

Чланак примљен 14. марта 2021.
Чланак прихваћен 27. априла 2021.
Прелиминарно саопштење

Милица Лазаревић*

Докторски кандидат
Универзитет уметности у Београду
Факултет музичке уметности
Катедра за музикологију

14:30 БРАНКЕ ПОПОВИЋ: ИГРА „МУЗИЧКОГ CHRONOSA“¹

Апстракт: У раду се разматра композиција *14:30* за два клавира Бранке Поповић као својеврсна постмодернистичка игра „музичког *chronosa*“ (Игор Стравински). Сагледавање естетичко-поетичких питања и ставова композиторке који се тичу музичког времена и времена уопште, као и аналитичко-интерпретативно разматрање *14:30* намерно је да укаже на сложеност проблема на који ово дело у суштини већ својим насловом реферира: на многострукоост смисла једног ’исечка’, ’фрагмента’ времена, који може да се оствари различитим композиционо-техничким средствима и да се доживи на различите начине. С обзиром на претежну примену минималистичких техника, традиционалних начина обликовања, као и поступака који резонирају са експресионизмом указано је и на могуће уже стилско позиционирање дела у оквиру постмодернизма.

Кључне речи: Бранка Поповић, *14:30*, музичко време, време, постмодернизам, постминимализам.

Композиција *14:30* за два клавира Бранке Поповић настала је 2009. године као резултат сарадње композиторке и чувеног ансамбла *ЛП дуа*,² који чине пијанисти Соња Лончар и Андрија Павловић. Исте године дело је први пут изведено у Дому културе Студентски град на концерту *ЛП дуа*, а потом је начињен снимак унеколико прерађене верзије у оквиру албума *Музика композитора из Србије за два клавира*. Ту нову верзију *14:30* извео је *ЛП дуа* на двадесет осмој Међународној трибини композитора 2019. године у Студентском културном центру.³ Композиција је и настала на предлог овог дуа да се компоује дело за њихово извођење, при чему је Дуо иницирао и обликовање подједно музичке и ванмузичке супстанце *14:30*.

* Контакт аутора: milicalazarevic@live.com.

¹ Цитиран: Igor Stravinski, *Moje shvatanje muzike*, Elenora Mićunović (izbor tekstova, prevod i pogovor), Beograd, Vuk Karadžić, 1966, 16.

² Наведено према: Branka Popović i Milica Lazarević, „Razgovor sa Brankom Popović povodom kompozicije *14:30*“, januar 2021, 1, rukopis. Наведен извор настао је на основу разговора композиторке и аутора овог текста. Тај разговор је потом добио своје текстуално уобличање. Користимо ову прилику да захвалимо Бранки Поповић на изузетној отворености, посвећеном времену и сагласности да се поменути текст третира као равноправни извор међу осталом литературом. Снимак композиције доступан је на Јутјуб каналу: <https://www.youtube.com/watch?v=nyPg11CVINK>

³ Подаци о извођењу и другој верзији дела добијени су од композиторке у једној електронској преписци.

Сама композиторка објаснила је ванмузички подстицај на следећи начин: „С обзиром на то да ансамбл врло често изводи минималистичку музику развио је и посебан начин свирања, у физичком смислу, који подсећа на неку врсту кореографије, а одликују га енергична моторичност и механика, која подсећа на рад неког неумољивог прецизног механизма. Утисак стабилног пулса и сталне тензије је не само музички, већ и визуелни, и утицао је на формирање музичке замисли, која је пласирана на самом почетку, а која ће бити окосница целокупне композиције.“⁴ Није, међутим, посредни минималистички музички дискурс (како би се можда могло закључити на основу претходног навода) који претпоставља антинарративност, атемпоралност⁵ и слушаоца „присиљеног“ (Марија Масникоса) на истраживање сопствених перцептивних моћи.⁶ Композиција 14:30 није минималистичко остварење, већ рекли бисмо типично постмодернистичко дело или, боље, специфична постмодернистичка игра са временом која „позива слушаоца на креативну акцију“,⁷ на личну „стваралачку интерпретацију“ музичког времена,⁸ односно сопствене перцепције времена дела.⁹

Да је композиција 14:30 својеврсна (постмодернистичка) игра са временом указује већ сам њен наслов који се, према речима Бранке Поповић, односи на конкретно доба дана, прецизније, на време почетка компоновања дела.¹⁰ Оно је одређујуће за начин обликовања овог оставрења само утолико што реферира на категорију времена,¹¹ заправо на један 'исечак', 'фрагмент' времена, који у свести може да се *доживи* на различите начине

⁴ Цитирано према: В. Поповић и М. Лазаревић, *op. cit.*, 1.

⁵ Како је истакла Марија Масникоса, „[м]инималистичка репетитивност производи максималну редунданцу која, по природи ствари, негира каузалне музичке релације, односно усмереност музичког тока и самим тим, демонстрира антинарративни тип музичког дискурса“. Марија Масникоса, *Orfej u repetitivnom društvu. Postminimalizam u srpskoj muzici za gudački orkestar u poslednje dve decenije XX veka*, Београд, Факултет музичке уметности, 2010, 55. А одређени примери минималистичке праксе, да додамо ауторкину даљу експликацију парафразирањем њених речи, јесу примери одсуства дискурса, специфичног музичког „белог писма“, односно примери музике антидискурзивности. *Ibid.*, 56.

Из антинарративности музичког дискурса производи, како је надаље објаснила ауторка, антитемпоралност, која је резултат и „линеарног односа минималистичког, 'квантизованог' музичког времена, према датости физичког времена“. *Ibid.*, 59. Минималистички процеси заправо конституишу једно неометано, готово објективно, равномерно испуњено музичко време које у свести слушаоца одаје утисак статичности, заустављања времена, те се последично целокупна композиција *доживљава* као „бескрајна екстензија једног тренутка“. *Ibid.*, 60; Марија Масникоса, *Muzički minimalizam. Američka paradigma i differentia specifica u ostvarenjima grupe beogradskih kompozitora*, Београд, Clio, 1998, 75.

⁶ Cf. М. Масникоса, *Muzički minimalizam...*, *op. cit.*, 75.

⁷ Цитиране су речи Марије Масникосе којим је ауторка истакла промену статуса слушаоца постминималистичке музике у односу на улогу слушаоца минималистичке музике. Cf. Марија Масникоса, *Orfej u repetitivnom društvu...*, *op. cit.*, 87.

⁸ Cf. *ibid.*

⁹ Разматрајући Штокхаузенове (Karlheinz Stockhausen) ставове који се тичу времена у музици и његовог опажања, Мирјана Веселиновић-Хофман с правом диференцира перцептивно време или време перцепције – које је „једнако трајању звучне појавности дела“, тј. трајању његовог звучања, затим „доживљајно време, тј. доживљај тока времена“ или „време рецепције“, и музичко време, односно „време структурисано путем звука“, које је као такво „продукт аутономне логике и примене аутономних средстава музике, због чега је том структуром и одређено“. Мирјана Веселиновић-Хофман, *Пред музичким делом. Огледи о међусобним пројекцијама естетике, поетике и стилистике музике 20. века: једна музиколошка визија*, Београд, Завод за уџбенике, 2007, 149, 150, 151.

¹⁰ Наведено према: В. Поповић и М. Лазаревић, *op. cit.*, 1.

¹¹ Према: *ibid.*

(свеједно колики, један интервал реалног времена може, на пример, да се реципира као краћи или дужи). О томе је посведочила сама Бранка Поповић истичући да је доживљај времена – једног „врло сложеног феномена“ – условљен стањем посматрача.¹² Одатле, према композиторки, време у музици, које сматра такође врло комплексним феноменом, „може да протиче различито у зависности од тога ко слуша“, али и „од тога како је она направљена [подвукла – М. Л.]“.¹³ Тиме се указује да и музика има своје време, односно да је време у музици, тј. музичко време, „музички *chronos*“ (Игор Стравински) заправо време структурисаног, музичким средствима обликованог звука, које стога претпоставља, како то каже Игор Стравински, „извесну организацију времена“.¹⁴ Или прецизније, далхаусовски (Carl Dahlhaus) речено, организацију времена у *времену*. Јер тиме што музичко дело „носи време у себи“ оно и „може да буде *садржано у времену*“.¹⁵

Управо се на поменут начин може разумети композиторкин коментар да је *14:30* „тренутак када кроз сучељавање два клавира – механичке репетиције, имитације и еха, почиње музичко закривљавање времена, иницирано ванмузичким утицајима. [о којима је претходно било речи – М. Л.]“.¹⁶ Штавише, Бранка Поповић је објаснила да се „закривљавање времена“ у *14:30* односи на „манипулисање музичким материјалом, чиме се утиче на перцепцију слушалаца у смислу стварања утиска бржег/споријег протичања времена“.¹⁷ То „закривљавање времена“ (Бранка Поповић) не само у *14:30* већ и у појединим другим остварењима композиторке¹⁸ на поетичкој равни делимично резонира са Веберновим (Anton Webern) приступом стварању дела у смислу варијационог разрастања целине из иницијалног мотивског језгра, музичког мотива, односно у погледу пројектовања његових логичко-музичких релација на укупност дела,¹⁹ тиме и економичности музичко-изражајних средстава и концентрацији на оно битно. Коментаришући приступ обликовању композиције *Lines & circles* Бранка Поповић је и истакла да је „[и] у овој композицији, као и у неким другим мојим радовима, видан [...] принцип редукције, аскетски приступ избору и количини музичког материјала употребљеног за креирање драматургије“.²⁰ Тај принцип/приступ происходи из композиторкиног становишта да стварање дела, тј. компоновање представља својеврсно „сагледавање материјала из свих могућих углова“

¹² Ibid.

¹³ Цитирано према: В. Поповић и М. Lazarević, op. cit., 1.

¹⁴ I. Stravinski, op. cit., 15.

¹⁵ М. Веселиновић-Хофман, op. cit., 127.

¹⁶ Цитирано према: https://composers.rs/?page_id=6772

¹⁷ Цитирано према: В. Поповић и М. Lazarević, op. cit., 1.

¹⁸ О специфичном музичком „закривљавању времена“, игри музичког *chronos* у суштини говори и Срђан Тепарић разматрајући композицију *Тоба*. Аутор, наиме, каже следеће: „The temporal structure of the *Toba* composition is based on strategies for prolongation, accumulation and resolution, with continuous game of opening and closing time, a game of time flow and its stagnation. In that sense, the music time in this composition was treated as an independent entity in relation to real time.“ Srđan Teparić, „Temporality and movement in the composition of *Toba* by Branka Popović“, *New Sound*, No. 50/II, 2017, 185, <https://www.newsound.org.rs/pdf/en/ns50/14.S.Teparic.pdf>

¹⁹ Наведено према: М. Веселиновић-Хофман, op. cit., 90.

²⁰ Цитирано према: Ivana Miladinović Prica, „Razgovor sa povodom – Branka Popović“, 2015, <http://composers.rs/?p=5042>

којим се „остварује јединство композиције“, а уједно се остварују и „неопходни контрасти“.²¹

Поменуто „закривљавање времена“ (Бранка Поповић) у композицији 14:30 остварује се, тако, првенствено „сагледавањем материјала из свих могућих углова“ (Бранка Поповић), заправо пројектовањем логичко-музичких релација иницијалне музичке идеје на укупност читавог дела, последично и његове форме. Композиција је конципирана у шест делова, шеме А Бе Це Бе₁ Де А₁ са кратком кодом, доследно фрагментарне структуре и без традиционалног тематизма, али се претежно равна према логици измењивања ’бржих’ и ’споријих’ сегмената, прецизније сегмената у којима се одређеним начинима „манипулисања музичким материјалом“ (Бранка Поповић) наизменично ствара ефекат, односно *утисак* убрзавања и успоравања, повремено и заустављања времена (табела 1).

Табела 1: Формална шема 14:30 Бранке Поповић

А (1–21)	Бе (22–41)	Це (42–72)	Бе ₁ (73–84)	Де (85–102)	А ₁ (103–115)	Кода (116–123)
<i>Molto energico</i> ♩ = 72	<i>Molto energico</i> ♩ = 72	<i>Molto energico</i> ♩ = 72	<i>Molto energico</i> ♩ = 72	<i>Molto energico</i> ♩ = 72	Први пут промена темпа: ♩ = 48	Повратак првобитног темпа: ♩ = 72
а – imitation exposition of different variants of the initial motif and repetitive process а ₁ – augmented variant of motif and repetitive process ефекат → наизменично ’убрзавање’, ’успоравање’ и ’заустављање’ времена	Сложен репетитивни процес са периодичним ’усецањем’ репетитивних ’откуцаја’ тонова ефекат → ’убрзање’ времена и продор реалног времена	Претежно двослојан репетитивни процес са ефектом постепеног ’успоравања’ времена кроз три фазе: 1. репетитивни процес на фону drone-а 2. двослојан репетитивни процес који резултира ’контрапунктом’ различитих времена; 3. слична првој фази, репетитивни процес на фону drone-а, уз постепено одузимање слојева, и успоравање ритма и темпа	Сложен репетитивни процес са репетитивним кластерским ’откуцајима’ ефекат → ’убрзање’ времена које има и ефекат његовог тренутног ’замрзавања’ и наглог ’обуставања’	Еквивалентан делу Це по разређености звука и ефекту успоравања времена традиционалнији рад са мотивом, уз концертантне елементе	Измењено понављање, скраћен део А традиционалнији начин „манипулисања материјалом“ – дословно и секвентно понављање тротакта ефекат → постепено ’успоравања’ времена	Понављање мотива са аугментирањем последњег тона, паузама и успоравањем темпа (rit.) ефекат → даље ’успоравања’ времена, ’безвременост’
Фрагментарна структура	Фрагментарна структура	Фрагментарна структура	Фрагментарна структура	Фрагментарна структура	Фрагментарна структура	Фрагментарна структура
Тонски центар – це	Нема тонског центра	Тонски центар – е, де, еф	Нема тонског центра	Тонски центар – це	Тонски центар – це, ге	Тонски центар – ге

²¹ Цитирано према: В. Поповић и М. Lazarević, op. cit., 2.

Може се заправо рећи да су – у начелу – поступци убрзања/успоравања времена у композицији 14:30 наговештени већ у иницијалном мотиву који је изложен у првом клавиру (т. 1–2) и којим почиње целокупно дело. Мотив је обликован репетирањем тона ce_2 и излагањем првог, трећег, четвртог и петог тона једног лествичног низа (са поновљеним четвртим тоном; $ce_2 - es_2 - e_2 - ef_2 - e_3$)²² у виду квинтоле, претежно у протоку тридесетдвојки (што би се заједно могло означити као први субмотив), при чему је последњи тон потом синкопиран са својом вишеструко аугментираним варијантом (други субмотив; пример 1).

Пример 1: Бранка Поповић, 14:30, почетак дела А, т. 1–11. (*Molto energico* ♩ = 72)

14:30

Molto energico ♩ = 72 Branka Popovic

The musical score consists of two systems. The first system includes Piano I and Piano II staves. Piano I starts with a forte (f) dynamic and features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. Piano II starts with a piano (p) dynamic and has a more sparse texture. The second system continues the Piano I and Piano II parts, with Piano I showing a change in dynamics and more complex rhythmic figures. The score is written in 4/4 time and includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

²² Лествични низ који би могао да се види као фонолошка основа првог и последњег дела 14:30 (делова А и А₁) састоји се из следећих тонова: $ce - de - es - e - ef - ge - ac - be - xa - ce$. Последњих пет тонова овог низа подударни су са делом аликвотног низа (од 12. до 16. парцијала). На питање аутора овог текста, у једној електронској преписци, да ли је пермутациони вид поменутог низа ($ge - ac - be - xa - ce - de - es - e - ef - ge$) добијен из аликвотног спектра тона, Бранка Поповић је објаснила да су у питању два акорда, $ce - e - ge - be - es$ и $xa - de - ef - ac$, што нас упућује на мишљење да је хоризонтална димензија изведена из вертикалног аспекта музичког тока овог дела, те да је посредни начин музичког мишљења према којем је вертикала „старија“ од хоризонтале, које зато, рекло би се, ипак потиче из акустичког спектра тона. Поред тога, поменути лествични низ сродан је Месијановом (Olivier Messiaen) трећем модусу у односу на који се разликује према распореду полустепена и степена између четвртог и петог, и петог и шестог тона (Месијанов трећи модус од почетног тона ce гласи $ce - de - es - e - \text{фис} - ge - ac - be - xa - ce$). Не желимо, међутим, да кажемо да је сличност између наведеног лествичног низа у 14:30 и Месијановог трећег модуса намеран гест композиторке, јер је тај гест можда и несвестан!

Тако, у првом одсеку (а) првог дела (А), након иницијалног мотива изложеног у f динамици у првом клавиру имитационо се излаже његова вишеструко аугментирана и паузама прекидана варијанта у p динамици у другом клавиру (т. 2–4), у функцији стварања ехо ефекта, али и утиска споријег протицања времена. Поступак се потом понавља, али у сложенијем виду (т. 5–6): иницијални мотив дат поново у првом клавиру излаже се у стрети у f динамици у другом клавиру, што одаје утисак тренутног убрзања времена, које се потом, пак, наједном 'успорава' поновним излагањем вишеструко аугментираних, паузама прекиданих, али сада скраћених варијанте у p динамици у првом клавиру (т. 7–8), што такође делује као својеврсни ехо. Започиње репетитивни процес у f динамици који се међутим нагло зауставља (т. 9–11). Овај репетитивни процес обликован је квазиимитационим излагањем нове варијанте иницијалног мотива у првом и другом клавиру, јер се константно дају различите варијанте његових делова (субмотива),²³ што у укупном звучном резултату ствара утисак убрзавања времена. Након поменутог тренутног утихнућа, својеврсног обустављања времена и потом стварања утиска његове успорености излагањем већ познате вишеструко аугментираних варијанте иницијалног мотива у p динамици (којим почиње други одсек a_1 првог дела А, т. 12), започет репетитивни процес у f динамици се наставља. Он сада подразумева константно понављање различитих ритмичких и тонских варијанти наведне нове варијанте иницијалног мотива којим је овај процес отпочео и, дакако, стварање утиска бржег протицања времена.

Док целокупан први део композиције протиче у сталној игри са музичко-изражајним средствима којима се ствара утисак наизменичног 'убрзавања', 'успоравања' и 'застоја' времена, у другом делу се доследно ствара ефекат његовог убрзања. Посреди је сложен репетитивни процес у којем се превасходно повећањем звучне масе, тиме и непрестаним гомилањем енергије оставрује 'убрзање' времена. Сам репетитивни модел је комплексније обликован. Сачињен је из два двослојна дела. У првом делу, први слој у првом клавиру (т. 23, пример 2), претежно је артикулисан наизменичним низањем различитих облика умањеног трозвука и малог дурског четворозвука (фис-а-це и це-е-ге-бе) у различитим, али вишим регистрима у протоку тридесетдвојки и шеснаестинске триоле, те репетирањем тона (е3) у виду четири тридесетдвојке и осмине; а затим, у другом делу (т. 24), ослојавањем четворозвука терцно-секундне структуре (це3-ес3-е3-еф3)²⁴ у ритмичкој вредности четвртине, и два секундна трозвука (де2-ес2-е2 и а2-бе2-ха2) и репетирањем тона (ха2) у виду пунктиране шеснаестине и четири тридесетдвојке, који се потом дословно понављају и на који се надовезују различите ритмичке варијанте поменутих секундних трозвука, са додатком два нова кластера-трозвука (де2-ес2-еф2 и а2-ха2-це3).

²³ Нова варијанта мотива, изложена у првом клавиру, сачињена је из првог субмотива и нове ритмичке варијанте репетираног тона (сада тона ес2).

²⁴ То су заправо прва четири тона иницијалног мотива, односно први, трећи, четврти и пети тон раније наведеног лествичног низа који подсећа на Месијанов трећи модус, само сада 'сабијени' у вертикалу као терцно-секундно сазвучје.

Пример 2: Бранка Поповић, 14:30, почетак дела Бе, т. 22–24. (*Molto energico* ♩ = 72)

4

The musical score is presented in two systems, each for two pianos (Pno. I and Pno. II). The first system covers measures 22 and 23, and the second system covers measures 24 and 25. The music is in 2/4 time and marked *ff* (fortissimo). The score includes various musical notations such as slurs, triplets, and dynamic markings. The first system shows Pno. I with a complex melodic line and Pno. II with a more rhythmic accompaniment. The second system continues the intricate textures for both instruments.

Други слој у другом клавиру, у првом делу модела (т. 23), обликован је, слично, наизменичним излагањем различитих облика два мала дурска четворозвука (де-фис-а-це и це-е-ге-бе)²⁵ у различитим, али нижим регистрима и у различитим ритмичким варијантама, које су у односу на први слој метрички 'неузглобљене', као и репетирањем тона (e1), док други део представља унеколико измењено понављање првог дела овог слоја репетитивног модела. Целокупан други део обликован је константним понављањем овог сложеног модела, али уз честа варирања његових слојева, тј. прегруписавања његових првобитних елемената и њихових варијанти. При томе, у овај 'временски ковитлац' периодично се 'усецају' репетитивни 'откуцаји' тонова у тридесетдвојкама наизменично у оба клавира у нижем (други клавир) и вишем регистру (први клавир), којим се ослобађа акумулирана енергија и омогућује својеврсно 'дисање' музичког тока дела. Најпре се то чини у краћем временском интервалу (у трајању од једног двочетвртинског такта), а потом у следећа два момента све дужем: у другом моменту, репетирање тонова траје један двочетвртински и два четворочетвртинска такта (означена хоризонтална полиметрија), а у трећем, уједно последњем моменту, траје три четворочетвртинска такта. У укупном звучном резултату ови репетитивни 'откуцаји' одају утисак постепеног продора онтолошког, реалног времена, те целокупан други део композиције делује као својеврсна борба музичког и реалног времена.

Та борба различитих времена врхуни у постепеном успоравању времена у трећем делу 14:30. Непосредно пред овим делом композиције проток репетитивних тонова, прецизније, у том тренутку репетитивног тона (ха3) у тридесетдвојкама већ се унеколико успорава његовом аугментираним појавом у облику шеснаестинске секстоле (први клавир, т. 44), која се 'улива' у двослојан претежно репетитивни процес којим почиње трећи део. Овај део је заправо у целини обликован поменути процесом у којем се пре свега разређењем звучне густине ствара утисак постепеног успоравања времена и то кроз три фазе. У првој фази (т. 45–52) на фону ритмизованог *drone*-а, датог у првом клавиру у виду квартног акорда који је удвојен у октави (e2-ас2-де3 и е3-ас3-де4), а ритмички артикулисан као осминска квинтола, одвија се репетитивни процес у другом клавиру. Репетитивни модел је грађен из два дела (пример 3).

²⁵ Морамо овде упозорити на хармонску двосмисленост јер се излажу различити непотпуни облици наведених акорада, те се ово место може тумачити и на другачији начин. Нпр. први акорд у басовој деоници другог клавира, може се тумачити као квинтни акорд са удвојеним основним тоном (1Це-1Ге-Це-Де). Оваква хармонски двосмислена места нису ретка у 14:30 нарочито у овом сложенијем репетитивном процесу. Хармонски језик 14:30 могао би се иначе схватити као нека врста комбинације „12-тонске тоналности“ са интонационим упориштима (у деловима А, Це, Де, А1 и коди) и „меке атоналности“ без интонационих упоришта (у деловима Бе и Бе1). Објашњавајући музички језик постминимализма Марија Масникоса је истакла да он „по правилу афирмише савремену 12-тонску тоналност из које је ишчезла тонална функционалност, и која рачуна на снагу привремених интонационих упоришта или стожерних сазвучја“, те да „[о]ву врсту тоналности Лудмила Улехла назива **савременом модернистичком тоналношћу**“. М. Masnikosa, *Orfej u repetitivnom društvu...*, 334, 335. Музички језик појединих постминималистичких дела српских композитора, према увиду М. Масникосе, близак је пак „'неутралности' високомодернистичке 'меке' атоналности“ (ibid, 335). У 14:30 Бранка Поповић користи традиционална терцно структурисана, мада често дисонантна сазвучја, од којих су нека поменута, али та сазвучја потпуно нефункционално третира у смислу традиционалне тонално-функционалне логике. Поред тога, у композицији се често користе сазвучја нетерцне структуре, као што су кластери, терцно-секундна сазвучја и квартни акорди, што се такође већ могло делимично запазити, а видеће се и из даљег аналитичког приказа.

Пример 3: Бранка Поповић, 14:30, крај дела Бе и почетак дела Це, т. 44–48.
(*Molto energico* ♩ = 72)

The image shows a musical score for two pianos, Pno. I and Pno. II, spanning measures 44 to 48. The score is written in a complex, multi-measure format. Pno. I and Pno. II both play dense, multi-measure textures. Dynamics range from *ff* (fortissimo) to *mf* (mezzo-forte). The score includes various articulation marks and a tempo marking of *Molto energico* with a quarter note equal to 72 beats per minute. The score is divided into two systems, with measures 44-46 in the first system and measures 47-48 in the second system.

Први део (т. 45) је обликован од истог квартног акорда, такође, удвојеног у октави, али у протоку осмина, дакле у полиритмичном односу према ритмизованом *drone*-у, док други део представља нови ритмички прегнантиан мотив (т. 46). Модел се варијантно понавља, тј. наизменично у својој 'убрзанијој' и 'успоренијој' варијанти. Осмински проток квартног акорда (први део модела) претвара се, наиме, у шеснаестинско 'пулсирање' секундног трозвука (такође удвојеног у октави, де₂-ес₂-е₂ и де₃-ес₃-е₃), које је такође у полиритмичном односу према ритмизованом *drone*-у и које делује као својеврсно опирање овом процесу постепеног успоравања времена. То опирање се наставља и у следећој фази (т. 53–62) која представља можда најексплицитнији начин испољавања типично постмодернистичке вишеструкости музичког времена, тј. мултипле темпоралности.²⁶

У питању је двослојан репетитивни процес који укључује варијантно понављање два модела. У првом моделу, изложеном у првом клавиру (т. 53–54), ритмизовани *drone* је трансформисан у двотактни ритмички модел (четити осмине и четвртинска триола у 53.

²⁶ Cf. M. Masnikosa, *Orfej u repetitivnom društvu...*, op. cit., 86.

такту, и две четвртинске триоле у 54. такту), чији је хармонски садржај такође кватрни акорд удвојен у октави (само сада $e_2-a_2-de_3$ и $e_3-a_3-de_4$). Други модел, у другом клавиру, истог трајања као и први модел (два такта), чини лежећи тон (e_1 , т. 53) и шеснаестинско 'пулсирање' непотпуног четворозвука удвојеног у октави ($ge_2-de_3-ef_3$ и $ge_3-de_4-ef_4$), прекидано шеснаестинским паузама (т. 54), те настаје полиритмија између модела. Варијантно понављање ових модела подразумева: скраћење изостављањем другог такта у оба модела и понављање тако скраћене али уједно хармонски и „метрички“ измењене варијанте (молски сектакорд удвојен у октави, $ef_2-a_2-de_3/ef_3-a_4-de_4$, уместо кватрног акорда и цела пауза уместо лежећег тона, т. 58); затим, хармонске промене другог модела (лежећи тон – ac_1 и 'пулсирајући' непотпун четворозвук – $gis_2-de_3-ef_3$ и $gis_3-de_4-ef_4$) уз понављање скраћене и такође хармонски и ритмички измењене варијанте првог модела ('пулсирање' октавно удвојеног молског сектакорда, $ef_2-a_2-de_3/ef_3-a_4-de_4$, у четвртинским триолама, т. 59–60); и најзад, суперпонирање модела тако да истовремено звуче три различита слоја – лежећи тон (ac_1), метрички померено шеснаестинско 'пулсирање' октавано удвојеног четворозвука ($gis_2-de_3-ef_3$ и $gis_3-de_4-ef_4$) и 'откуцаји' такође октавно удвојеног молског сектакорда ($ef_2-a_2-de_3/ef_3-a_4-de_4$) у виду четвртинских триола (т. 61–62, пример 4).

Пример 4: Бранка Поповић, 14:30, крај треће фазе, део Це, т. 60–62.

(*Molto energico* ♩ = 72)

The musical score for Example 4, measures 60-62, is presented in two systems. The first system is for Pno. I, and the second is for Pno. II. Both parts are marked *pp* (pianissimo). Pno. I consists of a series of chords in a triplet pattern, with a rehearsal mark '11' at the beginning. Pno. II consists of a rhythmic pattern of eighth notes, also in a triplet pattern. The score includes a rehearsal mark '11' at the beginning of the section.

Након овог својеврсног контрапункта различитих времена, наставља се успоравање времена у трећој, последњој фази трећег дела композиције. Слично првој фази, на фону ритмизованог *drone*-а, изложеног у првом клавиру у виду октавно удвојеног, сада прекомерног квинтакорда ($ef_2-a_2-gis_3$ и $ef_3-a_3-gis_4$) ритмизованог као осминска квинтола, протиче репетитивни процес у другом клавиру. Модел је обликован на донекле сличан начин као и модел из прве фазе: у првом делу такође октавно удвојен прекомерни квинтакорд (исти који чини и *drone*) 'пулсира' у полиритмичном односу (у осминама) према ритмизованом *drone*-у, а други део представља лежећи тон (ac_1). Ефекат успоравања

времена постиже се постепеним нестајањем модела у другом клавиру, трансформисањем ритмизованог *drone*-а у првом клавиру у ритмички исти репетитивни модел као и у другој фази, само сада октавно удвојеног дурског квинтакорда (еф₂-а₂-це₃ и еф₃-а₃-це₄), и коначно успоравањем темпа (*ritenuto*) уз одузимање тонова све до једног октавно удвојеног тона (це₃ и це₄) у протоку осмина и потом четвртина и *p* динамици.

Понављање другог дела 14:30 (четврти део Бе₁) које почиње у *fff* динамици има ефекат изненађења, својеврсног драматуршког обрта. 'Временски ковитлац' динамички интензивирају делује још убрзаније него у својој првој појави. Обликован је сличним понављањем истог сложеног модела којим је артикулисан део Бе. Репетитивни процес подразумева такође различита прегруписавања првобитних елемената модела и њихових варијанти, али са битном разликом. Уместо репетитивних 'откуцаја' тонова у тридесетдвојкама које смо схватили као постепени продор реалног времена, сада су на делу суперпонирано октавно удвојено прекомерно квинтакорд (еф₂-а₂-цис₃ и еф₃-а₃-цис₄) и секундни трозвук (Еф-Ге-Ас и еф₁-ге₁-ас₁) који такође протичу у тридесетдвојкама, испрва у скраћенијем временском интервалу (само половина јединице бројања, т. 77). Као и у другом делу композиције, тај временски интервал постаје све дужи: у другом моменту траје једну добу (т. 79), затим у трећем моменту половину четворчетвртинског такта (т. 81), да би ово ширење 'изнутра' у четвртом, последњем моменту, обухватило читавих седам и по тактова, који се могу тумачити и као засебан сегмент у функцији прелаза (т. 85–92). И то не само због дужине, већ и зато што се и у овом сегменту у основи одвија репетитивни процес усмерен на стварање утиска постепеног успоравања времена. Реч је о два суперпонирана терцно-секундна трозвука (це₂-ес₂-е₂ и ге₂-бе₂-ха₂) који се константно понављају. Најпре, у истим или различитим ритмичким варијантама претежно у тридесетдвојкама²⁷ и у истим или различитим регистрима наизменично у првом и у другом клавиру; затим, истовремено у оба клавира у различитим ритмичким варијантама што чак има ефекат тренутног 'замрзавања' времена,²⁸ те најзад његовог успоравања наизменичним излагањем у првом и другом клавиру 'аугментираног' облика акорада (оба акорда су дата у виду шеснаестинске секстоле) прекиданог паузама при крају овог сегмента.

Следи краћи, пети део 14:30 (Де) еквивалентан трећем делу 14:30 (Це) по разређености звучне масе којом се остварује утисак споријег протицања времена. Она је ипак реализована на другачији, традиционалнији начин експонирања и експлоатисања материјала, а укључује и концертантне елементе (елементе солистичке виртуозности). У три такта изложени су различити облици два мала дурска четворозвука (де-фис-а-це и це-е-ге-бе)²⁹ у различитим регистрима у оба клавира (т. 93), арпеђирани секундни акорди у првом

²⁷ Посреди су заправо две ритмичке варијанте: прва је сачињена од шеснаестине и две тридесетдвојке (на једном месту се даје обрнуто, две тридесетдвојке и једна шеснаестина), а друга, од четири тридесетдвојке.

²⁸ Обе клавирске деонице имају свој ритмички модел који се понавља у трајању од два такта.

²⁹ У питању је иста мотивска клица из које се разраста први део репетитивног процеса на почетку другог дела (Бе). Овај пети део заправо и почиње истим 'репетитивним откуцајима' октавно удвојених прекомерног квинтакорда (еф₂-а₂-цис₃ и еф₃-а₃-цис₄) и секундног трозвука (Еф-Ге-Ас и еф₁-ге₁-ас₁) у тридесетдвојкама из дела Бе1. Нисмо међутим због тога склони да тумачимо овај пети део композиције као одсек у оквиру дела Бе1, јер се по типу фактуре и логици одвијања музичких догађаја издваја као засебан део који контрастира

клавиру³⁰ и акордске фигурације у тридесетдвојкама, у распону од контра до треће октаве наизменично у другом и првом клавиру (т. 94), те лежећи вишеструко удвојен прекомерни четворозвук у обе деонице (це-е-гис-ха, т. 95, пример 5).

Пример 5: Бранка Поповић, 14:30, крај дела Бе1 и почетак дела Де, т. 92–95.
(*Molto energico* ♩ = 72)

The image displays a musical score for two pianos, Pno. I and Pno. II, covering measures 92 to 95. The score is written in a complex, dense style with many notes and chords. Measure 92 shows a series of chords with various accidentals (sharps, flats, naturals) and a 'Ped' marking. Measure 93 continues with similar textures, including a 'Ped' marking. Measures 94 and 95 show further development of the textures, with Pno. I and Pno. II playing different parts of the overall texture. The score includes various musical notations such as stems, beams, and accidentals.

Овај тротакт се потом понавља, само измењен у последњем такту у којем се над поменутиим лежећим прекомерним четворозвуком у другом клавиру, излаже његова вишеструко диминуирана, те разложена непотпуна варијанта, на коју се надовезује само један његов октавно удвојен тон (e_2 и e_3), чије је трајање продужено короном. Утисак додатног успоравања времена ствара се потом педалним акордима, односно ослојавањем поменутих, сада вишеструко аугментираних малих дурских четворозвука, суперпонираним умањеним трозвуком (${}_1\text{Цe}_1\text{-Ес}_1\text{-А}$ и $\text{це}_1\text{-ес}_1\text{-a}_1$) и малим дурским четворозвуком ($\text{еф-ха-де}_1\text{-ге}_1$ и $\text{еф}_2\text{-ха}_2\text{-де}_3\text{-ге}_3$) и такође поменутиим вишеструко удвојеним прекомерним четворозвуком, и њиховим одзвучавањем употребом клавијског педала.

претходном делу и који, како је поменуто, остварује еквивалентност са трећим делом по разређености звучне масе и стварању ефекта споријег протицања времена.

³⁰ Реч је о секундном петозвуку ($\text{це}_3\text{-де}_3\text{-ес}_3\text{-еф}_3\text{-ге}_3$) датом у правом секундном односу, тј. у уском слогу у првом клавиру, и секундном четворозвуку у широј поставци у другом клавиру (Цe-A-Be-de).

Процес успоравања времена наставља се и у значајније измењеној и скраћеној репризи првог дела 14:30, једином сегменту у читавој композицији који је у целини заиста у доста споријем темпу (четвртина = 48 насупрот основној метрономској ознаци према којој је четвртина = 72). Тиме је наравно интензивирајан доживљај споријег протисања времена, односно одвијања музичких догађаја. То је додатно постигнуто понављањем појединих тонова аугментираних, паузама прекидане, мада делимично скраћене варијанте иницијалног мотива (изостављен је последњи тон е и уместо њега вишеструко је аугментиран тон еф), који се у трајању од три такта излаже у првом клавиру над неком врстом фигурираног пасажа у другом клавиру и то у шездесетчетворкама (повнављање силазног тонског низа којег чине четврти, трећи, први и седми тон раније помињаног основног лествичног низа, е₂-ес₂-це₂-ха₁). Овај тротакт се дословно понавља само са разменом материјала између клавијских деоница, да би се целокупна ситуација од почетка репризе (свих шест тактова) затим поновила на начин неке врсте слободне секвенце. Иницијални мотив се понавља: у првом клавиру за секунду ниже, уз мелодијске и ритмичке промене његовог другог субмотива – пре свега, последњи тон (ас₄) није синкопиран са својом вишеструко продуженом варијантом, већ му је додат нови тон (ге₄) у трајању целог четворчетвртинског такта. Поменути фигурирани пасаж излаже се сада узлазно од шестог до девог тона основног лествичног низа (који су подударни са делом аликвотног низа, од 12. до 15. тона), који се након вишекратног понављања претвара у узлазни лествични пасаж. При понављању тротакта, уз размену материјала између клавијских деоница, изостављени су поједини тонови иницијалног мотива, претпоследњи његов тон аугментиран, а последњи диминуиран. Спор темпо, одзвучавање не само ова два последња тона већ и целокупног мотива услед употребе клавијског педала, чак и цео такт након што је мотив већ изложен, чиме се иначе потенцира дејство акустичког спектра тонова, у укупном звучном резултату имају ефекат готово 'обустављања' времена. Као да је време тренутно стало. Или можа негде нестало?

Изгледа нам као да се то питање поставља и у краткој коди, са повратком основног темпа, али убрзо његовим успоравањем (*rit.*). Све спорије и спорије понављање скраћеног и мелодијски измењеног мотива (ге₂-ас₂-бе₂-ха₂-це₃-ес₃) наизменично у првом и другом клавиру, уз паузе у трајању целих тактова, одаје чак утисак безвремености. Рекли бисмо, као да нам композиторка поручује да један 'исечак' времена може да се доживи и као одсуство времена.

Оно што је, у сваком случају, несумњиво јесте да композиција 14:30 провозира свог слушаоца не само на „стваралачку интерпретацију“ (Марија Масникоса) музичког времена, већ и на промишљање комплексне проблематике времена у музици. Односно, суочава га са сложеним питањем времена уопште или, боље, било којег времена – реалног, психолошког, историјског, музичког, времена перцепције, времена рецепције... али и са вишеструкошћу сопственог времена. Та вишеструкост није остварена само поменутиим различитим брзинама кретања слојева у трећем делу композиције, већ проиходи и из музичке

интертекстуалности или интермузикалности,³¹ прецизније речено, отворене, нестабилне референцијалности музичког тока дела. Јер ова игра музичког *chronosa* јесте игра са минималистичким техникама (репетитивност, у знатно мањој мери *drone*), али и веберновским варијационим/варијантним принципом, традиционалним техникама обликовања (имитација, традиционални начини рада с мотивом), жанровским одликама концерта (елементи солистичке виртуозности у петом делу композиције), па и неухватљивим „музичким 'цитатима без наводника“;³² како би се у суштини могао схватити иницијални мотив 14:30 који изазива асоцијацију на неки веберновски мотив. Тај неухватљиви референцијални слој происходи и из перкусионог дејства кластерских сазвучја и перкусионог третмана клавира у деловима Бе и Бе₁ који могу да асоцирају на једног Бартока (Béla Bartók), а експресионистичка напетост која из тога резултира и „мека атоналност“ (Марија Масникоса) тих делова музичког тока композиције 14:30 упућују на модернистичку раван овог дела. Зато би се рекло да 14:30 понајвише резонира са постминимализмом „друге модерне“.³³

Цитирана дела

- Masnikosa, Marija: *Muzički minimalizam. Američka paradigma i differentia specifica u ostvarenjima grupe beogradskih kompozitora*. Beograd: Clio, 1998.
- Masnikosa, Marija: *Orfej u repetitivnom društvu. Postminimalizam u srpskoj muzici za gudački orkestar u poslednje dve decenije XX veka*. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti, 2010.
- Miladinović Prica, Ivana: „Razgovor sa povodom – Branka Popović“, 2015, <http://composers.rs/?p=5042>.
- Popović, Branka i Lazarević, Milica: „Razgovor sa Brankom Popović povodom kompozicije 14:30“, januar 2021, rukopis.
- Stravinski, Igor: *Moje shvatanje muzike*. Elenora Mićunović (izbor tekstova, prevod i pogovor). Beograd: Vuk Karadžić, 1966.
- Terarić, Srđan: „Temporality and movement in the composition of *Toba* by Branka Popović, *New*

³¹ Cf. M. Masnikosa, *Orfej u repetitivnom društvu...*, op. cit., 79.

³² Ibid., 337.

³³ Разматрајући постминимализам у српској музици у обимној и значајној студији (не само за разумевање постминимализма већ и постмодернизма у музици уопште), која је овде више пута цитирана, Марија Масникоса је разликовала постмодерни минимализам, постминималистички постмодернизам, те као једну од ређих појава постминимализма „друге модерне“. Према ауторки, у делима „постмодерног минимализма минималистички процес прожима све сегменте форме, чувајући на тај начин органско јединство дела и његову текстуалну кохеренцију као 'тотализујућу метанарацију' модернизма, од којег (модернизма) га јасно раздвајају (само) референцијалност и/или посезање за традиционалним аспектима музике“, док „[п]остминималистички постмодернизам [...] ограничава обликотворни удео минималистичких процеса, на неке сегменте/одсеке композиције или на слојеве у фактури њених делова, и, за разлику од постмодерног минимализма, не експонира минимализам као 'природни дискурс дела' у који се остали дискурси уклапају, већ афирмише текстуалну хетерогеност у оквиру које минималистички сегменти или слојеви имају значајно или чак најзначајније место (M. Masnikosa, *Orfej u repetitivnom društvu...*, 19); за дела постминимализма „друге модерне“ карактеристично је „коришћење 'вокабулара ослобођеног историје', који 'постоји независно од актуелне програмтике', као 'историјски седимент модерне' који, као 'фундус историје', увек изнова стоји на располагању.“ Ibid., 296–297.

Sound, 50/II, 2917, 175–187,

<https://www.newsound.org.rs/pdf/en/ns50/14.S.Teparic.pdf>.

Веселиновић-Хофман, Мирјана: *Пред музичким делом. Огледи о међусобним пројекцијама естетике, поетике и стилистике музике 20. века: једна музиколошка визура.*

Београд: Завод за уџбенике, 2007.

Резиме

Композиција *14:30* за два клавира Бранке Поповић настала је као резултат сарадње композиторке и *ЛП дуа*, чија су извођења минималистичке музике иницирала специфично обликовање дела. Механичност, тензија и стабилан пулс карактеристични за извођење овог ансамбла покренули су композиторкину типично постмодернистичку игру са музичким временом, односно игру „музичког *chronos*“ (Игор Стравински) која суочава слушаоце са сложеним питањем музичког времена, али и времена уопште. Конципирана у шест делова, шеме А Бе Це Бе₁ Де А₁ са кратком кодом, доследно фрагментарне структуре и без традиционалног тематизма, *14:30* претежно се равна према логици измењивања ’бржих’ и ’споријих’ сегмената, заправо сегмената у којима се одређеним начинима играња са музичким материјалом наизменично ствара ефекат, односно *утисак* убрзавања и успоравања, повремено и заустављања времена. Ова игра јесте игра са минималистичким техникама (репетитивност, у знатно мањој мери *drone*), веберновским варијационим/варијантним принципом, традиционалним техникама обликовања (имитација, традиционални начини рада с мотивом), жанровским одликама концерта (елементи солистичке виртуозности у петом делу композиције), као и неухватљивим „музичким цитатама без наводника“ (Марија Масникоса), који упућују на мотивику једног Веберна (иницијални мотив целокупног дела), перкусионо дејство кластерских сазвучја и перкусиони третман клавира једног Бартока, на општи експресионистички интензитет, те последично модернистичку раван овог дела, која је постигнута и применом „меке атоналности“ (Марија Масникоса; делови Бе и Бе₁). Отвореном, нестабилном интертекстуалношћу, која происходи и из истовременог протицања различитих слојева (сегмент из трећег дела композиције), ова игра суочава слушаоце истовремено са вишеструкошћу њеног сопственог времена и њиховог времена, али и било којег другог времена. Она их позива на промишљање и на личну креативну интерпретацију једног сложеног феномена на који већ својим насловом реферира. Наиме, на многострукост смисла једног ’исечка’, тј. ’фрагмента’ времена.