

Чланак примљен 1. априла 2023.

Чланак прихваћен 31. маја 2023.

Оригинални научни чланак

Мина Божанић*

Докторанд

Универзитет уметности у Београду

Факултет музичке уметности

Катедра за музикологију

**Фасцинација музичким простор-временом: клавирска дела Бранке Поповић
(*Solitude – Self Reflections, Within a Dense Molecular Cloud* и *Од Пејлија до Муја*)**

Апстракт: Клавирска дела Бранке Поповић (1977) се издвајају као једна специфична и засебна целина, како у опусу саме композиторке, тако и у оквиру српске музике XXI века. Питање односа композиторке према *музичком простор-времену*, тој специфичној и дубоко скривеној *структури* музичког дела, која се ишчитава непосредно, током слушања и посредно, током анализе дела чини се круцијално значајним за разумевање и тумачење ауторкиних клавирских остварења. Под претпоставком да се композиторкин однос према музичком простор-времену превасходно одвија у сфери несвесног и интуитивног, потребно је и на основи интерпретативне музичке анализе приступити откривању тих скривених места која показују на који начин се музичко простор-време манира, у овом случају, у клавирском писму Бранке Поповић. Приликом анализе, указује се на оне ауторкине композиционе поступке којима се на специфичан начин сапостављају и ‘регулишу’ различите музичке ‘димензије’, односно музичке компоненте и њихове елементе (пре свега ритам, тембр или боју, хармонију, мотивско/тематско структурирање и динамику) у обликовању музичког простор-времена.

Кључне речи: Бранка Поповић, клавирска музика, музичко простор-време, перцепција музичког дела, музичка анализа

00:06 – 00:20 *Јасан, перцептивно изразит звук у највишем регистру клавира уједначено се понавља. Пулсира? Куда се креће?* 00:20 – 00:30 *Тоновима се наизменично понављају и смењују... Постепено се убрзавају. Где су нестали?* 00:30 – 00:45 *Стопили се у један звук!*

* Ауторкина контакт адреса: minabozanic88@gmail.com

Не могу да распознам појединачне тонове са почетка... 00:45 – 01:10 Ево другог звука, у незнатно нижем регистру. Као две капљице воде које наизменично и упорно падају на равну, чврсту и металасту површину...

01:00 – 01:44 Врло напет звук. Приближава се... само што се није појавио пред мојим очима... 01:45 – 02:25 Ево новог звука, много чистијег и јаснијег. Вибрира... Светлост на воденој површини...

02:47 – 03:24 Харфа? Зар ово није дело за клавир? Ах, не – раскошна глосанда само стварају утисак да се ради о новој боји... Преливају се један у други...

Постоји још утисака које проживљавам док слушавам клавирска дела *Solitude – Self Reflections* (2005), *Within a Dense Molecular Cloud* (2008) и *Од Рејлија до Муја (From Rayleigh to Mie, 2019/2021)*¹ Бранке Поповић, а који се могу вербализовати на сличан начин. Они се односе подједнако на сва три дела; иако су садржајно различита и свако има свој идентитет, свако од њих доживљавам као један интензиван, узбудљив и веома ‘оипљив’ музички ток.² То су одзвучи неких дужих и лепих мелодија³ који су веома ‘активни’ у музичком току. Они се крећу чак и када ‘стоје’ у месту, када се понављају на једном тону, било у прецизно записаним ритмичким обрасцима триоле,⁴ квинтоле, секстоле, септоле⁵ или пак као

¹ Композиција *From Rayleigh to Mie* снимљена је 2019. године на диску *Аритмија – клавирске композиције савремених српских аутора* у извођењу пијанисткиње Неде Хофман-Сретеновић (снимак доступан на: <https://soundcloud.com/neda-hofman/sets/arrhythmia-piano-compositions-by-contemporary-serbian-authors>), а партитура те композиције објављена је 2021. године (*Од Рејлија до Муја*, за клавир [партитура], Београд: Универзитет уметности у Београду, Факултет музичке уметности, 2021). Композиција *Solitude – Self Reflections* изведена је на ауторском концерту Б. Поповић одржаном у СКЦ-у 2017. године у извођењу пијанисткиње Бојане Шумањски (снимак доступан на: <https://www.youtube.com/watch?v=CZmF8OQsq-Q>) а такође и 2007. године у извођењу пијанисте Стивена Гутмана (Stephen Gutman, снимак доступан на: <https://soundcloud.com/brankapopovic/solitude-self-reflections-for-piano>). Композиција *Within a Dense Molecular Cloud* још увек није снимљена, те постоји само партитура овог дела. Ове три композиције уједно представљају и, до сада, једине композиције Бранке Поповић писане за соло-клавир.

² Може се рећи да је музика Бранке Поповић иначе чулно веома раскошна. Композиторка на веома маштовит и зналачки начин користи првенствено ритам, боју и динамику, затим фактуру и оркестрацију, што у звучном резултату додатно ‘оживљава’ садржај њених композиција. Овај особени звучни ‘идентитет’ њених дела препознају и аутори студија о појединачним опусима Бранке Поповић: Ksenija Stevanović, „The String Quartet *Out of Nowhere* by Branka Popović”, *New Sound – international journal for music*, No. 35/I, 2010, 66–69; Ksenija Stevanović, „Poetical mechanism of *Lines and Circles*: compositional understatement of Branka Popović”, *New Sound – international journal for music*, No. 50/I, 2017, 73–77; Srđan Teparić, „Temporality and movement in the composition of *Toba* by Branka Popović”, *New Sound – international journal for music*, No. 50/II, 2017, 175–187; Милица Лазаревић, „14:30 Бранке Поповић: игра ‘музичког *chronosa*’”, *Нови звук – интернационални часопис за музику*, бр. 57/I, 2021, 1–15; Zorica Premate, *Autogram*, Radio Beograd 2, емитовано 19. новембра 2021., <https://www.rts.rs/page/radio/sr/story/24/radio-beograd-2/4581067/branka-popovic.html>.

³ Парафраза на изјаву Бранке Поповић о томе због чега користи мотивске ћелије као основу тематског слоја својих композиција. Разговор са Бранком Поповић, вођен онлајн путем платформе *Zoom* 23.12.2022. године. Овом приликом се најсрдачније захваљујем проф. Поповић на издвојеном времену и драгоценим увидима у њене клавирске композиције, елементе њене поетике и естетике и веома инспиративном разговору о музици уопште.

⁴ Карактеристично за композицију *Within a Dense Molecular Cloud*.

⁵ Приметно у композицијама *Solitude – Self Reflections* и *Од Рејлија до Муја*.

трилери.⁶ Повремено, јављају се и као слободни ритмички образац понављања једног те истог тона,⁷ дајући прилику извођачу да одреди колико ће се пута то понављање спровести. Ти фрагменти раширени су по готово целом звучном регистру клавира. На почетку композиција махом се крећу у оквиру високог, највишег регистра⁸, стварајући утисак да је музички објекат који перципирамо прилично увеличан и да је, заправо, у сваком тренутку око нас, да нас окружује. Или се ми налазимо пред њим и задивљено перципирамо његову величину? Чак и када се одређене мотивске ћелије понављају, то није механички, већ је вешто уткано у целокупност музичког тока, чинећи га, парадоксално, кохерентнијим. Од почетка па до краја сваке одабране композиције, јасно ми је да сам ја *део* тог тока: моје време и моја перцепција о простору бивају сједињени са оним што се одвија унутар и током музичког дела. Оно што ми је као слушаоцу, а потом и као аналитичару/музикологу јасно, јесте да је квалитет укупности звука, његова висина, боја, интензитет и трајање (дакле, подједнако, све оно што чини физичке карактеристике звука) у фокусу Бранке Поповић, барем када је реч о, за овај рад, одабраним клавирским композицијама.

О музичком простор-времену

Мој доживљај слушаоца јесте, наравно, драгоцен али није довољан када је у питању моје тумачење аналитичара/музиколога. Да би било адекватно, ово друго тражи додатно теоријско и методолошко утемељење. С обзиром на то да је тематика о музичком простор-времену у литератури обрађивана у оквиру најразличитијих научних дисциплина и са веома различитих становишта, у овом раду ослонићу се на тумачење музичког простор-времена као феномена који је иманентан музици као таквој, без обзира на поетичке, естетичке и стилистичке околности у којима је једно дело настало или у којем је композитор тог дела стварао. У том смислу, музичко простор-време разумем као одраз саме појавности музичког дела, чиме се и форма музичког дела изједначава са музичким простор-временом. Димензије и карактеристике простор-времена у музици поистовећују се са доживљајем физичког простор-времена на нивоу метафоре, што се може видети у начину на који се говори о музици (тонска висина, мелодијски скок, виши/нижи регистар, итд.) и начину на који композитор користи музичке компоненте и њихове елементе у музичком току.

Поред овог, постоје и знатно другачија па и специфична тумачења музичког простор-времена, од којих је нарочито интересантно оно које заступа музиколог Марија Ана Харли (Maria Anna Harley). Њена докторска дисертација посвећена је феномену *спацијализације*, још уже дефинисаном аспекту манифестације простор-времена у музици.⁹ Ауторка

⁶ Доминантно за композицију *Од Рејлија до Мија*, где се трилери појављују у два различита вида: у 'стандардном' запису (као украс) и у запису реалног звучања, као ритмички образац тридесетдвојки.

⁷ Спорадично се појављује у све три композиције.

⁸ Изузетак је композиција *Within a Dense Molecular Cloud*, која почиње у ниском регистру.

⁹ Maria Anna Harley, *Space and Spatialization in Contemporary Music: History and Analysis, Ideas and Implementations*, Ph.D. thesis, Faculty of Music, McGill University Montreal, 1994, 4. Дефинисање и тумачење простор-времена у музици кроз анализу компоненти музичког израза карактеристичан је за феноменолошку,

дефинише специјализацију као „специфичан вид организовања музичког материјала”, односно као „сваку ситуацију у којој просторне димензије, позиције (правци и раздаљине) звучних извора као и акустички квалитет извођачког простора добијају значај композиционог поступка.”¹⁰ То могу бити поступци манипулације музичким ‘димензијама’ попут ритма, боје, динамике, тонских висина (односно тематско-мотивског плана) и хармоније, али могу бити и поступци специфичног организовања распореда седења извођача или слушалаца током концерта, извођење музичког дела у специјално дизајнираном простору, употреба технологије (нпр. звучника) ради постизања одређених, пре свега, просторних ефеката и слично.

У литератури која изучава феномен музичког простор-времена у оквиру уметничке музике, премиса која се често користи приликом доказивања тезе о постојању музичког простор-времена и начину његовог манифестовања јесте кретање. У конкретном смислу, ради се о тези о постојању енергије у музичком току, јер се кретање, покрет, растојање и слично повезују са просторним димензијама висине и ширине. Овде се ради о поистовећивању *геометријског модела простор-времена* са музичким простор-временом, што ће се у даљем излагању Харлијеве показати као неодговарајуће када је у питању тумачење простор-времена у музици. Но, важно је споменути ову околност јер се управо у написима музичких теоретичара, естетичара, филозофа, па и композитора, у великој мери идеја о простор-времену у музици темељила на геометријском приказу овог феномена, што је на извештајан начин утицало и на однос композитора према музичком простор-времену, које је за поједине од њих представљало дословно превођење физичког концепта простор-времена на музику.

Још једно значајно становиште о постојању простор-времена у музици темељи се на премиси да је простор-време неодвојиво од форме и садржаја музике. За теоретичара и композитора Берислава Поповића, музичка форма и музички садржај јесу у таквом међусобном односу да један без другог не могу да постоје, те да једино заједно творе одређени простор-временски континуум. Даље, аутор поставља питање енергије и уопште динамизам кретања музичког тока као један од предуслова постојања музичког дела, а тумачење гравитације, као једно од кључних питања постојања простор-времена уопште, заузима значајно место у његовој теорији музичких облика.¹¹

естетичку и музичко-теоријску литературу насталу претежно на англосаксонском и германском говорном подручју. Оно што је М. А. Харли закључила у сегменту свог истраживања посвећеном историјату идеје о музичком простору јесте да се аутори чије је студије консултовала (Е. Курт (Ernst Kurth), Ж. Бреле (Gisèle Brelet), Р. Ингарден (Roman Ingarden), Х. Хелмхолц (Hermann Helmholtz) и др.) баве питањем ‘унутрашњег’ музичког простора, као скривеног феномена или структуре која ‘живи’ у музичким делима, а открива се кроз слушање (или делимично запис, додала М. Б.) и то првенствено кроз доминацију одређених карактеристика просторности.

¹⁰ Исто. Ауторка се фокусира на проблематику просторности, сматрајући да је проблематика музичког времена опширније и детаљније обрађивана у литератури.

¹¹ Berislav Popović, *Muzička forma ili smisao u muzici*, Beograd: Clio, 1998, 18, 21, 39, 61, 69, 89, 100. Поповић препознаје мотиве као „генераторе музичког тока”, односно оне елементе музичког тока који у себи садрже потенцијал да иницирају и одрже кретање.

О перцепцији музичког простор-времена

Научни модел који, од времена Ајнштајнове (Albert Einstein) теорије релативности,¹² подразумева четвородимензионални модел простор-времена, није једноставно чувењем предочити у једном музичком делу. За поједине ауторе, попут Дона Ајда (Don Ihde), погрешно би било и мислити о доживљају Света (па и простор-времена, додала М. Б.) као научног модела, с обзиром на то да се ради о феноменолошки и перцептивно сложеној појави коју је немогуће редуковати на једно конкретно чуло.¹³ У перцепцији Света учествују сва чула подједнако, мада у различитим односима. Оно што је проблематично, а што и сам Ајд истиче у својој студији, јесте да се, још од времена Платона и Демокрита, људска перцепција ослања искључиво и у највећој мери на чуло вида.¹⁴ Доминација визуелног, тако, одражава се и на перцепцију музике: ми *гледамо* концерт и *гледамо* у партитуру, што у великој мери отежава разумевање и доживљај музике на оном примарном, феноменолошком нивоу, у складу са њеном природом, односно звучном појавношћу.

Са друге стране, ако и успемо да одбацимо визуелно као доминирајуће чуло путем којег доживљавамо Свет око себе¹⁵ и да се на неки начин упустимо у целовито чулно перципирање појава, јавља се потешкоћа везана за, на пример, само слушање. Како Ајд наводи, слушање као феноменолошки чин „више [је] од интензивног и концентрисаног усмеравања пажње на звук и слушање”, те истовремено подразумева да смо током самог чина слушања свесни (у мањој или већој мери, додала М. Б.) уплива наших уверења, ставова и судова, који на тај начин ремете намеру да се ‘само’ слуша, односно чују ствари онакве какве оне јесу, на нивоу феномена.¹⁶ У таквој ситуацији може се учинити немогућим пронаћи начин да се оно што постоји у стварности у извесној мери ипак перципира као чист феномен, лишен ‘уписивања’ слушајућег субјекта.

¹² Идеја о четвородимензионалном простор-времену припада заправо математичару Х. Минковском (Hermann Minkowsky). За детаљан историјат о идеји простор-времена у науци видети: Max Jammer, *Concepts of space. The history of theories of space in physics*, Cambridge: Harvard University Press, 1954; Lawrence Sklar, *Space, time and spacetime*, Berkeley: University of California Press, 1974; Bas C. van Fraassen, *An introduction to the philosophy of time and space*, New York: Columbia University Press, 1985.

¹³ Don Ihde, *Listening and Voice: Phenomenologies of Sound*, second edition, State University of New York Press, 2007, 11. Ајд подвлачи да у перцепцији Света учествују *сва* чула подједнако, само се посредством теоретизације и рационализације ствара утисак да у тој перцепцији доминира само и искључиво једно чуло (као што је чуло вида). Детаљније о проблему доминације визуелног у (Западној) филозофији и култури у: Исто, 6 и даље.

¹⁴ Исто, 9 и даље. За перцепцију простора, чуло вида може имати доминантну улогу, јер се углавном ради о појмовима који захтевају визуелну перцепцију (нпр. удаљеност, растојање, висина, ширина, дубина). Међутим, свакако да је и телесни осећај ‘да смо у неком простору’ такође од значаја приликом перцепције овог феномена. Време се, пак, готово потпуно перципира телом, тачније неким ‘унутрашњим осећајем’ за проток времена. Визуелно, време се може перципирати гледањем у сат, календар и слично, али то су заправо начини квантификације времена, пре него време само.

¹⁵ Доминација визуелног у Западној култури у уској је вези са фонетским писмом, за разлику од Источњачке културе, где доминира идиосинкретско писмо. Тјана Поповић Млађеновић, *Музичко писмо. Музичко писмо и свест о музичком језику са посебним освртом на авангардну музiku друге половине XX века*, друго издање, FMU: Beograd, 2015, 33–44.

¹⁶ Ihde, *nav. delo*, 49.

Када се прихвати становиште да је перцепција простор-времена и перцепција музичке уметности комплексна когнитивна активност, поставља се питање како је могуће перципирати овако сложен феномен (простор-време) у оквиру другог сложеног феномена (музичке уметности). Тачније, на који начин перципирамо простор-време у музици, односно музичком делу? Свакако да је питање веома сложено и захтева више простора за даљу разраду. У овом тренутку се можемо ослонити на премису да приликом слушања музике доживљавамо музичко простор-време захваљујући начину на који композитор обликује музички ток, односно начину на који одређене музичке компоненте учествују у перцепцији музичког тока као музичког простор-времена.

Манифестација музичког простор-времена у клавирским композицијама Бранке Поповић

Посматрајући развој западноевропске уметничке музике и сагледавајући промене музичког језика на једном ширем нивоу, можемо уочити да се параметрима звука, пре свега тонској висини и трајању (у периоду до краја 19. и почетка 20. века доминантним параметрима), а постепено и тембру, односно боји и динамици или интензитету (до тада секундарним параметрима)¹⁷ а потом и музичким компонентама и њиховим елементима даје на значају када је у питању манифестовање простор-времена у музици. Другим речима, параметри звука бивају поистовећени са димензијама музичког простор-времена и то због начина на који се у музичком току појављују и какав перцептивни ефекат провоцирају, односно на који начин их композитори 'користе' у креирању музичког дела. Да би се објаснило на који се начин простор-време доживљава у клавирским композицијама Бранке Поповић, аналитички пут ће се кретати указивањем на који начин музичке компоненте и њихови елементи учествују у креирању доживљаја музичког простор-времена. Ради прегледнијег увида у начин на који композиторка користи музичке компоненте и њихове елементе, односно какав утицај они имају на перцепцију музичког простор-времена у њеним клавирским композицијама, анализа је вођена увидима у композиторки рад са конкретним компонентама. У појединим ситуацијама слушно се перципира само одређена компонента или њен елемент као доминантна или истакнутија у том тренутку; ипак су чешће ситуације у којима готово све компоненте и њихови елементи или барем већи број њих доводи до одређеног звучног резултата.

Ритам

Као манифестација димензије музичког времена, ритам, заједно са метром и брзином извођења, односно темпом, регулише неколико аспеката музичког тока у клавирским композицијама Бранке Поповић. Пре свега, ради се о фактичком трајању музичког тока, а

¹⁷ Ова околност неодвојива је од промена у начину записивања музике и музичком писму. Детаљније у: Popović Mladenović, navedeno delo, 44–46.

потом и о регулацији *густине* музичког простор-времена.¹⁸ Даље, димензија ритма у клавирској композицији *Од Рејлија до Муја* (т. 41–66), заједно са динамиком, учествује у кулминацији и интензивирању музичког тока, што резултира готово по правилу наступом новог одсека. У сегменту од т. 81–128 (посебно т. 125–128), промене су осим ритмичких и метричке, што представља виши степен рада са димензијом трајања. У сегменту од т. 1–40 убрзање музичког тока постиже се захваљујући ритмичкој компоненти; одабиром ритмичких фигура које су комплементарне (у десној руци доминира осмински покрет, често у комбинацији осмина ноте и осминска пауза, док у левој поред осмина видимо и тридесетдвојке) као да се ствара поље унутар којег композиторка даље ради са музичким садржајем, наизменично излажући мотивске ћелије у обе деонице, регулишући тако и густину музичког простор-времена. Са друге стране, у композицији *Within a Dense Molecular Cloud* композиторка помоћу два различита ритмичка ‘тока’ гради и контраст на нивоу одсека унутар сва три става ове композиције.¹⁹ Тако у првом ставу ове композиције, врло јасно уочавамо два различита ритмичка ‘профила’: у т. 1–46 присутне су махом фигуре квинтоле и фигуре краћих ритмичких вредности, док од т. 47 па до краја става основну ритмичку фигуру чине триоле (што је праћено и променом у фактури, регистру и динамици).²⁰ Поред тога, композиторка користи и ритмичке обрасце који се изводе *ad libitum*, односно у слободном избору броја понављања, што указује на дилатацију музичког времена, а присутни су и бројни контрасти на ритмичком плану.²¹ Ови контрасти могу се уочити унутар истих мотивских јединица, као на пример у композицији *Within a Dense Molecular Cloud*.

Композиторка у готово све три клавирске композиције манипулише и метричком компонентом, стварајући првенствено хоризонталну полиметрију. То се дешава у композицији *Solitude – Selfreflections*, у сегменту од т. 61–84; то је сегмент који нас уводи у кулминацију (т. 85–88). У одређеним сегментима композиција појављује се и вертикална полиритмија, као у композицији *Од Рејлија до Муја*. Брзина извођења у клавирским композицијама Бранке Поповић готово да остаје непромењена; интересантно је приметити да има јако мало сегмената који се изводе нпр. ритардандо (*Within a Dense Molecular Cloud*, II, т. 40 па до краја), док ачелеранда уопште нема. У композицији *Од Рејлија до Муја* пратимо постепено компримовање ритмичке компоненте (а самим тим и убрзање музичког времена), до готово најситнијих ритмичких јединица (у овом случају, тридесетдвојки), све док се звук не распрши у глисанду и слободном звучању финалних тонова.

¹⁸ С обзиром на то да је музичко простор-време увек испуњено музичким објектима и догађајима, који свакако утичу и на појавност музичког простор-времена, оно никада не може да буде празно, чак и када се у њему налази само пауза.

¹⁹ Поред ритмичке разноврсности, улогу у постизању контраста на нивоу формалних одсека имају и тонске висине (тематско-мотивска димензија), динамика и регистри.

²⁰ Говорећи о приступу музичком материјалу, композиторка је истакла да користи „временски компримован” материјал, из којег ће даље црпети и развијати своје композиције. Из Разговора са Б. Поповић.

²¹ Што јесте један од начина сегментирања музичког тока, те ритмичке промене имају улогу и у сигнализирању промена између одсека.

Пример 1а: Б. Поповић, *Solitude – Selfreflections*, т. 1–6.

Nervous and sparkling ♩ = 104

15^{ma}

pp

8^{va}

3

5

15^{ma}

8^{va}

15^{ma}

8^{va}

15^{ma}

8^{va}

cresc.

15^{ma}

8^{va}

* irregular fast note repetition, play as many notes as possible

Важан сегмент ритмичке организације музичког тока у овим делима јесте и пауза. Као сигнал прекида или завршетка,²² пауза у музичком току увек наступа са одређеном дозом тензије, јер слушалац никада није сасвим сигуран шта после ње следи (да ли трајни завршетак или привремени застој). У композицијама Бранке Поповић пауза нема само драматуршку улогу, већ се њено музичко-семантичко значење и вредност креира у контексту ритмичке организације музичког тока.²³ На пример, у композицији *Solitude –*

²² Упор. са Zofia Lissa, „Tišina i stanka u glazbi”, u: *Estetika muzike /ogledi/*, prev. Stanislav Tuksar, Zagreb: Naprijed, 1966, 145–168.

²³ Специфичан однос композиторке према музичком времену (ритму и темпу) приметили су и аутори текстова о делима Б. Поповић, првенствено Лазаревић, наведено дело, 3, и Терарић, наведено дело, 185. Лазаревићева

Selfreflections пауза је уткана у саму структуру почетног тематског језгра: појављује се у тачним размацима и на тачно одређеним местима у музичком току (Пример 1а), а исти је случај и са композицијом *Within a Dense Molecular Cloud* (Пример 1б).

Пример 1б: Б. Поповић, *Within a Dense Molecular Cloud*, I, т. 1–10.

The musical score consists of three systems of piano music. The first system (measures 1-4) begins with a forte (*ff*) dynamic and a 'Ped.' marking. It features a five-measure rest in the right hand and a 'leave it to ring' instruction. The second system (measures 5-8) continues the five-measure rest and includes another 'leave it to ring' instruction. The third system (measures 9-10) concludes the piece with a change in time signature from 4/4 to 3/4 and back to 4/4, and includes a final 'Ped.' marking.

Боја

Иако су све три композиције писане за клавир, начин на који се композиторка односи према боји клавира у свакој од њих је другачији. Као заједничка карактеристика може се приметити да Б. Поповић минуциозно и посвећено приступа звучности клавира, истражујући различите звучне нијансе и у одређеним сегментима својих композиција трансформишући звук клавира у нови звук.²⁴ Као карактеристичне можемо да пратимо

доводи у везу композиторкин однос према времену са односом који је имао и Антон Веберн у својим композицијама, што кореспондира заправо са композиторкином изјавом да у раду користи „временски компримован” материјал.

²⁴ У разговору који смо водиле, композиторка је открила своју (скривену) страст према овом инструменту; за њу, клавир представља „извор небројених могућности у домену истраживања звука и експериментисања са звуком.”

следеће поступке: 1) циљана употреба регистара на клавиру, ради постизања одређене боје (високи регистри дају веома оштар и ‘сув’ звук, док ниски регистри доприносе доживљају дубине и ‘пуноће’; такође, звук у вишим регистрима је увек перцептивно јаснији, у смислу да се тонске висине могу јасно разликовати, док у нижим регистрима те дистинкције нема – чујемо масу звука уместо прецизно издвојених тонских висина), 2) музички материјал који специфичним мелодијско – ритмичким поступком *симулира* боју неког другог инструмента (нпр. харфе у композицији *Од Пејлија до Муја*, т. 67–80), 3) специфични композициони/извођачки поступак који трансформише звук клавира у звук ударалки (у композицији *Solitude – Selfreflections*, чему доприноси и ритмичка компонента, као и регистар у којем се мотив изводи, т. 1–40; на самом крају композиције *Од Пејлија до Муја*, када извођач изводи левом руком глисандо на еф жици клавира, док десном руком изводи ритмичку фигуру у неодређеном броју понављања, т. 146–154) и 4) тражење да одређени тонови одзвуче, што се постиже не само писаном ознаком у партитури, већ и употребом десног педала, дужих ритмичких вредности тонова и ‘исписаним’ арпеђом (у композицијама *Within a Dense Molecular Cloud*, I, т. 1–12 или *Од Пејлија до Муја*, т. 129–135). Интересантно је да нема честих прелаза између регистара у овим композицијама: готово да постоји веома јасна намера композиторке да се фокусира на боју и квалитет звука, пре него на његову позицију у музичком простор-времену. Тако у свим композицијама наилазимо на дуже одсеке у којима се музички ток креће у оквиру једног одређеног (нпр. високог) или блиских регистара, да би тек у моменту одређене кулминације дошло до ‘раздвајања’ регистара, а тиме и перцепције стварног волумена музичког тока.

Поред стварања веома јасног звучног доживљаја, употреба регистара у клавијским композицијама Б. Поповић свакако доприноси и доживљају простор-времена. Тако се, на пример, први сегмент композиција *Solitude – Selfreflections* и *Од Пејлија до Муја* одвија искључиво у високим регистрима клавира, дајући нам утисак о једном високом и широком простору. Сличан утисак долази и када слушамо почетак композиције *Within a Dense Molecular Cloud*: ниски регистар клавира доживљавамо као део једног мрачног, тамног простора који је смештен испод површине или се постепено у том правцу отвара.

Хармонска димезија

Хармонска димензија готово да није примарна димензија путем које композиторка креира доживљај простор-времена, барем у перцептивном смислу. Звучни склопови који се појављују у виду двозвука (најчешће мале секунде) и акорада не-трозвучне структуре имају улогу пре у креирању тембралне димензије простор-времена него у јасном позиционирању вертикале као структурног тежишта композиције.²⁵ Најјасније обресе хармонског ‘мишљења’ налазимо у трећем ставу композиције *Within a Dense Molecular Cloud*. Ту се појављују склопови који су, у структурном смислу, четворозвуци, а размештени су у обе

²⁵ У том погледу клавијска дела Бранке Поповић најближе резонирају са оркестарским делима из 1960–их, конкретно Лигетијевим (György Ligeti) *Атмосферама* (Atmosphères, 1961) или *Лонтаном* (Lontano, 1962) и *Венецијанским играма* (Jeux ventiens, 1961) Лутославског (Witold Lutosławski).

деонице. Оно што је интересно јесте да не постоји готово никаква прогресија: акорди се понављају у одређеном обрасцу и нису ни на какав начин међусобно повезани нити зависни један од другог. То наводи на размишљање о томе да ли су ови сегменти мишљени (традиционално) хармонски или, пак, представљају неку врсту контраста дотадашњем мелодијском²⁶ начину излагања материјала. Из тога произлази и закључак да вертикала у одабраним клавирским композицијама нема снажну улогу тежишта форме, већ као да означава неке одредишне тачке кретања знатно снажнијег мелодијско – ритмичког тока.²⁷

Мотивско/тематско структурисање

Однос композиторке према музичком материјалу почива на еволутивном принципу, тачније на поступку развојних варијација. Дакле, из једног мотивског нуклеуса, мотива који као да има значење централног те доминира музичким током, настају сви остали и то поступком понављања и поступком уланчавања. Оно што привлачи пажњу у звучном доживљају све три композиције јесте начин на који се постиже целина музичког тока када је његов садржај фрагментаран. Ради се, наиме, о перцептивно упадљивим мотивским ћелијама које се веома слободно појављују у музичком току, исписујући обресе музичког простор-времена у различитим регистрима клавира и различитим динамичким нијансама. Често су у питању поступци унисоног понављања одређеног мотива (доминантно у композицији *Within a Dense Molecular Cloud*) или поступци наизменичног понављања мотива сличне структуре и садржине (што доминира у друге две композиције). Посебно су интересантни ефекти које изазивају трилер и тремоло у композицији *Од Рејлија до Мија* (Пример 2): захваљујући овом музичком садржају, музички ток као да вибрира и трепери, провоцирајући веома упечатљив визуелни доживљај код слушаоца. Након излагања овог, рекло би се, 'бескрајног трилера', следи одсек заснован на глисандима, који уједно доносе и промену тембра (харфа). Тиме се музички ток ове композиције доводи у баланс; две наизглед различите тенденције кретања – два типа светлости! – крећу се заједно до самог краја композиције.

Са друге стране, у композицији *Solitude – Selfreflections* примећујемо да једним одсеком композиције доминира углавном један исти или сличан мотивски материјал (т. 1–30): у овом случају, основно мотивско језгро се од самог почетка шири у музичком простор-времену, достижући врхунац у т. 8–15. То се заправо доживљава као да је музички ток саткан из једне мотивске ћелије, која само нараста у волумену.

Пример 2: Б. Поповић, *Од Рејлија до Мија*, т. 40–57.

²⁶ Можда би правилнији израз био монотематски, с обзиром на то да се мотивски фрагменти простиру кроз обе деонице, стварајући заправо утисак да се ради о једној целини која непрестано еволуира, односно развија се или додавањем новог мотивског материјала или, пак, понављањем постојећег, са променама осталих параметара музичког израза. Овакав тип излагања тематског материјала карактеристичан је за све три композиције.

²⁷ Упор. са: Stevanović, navedeno delo, 2017, 68, фуснота 3.

Динамика

Обликовање простор-времена у одабраним клавирским делима Б. Поповић потпомогнуто је и учешћем осталих компоненти и елемената музичког израза. Они углавном имају улогу да појачају дејство друге музичке компоненте и њених елемената, нпр. ритма, или да допринесу конкретизацији њеног дејства у перцептивном смислу. Осим тога, могу се јавити и у контексту постизања контраста између различитих тематских садржаја (нпр. у композицији *Within a Dense Molecular Cloud*, у чијој је основи дводелност, односно контраст два тематска материјала резултира и дводелном формом ставова ове композиције) и између различитих одсека.

Најистакнутију улогу има *динамика*, која директно утиче не само на дејство одређених компонената током слушања већ и у оснаживању доживљаја музичког простор-времена. Одсеци који се изводе пијано доприносе утиску да су музички објекти које чујемо заправо веома удаљени од нас, док одсеци који се изводе форте и фортисимо стварају утисак да се музички објекти налазе непосредно испред нас. Осим тога, динамика има истакнуту улогу у и драматуршком плану композиција: учесталије промене динамике примећују се у ситуацијама у којима се кулминација или тек припрема или увелико траје. У композицији *Solitude – Selfreflections* та врста динамичке промене спроведена је у оквиру првог одсека композиције (т. 1–33); наиме, у сегменту од т. 1–32 пратимо градацијско кретање динамике од почетног пијана и пијанисима, преко благог крешенда (т. 6 и 11), до декрешенда (т. 19) и коначног пијанисима (т. 32). Овде динамика такође доприноси утиску ‘ишчежавања’ музичког тока, што је праћено и ‘расипањем’ мотивског слоја и доживљава се као одређено успоравање музичког тока (као структурални декрешендо). Но, већ у наредном такту следи нагла промена, која најављује нови сегмент композиције (т. 34–60). Слично динамичко градирање можемо наћи и у композицији *Од Рејлија до Мија*, т. 58–66, где се централна динамичка нијанса (пијано) постепено шири до пијанисима, а онда и до фортеа, кумулирајући енергију која ће се ослободити у т. 67, са појавом глисанда. У композицији *Within a Dense Molecular Cloud* (Пример 1б) почетна форте динамика продубљује утисак просторности, коме доприносе и ниски регистар и звучност почетног мотива, који наставља да звони (што је истакнуто и ознаком „leave it to ring”). Тим гестом као да се приближавамо хоризонту тишине, а у т. 47–73 музички ток сада се креће кроз ехо, што проширује музичко простор-време у тембралној димензији.

Знатно интензивнија динамичка нијансирања видимо у другом и трећем ставу истоимене композиције. Ту се прелази између пијано и форте динамике одвијају у оквиру истог мотива (II став, т. 1–2 или т. 13–14, III став, т. 1–2 или т. 15–17), што појачава перцепцију музичког простор-времена (Пример 3а, 3б). Овако честе динамичке промене доживљавају се као да се више мотива (мада је у питању само један!) креће у различитим смеровима и у различитим удаљеностима у односу на слушаоца, односно као да истовремено постоје два или више различитих музичких објеката који су лоцирани на различитим местима у музичком простор-времену. Оваква мултидирекционалност, односно

кретање објеката у свим смеровима унутар простор-времена, карактеристика је не-тоналне музике.

Пример 3а: Б. Поповић, *Within a Dense Molecular Cloud*, II, т. 1–2.

II
Sparkling ♩ = 88

Piano

ppp

ff

Ped.

Пример 3б: Б. Поповић, *Within a Dense Molecular Cloud*, III, т. 15–17.

15

Pno.

ff

ppp

ff

ppp

ff

ppp

17

Pno.

ff

ppp

Артикулација; ознаке за карактер и извођење

Осим динамике, истакнуту улогу у обликовању музичког тока, а самим тим и музичког простор-времена, имају артикулација и ознаке за карактер и извођење. Ове елементе композиторка користи да би, поново, конкретизовала одређени музички објекат (нпр. појава акцената изнад двозвука на почетку трећег става композиције *Within a Dense Molecular Cloud* заједно са форте динамиком даје веома оштар, пенетрирајући звук). Ознаке за карактер и начин извођења помажу у перцепцији простор-времена у овим композицијама, утолико што се појављују у контексту квалитета самог тона, односно боје ('одзвучи' који се појављују са ознаком „leave it to ring” и ехо, ознаке за карактер попут „sparkling”,

„mysterious”; „nervous”, „angry” итд.). Ипак, тек увидом у партитуру могу се уочити суптилна карактерна нијансирања које композиторка сугерише; у извођењима те се разлике не могу тако прецизно идентификовати.²⁸ Осим тога, важну улогу има и извођачка техника, попут употребе десног педала (првенствено у циљу креирања одзвука и тиме манипулације тембралне и ритмичке димензије музичког простор-времена), употреба трилера и глисанда и стакато извођење (у композицији *Од Рејлија до Муја* стакато уводи и нови израз, док у композицији *Within a Dense Molecular Cloud* даје одређену оштрину и рескост музичким мотивима).

Закључак

Анализа клавирских композиција Бранке Поповић приказује сву комплексност музичког простор-времена, и то не само на оном примарном, феноменолошком већ и на аналитичком/музиколошком нивоу.²⁹

Сродност коју ове композиције испољавају у међусобном поређењу, на нивоу третмана звука, музичког материјала и музичких компоненти могу се повезати са односом композиторке према феномену простор-времена у музици.³⁰ Као доминантно интересовање издвајају се, рекло би се, интересовање за материју (тачније атоме, дакле најситније честице) и светлост, што се најексплицитније испољило у последњој композицији у овом низу њених композиција за соло-клавир, *Од Рејлија до Муја*.³¹ Но, и поред тога, начин на који композиторка ради са музичком материјом у својим клавирским композицијама говори о томе да има истанчан сензибилитет за музичко простор-време.

Разумевање манифестације музичког простор-времена могуће је путем увида у обликовање музичког тока и учешће музичких компоненти у њему. У том смислу, анализа клавирских композиција Б. Поповић осветљавала је овај сложени феномен са аспекта његових ‘димензија’: трајања, тембра или боје, тонске висине и динамике, односно интензитета, као и музичких компонената и њихових елемената (ритма, метра и темпа; мотивско/тематског структурисања и хармоније; ознака за карактер и извођење, агогике и артикулације). Као карактеристично, издваја се композиторкин однос према димензији трајања, односно ритму, метру и брзини извођења; могли смо уочити и чути висок степен развијености ритмичке димензије, што је као директну последицу имало ефекте компримовања или дилатације временске димензије. Композиторка је првенствено

²⁸ Уочава се када је музички ток постао интензивнији и напетији или када одређени одсек звучи блиставо.

²⁹ Као феномен који је иманентан музици као уметности (барем у контексту европске музике), простор-време се појављује у свим музичким делима. Стога се и анализа која се у овом чланку усмерава ка клавирским композицијама Бранке Поповић може спровести на било којем другом делу, под условом да се ради о делу које је записано (фиксирано музичким писмом).

³⁰ Композиторка је веома заинтересована за природне феномене који су у вези са простор-временом и универзумом уопште. Из Разговора са Бранком Поповић.

³¹ Ова композиција у фокус ставља два различита светлосна феномена, што је у делу на посебан начин приказано кроз употребу два кључна тематска материјала, који се појављују у виду специфичног двогласа на почетку композиције. На постојање двогласа указала ми је композиторка, у поменутом разговору.

користила разноврсне ритмичке фигуре и обрасце, често их водећи као својеврсне ритмичке двогласе (у композицији *Од Пејлија до Муја* или *Within a Dense Molecular Cloud*) или као јединствено метро-ритмичку целину (као у композицији *Solitude – Selfreflections*).

Димензија боје такође има истакнуту улогу у осмишљавању музичког простор-времена. И ту се виде композиторкини софистицирани укус и сензибилитет према звуку клавира. Њена маштовитост и однос према овом инструменту одсликавају се у поступцима трансформисања звука клавира у звук харфе (*Од Пејлија до Муја*) или ударачких инструмената (*Solitude – Selfreflections*). Осим тога, употреба регистара на клавиру такође има за циљ постизање одређеног звучног ефекта: високи регистри клавира производе резак, оштар и перцептивно упадљив звук, док нижи регистри дају дубљи, тамнији и мутнији звук.

Улогу у начину обликовања музичког садржаја има и динамика, односно димензија интензитета. Управо се путем динамике регулише величина објеката у музичком простор-времену, односно њихова релација у односу на слушаоца. Тако се објекти који се појављују на хоризонту пијана перципирају као удаљени и далеки, док се објекти који се налазе у форте сфери перципирају као блиски. Наравно, тек у садејству свих музичких компоненти и њихових елемената може се најјасније доживети и музичко простор-време; једино што се током слушања одређене компоненте и њихови елементи могу учинити перцептивно израженијим у односу на друге или их можемо својеволно перцептивно издвојити у односу на остале.

У укупном доживљају, клавирске композиције Бранке Поповић чулно веома интензивно делују на слушаоца, те је ишчекивање догађања унутар музичког простор-времена оно што држи слушаочеву пажњу. Усмерени смо на музички ток и догађања у њему, а композиторка нас вештим и софистицираним поступком води кроз јединствен доживљај музичког простор-времена клавирских композиција *Solitude-Selfreflections*, *Within a Dense Molecular Cloud* и *Од Пејлија до Муја*.

Цитирана дела

Ihde, Don: *Listening and Voice: Phenomenologies of Sound*, second edition, State University of New York Press, 2007.

Лазаревић, Милица: „14:30 Бранке Поповић: игра ‘музичког *chronosa*’”, *Нови звук - интернационални часопис за музику*, бр. 57/I, 2021, 1–15.

Lissa, Zofia: „Tišina i stanka u glazbi”, u: *Estetika muzike /ogledi/*, prev. Stanislav Tuksar, Zagreb: Naprijed, 1966, 145–168.

Popović, Berislav: *Muzička forma ili smisao u muzici*, Beograd: Clio, 1998.

Popović Mladenović, Tijana: *Muzičko pismo. Muzičko pismo i svest o muzičkom jeziku sa posebnim osvrtom na avangardnu muziku druge polovine XX veka*, drugo izdanje, Beograd: FMU, 2015.

Stevanović, Ksenija: “Poetical mechanism of *Lines and Circles*: compositional understatement of Branka Popović”, *New Sound – international journal for music*, No. 50/I, 2017, 73–77.

Terarić, Srđan: "Temporality and movement in the composition of *Toba* by Branka Popović", *New Sound – international journal for music*, No. 50/II, 2017, 175–187.

Harley, Maria Anna: *Space and Spatialization in Contemporary Music: History and Analysis, Ideas and Implementations*, Ph.D. thesis, Faculty of Music, McGill University Montreal, 1994.

Остало

Разговор са Бранком Поповић, вођен онлајн путем платформе *Zoom* 23.12.2022. године.

Партитуре

Поповић, Бранка: *Од Рејлија до Муја*, за клавир [партитура], Београд: Универзитет уметности у Београду, Факултет музичке уметности, 2021.

Поповић, Бранка: *Within a Dense Molecular Cloud* for piano [partitura], Beograd: 2008.

Поповић, Бранка: *Solitude – Selfreflections* for piano [partitura], London: 2005.

Снимци

Поповић, Бранка: *Од Рејлија до Муја* (извођење Неде Хофман-Сретеновић) на: <https://soundcloud.com/neda-hofman/sets/arrhythmia-piano-compositions-by-contemporary-serbian-authors>.

Поповић, Бранка: *Solitude – Selfreflections for Piano* (извођење Бојане Шумањски) на: <https://www.youtube.com/watch?v=CZmF8OQsq-Q>.

Поповић, Бранка: *Solitude – Selfreflections for Piano* (извођење Стивена Гутмана) на: <https://soundcloud.com/brankapopovic/solitude-self-reflections-for-piano>.

Резиме

У фокусу чланка јесте феномен музичког простор-времена, а у контексту клавирских композиција Бранке Поповић. Појам музичког простор-времена тумачен је као одраз саме појавности музичког дела, чиме се и форма музичког дела изједначава са музичким простор-временом. Димензије и карактеристике простор-времена у музици поистовећују се са доживљајем физичког простор-времена на нивоу метафоре, што се може видети у начину на који се говори о музици (тонска висина, мелодијски скок, виши/нижи регистар, итд.) и начину на који композитор користи музичке компоненте и њихове елементе у музичком току. У анализи музичког дела, пак, параметри звука бивају поистовећени са димензијама музичког простор-времена и то због начина на који се у музичком току појављују и какав перцептивни ефекат провоцирају, односно на који начин их композитори 'користе' у креирању музичког дела. У том смислу, анализа клавирских композиција Бранке Поповић у овом чланку осветлила је овај сложени феномен са аспекта његових 'димензија': трајања, тембра или боје, тонске висине и динамике, односно интензитета, као и музичких компоненти и њихових елемената (ритма, метра и темпа; мотивско/тематског структурисања и хармоније; ознака за карактер и извођење, агогике и артикулације). У клавирском писму Бранке Поповић приметно је да се композиторка нарочито ослања на компоненте ритма, боје и динамике приликом обликовања музичког простор-времена; остале музичке компоненте и њихови елементи имају улогу у моментима кулминације, сегментације и постизања контраста унутар музичког тока. Наравно, музичко простор-време може се најјасније доживети и разумети у садејству свих музичких компоненти и њихових елемената; једино што се током слушања одређене компоненте и њихови елементи могу учинити перцептивно израженијим у односу на друге или их можемо својевољно перцептивно издвојити у односу на остале. У укупном доживљају, клавирске композиције Бранке Поповић чулно веома интензивно делују на слушаоца, те је ишчекивање догађања унутар музичког простор-времена оно што држи слушаочеву пажњу. Усмерени смо на музички ток и догађања у њему, а композиторка нас вештим и софистицираним поступком води кроз јединствен доживљај музичког простор-времена клавирских композиција *Solitude-Selfreflections, Within a Dense Molecular Cloud* и *Од Пејлија до Муја*.