

Чланак примљен 9. јуна 2021.

Чланак прихваћен 14. јуна 2021.

Јелена Новак*

Центар за студије социологије и естетике музике
Нови универзитет у Лисабону

МУЗИКА КАО АГРЕГАТ БОЈА Разговор са Марком Никодијевићем¹

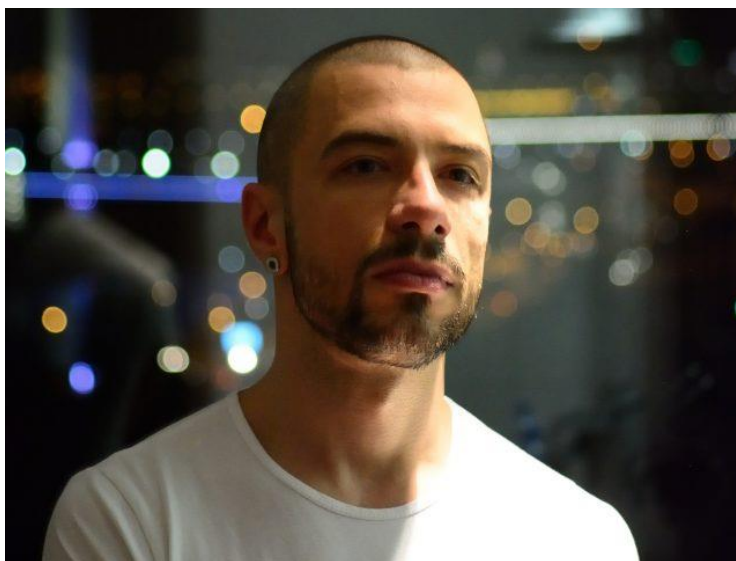
Пролеће је 2001. године, налазимо се у концертној сали Коларчеве задужбине у Београду. Присуствујем концерту савремене музике као музичка критичарка. Слушам, и по обичају, записујем белешке у нотесу. На програму је и дело *Exortus* младог композитора Марка Никодијевића, колеге са студија на Факултету музичке уметности у Београду. Обоје смо на балкону, седимо близу једно другог. Око нас је углавном живахна млада публика, они који су на концерт каснили, они који су кришом ушли без карте, студенти итд. У паузи разговарамо са још неким колегама и Марко ме пита шта сам написала о његовој композицији. Не желим да то откријем пре објављивања текста и тада настаје мала упечатљива сцена у којој се Марко и ја, шаљиво али и озбиљно, отимамо око нотеса. Линије мог интересовања за његову музику су биле јасно уцртане.

Од тада је прошло двадесетак година током којих је Никодијевић саградио блиставу међународну каријеру. Мапираћу само понеке значајне моменте из његове стваралачке биографије. Студирао је композицију у Београду у класама Срђана Хофмана и Зорана Ерића, а затим завршио постдипломске студије композиције у Штутгарту у класи Марка Стропе (Marco Stroppa). Проучавао је поједине области математике и физике, отуд не изненађује интересовање за фрактале у његовој музици. Усавршавао се на композиторским курсевима и семинарима у Апелдорну, Визбију, Вајмару, Амстердаму, Залцвелу и Баден-Бадену. Освојио је значајна признања и награде за композицију: награду Међународног сусрета младих композитора у Апелдорну (International Young Composers Meeting in Apeldoorn), престижну Гаудеамус награду (Gaudeamus Music Week) за композицију у Холандији, награду трећег Бранденбуршког бијенала, затим и награду УНЕСКО композиторске смотре (UNESCO Rostrum of Composers). Године 2013. припала му је награда музичке фондације Ernst von Siemens (Ernst von Siemens Music Foundation), а 2014. године награда за немачког композитора (Deutscher Musikautorenpreis) у категорији

* Ауторкина контакт адреса: artina@beotel.net

¹ Разговор је вођен путем видео конференцијског позива zoom, у два наврата, 25. маја и 7. јуна 2021. године.

промоције нових талената. Неки од ансамбала који су изводили његову музику су: Ives Ensemble, Nieuw Ensemble, Ensemble Modern, Nouvel Ensemble Modern, Ensemble Intercontemporain, Klangforum Wien, musikFabrik, Ensemble Insomnio, London Sinfonietta, ASKO/Schönberg Ensemble, итд; затим оркестри (избор): London Symphony Orchestra, Rundfunksinfonieorchester Berlin, ORF-Symphonie Orchester Wien, Seoul Philharmonic Orchestra, Brandenburger Symphoniker, SWR Symphonieorchester, Philharmonie de Paris, Collegium Novum Zurich, Frankfurt Radio Symphony Orchestra, итд. Неки од најзначајнијих фестивала савремене музике увршћују у свој програм његова дела (избор): Gaudeamus Music Week (2003, 2004, 2007, 2008, 2010, 2012), musikprotokoll im steirischen herbst (2005,2011,2012, 2017), Contemporary Music Festival in Huddersfield (2005), World New Music Festival Stuttgart (2006), Warsaw Autumn (2010), musica Strasbourg (2011), MATA New York (2011), Donaueschinger Musiktage (2012, 2020), ars nova (2013), Münchner Biennale (2014), Lucerne Festival (2018).²



Марко Никодијевић

Никодијевићева композиција за симфонијски оркестар *цветић, кућица.../La lugubre gondola: funeral music after franz liszt – in memoriam* (2009) за коју је добио Гаудеамус награду 2010. године направила је заслужен корак даље ка бољој видљивости његовог опуса на међународној музичкој сцени. У овом остварењу је „третирао Листову композицију попут архива жалобних мотива. Унео је Листове мотиве у своје дело наизглед насумично, преосмислио их, развио, деконструисао, учинио непрепознатљивима, слушао

² Детаљније информације о Никодијевићевој биографији, делима, наградама и извођењима могуће је пронаћи на веб страницама његовог издавача Сикорски: https://www.sikorski.de/5692/en/nikodijevic_marko.html, приступљено: 2021-06-08.

их пажљиво изнова и изнова, као да жели да види како ће они рефлектовати тугу у новом окружењу“.³ То ’дубоко читање’, и скоро фрактално посматрање и поновно промишљање пажљиво одабраних специфичних музичких исказа прошлости је нешто што је могуће пронаћи готово у свакој Никодијевићевој партитури.

Године 2013/14. Никодијевић је написао своју прву оперу, камерно дело *VIVIER: Ein Nachtprotokoll* премијерно изведено на Минхенском бијеналу. У овој опери се фокусирао на лик и дело канадског композитора Клода Вивијеа (Claude Vivier), својеврсне *queer* иконе савремене класичне музике. Реч је о аутору упечатљивог музичког језика који провејава кроз Никодијевићеву оперску партитуру, а сви ликови који се у опери појављују су мушки.⁴ Никодијевићева фасцинација ликом и делом Вивијеа видљива је у његовом опусу и знатно раније, у делу *Chambres de ténèbres/tombeau de Claude Vivier* (2005/2007–2009/2012).⁵

Специфичан приступ музичкој драматургији и поимање музике у садејству са другим медијима неизбежно су одвели Никодијевића до занимљивих интердисциплинарних сарадњи. Тако од 2018. године са уметником, композитором и програмером Робертом Хенкеом (Robert Henke) развија остварење *From Within....* Поред оркестра који музицира готово у мраку и чији звук је испреплетен са звуком електронске музике, на сцени је и Хенкеова светлосна инсталација/скулптура чија динамика је у некој врсти контрапункта са звуком који је на сцени произведен. Пројекат је настао као поруцбина ансамбла Intercontemporain и IRCAM-а, а наводи се да је оно што је спојило Хенкеа и Никодијевића „заједничко интересовање за еволуцију боје/тембра, интересовање за музику као за стање звука (sonic state), интересовање за прелазе и изненадне ломове. Обојица су опседнути детаљима, као и великим и величанственим гестама“.⁶ Још скорије, Лука Козловачки и Марко Никодијевић су учествовали у тронедељном низу музичких перформанса у склопу контроверзне, монументалне и имерзивне инсталације *ДАУ* Иље Хрзановског (Иља Khrzanovsky) у Паризу 2019. године. „Свирали смо различите жанрове електронике, од авангардног ноиза до импровизација са женским хором Мусица Етерна на предлошке Хилдегард вон Бинген (Hildegard von Bingen), свирали смо са Брајаном Ином (Brian Eno), стварали амбијенталне сетове, миксовали техно и минимализам са Стравинским и турбофолком.“⁷ Први и последњи музички перформанс *ДАУ* био је у рукама Никодијевића и Козловачког.

³ Jelena Novak, „Politics of Sadness: Little Flower, Refrigerator Lorry, Death and Symphonic Tradition”, *New Sound*, 38, II/2011, https://www.newsound.org.rs/pdf/en/ns38/New_Sound_38.65-75.pdf, приступљено: 2021-06-08.

⁴ Jelena Novak, Vivier Reenacted: Singing beyond Masculine“, *New Sound*, 45, I/2015, 139–150, <https://www.newsound.org.rs/pdf/en/ns45/11Novak.pdf>, приступљено: 2021-06-07.

⁵ Видети: Jelena Novak, „A Queer Protocol of Homage: *Chambres de ténèbres/tombeau de Claude Vivier* by Marko Nikodijević“, *International Journal for Music New Sound*, 29, 2007, 59-68. <https://www.newsound.org.rs/pdf/en/ns29/8.%20Jelena%20Novak.pdf>, приступљено: 2021-06-08.

⁶ Цитирано са: https://roberthenke.com/concerts/from_within.html, приступљено: 2021-06-09.

⁷ Из имејл преписке са Марком Никодијевићем, 2021-06-09.

Недавно се Никодијевић нашао у жижи интернационалне оперске, музичке и шире уметничке сцене због сарадње на пројекту *Седам смрти Марије Калас* (*7 Deaths of Maria Callas*) Марине Абрамовић. Дуго најављивана и због пандемије одлагана опера Абрамовићеве доживела је светску премијеру 1. септембра 2020. у Баварској државној опери (Bayerische Staatsoper) у Минхену. Била је изведена уживо, али и емитована онлајн.⁸ Абрамовићева је, попут неке врсте оперске кустоскиње, одабрала седам оперских улога и појединачних арија којима је Марија Калас дала лични печат. Те арије су незаобилазне тачке каријере Каласове, а у овом случају употребљене су како би саградиле музички костур новог оперског дела. У свакој од седам сцена је приказана хероина која умире – болесна од туберкулозе, приморана да скочи у смрт, удављена, усмрћена хара-киријем, убодена ножем, полудела или изгорела. Уводну музику, као и музику за последњу сцену „Осма смрт“, смрт саме Марије Калас, написао је Марко Никодијевић, док су електронски интерлудијуми који се налазе између *ready-made* арија дело Никодијевића и дизајнера звука Луке Козловачког.

За сваку од арија ангажована је по једна певачица. Свака је у једној од водећих улога из следећих опера: *Травијата*, *Отело* (Ћузепе Верди), *Тоска*, *Мадам Батерфлај* (Ћакомо Пучини), *Кармен* (Џорџ Бизе), *Лучија од Ламермура* (Гаetano Доницети), *Норма* (Винћенцо Белини). Док певачица на сцени изводи арију иза ње је емитован кратак неми филм (режисер Набил Елдеркин /Nabil Elderkin/). У тим филмовима Абрамовићева и глумац Вилем Дафо (Willem Dafoe) у надреалним, спектакуларним, понекад и апсурдним сценама коментаришу оперска умирања (нпр. док тече *Хабанера*, видимо Марину Абрамовић у црвеном масивном костиму као бика и Дафоа који је везује конопом и сл.). Иако музика даје структуру овој изведби, визуелност покретних слика доминира, а арије неочекивано постају попут серије филмских музика.⁹

Кључна реч Никодијевићевог Увода у оперу *Седам смрти Марије Калас* је одзвањање, музика репетитивна, слојевита, мајсторски оркестрирана, истовремено пријемчива, али и застрашујућа, варљива. Звона се чују, али и звуче и не звуче као звона, то су звона са додатком, са сенком, са вирусом. Које звона звоне, за ким, јесу ли погребна, свадбена? То су звона која упозоравају и дижу тензију уштивавајући уши слушалаца за оно што следи. Истовремено, та музика је и филмична, она као да призива покретне слике. Соло меланхолична обоа која дијалогизира са одзвањањем личи на глас, као да гестикулира и говори неким неразумљивим језиком. Кроз звоњаву промичу и мотиви из арија које ћемо у опери касније чути. Они су као некакви пигменти који се мешају и урастају сви у једно ткиво, амалгам, агрегат.

⁸ Након премијере опере 1. септембра 2021, било је неколико извођења уживо са редукованим бројем гледалаца, у складу са пандемијским регулацијама. Оригинална партитура је преоркестрирана за ту прилику како би извођачки састав био бројчано умањен. Петог септембра је на располагање стављен директан пренос преко интернета који је био бесплатно доступан *world-wide* до 7. октобра.

⁹ За више детаља о изведби видети критички осврт на светску премијеру *Седам смрти Марије Калас*: Jelena Novak, „Operски агрегат уживо“, *Vreme*, 2020. Доступно на: <https://www.vreme.com/cms/view.php?id=1819592>, приступљено: 2021-06-08.

Оперу Седам смрти Марије Калас чекају даља извођења у париској опери *Garnier*, затим у опери у Напуљу, Атини, Берлину. Искористили смо је као повод за разговор са Марком Никодијевићем, а питања у вези са употребом гласа, вокалношћу, певањем, оперским приказивањем, фасцинацијом смрћу отворила су путеве за дискутовање ових поетских координата кроз читав његов опус.

Како је дошло до сарадње на пројекту Марине Абрамовић *Седам смрти Марије Калас* и како је изгледала та сарадња? Како данас видиш позицију оперског редитеља, оперског кустоса и композитора у констелацији стварања савременог оперског дела? Хијерархија тих улога се знатно променила у односу на то како су се те улоге удношавале у прошлости.

Марина је имала животни сан о пројекту са темом Марије Калас. То је њена вишедеценијска опсесија. То су, дакле, смрт, Марија Калас, улога мајке, однос са мушкарцима, однос мушкарца и жене и однос жене уметнице према мушкарцу. Ту се преламало много опсесија који су лајт-мотиви њене уметности. Последња идеја пре опере заправо је била везана за седам филмова седам редитеља. И онда, како то већ бива, прво се повукао један редитељ, па други, па несавладиви трошкови такве продукције, итд. Али, Марину није напуштала та идеја. Николаус Бахлер (Nikolaus Bachler), интендант Баварске опере, хтео је да Марини понуди да инсценира *Замак плавобрадог* Беле Бартока (Béla Bartók) за Баварску државну оперу. Њу то није занимало, те је предложила идеју о Марији Калас коју је Бахлер одмах прихватио. На почетку је Тео Курентис (Teodor Currentzis) био у ауторском тиму и Теодор и Николаус су сугерисали да се Марина и ја упознамо, те да бих могао да компонијем музику у том пројекту.

Пошто сам већ радио на неколико пројеката са другим уметницима, навикнут сам на те врсте сарадњи у којима 'поља дејства' нису сасвим подељена. Једна је ствар компоновање музике за балет, коју кореограф онда користи за плесни израз, ту су јасне поделе. Седам смрти је пројекат конципиран у духу вишемедијских прожимања. Ту поделе нису увек ни јасне, ни могуће, зависно од свеукупности ауторских приступа. Поделе су могуће можда у оквиру филмске индустрије чији су продукциони механизми високо индустријализовани и зависни од управљања процесима са великим бројем учесника у строгим временским оквирима. Оперски механизам – који јесте изузетно велики у свету извођачких уметности – је у смислу техничке комплексности у поређењу са механиком и продукцијом филма ипак знатно једноставнији.

Искуство ме научило да уколико у првих пет минута нема међусобне хемије, сарадња неће бити могућа. Мислим да од недостатка стваралачке хемије пати и највећи број *trendy* пројеката: окупљање што звучнијих имена, са компликованим радним календарима и обавезама, и немогућност да се изнађе модел континуиране сарадње на пројекту. Далеко је лакше импровизовати у интимном кругу људи.

Од почетка ми је било јасно да морам да верујем у пројекат онако како га је Марина замислила. Поверење у сараднике мора бити фундаментално. Наше идеје не смеју да се претворе у својеволјно мењање туђих концептуалних и уметничких замисли – тада долази до неке врсте међусобне саботаже, и пројекат је мртав. Марина је стара модернистичка школа – држимо се ледено концепта и 'главом кроз зид', то наравно помаже.

Иначе, оперска музика је недуго након свог настанка почетком XVII века почела убрзано да се развија, док је режија као посебан уметнички допринос тек новијег датума. Режија се етаблирала као ауторско дело у великој мери тек са појавом филма. Традиционални смер стварања опере од либрета, преко партитуре до сценског извођења је ствар прошлости.

Како сте дошли до тога да ћеш писати уводну и завршну сцену, као и интерлудијуме, 'међумузике'?

Од почетка је било јасно да ће бити речи о тих седам улога. Имали смо идеју јасне дводелности. Ти спојеви, 'међумузике', нису још коначне. Лука (Лука Козловачки) и ја ћемо припремити наредну верзију за следећа извођења. У првој верзији 'међумузика' користили смо потпуно другачији текст. Идеја је била да то буде један драстично дистанциран текст. То је функционисало као идеја, али није функционисало у пракси. Деловало је дидактички. Требало је да то буде 'сув' текст, једна врста википедија апстракта пред сваку од тих смрти, нека врста антиромантичног отклона. Марина је хтела да ти текстови буду антиромантични, али заправо им је недостајала поетичност, а поетичност је у ономе што је изостављено, у ономе што нам омогућава да између недостајућих делова видимо метафору. То поетички није могло да се склопи као драматургија неприметних прелаза из тродиментионалних 'облака' у филмске смрти. Необјашњиво је зашто неке ствари јесу или нису, сем што буде интуитивно јасно да нешто не функционише, или да нешто баш овако треба да буде.

Како си се осећао у романтичарском контексту тог оперског ткива? Претпостављам да је то морала бити и врста изазова и да је било потребно направити отклон, док, са друге стране, романтичарске арије које су изабране чине срж самог дела.

Принципијелно то видим као *objet trouvé, found object*, разгледницу из прошлости. Иако нисам заљубљеник у италијански веризам, мој однос према прошлости није негативан. Та врста естетског одбијања XIX века као у време седамдесетих година XX века, то је данас превазиђено. То је једна празна геста за фестивал савремене музике од пре педесет година. Данас је то старомодно. Немам проблем са музичким материјалима који су несасгласни. Можда је то утицај конкретне и техно музике, идеја семпловане историје.

Претпостављам да је Марина Абрамовић изабрала тих седам арија, ти ниси имао реч у избору?

Било је на почетку јасно да је то тих седам улога јер је то тих седам прототипских смрти. С једне стране музика која је коришћена обележила је сценску каријеру Марије Калас (*Норма*, *Батерфлај*, *Лучија*, *Тоска*), или је Калас објавила широко познате снимке тих арија (*Кармен* – „Хабанера“, *Дездемона* – „Ave Maria“). Али та музика није само историјски материјал репертоара Каласове. То је истовремено аватар читавог једног оперског света. Зато свих седам филмских смрти узимају 'прототип' смрти сваког од ових карактера и праве филмски контрапункт симболичкој перформативности, не у деловима опере где ове јунакиње умиру, већ управо са аријама које су 'лирска' средишта тих партитура.

Постојало је ту још неколико арија које су можда више прототипски Марија Калас, Медеја или Ђоконда на пример. Али то није врста тог женског умирања. Калас никада није извела *Дездемону* на сцени, постоји само аудио снимак, исто као и *Кармен*. Она је за нас холограм. Данас је јако мало сведока Марије Калас на сцени са које се она повукла 1965. године. Наша представа о Калас је дводимензионална слика, аудио и видео снимак.

***Седам смрти* је код мене побудило сећање на чувену сцену из филма *Singing on the Rain*, где су две жене на сцени, једна испред завесе, друга иза ње. Она која је видљива пева на плаубацк, позајмљује глас од 'невидљиве' певачице. Међутим, завеса се неочекивано подиже и читава игра бива раскринкана. Повезала сам ту сцену са Марином и Маријом у овом пројекту, нарочито у односу на последњу сцену где је Марина Абрамовић на бини у златној хаљини. Она изводи, без гласа, арију „Casta Diva“ 'кроз' глас Марије Калас који се чује са снимка. За мене је то био најдраматичнији моменат опере. Та проблематизација односа између певајућег тела и певаног гласа је увек за оперу веома битна. Какво је твоје мишљење о томе?**

Наша представа о опери као буржоаској творевини заваљава. Она носи неку врсту апсурда у себи: заповести се певају, о политици се разговара у дуету, плеше се око гроба, умире се у мелодијској линији. То је самом медију иманентна врста апсурдности лоцирана у контрапункту између слике и певаног и музичког дешавања, а непоновљива је у другим медијима.

Најчешће је однос тела и гласа у опери у 'мртвом углу'. То је невидљиво/видљиво место које прихватамо, не питајући се како је могуће да нешто што је тако апсурдно прихватимо без преиспитивања. За мене је чак опера блискија, у том апсурдном смислу, уметности циркуса, него рецимо филму, иако се историја филма и историја опере веома често сагледавају у некој врсти паралеле.

Та врста приказивања поседује неку закономерност која те убеди, и не само да те убеди, него те и емоционално дотакне. Ни ја не разумем зашто та 'невероватност' опере, супротно очекивању чини немогуће и нереално стварним, толико стварним да провоцира дубоку емоционалну реакцију. У томе је тајна века и по обожавања и оспоравања

Вагнеровог (Richard Wagner) *Прстена Нибелунга*. Измишљени језик у музици Клода Вивијеа нам 'говори разговетно и разумљиво' иако нема семантички смисао.

Пре више од деценије упознала сам у Риједи композитора Иву Малеца, причали смо о уметности, када је прокоментарисао моје интересовање за савремену оперу речима да је певање данас *pasé*, да је време када се о нечему певало иза нас, да је то данас депласирано. Тај коментар био је за мене неочекиван, али и занимљив. Зашто певати о нечему? Да ли уопште размишљаш о таквом питању када ствараш оперу или вокалну композицију?

Певање је широк појам. И Веберн (Anton Webern) и Бјорк (Björk Guðmundsdóttir) и Лепа Брена јесу певање. Шенбергов (Arnold Schönberg) шпрыхезанг, сведеност у мелодијском исказу или вокалном тону, или приближавање говореном, па и денатурисаном звуку као код Апергиса (Georges Aperghis), све је то певање. Мени је дубоко фасцинантна реп музика, не само као друштвено-критички и супкултурни феномен који је освојио мејнстим, већ примарно као музичка структура: виртуозно коришћење ритма и ритмике речи, компоновање рима стилизованог (из)говора. Нема сумње да је логика обликовања, иако наизглед примарно везана за семантику текста, суштински музичка јер је усредсређена на ритам и музичке структуре које тиме настају. Свакако то није Lied у традицији Шуберта (Franz Schubert), али јесте вокална експресија и музика, исто као и тибетанско грлено певање и кинеска опера. Можда је пре свега несхватљиво колико је широк спектар разних певања, од Карпата, преко грузијског двогласног певања, до Монгола, аборицина. Што је изолованија заједница, то је певање специфичније, ван контекста западноевропског мејнстрима. То како људи саопштавају гласом, то је певање.

У твојој опери *VIVIER. Ein Nachtprotokoll*, Вивије је контратенор. Како долази до тога да одређеном карактеру 'припишеш' одређени глас, како долази до те занимљиве одлуке?

Ту има неколико слојева, представа и идеја о звуку пре тога. У оркестрацији те камерне опере су изостављени сви 'високи' инструменти попут виолина, флаута, обоа, труба . Реч је о свесној редукацији која ми омогућава да створим сасвим другу врсту оркестрационе 'слике'. То је једна врста намерног свођења, редукационизам као парадоксални начин генерисања комплексности. Слично комбинаторици структуралних сликара педесетих година и њиховом раду са неколико основних боја: пиксел зелене, пиксел жуте, пиксел плаве, пиксел црвене, од те четири боје се може добити огромна количина комбинација. Предкомпонујем изостављањем јер није компоновање шта се додаје, него шта се одузима.

Глас је, дакле, једна од боја у звучној слици опере?

Да, боја, експресија, да ли је женски, да ли је мушки, да ли се ради о фалсету или о правом контратенору, који су опсежи потребни. Ја волим глас. Писао сам, на пример, за сопран и оркестар...

Да, композиција *Abgesang* – које је значење њеног наслова?

Abgesang је 'последња строфа'. То је кратка и сведена песма налик на хаику мађарског песника Матије Молцера (Molcer Mátyás) чији превод отприлике гласи: „жути трава на необележеним гробовима, када помешају кости, поново ће мешати кости, на необележеним гробовима поново жути трава“.

Извођење Ане Сон (Anna Sohn) које се може чути у тој композицији је карактеристично по тамној, помало *queer* боји гласа. Има теоретичара који тврде да глас нема род, него да је род гласу културом приписан. У том смислу ми је глас ове певачице био занимљив.¹⁰

Ана Сон је пучинијевски сопран. То је ствар амбитуса. За мене је разлика у боји између мецосопрана и сопрана нешто врло драматично, мада је то у смислу амбитуса блиско. Доњи и горњи *passaggio* мецосопрана и сопрана се разликује у великој секунди, али по боји су то два различита гласа. Истовремено усвајање вокалне технике из историјски информисане праксе је отворило наше уши за другачију врсту вокалног звука. Монтеверди (Claudio Monteverdi) би у некој историјски информисаној варијанти певања био подвргнут питањима: какви су то украси, која је то врста артикулације гласа, вибрата, динамике, артикулисања текста и тако даље. Тридесет година постојања интернета је променило наш однос према свеукупности историје. Све је увек и перманентно ту у вечитом сада.

Зато су одузимања толико битна.

Вероватно.

Опет везано за глас, занимљива је референца коју си направио у композицији *GHB/Tanzaggregat* на песму *Лела Врањанка*. Та песма је у Србији постала део фолклорног наслеђа и често се пева на неформалним слављима и окупљањима. Вокалност тог материјала је упечатљива, ти се том вокалношћу бавиш на виртуозан начин у композицији. Како си одлучио да се упустиш у ту референцу?

Мислим да је певање пре свега једна врста хоризонталног мишљења. Дакле не оног акордског или контрапунктског односа неких линија и тачака, него пре свега једне хоризонтале. Кларинет у Моцартовом (Wolfgang Amadeus Mozart) кларинетском концерту за нас пева. Певање није само оно што асоцира на глас, или оно што можемо да поновимо, већ пре свега начин простирања материјала.

Откуд *Врањанка* у *GHB/Tanzaggregatu*?

¹⁰ Снимак извођења је доступан на: <https://www.youtube.com/watch?v=rymh65mPcnM>, приступљено: 2021-06-09. Оркестром Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin диригује Бред Лубман (Brad Lubman).

Зашто да не? Ја имам опсесију Хачатуријаном (Арам Ильич Хачатурян). Хачатуријанови рани балети – на пример *Gaeaneh...*, то је међу мојим омиљеним композицијама, божанствено је оркестрирано, све је опулентно, као музика холивудског *noira* на кристал мету. Та врста естетике, совјетски балет, као совјетски цртани филмови, ултра техниколор, доживљај заслепљујућег интензитета боја. Код Хачатуријана јерменски фолклор има градивну улогу, то је конститутивна сличност, фолклорни материјал са врло карактеристичним ритмичким и мелодијским склоповима који се простиру у квази-остинатним луковима. За мене то повезује неколико светова – свет фолклорног музичког наслеђа и свет ритам машине, сећање 'залеђено' у семплу, подвргнуто перманентним једноставним алгоритамским операцијама. То су једноставни фрактали који се рекурзивно расцветавају из сведених језгара. То су занимљиви спојеви и материјали.

У *Седам смрти* је у једном од кључних тренутака на сцени грамофон. Када 'собарице' након смрти Марије Калас поспремају њен стан, укључују грамофон и у том тренутку се чује нешто што је мени звучало попут *GHB/Tanzaggregata*. Бивамо увучени у петљу, која сјајно драматуршки функционише сугеришући незауостављиви вртлог, како Маријиног, тако и Марининог живота и деловања. Као у Хичкоковој *Вртоглавици*, одједном се кроз ту петљу заврти читава прича опере.

Цела „Осма смрт“ је нека врста фантазије на делиће и мотиве „Casta Dive“, сам тај *loop* је пола такта из хорске деонице, када хор пева „e senza vel“. У брзом изговору 'e senza, e senza, e senza, e senza...' чујемо као *esenza* који нестаје у *fade out*-у... На фону тог расклиманог *loora* који се раствара у ревербу и шуму грамафонске игле појављује се Марина као Марија у златној хаљини на самој рампи позоришне бине, два корака од оркестарске 'рупе'. Крај опере нам је од почетка био јасан: део снимка арије „Casta Diva“, као драматуршки фокус, полазиште и исходиште.

Оно што неминовно провејава кроз *Седам смрти*, али и кроз твоје друге композиције јесте проблематизација смрти. Смрт, жал, туговање, јесу теме којима се неретко окрећеш. *Цветић, кућица... La lugubre gondola* носи референцу према трагичним смртима у сукобима за време владавине Милошевића у Србији. У композицији је референца на Едгара Алана Поа (Edgar Allan Poe) и његов стих „Death looks *gigantically down*“. У својој првој опери се бавиш смрћу композитора Клода Вивијеа, ту је и референца на Чајковског и оперу коју је он желео да пише о смрти. У песми *Abgesang* на гробовима жути трава... На почетку *Седам смрти Марије Калас* чује се у оркестру нека врста звоњаве, ја сам то одслушала као посмртна звона, питала сам се за киме тачно она звоне...

Звоњава и звона су врста звука који се најчешће понавља у мојој музици и њима се у неком смислу увек враћам. Звона бих могао да слушам сатима без престанка, импресионира ме та сложеност и свеукупно сагласје резонанци. Симболички и акустички јединствен звук,

звук као религијски симбол. Смрт има метафизичку димензију недокучиве и непремостиве границе. Метафизички хоризонти иза којих не видимо су трајна фасинација.

Поменуо си да радиш на новом пројекту музичког театра?

Да, сада радим са Филипом Пареном (Philippe Parreno) на монументалном пројекту за следећу годину на Wiener Festwochen. То је оперска инсталација са семантичким текстом, али без живих гласова. Биће снимљених и синтетизованих гласова, оркестра који имитира говор и текста који се појављује као ритмички, визуелан, као звук говора који оркестар понавља. Глас је претворен у виртуелни медиј, он не долази из грла, него бива синтетисан оркестром, или електроником, или неком врстом међусинтезе различитих електронских, акустичких и семплованих материјала.

У теорији су и даље релативно ретка разматрања гласа као индикатора постхуманог. Кроз процес креирања гласа, а мимо људског тела, постављају се питања шта значи бити човеком данас и на који начин је однос између човека и машине, човека и животиње, човека и других данас преосмишљен кроз постављање таквих питања.

Ако читамо текст, говорни текст, семантички говор, када га читамо без изговарања, ми га чујемо у себи. Текст не мора да се изговара, али се његов звук чује. Имамо ту апстрактну симболику како се фонетски говор записује. Немогуће је 'глуво' читање. То су фасцинантни механизми. Тако је код семантичког говора. У моменту када видиш неку врсту само карактера или симбола не чујеш га у себи, али ако видиш 'глава', ти у моменту чујеш ту реч у неком унутрашњем уху. Потпуно је немогуће утишати тај унутрашњи слух. У моменту када знаш семантику језика, ти њега увек чујеш.

Кроз своје композиције често 'разговараш' са другим ауторима и њиховим музикама. Поменућу Ђезуалда (Carlo Gesualdo), Хачатуријана, Вивијеа... Као да водиш перманентни разговор са архивом историје музике?

Када је човек млад и тек почиње да компоњује сусреће се са идејом модернистичке аскезе и пуританизма који сугеришу чистоту и нетакнутост материјала. Покрети из двадесетог века попут додекафоније и серијализма су нешто што је само по себи пречишћено (purified). На жалост, превише се инсистира на идеји да је потребно нешто сасвим лично и уникатно, док смо истовремено засути прошлошћу. Наша меморија је засута прошлошћу. Схватио сам да у том претпостављеном компоновању које треба да изостави прошлост за мене лежи погрешан пут, да ја ту историју не треба да прегазим и асфалтирам. Напротив, ја заљубљено прихватам хиперлинкове који се отварају. Мој однос према прошлости је позитиван. Никад прошлост није била нешто што је потребно превазићи и чега би се требало ослободити, јер прошлост је жива, она живи кроз сећања. Услед тога се појављује хиперреферентност, идеја Борхесовске (Jorge Luis Borges) библиотеке, свет хиперлинкова.

На који начин попуњаваш свој 'архив'? У времену студирања архиви знања се стичу по аутоматизму. Касније свако од нас развија другачије механизме којима проширује своје 'архиве'. Како ти отвараш нова поглавља у својим 'архивама'?

Постоје две ствари. Једна су трајне опсесије, композитори којима се стално враћам, или чак композиције којима се стално враћам, или неке врсте композиционих поступака којима се враћам. Фасцинирају ме уникатни композитори, рецимо Ђезуалдо, Вивије, Карл Орф. То су композитори који делују као да су помало ван историје, као да штрче. Они као да су у некој слепој улици, као да су на путу којим нико не иде радо. Иако постоји диван магистрални пут у шест трака, када би се кренуло неким прашњавим путем било би могуће видети ствари које нисмо видели раније. Иако наизглед заклоњени густом шумом ти путеви не само да су проходни, већ воде у ненаданим правцима.

Да ли би желео да поменеш нека од дела или композиционих поступака којима се радо враћаш? Претходно си поменуо Хачатуријана и његове ране балете...

Две композиције Ђезуалда којима сам се веома често окретао су мадригал *Moro, Lasso* и мотет *O Vos Omnes*. Дела која ме веома провоцирају су, рецимо, Орфове (Carl Orff) позне античке опере *Antigona, Edip* и поготово његов последњи опус, апокалиптични ораторијум *De Temporum Fine Comoedia*, позни Сибелијус (Jean Sibelius), духовна дела барокног мајстора Јана Дисмаса Зеленке (Jan Dismas Zelenka). То је стварно фасцинантна музика.

Незаобилазан је специфичан однос који имаш према симфонијском оркестру. Одлучност и храброст у приступању овом ансамблу, могућност да се границе симфонијске музике и даље померају су у твојој музици опипљиве. Оркестрациони поступци, који се не могу одвојити од тока музичких идеја, су често неуобичајени и 'дречави', да употребим израз који си поменуо у вези са совјетским цртаним филмовима. Симфонијски оркестар је и даље твој омиљени инструмент?

Не само да ми је омиљен него ми је и најприроднији инструмент, медиј кроз који се најлакше изражавам. Имао сам тридесет и шест година када сам из петог или шестог пута коначно написао први гудачки квартет. Мислим да сам гудачки квартет освојио као медиј (смех).

Претпостављам да је твој први сусрет са оркестром био 'љубав на први поглед'?

Први сусрет са оркестром је био када сам као дете свирао у оркестру музичке школе. Наша кућа је увек била пуна плоча оркестарске музике. Од ранијег детињства сам слушао музику и највише сам волео тај свет оркестарске музике, мом изразу најприроднији и најпотпунији медиј. После одређеног времена сам схватио да је и начин на који оркестарски музичари свирају један друштвени конструкт, јер они то што свирају раде заједно. Хорско вођење деоница гудача ствара једну сасвим другу врсту заједничког свирања него што је то случај у, рецимо, гудачком квартету или соло клавиру. Не мислим

да је свет симфонијске музике исцрпљен. Не мислим да је могуће исцрпети медиј. Медији су принципијелно неистрпни, зато и доживљавају поновни процват с времена на време. На пример, после две стотине година чембало је постало легитиман, интересантан и за композицију провокативан медиј. Чембало је било изашло из моде јер су акустички односи у осамнаестом и деветнаестом веку учинили да тај инструмент буде потиснут. Међутим, није све речено на чембалу, далеко од тога.

Да ли видиш комбинацију електронског звука са звуком симфонијског оркестра као неку врсту надградње симфонијског звука или као додатну палету боја коју употребљаваш?

Мислим да је то заиста проширење медија. И иначе, када је електронска музика у контексту вокалне или инструменталне музике, дакле када није само музика која долази из звучника, то јесте једно темељно проширење поља деловања. Отвара се енормна звучна палета, могућност да се звучни простор другачије користи и креира, да се звук инструмената или гласова у стварном времену трансформише. Реч је о једном екстремном проширењу медија. Замисао да се електронска музика користи само као нека врста глазуре преко оркестра је уметнички и музички погрешна. Електроника и оркестар су два аутохтона и аутономна медија који у међусобном сагласју стварају један сасвим нови свет.