.

modernist - return of projects & energy
folk-like song 2 parts for strings (instrumental)
fast string game *thumb & fingers on mid side*
Cello belly: thumb at finger top near the side of belly, thumb & fingers belly & wing below top flake, & thumb side
pretend to tune top string
cell. finger drag LH
cell. rhythm RH
Vln also tunes, stopping on Vln's first note.

THIS PAGE IS TOO SHORT!

fast
fragments
sharp intricate workings
losty SMMS
Vln
etc.

finish
ending
and stopping
Reverent p/c / take
v. quiet
time on the body, then
on stringing...
cello stop & top
stop time

vln in canon!
loose!
75

vol 1: 112
4 All (S)

REVISE
at all
stop over
4th
(Chord on mt)
side/belly
side/belly reversed
belly/side

Hand
2 strings

© 2010 PANOPUS SCORE SYSTEM © Order Ref. No. 12715

Харвијево лично схватање и примена спектрализма слаже се са запажањем Роберта Хасегаве (Robert Hasegawa) да сваки композитор спектрализма одређује спектралну музику на свој начин. Ипак, Хасегава проналази и једну заједничку одлику међу тим различитим становиштима, наводећи да „уопштено можемо рећи да је суштинска одлика спектрализма сецирање звукова у збирке или употреба аликвотних тонова као битног композиционог и концепцијског средства”, са закључком да „композитори спектралне музике користе акустичке отиске прстију звукова – њихове спектре – као основну музичку грађу”.²⁵ У свом раду о Харвијевом Гудачком трију, Рамтин Сазегари (Ramteen Sazegari) износи запажање да се „једна од дефинитивних одлика спектрализма тиче приступа производњи звука на акустичним инструментима”, с образложењем да се употребом спектралних средстава пажња често усмерава на „фино варирање тонске грађе и морфологије боје звука”, што сваком композитору који користи ову технику омогућава да јој приступа другачије.²⁶

Да се вратимо Харвијевом поимању енергије као одређујуће одлике модернизма; исто као и спектрализам, Харви га повезује с духовношћу. На пример, Харвијев Други гудачки квартет (1988) садржи неуобичајене напомене, попут „температурних ознака” (*temperature markings*) хладно, прохладно, топло и вруће, које треба тумачити као енергетска поља и као таква, разликовати их од динамичких ознака.²⁷ У свом раду о Другом квартету, показала сам да се температурне енергије у том делу не јављају као непокретне појаве.²⁸ Уместо тога, када се јави одређена енергија, температура се покреће ка неком другом типу енергије или се у њега преображава (Пример 4). То значи да Харви постиже покрет и напредак чак и унутар музички статичних догађаја, пошто се енергија преображава с једног степена на други. Харвијева склоност ка преображавању елемената и догађаја у његовој музици лежи у срцу његовог композиторског мишљења, како је то објаснио у једном разговору: „Опчињавају ме музичке замисли које треба да расту у одређеном правцу, да се утишавају или појачавају, убрзавају или успоравају. Реч је о некој уобличеној музичкој замисли, или најчешће неком наративу, који, међутим, може бити прилично сложен композит: није само реч о убрзавању, већ обично и о некој врсти преображаја, попут путовања.”²⁹

Корисно је тумачити појам „енергије” и из историјске перспективе. Ли Ротфарб (Lee Rothfarb) је сакупио одређења „енергетске димензије” код разних теоретичара кроз повест.³⁰ На пример, Ротфарб наводи да је Рамо (Jean-Philippe Rameau) „центар масе” користио као метафору за тонику;³¹ Фетис (François-Joseph Fétis) је теоретисао о „динамичном пољу сила

²⁵ Robert Hasegawa, „Gérard Grisey and the ‘Nature’ of Harmony”, *Music Analysis*, 28/2–3, 2009, 349.

²⁶ Ramteen Sazegari, op. cit., 8.

²⁷ Jonathan Harvey, „Performance Notes”, у: Jonathan Harvey, *String Quartet No. 2*, 1988.

²⁸ Laura Emmerly, op. cit., 2021.

²⁹ Daniel Jaffé, „Jonathan Harvey. Interview by Daniel Jaffé”; изворно објављено у: *Classic CD*, јул 1999; поново објављено у: *Composition: Today*, n.d.

³⁰ Robert Hatten, *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes: Mozart, Beethoven, Schubert*, Bloomington, Indiana University Press, 2004, 113–114; Хатен (Hatten) наводи речи Лија Ротфарба, „Energetics”, у: Thomas Christensen (уп.), *The Cambridge History of Western Music Theory*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, 927–55.

³¹ Jean-Philippe Rameau, *Génération harmonique, ou Traité de musique théorique et pratique*, Paris, Praoult fils, 1737.

Пример 4: Донатан Харви, Гудачки квинтет бр. 2 (1988), 33-36. т, температурне ознаке

The image shows a page of handwritten musical notation for a string quartet. The score is written on multiple staves, with various annotations and markings. Key features include:

- Annotations:** "sudden change // to John/Peter" at the top right; "indefinite melody" and "sp." (sostenuto) markings with arrows indicating dynamics or phrasing; "rubato!" and "(vibrato)" markings; "once, late" and "shorter again" in a circled section; "let's" and "advanced rapid sketching" in a boxed section.
- Performance Indications:** "pp" (pianissimo) and "sp." (sostenuto) markings.
- Structural Elements:** A circled number "2" at the top center; a circled section of notes on the right side; a boxed section of notes at the bottom left.
- Staff Labels:** "Violin" on the left side of the first staff, "Violin" on the left side of the second staff, and "Violin" on the left side of the third staff.
- Bottom Section:** A series of staves at the bottom, including a staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#), and a staff with a bass clef and a key signature of one flat (Bb).

At the bottom left, there is a logo for "D20 MANUPUS SCORE SYSTEM" and at the bottom right, the text "Order Ref. No. 12715".

у оквиру којег делују енергетски тонови”;³² Хуго Риман (Hugo Riemann) је писао о „животној снази” мотивâ;³³ Шенкер (Heinrich Schenker) је осмислио појам „тонске воље” (*Tonwille*);³⁴ Виктор Цукеркандл (Victor Zuckerkandl) је писао о „динамичном својству тонова”;³⁵ а Ернст Курт (Ernst Kurth) је теоретисао о музичкој енергији у оквиру тонских висина, хармоније и ритма, сматрајући да „мелодија настаје између тонова, у налету кинетичке енергије која протиче кроз њих и уставља се, као потенцијална енергија, у акордима”.³⁶ Корисно је тумачити појам „енергије” и из историјске перспективе. Ли Ротфарб (Lee Rothfarb) је сакупио одређења „енергетске димензије” код разних теоретичара кроз повест.³⁷ На пример, Ротфарб наводи да је Рамо (Jean-Philippe Rameau) „центар масе” користио као метафору за тонику;³⁸ Фетис (François-Joseph Fétis) је теоретисао о „динамичном пољу сила у оквиру којег делују енергетски тонови”;³⁹ Хуго Риман (Hugo Riemann) је писао о „животној снази” мотивâ;⁴⁰ Шенкер (Heinrich Schenker) је осмислио појам „тонске воље” (*Tonwille*);⁴¹ Виктор Цукеркандл (Victor Zuckerkandl) је писао о „динамичном својству тонова”;⁴² а Ернст Курт (Ernst Kurth) је теоретисао о музичкој енергији у оквиру тонских висина, хармоније и ритма, сматрајући да „мелодија настаје између тонова, у налету кинетичке енергије која протиче кроз њих и уставља се, као потенцијална енергија, у акордима”.⁴³ У скорије време, уз Хатенову теорију енергије геста – „сазнање да је гестуална енергија неке мелодије у феноменолошком смислу од већег темељног значаја него низ тонских висина од којих се мелодија састоји”⁴⁴ – почињемо да увиђамо значај Харвијевих енергија као узлазних разина тонске енергије (*tone-energy*). Односно, те енергије не јављају се нужно у самим тоновима већ између њих, што обезбеђује сталан потисак напред.⁴⁵ Ово је од кључног значаја за Гудачки трио, дело у којем се утисак

³² François-Joseph Fétis, *Traité complet de la théorie et de la pratique de l'harmonie*, шесто издање, Paris, G. Brandus, 1858 (1844); наведено у: Robert Hatten, 2004, 114.

³³ Hugo Riemann, *Musikalische Dynamik und Agogik*, Leipzig, D. Rahter, 1884.

³⁴ Heinrich Schenker, *Der Tonwille: Pamphlets in Witness of the Immutable Laws of Music, Offered to a New Generation of Youth by Heinrich Schenker*, том 1, издања 1–5, ур. и прев. Ian Bent и William Drabkin, Oxford, Oxford University Press, 2004 (1921–1923).

³⁵ Victor Zuckerkandl, *Sound and Symbol*, два тома, прев. W. R. Trask, New York, Pantheon Books, 1956, 19–21.

³⁶ Ernst Kurth, наведено у: Lee Rothfarb, *op. cit.*, 940.

³⁷ Robert Hatten, *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes: Mozart, Beethoven, Schubert*, Bloomington, Indiana University Press, 2004, 113–114; Хетен (Hatten) наводи речи Лија Ротфарба, “Energetics”, у: Thomas Christensen (ур.), *The Cambridge History of Western Music Theory*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, 927–55.

³⁸ Jean-Philippe Rameau, *Génération harmonique, ou Traité de musique théorique et pratique*, Paris, Praoult fils, 1737.

³⁹ François-Joseph Fétis, *Traité complet de la théorie et de la pratique de l'harmonie*, шесто издање, Paris, G. Brandus, 1858 (1844); наведено у: Robert Hatten, 2004, 114.

⁴⁰ Hugo Riemann, *Musikalische Dynamik und Agogik*, Leipzig, D. Rahter, 1884.

⁴¹ Heinrich Schenker, *Der Tonwille: Pamphlets in Witness of the Immutable Laws of Music, Offered to a New Generation of Youth by Heinrich Schenker*, том 1, издања 1–5, ур. и прев. Ian Bent и William Drabkin, Oxford, Oxford University Press, 2004 (1921–1923).

⁴² Victor Zuckerkandl, *Sound and Symbol*, два тома, прев. W. R. Trask, New York, Pantheon Books, 1956, 19–21.

⁴³ Ernst Kurth, наведено у: Lee Rothfarb, *op. cit.*, 940.

⁴⁴ Robert Hatten, *op. cit.*, 114.

⁴⁵ Види подробно разматрање тонских енергија у контексту Харвијевог Другог гудачког квартета у: Laura Emmery, „Gender Identity...”, *op. cit.*

стазиса осећа током дужих раздобља, али му „екстреми енергије” ипак омогућавају да се одвија у времену, као и грађи да се преображава.

Да се вратимо делу о којему је реч; још једно обележје почетног, рустичног одсека јесте јасно уочљива самосвојност све три инструменталне деонице: у овом одсеку нема назначених тактица (одсек се завршава непосредно пре партитурне ознаке *A*), а инструменти појединачно упадају у различитим тренуцима, сваки са засебном музичком грађом. Описне напомене у партитури подржавају линеарно пре него вертикално устројство ансамбла, у којем се свака деоница различито одвија у времену: чак и главна мелодија виоле и мелодија у деоници виолине, коју убрзо прекидају предудари, који, пак, иако нарушавају темпо, треба да наставе „као да *настоје* да задрже темпо”. Даље, Харви прописује да мелодије у тим двома деоницама треба свирати „независно”, а да је деоница виолончела „самостална, али ритмична“. Изванредно је колико Харви успева да постигне у овим почетним тренуцима дела, као и начин на који излаже мотиве, карактере („рустично” и „духовно“) и потезе (гестове) који се развијају и преображавају током читавог дела унутар три инструменталне деонице, које се „раздвајају и сусрећу на појединим местима”, како наводи композитор у својој Програмској белешци.

Све три инструменталне деонице ипак се спајају на крају рустичног одсека (око једног минута по почетку дела, на узмаху пред партитурну ознаку *A*),⁴⁶ уз један „раздраган” (*exuberant*) глисандо. За разлику од претходног одсека, који се одликује индивидуалношћу и самосталношћу сва три инструмента, следећи, „духовни” одсек најављује јединство све три деонице. Пред почетак одсека, Харви исписује короне над фигурама с трилерима, што назива „*кратком* паузом”, ради „синхронизације” (Пример 5). Мада је нема у коначној верзији партитуре, на скици се уз овај одсек Трија налази напомена која гласи: „изненадна промена у Јована/Петра“ (приказана у Примеру 6), што се односи на призор Васкрсења из Харвијеве литургијске драме и додатно истиче „духовни” карактер овог одсека. Изванредан је контраст између овог и претходног одсека, и у визуелном и у чујном смислу, док ниво динамике опада до *ppp* и пијанисима, уз дескриптивне напомене као што су „мистериозно” (*mysterious*), „нестално” (*fleeting*), „екстремно рубато” (*extremely rubato*) и „одједном на унутра” (последња напомена на скици гласи „наједном интроспективно”). Упркос повременим ознакама такта и унетим тактицама, музички ток полако постаје веома статичан а фактуре још мање налик на ансамбл. Харви на овом месту истражује спектралне особености сваког звука, користећи проширене технике и до сада неупотребљене потезе, као што су трилери, глисанда, тремоло, *arco*, пицикато, *sul ponticello*, *col legno*, кратки налети крешенда и декрешенда, флажолети, *vibrato sul tasto* и *jeté* (жете).

⁴⁶ Снимку Гудачког трија у извођењу Квартета Ардити (The Arditti Quartet) може се приступити преко следећег линка: https://www.youtube.com/watch?v=_wCzeLyTxd0.

Пример 5: Донатан Харви, Гудачки трио (2004), „духовни” одсек (узмах пред партитурну ознаку A). Колекција Донатана Харвија, Фондација „Паул Захер“ (Базел, Швајцарска).
 Употребљено са дозволом.

Handwritten musical score for three staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The music features complex rhythmic patterns and dynamic markings. Key annotations include:

- short pause to ensure sync.* (with arrows pointing to specific notes)
- exuberant* (with a circled note)
- suddenly incoherent* (with a circled note)
- tr* (trills)
- beginning as (f) necessary* (at the start of the bottom staff)
- break off abruptly, and pick up bow quickly* (at the end of the bottom staff)
- Dynamic markings: *ff*, *fff*

Handwritten musical score for three staves, labeled **A**. The tempo is marked $\downarrow = c. 176$. The music is characterized by irregular rhythms and dynamic markings. Key annotations include:

- mysterious, fleeting and extremely rubato* (overall style)
- irregular* (multiple instances)
- nat.* (natural accents)
- s.pont* (suspenseful points)
- tr* (trills)
- errata s.pont* (at the start of the bottom staff)
- ($\downarrow = c. 176$, each player independent)* (tempo instruction)
- Dynamic markings: *ff*, *fff*

Пример 6: Донатан Харви, Гудачки трио (2004), нацрт почетка „духовног” одсека (узмах пред партитурну ознаку A). Колекција Донатана Харвија, Фондација Паула Захера (Базел, Швајцарска). Употребљено са дозволом.

The image shows a page of handwritten musical notation for a string trio and woodwinds. At the top, there is a circled number '6'. The score is written on multiple staves. The first section is marked 'movendo Blekkis' with a time signature of 8/8. The notation includes various rhythmic patterns, dynamics, and articulation marks. The second section is marked 'gradual dimuando winding Sun' and features more complex rhythmic figures. The bottom of the page contains some additional notes and a small logo for 'PANOPIS SCORESYSTEM' with the order reference number '12715'.

Етерични звук и музички стазис прекидају се повременим брзим фигурама у деоници виоле (приказаним у Примеру 5), које су изведене из првог одсека, али се сада појављују у разним пермутацијама, као и „веома брзим”, „удвајајућим (*sempre sul pont.*)” мотивом у деоници виолончела, с динамичком ознаком *ppp* (приказаним у Примеру 7). Харвијеве тематске промене настају подвргавањем тема различитим техникама – „модулирању”, или пак преображавању једне теме у другу „унапред или уназад”, или „прескакањем теме већим или мањим интервалом”.⁴⁷ Препознатљиви мотиви, чак и када су преображени, означавају почетак сваког одсека.

Пример 7: Џонатан Харви, Гудачки трио (2004), крај стр. 3 у партитури. Колекција Џонатана Харвија, Фондација „Паул Захер” (Базел, Швајцарска). Употребљено са дозволом.

Харви повезује спектралну музику са електронском музиком, наводећи да су спектрална и електронска музика „заједно довеле до препорода перцепције”.⁴⁸ Према је Гудачки трио чисто акустично дело, Харви посебним звучним ефектима успева да дочара звук електронске музике. Или, по речима Рамтина Сазегарија, Харви успева да „произведе ефекат сличан ономе који имају 'привидни' звукови настали синтетичким путевима електронске музике”.⁴⁹ Ове алузије на електронску музику најјасније се чују у другом одсеку дела (почев од генерал-паузе, два такта пре партитурне ознаке *F*, како је приказано у Примеру 8), где Харви истражује разне проширене композиционе (тј. колористичке) технике.

⁴⁷ Jonathan Harvey, „Madonna of Winter and Spring”, *The Musical Times* 127 /1720, 1986, 431.

⁴⁸ Jonathan Harvey, „Spectralism”, op. cit., 11.

⁴⁹ Ramteem Sazegari, op. cit., 4.

Пример 8: Џонатан Харви, Гудачки трио (2004), стр. 8 у партитури, почетак другог одсека.
 Колекција Џонатана Харвија, Фондација „Паул Захер” (Базел, Швајцарска).
 Употребљено са дозволом

The image displays a handwritten musical score for a string trio, consisting of three staves. The score is divided into three systems, each marked with a letter in a box: **F**, **G**, and **Q**.

- System F:**
 - Tempo: $\downarrow = c. 104$
 - Staff 1 (Violin): Includes markings for *c. leg*, *coll. leg. pizz*, and *arco*.
 - Staff 2 (Viola): Includes markings for *arco* and *c. leg*.
 - Staff 3 (Cello): Includes markings for *(pizz)*, *c. leg*, *slap*, *pizz*, and *slap*.
 - Technical markings: *bell₁*, *bell₂*, *bell₃*.
- System G:**
 - Staff 1: Includes markings for *s.c.p.*, *nat*, and *ff*.
 - Staff 2: Includes markings for *f*, *II freely*, and *f*.
 - Staff 3: Includes markings for *mp*, *slap*, *arco*, *p*, *bell₁*, *side*, *arco*, and *side*.
- System Q:**
 - Staff 1: Includes markings for *f. part*, *nat*, *f. part*, *con sord*, and *nat*.
 - Staff 2: Includes markings for *pizz*, *slap*, *coll. leg*, *arco*, and *slap*.
 - Staff 3: Includes markings for *bell₁*.

Харвијево настојање да дочара звук електронске музике чисто акустичним инструментима потврђују његове скице. На једној страници Харвијеве нотне свеске, која приказује крај првог одсека Гудачког трија (до генерал-паузе), сазнајемо да се позива на још једно дело поред *Страдања и Васкрсења* – његово електронско дело *Bhakti* (*Бакти*) за камерни састав од 15 свирача и квадрофонску траку (или CD-ROM), које је написао 1982. године, по наруџбини IRCAM-а. Композиција се састоји од 12 кратких ставова, а напомена при врху странице нацрта приказана у Примеру 9 показује да је Харви написао „прелази на *Bhakti* 8”, што се односи на осми став тог дела. Иако нацрт Трија садржи само 18 страна континуираног музичког тока,⁵⁰ Харви помиње *Бакти* на три странице: на маргинама 15. и 16. странице нацрта Харви је записао да тај одсек Гудачког трија алудира на завршетак *Бактија*. Ништа од музике из тог дела Харви не цитира дословно, већ дочарава њене колористичке ефекте, а затим и трансценденцију и духовност. У Програмској белешци о *Бактију*, Харви објашњава:

Ухо несвесно тежи да чује хармонију не као дисонантну у односу на некакав основни бас већ као да слободно лебди над функцијама у басу, али ипак под строгим контролом. Трака се углавном састоји од звукова извучених из инструменталног ансамбла и затим рачунарски преображених и измиксаних. Врши више различитих функција: функције дијалога, преображавања, сећања, очекивања, „симултаног превођења“ и превазилажења граница инструмената, до неке универзалније димензије. На крају сваког става налази се по један цитат из Ригведе. Химне о којима је реч написане су на Санскриту пре око четири хиљаде година. Оне представљају кључеве за отварање једне трансцендентне свести.⁵¹

У Гудачком трију, Харви сваку ноту посматра као засебан звук, како наводи у Програмској белешци, као „појединачан исказ, снажног израза готово исто као и соло”.⁵² На пример, у другом одсеку виолина изводи упечатљиву лагану мелодију у тихој динамици и с флажолетима, крећући се између техника *arco*, *col legno* и *pizzicato*. Деоница виоле у овом одсеку делује управо као соло деоница. Између несталних флажолета виолине и ритмичних удараца испрекиданих флажолетима и потезима *col legno* и пицикато у деоници виолончела, виола „слободно” изводи препознатљиви мотив дуола у континуираном брзом кретању, који се најпре јавља у првом одсеку дела, али се сада појављује у разним мелодијским и ритмичким пермутацијама (Пример 8).

У читавом току композиције, Харви комбинује специфичне потезе и технике, чиме затим чини нове и сложеније гестови.⁵³ Сазегари даље примећује да се еластичност потеза користи за „истицање већ изложеног тематског и ритмичког садржаја”, закључујући да „све то осликава уплив спектрализма на стил којим се време одвија у овом одсеку, омогућавајући дубље усредсређење на чујност звучних боја”.⁵⁴ Међутим, овај тип преображавања и

⁵⁰ Поред 16 страна на осам листова, ту су и два засебна листа с накнадним изменама, од којих је један написан посебно за Ирвајна Ардитија (Irvine Arditti).

⁵¹ Jonathan Harvey, „*Bhakti*, chamber ensemble of 15 players and quadraphonic tape (or CD-ROM). Programme Notes”, London, Faber Music, 1982.

⁵² Jonathan Harvey, *String Trio*, op. cit.

⁵³ Ramteen Sazegari, op. cit., 27.

⁵⁴ Ibid.

Пример 9: Џонатан Харви, Гудачки трио (2004), нацрт завршетка првог одсека (до генерал-паузе).
Колекција Џонатана Харвија, Фондација „Паул Захер” (Базел, Швајцарска).
Употребљено са дозволом.

The image shows a page of handwritten musical notation for a string trio. At the top, there is a circled 'C' and the instruction 'more to the left'. The score is written on multiple staves. The first staff is marked with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as 'p', 'f', and 'mf'. There are also performance instructions like 'nois' and 'with more'. The score is divided into sections, with some parts marked 'Vln I', 'Vln II', and 'Vcl'. At the bottom of the page, there is a logo for 'PANORAM SCORE SYSTEM' and the text 'Order Ref. No. 12715'.

спајања гестова и техника ради стварања нових не тиче се само звучно-колористичких ефеката него и Харвијеве технике мелодијског уланчавања (*chain-melody technique*), коју је увео у Другом гудачком квартету и затим применио у свим наредним делима. Харви примењује своју технику мелодијског уланчавања ради звучног преображавања музичких карактера – повезујући суседне мелодије у сложене, композитне мелодије. Ову технику је први пут изложио у раду под насловом „Madonna of Winter and Spring” („Госпа од Зиме и Пролећа”), две године пре него што је написао свој Други квартет:

Има 20 ових „мелодија“, које образују један повезан ланац. Свака од ових „основних“ мелодија чини, заједно са својим суседом, мелодију која представља њихов збир. Та збирна мелодија показује да су паузе (или дуге ноте) у мелодији А управо оне дужине која је потребна за убацивање нота из мелодије Б и обратно. Сходно томе, када се споје, настаје садржајнија мелодија (А+Б), коју чине обе мелодије али, надам се, која је и сама повезана, као засебан исказ. Последња мелодија се надовезује на прву, стварајући тако непрекинут ланац.⁵⁵

Конкретније, у Другом квартету, Харви темама додељује ознаке *A*, *B* и *C*, које у својим преображајима зависе једна од друге. Ти преображаји настају њиховим „сабирањем” – спајањем узастопних мелодијских парова, *A+B* и *B+C*, исецањем мелодијског фрагмента из једне мелодије и убацивањем тог фрагмента у наредну мелодију, на место пауза или нота дужих ритмичких вредности. На тај начин, мелодијски збир који настаје носи одлике обе теме и активнији је него појединачне мелодије које га чине.

Како је Харви приказао технику у једном од нацрта за Други гудачки квартет (деталј је приказан у Примеру 10), мелодија при врху обележена је као *theme B*, док је тема у средишњем систему обележена као *theme A*. У трећем систему, Харви преклапа и спаја обе теме, тако да поновљени тон А4 [по америчкој научној номенклатури, што одговара нашем а¹ – прим. прев.] на крају теме *B* чини везу с темом *A*, чија је друга нота такође А4. Уметање тона А4 из теме *A* у тему *B* ствара заједничку уланчену мелодију *A+B*. Резултат, тј. збир одломака из обе теме (*A+B*), активнији је стога што обухвата и догађаје из теме *A* на месту првобитно статичних издржаних нота из теме *B*.⁵⁶

Како Харви објашњава, његов крајњи циљ у музици коју ствара јесте хибридно: „ако су мелодије снажно верне себи али и обухватају фрагменте других мелодија, онда имају оно што ја увек тражим: одређен степен двосмислености и структуралне дубине”.⁵⁷ Трећи одсек Трија (од партитурне ознаке *K* до краја композиције) нарочито се одликује таквим спајањем мелодијских и ритмичких мотива, потеза и техника. Рецимо, посматрајући Пример 11, видимо да се мотив у тридесетдвојкама с кратким прекидима јавља у деоницама и виолине и виоле. Даље, трилери, тремола, глисанда, флажолети, тиха динамика и гудачке смене између природног рада гудалом и технике *sul ponticello* присутни су у свим трима деоницама, смештеним у истом регистру, што их чини међусобно нераспознатљивима.

⁵⁵ Jonathan Harvey, „Madonna of Winter and Spring”, op. cit., 431; also cited in Ju Ri Seo, „Jonathan Harvey’s String Quartets”, op. cit., 33–34.

⁵⁶ Подробније о Харвијевој техници мелодијског уланчавања види: Ju Ri Seo, „Jonathan Harvey’s String Quartets”, op. cit.; Ju Ri Seo, „Jonathan Harvey’s String Quartets Nos. 1 and 2”, *Nuove Musiche*, 3, 2017, 45–81.

⁵⁷ Jonathan Harvey, „Madonna of Winter and Spring”, op. cit., 431.

Пример 10: Џонатан Харви, Гудачки трио бр. 2: нацрт „уланчене мелодије”, детаљ. Колекција Џонатана Харвија, Фондација „Паул Захер” (Базел, Швајцарска).
Употребљено са дозволом.

The image displays a musical score for three staves, labeled A, B, and A+B. Staff A (Violin) begins with a fermata and a forte (f) dynamic. Staff B (Viola) starts with a piano (p) dynamic. Staff A+B (Violoncello) combines the parts of A and B, starting with piano (p) and ending with forte (f). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

И у трећем одсеку, Харви постиже хибриднос рустичног и духовног карактера. Иако је мелодија виоле плесног карактера, она је готово у потпуности записана у флажолетима, што њен звук чини истовремено рустичним и етеричним. У исто време, деонице виолончела и виолине подражавају звук електронике, клизајућим акордима (Пример 12). Трећи одсек је „најрустичнији” одсек дела, са својим усредсређењем на јединство (уместо самосталности, која одликује први одсек). Најупечатљивији пример тог јединства јесте завршница дела, где, након једне дуже статичне деонице са флажолетима и несталним звуком, сва три инструмента свирају са изузетном тонском и ритмичном јасноћом. Завршница дела такође је одличан пример Харвијевих конвенционалних композиционих техника, са смакнутим (сукцесивним) упадима гласова, који удвајају а затим и једногласно утрајају низ брзих, готово машинских ритмова током читавог одсека (Пример 13). Ова једнородност све три деонице завршава се прелазом у тремола и вибрата широког опсега, с драматичним потезима тонски неодређеног пициката и клизања (Пример 14).

Пример 11: Донатан Харви, Гудачки трио (2004), стр. 12 у партитури, прелаз у трећи одсек.
 Колекција Донатана Харвија, Фондација „Паул Захер” (Базел, Швајцарска).
 Употребљено са дозволом

The image shows a handwritten musical score for three staves, likely for a string trio. The notation includes various notes, rests, and dynamic markings. Key performance instructions and annotations include:

- Staff 1 (top):**
 - Annotations: *cue cello*, *nat.*, *s. part*, *nat.*
 - Dynamic markings: *p*, *f*
- Staff 2 (middle):**
 - Annotations: *nat.*, *s. part*, *nat.*, *s. part*, *nat.*, *tr*, *many bows*
 - Dynamic markings: *p*, *f*
- Staff 3 (bottom):**
 - Annotations: *tr*, *many bows*, *s. part*, *nat.*, *tr*, *many bows*, *gliss*, *nat.*
 - Dynamic markings: *p*, *f*

Additional notes on the right side of the score include: *bowed trem: as fast as possible* and *fingered trem: slow*.

Пример 12: Џонатан Харви, Гудачки трио (2004), систем при дну стр. 14 у партитури, крај партитурне ознаке *L*. Колекција Џонатана Харвија, Фондација „Паул Захер” (Базел, Швајцарска).
Употребљено са дозволом.

[Keep the 3 fingers in roughly the same position (intervals getting larger in ascent)]

The image shows a handwritten musical score for three staves. The top staff features a series of notes with slurs and markings like 'non fren' and 'IV'. The middle staff contains a sequence of notes with various rhythmic values (e.g., 8, 3, 8, 3) and a 'fast' instruction with an arrow pointing to the right. The bottom staff has similar note patterns with 'non fren' markings. The score is dense with musical notation, including slurs, accents, and dynamic markings.

Пример 13: Џонатан Харви, Гудачки трио (2004), завршница (партитурне ознаке V–X). Колекција Џонатана Харвија, Фондација „Паул Захер” (Базел, Швајцарска).
Употребљено са дозволом.

V

$\text{♩} = 174$
($\leftarrow \text{♩} = \text{♩} \rightarrow$)

The image shows a handwritten musical score for three staves, labeled 'V' in a box. The tempo is marked as $\text{♩} = 174$ with a note indicating that the quarter note is equal to the eighth note. The score is highly rhythmic, featuring many sixteenth and thirty-second notes. It includes various performance markings such as 'f' (forte), slurs, and accents. The notation is dense and complex, typical of a modern string trio piece.

Handwritten musical score for three staves. The first staff begins with a Roman numeral **I** and contains notes with slurs and accents. The second staff includes the instruction *(on beat)* and *many bows*. The third staff includes *Vibrato rapido* and *many bows*. Dynamic markings **ff** and **f** are present. Fingerings (10), (9), and (5) are indicated at the end of the staves.

Handwritten musical score for three staves, marked with a boxed **W**. The first staff starts with a dynamic marking **ff**. The second staff includes a Roman numeral **II**. The third staff includes *ad lib.* and a Roman numeral **(I)**. Dynamic markings **ff** and **f** are used throughout.

Handwritten musical score for three staves, marked with a boxed **X**. The first staff begins with a dynamic marking **ff**. The second staff includes a Roman numeral **(I)**. The third staff includes a Roman numeral **3**. Dynamic markings **ff** and **f** are present.

Пример 14: Џонатан Харви, Гудачки трио (2004), завршница (партитурна ознака Z, завршни потез на крају композиције). Колекција Џонатана Харвија, Фондација „Паул Захер” (Базел, Швајцарска). Употребљено са дозволом.

The image shows a handwritten musical score for a string quartet, consisting of three staves. The score is written in a single system and includes various performance instructions and dynamics. At the top, there is a boxed letter 'Z' and a tempo marking '♩ = 87'. The first staff begins with 'cue vla & vc.' and 'loco' markings. The second and third staves start with '8 →' and 'loco' markings. The score features a variety of dynamics including *ff*, *f*, *mf*, and *if*. Performance instructions such as 'long vib molto → senza vib.', 'vib.', 'pizz', 'irregular', and 'gtr slow' are present. The score concludes with a right-hand part '(RH)' marked 'mf'.

Цитирана литература

- Downes, Michael: *Jonathan Harvey: Song Offerings and White as Jasmine*. Farnham: Ashgate, 2009.
- Emmery, Laura: „Gender Identity and Gestural Representations in Jonathan Harvey’s String Quartet No. 2”, *Music Theory Online*, 27/3, 2021.
https://mtosmt.org/issues/mto.21.27.3/mto.21.27.3.emmery.html#jones_2009.
- Felici, Candida и Stefano Lombardi Vallauri (yp.): *Jonathan Harvey. Nuove Musiche*, темат, 3, 2017.
- Fétis, François-Joseph: *Traité complet de la théorie et de la pratique de l’harmonie*, шесто издање. Paris: G. Brandus, 1858 (1844).
- Gilbert, Anthony: „The British Quartet”, у: Douglas Jarman (yp.), *The Twentieth Century String Quartet*. Manchester: Royal Northern College of Music in association with Arc Music, 2002, 93–108.
- Harvey, Jonathan: „*Bhakti*, chamber ensemble of 15 players and quadraphonic tape (or CD-ROM. Programme Notes”. London: Faber Music, 1982. <https://www.fabermusic.com/music/bhakti-810>.
- Harvey, Jonathan: „Madonna of Winter and Spring”, *The Musical Times*, 127/1720, 1986, 431.
<https://doi.org/10.2307/965157>.
- Harvey, Jonathan: „Performance Notes”, у: *String Quartet No. 2*, партитура. London: Faber Music Ltd, 1988.
- Harvey, Jonathan: *String Quartet No. 2*, партитура. London: Faber Music Ltd, 1988.

- Harvey, Jonathan: *In Quest of Spirit: Thoughts on Music*. Berkeley: University of California Press, 1999.
- Harvey, Jonathan: „Spectralism”, *Contemporary Music Review*, 19/3, 2001, 11–14.
<https://doi.org/10.1080/07494460000640331>.
- Harvey, Jonathan: *String Trio*, партитура. London: Faber Music Ltd, 2004.
- Harvey, Jonathan: *Complete Strings Quartets & Trio*. Квартет Arditti; Ашот Саркисјан (Ashot Sarkissjan), Ирвајн Ардити (Irvine Arditti), виолине; Ралф Елерс (Ralf Ehlers), виола; Лукас Фелс (Lucas Fels), виолончело. Компакт-диск. AECD 0975, 2009.
- Hasegawa, Robert: „Gérard Grisey and the ‘Nature’ of Harmony”, *Music Analysis* 28/2–3, 2009, 349–71.
- Hatten, Robert: *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes: Mozart, Beethoven, Schubert*. Bloomington: Indiana University Press, 2004.
- Jaffé, Daniel: „Jonathan Harvey. Interview by Daniel Jaffé.” Првобитно објављено у: *Classic CD*, јул 1999. Поново објављено у: *Composition: Today*, n.d. www.compositiontoday.com.
- Jarman, Douglas (yp.): *The Twentieth-Century String Quartet*. Manchester: Royal Northern College of Music in association with Arc Music, 2002.
- Jones, Evan (yp.): *Intimate Voices: The Twentieth-Century String Quartet*. Rochester: University of Rochester Press, 2009.
- Palmer, John: *Jonathan Harvey's Bhakti: for chamber ensemble and electronics: serialism, electronics, and spirituality*. Lewiston, N.Y.: Edwin Mellen Press, 2001.
- Rameau, Jean Philippe: *Génération harmonique, ou Traité de musique théorique et pratique*. Paris: Praoult fils, 1737.
- Randel, Don Michael (yp.): „Scordatura”, у: Don Michael Randel (yp.), *The Harvard Dictionary of Music*, четврто издање. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2003.
https://proxy.library.emory.edu/login?url=https://search.credoreference.com/content/entry/harvdict/music/scordatura_it_from_scordare_to_mistune/0?institutionId=716.
- Riemann, Hugo: *Musikalische Dynamik und Agogik*. Leipzig: D. Rahter, 1884.
- Rothfarb, Lee: „Energetics”, у: Thomas Christensen (yp.), *The Cambridge History of Western Music Theory*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002, 927–55.
<https://doi.org/10.1017/CHOL9780521623711.032>.
- Sazegari, Ramteen: „Structural Tension in Jonathan Harvey’s String Trio and *Slate Representative*, an Original Composition for Amplified Quintet”, докторска дисертација, University of Pittsburgh, 2017.
- Schenker, Heinrich: *Der Tonwille: Pamphlets in Witness of the Immutable Laws of Music, Offered to a New Generation of Youth by Heinrich Schenker*, том 1, издања 1–5. Ур. и прев. Ian Bent и William Drabkin. Oxford: Oxford University Press, 2004 (1921–1923).
- Seo, Ju Ri: „Jonathan Harvey’s String Quartets”, уметничка докторска дисертација, University of Illinois at Urbana-Champaign, 2013.

Seo, Ju Ri: „Jonathan Harvey’s String Quartets Nos. 1 and 2”, *Nuove Musiche*, 3, 2017, 45–81.
<https://doi.org/10.12871/97888333922334>.

Stadlen, Shöel: „Jonathan Harvey’s ‘Passion and Resurrection’”. *Tempo*, 59/231, 2005, 71.

Stowell, Robin: „Extending the Technical and Expressive Frontiers”, у: Robin Stowell (ур.),
The Cambridge Companion to the String Quartet. Cambridge: Cambridge University Press,
2003, 149–74.

Underhill, Evelyn: *Mysticism: A Study of the Nature and Development of Man's Spiritual Consciousness*.
London: Methuen & Co. Ltd, 1911.

Whittall, Arnold: *Jonathan Harvey*. London: Faber and Faber, 1999.

Zuckermandl, Victor: *Sound and Symbol*, 2 тома. Прев. W. R. Trask. New York: Pantheon Books, 1956.
<https://doi.org/10.1515/9780691218366>.

Резиме

Гудачки трио Џонатана Харвија типичан је пример композиторовог комбиновања конвенционалних и експерименталних композиционих техника, а тиме и његовог „рустичног” и „духовног” музичког карактера, како их је одредио у својој Програмској белешци о делу. На крају се та два света сједињују, на завршетку путовања које је и музичко и духовно. Као и друга Харвијева дела, ова композиција представља путовање које прате и преображаји карактера. Без обзира на конкретну технику или стил, Харви је своје композиције доживљавао као „музичка путовања“. Такође, како је приметио Мајкл Даунс (Michael Downes), Харвијева дела се крећу ка неком циљу, што нама, слушаоцима, омогућава да сагледамо њихову путању од почетка до краја. Односно, његове композиције омогућавају слушаоцима да им „прате путању, запазе битна места [и] уоче одредиште” (Downes 2009, 1). Исходиште тих музичких путовања почива у Харвијевој духовности, пошто многе од његових композиционих замисли произлазе из његовог будистичког погледа на свет. У Гудачком трију, Харви не само што одређује етеричне, статичне деонице дела као „духовне”, већ их и обликује по угледу на своја литургијска и мистична дела – *Страдање и Васкрсење* и *Бакти*.

Иако у Гудачком трију постоји мноштво различитих карактера и потеза, преовлађује један ефекат: двојност супротности, која се збиља открива у разређеној, углавном линеарној фактури три инструменталне деонице. Те се супротности на крају сједињују, док се тематска грађа, гестови и духовно и рустично преображавају и глаткогибају између царства световног и царства етеричног.

Превоо Жарко Цвејић