
СТУДИЈЕ

Чланак примљен 28. јула 2024.
Чланак прихваћен 27. новембра.2024.

Прегледни рад

UDC 78.087.682:785.7
78.07.1 Озгијан П.

DOI: 10.5937/newso2464017B

Мина Божанић*

Докторски кандидат
на Катедри за музикологију Факултета музичке уметности
Универзитета уметности у Београду

ПРОЈЕКЦИЈЕ МУЗИЧКОГ ПРОСТОР-ВРЕМЕНА У ИНСТРУМЕНТАЛНИМ ПЕСМАМА ПЕТРА ОЗГИЈАНА

Апстракт: Поводом 70 година од рођења Петра Озгијана (1932–1979) и објављивања три компакт диск издања са готово свим његовим композицијама, музиколог Драгана Стојановић-Новичић издвојила је *Инструменталне песме* за 26 женских гласова (1978) као композицију која на еклатантан начин осликава композиторов зрео музички рукопис. Међу бројним карактеристикама, ауторка издваја „узбудљиву сонорност” наведене композиције, првенствено имајући у виду одабрани медиј. У том смислу, изазовно је поставити *Инструменталне песме* у контекст расправе о феномену музичког простор-времена у музици XX века. У потрази за одговорима на питање о пореклу уочене сонорности, али и бројним другим занимљивим аспектима ове композиције, посегнуће се за музичко-аналитичким поступком који се темељи на читању музичког текста *кроз* феномен музичког простор-времена.

Кључне речи: музичко простор-време, Петар Озгијан, *Инструменталне песме*, пројекције музичког простор-времена, музички ток

Поводом 70 година од рођења Петра Озгијана (1932–1979) и објављивања три компакт диск издања са готово свим његовим композицијама, музиколог Драгана Стојановић-Новичић издвојила је, на неколико места у свом тексту, *Инструменталне песме* за 26

женских гласова (1978)¹ као композицију која на еклатантан начин осликава композиторов зрео стваралачки рукопис, чинећи, уз остала дела из периода 1970-их, својеврсну каденцу његовог нагло заустављеног животног и креативног тока.² „Обрћући ‘наглавачке’ изабрани медиј”, ауторка указује на „узбудљиву сонорност” поменуто композиције, која манифестује „иманентну *алузивност*” његових зрелих, односно „постпролошких” остварења, насталих након турбулентне, истраживачки интониране фазе „*симулације* класичног модела”.³ С тим у вези, ауторка успоставља и аналогију са пољском школом (Лутославки [Witold Lutosławski, 1912–1994], Сероцки [Kazimierz Serocki, 1922–1981], Пендерецки [Krzysztof Penderecki, 1933–2020], Горецки [Henryk Górecki, 1933–2010] и други), као и са Лигетијем (György Ligeti, 1923–2006) из периода шездесетих година XX века, а на плану композиционог поступка, односа према звуку и, уопште, начинима постизања занимљивих сонористичких ефеката, који почивају на најразноврснијим уодношавањима тембралне са осталим компонентама музичког тока дела.⁴

Осим у *Инструменталним песмама*, извесне тачке сусретања са поетиком, естетиком и стилистиком поменуто групе композитора Драгана Стојановић-Новичић

* Ауторкина контакт адреса: minabozanic88@gmail.com

¹ У неколицини случајева, у литератури се као време настанка композиције *Инструменталне песме* наводи 1977. година. Међутим, у партитури композиције која се чува у Библиотеци Факултета музичке уметности у Београду испод имена композитора уписана је 1978. година. Штампано издање партитуре објављено је 1988. године, а примерак се чува у Библиотеци Филолошко-уметничког факултета у Крагујевцу и архиви Удружења композитора Србије у Београду. Види: Petar Ozgijan, *Instrumentale pesme – chants instrumentaux*, за 26 ženskih glasova, s.l., 1978 [партитура, издање аутора]; Petar Ozgijan, *Instrumentalne pesme, za ženski hor*, Beograd, Udruženje kompozitora Srbije, 1988 [партитура]. У овом раду као година настанка наводиће се 1978. година.

Према Списку композиција Петра Озгијана доступном у архиви Библиотеке ФМУ, као и према подацима са омота првог компакт диска издања *The Music of Petar Osgian* [s.l.: Timecode], премијерно извођење и први снимак композиције датирају из 1978. године. Поред овог, звучни запис композиције објављен је и на компакт диск издању *CD New Sound 109/1997* [Belgrade: SOKOJ], у извођењу женског академског хора Collegium musicum, под диригентском управом Даринке Матић-Маровић (1937–2020). Према подацима са омота, тај снимак је начињен 1984. године. Снимак извођења доступан је и онлајн на: https://youtu.be/PV49TCZAJ00?si=TQKJFidm-Fez_Nh8, у интерпретацији Женског хора Радио-телевизије Београд, али година тог извођења није позната.

² Драгана Стојановић-Новичић, „Cool/Hot and Soft: Пролог, акција и каденца Петра Озгијана”, *Нови звук*, 20, II/2002, 70–75.

³ Ibid., 70–71. У наведеном тексту ауторка предлаже периодизацију Озгијановог опуса према метафорично успостављеним категоријама „пролог”, „акција” и „каденца”. Тако међу „пролошке” композиције ауторка сврстава оне које су настале као Озгијанови студентски радови или непосредно након завршетка студија, махом током 1950-их и раних 1960-их година. Композиције које спадају у категорију „акцијских” јесу оне које настају током 1960-их година, дакле у пуном замаху Озгијанове стваралачке каријере, у тренутку усаглашавања свих оних елемената његовог музичког и композиторског писма, за које ће се очекивати да израсту у један зрели и препознатљив рукопис у деценијама које следе. Нажалост, услед прераног одласка у 47. години живота, Озгијанов зрео израз остаје наговештен у његовим последњим композицијама, које Стојановић-Новичићева окупља под категоријом „каденца”. Према том критеријуму, поред *Инструменталних песама* овој групи припадају и *Симфонија ’75* (1975), *Ноктурно за гудаче* (1977) и *За Миму* за кларинет соло (1978), која је посвећена кларинетисти Миленку Стефановићу (1930–2022).

⁴ Ibid., 72, фуснота 13. У том смислу би се Озгијанове *Инструменталне песме* могле довести у везу са Лигетијевом композицијом *Lux Aeterna* за мешовити хор (1966), превасходно због сличности у одабраном медију, композиционом поступку у погледу третману гласа и, делимично, начину постизања специфичне сонорности ових дела. Такође, види: Драгана Стојановић-Новичић, „Оркестарска дела Петра Озгијана: координате аутономне зрелости”, *Изузетност и сапостојање: V међународни скуп Фолклор, музика, дело [Београд, 15–18. април 1997]*, ур. Мишко Шуваковић, Београд, ФМУ, 1997, 146–153.

уочава и у Озгијановим оркестарским композицијама. „Постизање необичних звучних боја” у композицијама *Медитације* за два клавира, ударалке и гудаче (1962), *Силуете – концерт за оркестар* (1963), *Сигогис* за камерни оркестар (1967) и *Симфонија ’75* (1975) интерпретира се као резултат изузетно богате оркестрације, која према ауторкином мишљењу „заслужује посебна разматрања”.⁵ Као нарочито занимљив детаљ – који није нужно повезан са пољском школом и Лигетијем већ можда пре са једном другом групом композитора XX века⁶ – ауторка издваја „перкусионистички квалитет звука”, који је у Озгијановим оркестарским делима „повезан са бојом и метром”.⁷ Стога се може закључити да, усмеравајући пажњу на боју тона и могућности које различите врсте инструмената, инструменталних група и њихове међусобне комбинације пружају, Озгијан постиже занимљиве ефекте у својим оркестарским остварењима, што се на један провокативан начин разрађује управо у *Инструменталним песмама*. Међу осталим елементима музичког језика који у Озгијановим делима имају истакнуто место ауторка издваја „кластере и хроматски тотал”, као и „однос измереног и неизмереног времена”, односно примену алеаторичких принципа организације музичког тока дела.

Елементи музичког језика присутни у Озгијановом стваралаштву из периода 1960-их и 1970-их, према мишљењу Тијане Поповић Млађеновић, одраз су новине која је захватила српску музику тог периода.⁸ Анализирајући музички језик композиција насталих од 1962. до 1967. године – међу којима и Озгијанову трилогију *Медитације*

⁵ Ibid., 152, фуснота 28.

⁶ Реч је о композиторима у чијем се стваралаштву и/или аутопоетичким записима испољава интересовање за параметар тонске боје као значајан елемент структурисања музичког тока дела, попут Клода Дебисија (Claude Debussy, 1862–1918), Мориса Равела (Maurice Ravel, 1875–1943), Едгара Вареза (Edgard Varèse, 1883–1965), Оливијеа Месијана (Olivier Messiaen, 1908–1992), Јаниса Ксенакиса (Iannis Xenakis, 1922–2001) или Пјера Булеза (Pierre Boulez, 1925–2016). Овом низу могу се придружити и Арнолд Шенберг (Arnold Schönberg, 1874–1951), чији је концепт *мелодије звучних боја* (Klangfarbenmelodie), презентован у комаду „Боје” (Farben) из *Пет оркестарских комада* оп. 16 (Fünf Orchesterstücke оп. 16, 1909; ревидирано 1949. године), био једно од првих и ретких иновативних решења у погледу структурисања музичког тока путем параметра тонске боје и хармонске компоненте, као и Александар Скрјабин (1875–1915), који је у свом стваралаштву показивао нарочито интересовање за тонску боју и, уопште, потенцијал тонског ‘бојења’ помоћу хармоније и лествичних/звучних склопова различитих врста.

⁷ Ibid., 149–150. Под констатацијом да је „перкусионистички квалитет звука повезан са метром” ауторка има у виду коришћење нагласака и различитих техника свирања, који, поред тонске боје, доприносе утиску о перкусионистичком квалитету звука (као, на пример, оштри и брзи акорди у клавирској деоници или коришћење гудачких инструмената као ритмичке потпоре ударалкама у композицији *Медитације* или ефектно коришћење *tutti* одсека базираних на једној ритмичкој подлози у првом ставу *Концерта за оркестар – Силуете*, те градирање поступака постизања перкусионистичког звука током читаве композиције и слично).

⁸ Види: Тијана Поповић Млађеновић, „*Differentia specifica* – из композиторске праксе у Београду: Prolegomena (1)”, *Музички талас*, 4–6, 1995, 28–40; иста ауторка, „*Differentia specifica* – из композиторске праксе у Београду: Genus Proximum. Intentio (2)”, *Музички талас*, 1–3, 1996, 36–52; иста ауторка, „*Differentia specifica* – из композиторске праксе у Београду: *Differentia specifica* – Музички језик (3)”, *Музички талас*, 4, 1996, 18–49; иста ауторка, „The Modernist Achievements of Belgrade’s Musical and Painting Environment of the mid-1960s”, *IMS – RASMB, Series Musicologica Balcanica*, 3, 2022, 93–111, <https://doi.org/10.26262/smb.v0i3.8123>; иста ауторка, „The Modernist Identity of Compositional Practice in 1960s Belgrade: Petar Osgian’s *Meditations* (1962), *Silhouettes* (1963), and *Sigogis* (1967)”, *Contemporary Music Review*, 41, 5–6: Serbian Musical Identity, 2022, 513–532, <https://doi.org/10.1080/07494467.2022.2162294>.

(1962), *Силуете* (1963) и *Сигогис* (1967)⁹ – ауторка уочава неколико значајних аспеката који су обогатили и Озгијанов проседе. Реч је, између осталог, о специфичном и крајње индивидуализованом композиционом приступу, који се огледа у недоследној употреби додекафонске и/или серијалне технике у наведеним композицијама;¹⁰ затим, о вештом ‘распредању’ музичког материјала и по хоризонтали и по вертикали, што као крајњу последицу има изједначавање ове две димензије музичког простор-времена дела;¹¹ раду са мотивским ћелијама или, боље речено, тонским низовима уског амбитуса и неретко специфичног склопа, у којем преовладавају интервали мале или велике секунде и кварте; употреби кластера на један иновативан и, у поређењу са тада актуелним поступцима у домену европске музике, неуобичајен начин, чиме „долази до изражаја склоност ка вертикалитету звука као еманаџији боје, волумена и густине”;¹² поступку који показује „богатство ритмичког спектра”, а у којем доминира „полифони начин мишљења”;¹³ креативној употреби алеаторике и, уопште, крајње особеном односу према музичкој форми дела.¹⁴

Имајући у виду провокативност Озгијановог музичког језика, особеност и неуобичајеност које се преламају кроз његов опус, изазовно је истражити на који начин се музичко простор-време еманира у *Инструменталним песмама*.

Пре него што се посветимо анализи Озгијанове композиције, накратко скрећемо пажњу на још увек недовољно истражен однос између феномена музичког простор-времена и

⁹ У питању су композиције: *Концертантна музика*, студије за симфонијски оркестар (1962) Петра Бергама (1930–2022); *Медитације* (1962) Петра Озгијана; *Гудачки квартет* (1962) Берислава Поповића (1931–2002); *Силуете* (1963) Петра Озгијана; *Наслови* за хор и симфонијски оркестар (1963) Зорана Христића (1938–2019); *Сфероон* (Spheroön, 1964) Владана Радовановића (1932–2023); *Музика постајања* за симфонијски оркестар Рајка Максимовића (1935–2024); *Дифракције*, концерт за оркестар (1966) Берислава Поповића; *Concerto abbreviato* за кларинет (1966) Петра Бергама; *Три хаику* за женски хор и 24 инструмената (1966) Рајка Максимовића и *Сигогис* (1967) Петра Озгијана. Cf. Тијана Поповић Млађеновић, „*Differentia specifica* – из композиторске праксе у Београду: Prolegomena (1)”, op. cit., 37.

¹⁰ Тијана Поповић Млађеновић, „*Differentia specifica* – из композиторске праксе у Београду: *Differentia specifica* – Музички језик (3)”, op. cit., 25. Употребу додекафонске технике у Озгијановим оркестарским делима анализира и Драгана Стојановић-Новичић. Види: Драгана Стојановић-Новичић, „Оркестарска дела...”, op. cit., 148–149.

¹¹ Композициони поступак и рад са музичким материјалом и формом, које ауторка интерпретира као карактеристичне за Озгијанове композиције из 1960-их година, обухватају и испољавање симетрије унутар музичког тока, и то на готово свим његовим нивоима, а кроз присуство симетричних структура по хоризонтали, вертикали и дијагонали (најизразитије у композицији *Сигогис*, где је – осим у музичком току – симетрија остварена чак и у наслову композиције). Cf. Тијана Поповић Млађеновић, „*Differentia specifica* – из композиторске праксе у Београду: *Differentia specifica* – Музички језик (3)”, op. cit., 40. Ова сазнања указују нам на потенцијално висок ниво композиторове свести о феномену музичког простор-времена, што ће се у овом раду испитивати у вези са композицијом *Инструменталне песме*.

¹² Ibid., 24.

¹³ Ibid., 40.

¹⁴ Можда најилустративнији пример представља музичка форма композиције *Сигогис*, која се постиже на занимљив начин. Наиме, музички ток настаје *ex nihilo*, одакле се постепено развија, усложњава и кулминира, да би се поново вратио на почетно стање и завршио *ex nihilo*. Ради се, дакле, о једној јасно профилисаном лучној форми – форми познатој као форма „рибе” – која је према Тијани Поповић Млађеновић упоредива са формом скулптуре *Птица у простору* (1923–40) Константина Бранкушија (Constantin Brâncuși, 1876–1957). Форму „рибе” ауторка уочава и у неколико других композиција насталих у периоду 1962–1967. године: *Концертантна музика*, *Медитације*, *Сфероон* и *Музика постајања*. Cf. ibid., 44. и даље.

музичког текста, а који се чини важним за разумевање одабраног аналитичког поступка. Наиме, истичући суптилне али круцијалне разлике између појмова „музички текст”, „запис”, „нотација”, „партитура” и „музичко писмо”, Тијана Поповић Млађеновић указује на чињеницу да је запис „oslonac pamćenja, obezbeđivanje trajanja kompozitorove muzičke zamisli i njenog prenošenja kroz vreme i prostor”, чинећи тако тек један слој у тумачењу и разумевању музичког текста.¹⁵ Појам *музички текст*, у том смислу, ауторка тумачи:

i kao zapis – kao ono što je notirano, i kao smisao onog što nije notirano. Ono što nije notirano, mada je ipak fiksirano muzičkim tekstom, predstavlja specifičan, konkretan sistem unutrašnjih muzičkih strukturnih odnosa koji se pomaljavaju iz zapisa i koji su na izvestan način, samim tim što nisu faktički notirani, oslobođeni neposrednih intencija kompozitora i zapisa.¹⁶

Реч је, дакле, о другачијем виду читања између редова, које представља трагање за ‘празним просторима’ у оном записаном/нотираном ‘унутар’ једног музичког текста, што се чини као драгоцен поступак у анализи, тумачењу и разумевању сложених појава, као што је уосталом и феномен музичког простор-времена. Поред уобичајене анализе тематског, тоналног и структуралног плана, обогаћени аналитички поступак у откривању пројекција музичког простор-времена усмерен је и на оне аспекте музичког дела који се у случају стандардне музичке анализе често подразумевају и, самим тим, у недовољној мери или пак уопште не контекстуализују. Међу њима су улога фактуре у поимању просторних својстава музичког дела; улога регистара или регистарске диспозиције музичког материјала у контексту организације просторних компоненти музичког простор-времена; улога боје као структурног носиоца простор-времена музичког тока; динамика као елемент истицања или маскирања одређених пројекција музичког простор-времена; најразличитије промене у брзинама одвијања музичког тока на микро и макронивоу у контексту организације временске компоненте музичког простор-времена; ознаке за карактер и извођење; агогика; артикулација као елемент истицања музичких објеката у простор-временском континууму; инструментација и оркестрација; нетемпорални односи и процеси који се одвијају на растојању; еквиваленција и слично.

Стога је и потенцијална ‘специфична тежина’ поступка музичке анализе и музиколошке интерпретације *из перспективе* феномена музичког простор-времена садржана управо у томе што се манифестације и пројекције овог феномена у једном музичком делу, групи делâ, композиторском опусу/опусима или сегменту једне епохе разоткривају управо у ономе што није записано/нотирано, а што се, парадоксално, посредством тог записаног/нотираног може разумети.

Пројекције музичког простор-времена у *Инструменталним песмама* Петра Озгијана

¹⁵ Tijana Popović Mladenović, *Muzičko pismo. Muzičko pismo i svest o muzičkom jeziku sa posebnim osvrtom na avangardnu muziku druge polovine XX veka*, drugo izdanje, Beograd, Fakultet muzičke umetnosti, 2015, 58.

¹⁶ Ibid.

На основу увида проистеклих из две веома инспиративне анализе и интерпретације музичког језика Петра Озгијана из пера Драгане Стојановић-Новичић и Тијане Поповић Млађеновић, чини се да има простора за још једно читање Озгијановог писма, конкретно кроз композицију *Инструменталне песме*, а на основи интерпретативне анализе која се темељи на сагледавању музичког дела кроз феномен музичког простор-времена.¹⁷

С тим у вези, питамо се, да ли се пројекције музичког простор-времена у поменутој композицији испољавају као:

- „узбудљива сонорност”, „повезана са бојом и метром”?
- „иманентна алузивност” у погледу одабира наслова композиције, медија у којем се одвија музички ток, начина на који је тај медиј употребљен?
- „однос између измереног и неизмереног времена”?
- вешто ‘распредање’ музичког тока по хоризонтали, вертикали, па и дијагонали, уз богато коришћење симетричности на готово свим нивоима музичког тока?
- „склоност ка вертикалитету звука као еманацији боје, волумена и густине”, неретко удруженим са хоризонталом уског амбитуса, која обезбеђује минималан покрет а самим тим и утисак о постојању звучних поља?
- специфичан однос према музичкој форми дела, не само на макро него првенствено на микроплану?

...Или, као све то заједно?

Пођимо од наслова овог остварења. На први поглед се може учинити да је по среди омашка, јер спојити различите музичке родове, инструментално и вокално, делује тајанствено и изненађујуће. Међутим, након што се погледа партитура композиције, послуша извођење, а потом приступи и музичкој анализи дела, убрзо се долази до закључка да Озгијан овај наслов, заправо, није случајно одабрао. Уколико бисмо привремено занемарили текстуални слој композиције,¹⁸ на појединим местима не бисмо могли са сигурношћу да тврдимо да се (не) ради о композицији писаној за вокални медиј.¹⁹ У том контексту, *Инструменталне песме* могле би се читати и као композиција писана са клавир.

¹⁷ Види: Mina Božanić, „Being fascinated with musical space-time: the piano works by Branka Popović (*Solitude – Selfreflections, Within a Dense Molecular Cloud, and From Rayleigh to Mie*)”, *New Sound*, 61, I/2023, 97–122.

¹⁸ Текстуални слој композиције чине вокализе на гласу „а” и на слоговима „на” и „ла”, што нема семантичку ни поетску вредност. Композитор гласове третира попут инструменталних, што се одражава и на извођачки аспект дела (изостанак виртуозних или технички захтевних одсека).

¹⁹ Двосмисленост па и несводивост на једно значење које изазива наслов Озгијановог остварења одговара постмодерним ‘правилима игре’. Постмодернистички однос према појмовности и значењу рефлектује се и кроз степен заиграности и комплексности семантичке игре која се покреће промишљањем о необичном наслову Озгијанове композиције, а рачуна на активно учешће слушаоца и интерпретатора у (реп)ознавању различитих кодова. Мирјана Веселиновић-Хофман, „Постмодерна – карактеристике и одабири ‘игре’”, *Историја српске музике – српска музика и европско музичко наслеђе*, ур. Мирјана Веселиновић-Хофман, Београд, Завод за уџбенике и наставна средства, 2007, 278–279; иста ауторка, *Fragments o muzičkoj postmoderni*, Novi Sad, Matica srpska, 1997, 138–139.

Индикативно је да се, баш на самом почетку прве песме,²⁰ разоткрива и композициони поступак (или барем један његов слој) који индиректно сведочи и о односу/свести композитора према феномену музичког простор-времена. На првој страни партитуре уочавамо два јасно профилисана музичка материјала, који се, уз суптилне измене у виду проширења/уметања нове акордске секвенце између два наступа, појављују четири пута узастопно, дакле готово неизмењено.²¹ Фактура је јасно осмишљена, тако да у горњој деоници (16 гласова) имамо низање акорада увек исте структуре (терцно-секундне) и смера кретања наниже, док у доњој деоници (10 гласова) имамо релативно поступно кретање, у узлазном смеру.²²

Обликовање просторног својства музичког тока постиже се поступком регистарске диспозиције материјалâ (јављају се у различитим регистрима), нарочито њиховим излагањем на одстојању. Осим тога, пројектовање музичког простора дела уочава се и кроз на специфичан начин организовану фактуру. Интересантно је да се у два музичка идиома (тонални и атонални) излаже хроматски тотал, преламајући се делом кроз хоризонталну, а делом кроз вертикалну осу, чиме се постиже волуминозност и вибрантна сонорност овог сегмента музичког тока.

Неуобичајена интегрисаност хоризонталне и вертикалне димензије музичког простор-времена²³ настаје захваљујући композиционом поступку, који уз серију – која је је, као и у појединим Озгијановим оркестарским композицијама, и у овој композицији коришћена слободно, те музички ток задржава еластичност и покретљивост²⁴ – поставља тематски материјал који садржи *узорак* тоналности,²⁵ при чему су оба лишена своје инхерентне семантике. На тај начин, музички материјали увек задржавају свој идентитет у перцепцији, те се доживљавају као различити али повезани догађаји, чије кретање и начин интераговања еманира просторно својство музичког тока.²⁶

²⁰ Од партитурне ознаке **C** у првој песми појављују се и ударачки инструменти са неодређеном висином тона (триангл; у другој песми њему се придружују тамбурин и дрвени штапићи), а њихова улога је пре свега у снажењу музичког тока у моментима кулминације. Свакако, присуство ових инструмената уноси и богатство у погледу тембровске разноликости, не реметећи при томе чињеницу да се ради о композицији писаној за вокални медиј.

²¹ Уколико се има у виду композициони поступак изложен у Озгијановим оркестарским делима из 1960-их, чини се извесним да је и у *Инструменталним песмама* реч о примени дванаесттонске технике, чиме се задржава извесан континуитет не само са овим делима него и са делима из 1970-их, *Симфонијом '75* и *Ноктурном*. Овај аспект композиције заслужује детаљније истраживање.

²² Поред тога, ова два музичка материјала припадају различитим идиомима. У хармонском смислу, први је секвенца или елиптична веза вантоналних доминантних и умањених септакорада, док је други скуп 023568, дат као шестотонска серија.

²³ Овај поступак рада са тематским материјалом уочава се и у Озгијановим оркестарским композицијама. Види: Тијана Поповић Млађеновић, „*Differentia specifica* – из композиторске праксе у Београду: *Differentia specifica* – Музички језик (3)”, *op. cit.*, 40.

²⁴ Cf. *ibid.*, 25; Драгана Стојановић-Новичић, „Оркестарска дела...”, *op. cit.*, 149.

²⁵ Мирјана Veselinović-Hofman, *Fragmenti o...*, *op. cit.*, 22. и даље. У питању је, дакле, непотпуни узорак, јер се задржава секвенца/елиптична веза доминантних и умањених акорада на седмом ступњу, али изостаје целокупан контекст (тачно одређени и именовани тоналитети са јасно дефинисаним тоналним центрима).

²⁶ Овај поступак обликовања музичког тока указује на појаву „time strata”, коју описује музиколог Томас Клифтон (Thomas Clifton). Ради се о међусобном сустизању различитих временских слојева унутар одређеног сегмента музичког тока, при чему постоји већи или мањи степен њиховог феноменолошког стапања. Thomas Clifton, *Music As Heard*, New Haven and London, Yale University Press, 1983, 125–127.

Оно што се помаља ‘између редова’ јесте да се поступак дословног понављања, односно враћања на почетак²⁷ – нема суштинских промена, већ се акордска секвенца и серија транспонују на различите тонске висине – не перципира као статичност. Другим речима, и поред тога се не остварује смењивост различитих елемената која би, психолошки посматрано, требало да постоји да би се могли регистровати покрет и промена,²⁸ стичемо утисак да се музички ток прве песме ипак креће.²⁹

Реперкусије музичког простора на музичко време

Тенденција мировања музичког тока преовладава и у наставку песме (партитурна ознака **A**), а праћена је минималним променама у фактури. Тонске висине у трајању целе ноте излажу се тако да остављају трагове по музичком простору, а њихово кретање подржано је интензивирањем динамике, по први пут од почетка композиције.³⁰ Фокус је на компоненти трајања, те се уочава градацијско низање тонова различитих ритмичких вредности али у јасној пропорцији (цела нота – половина – четвртина), у смеру навише.

Ефекат сонорности, волумена и дубине овог сегмента музичког простор-времена постиже се уодношавањем и распоређивањем појединачних вредности трајања по групама гласова (шест група чине двогласи а седма група броји 14 гласова). Тако увек постоји барем један двоглас који се задржава на једној тонској висини у трајању целе ноте, док остали настављају кретање по суседним тонским висинама, у трајању половине и четвртине, да би се и они зауставили на целој ноти. Изузетак представља највиша записана група од 14 гласова, у којој доминира четвртински покрет, те она увек делује као мелодијски слој и доприноси утиску покретљивости.

Након излагања тонова серије у двогласу (паралелне квинте), музички ток се привремено зауставља, налазећи усидрење у квинти ха-фис, удвојеној у октави. У даљем излагању (партитурна ознака **C**) примећујемо сужавање просторне компоненте и то кроз тематски план: примарни музички материјали се излажу готово један за другим, те долази и до њиховог преклапања, односно симултаног излагања.³¹

У сегменту музичког тока под партитурном ознаком **D** сусрећемо се са новом појавом, симетријом. Наиме, у односу између прве (осам гласова) и треће (осам гласова) групе гласова уочава се излагање тематског материјала у инверзији, док се друга група (десет гласова) креће независно од прве и треће, у узлазном смеру. (Пример 1)

У поменутом случају, симетрија настаје као резултат ширења музичког простор-времена, што се постиже увођењем додатног тематског слоја (транспоновани облик серије). У том смислу, овај слој (10 гласова) представља осу симетрије око које се

²⁷ Cf. *ibid.*, 83.

²⁸ Cf. Michel Imberty, „The stylistic perception of a musical work: an experimental and anthropological approach”, *Contemporary Music Review*, 7, 1993, 33.

²⁹ Thomas Clifton, *Music as...*, op. cit., 102–105. Клифтон говори о два доживљаја времена који су уочљиви у музици 20. века: „покретним трајањима” (moving durations) и „статичној сукцесији” (static succession). Укратко, „покретно трајање” одликује се хомогеном фактуром, неусмереношћу кретања и недефинисаним трајањем, док се „статична сукцесија” појављује у ситуацијама „максималне непокретности”, односно изостанка промене у погледу динамике, звучности и тембра.

³⁰ Динамика ће имати истакнутију улогу у другој песми.

³¹ Ово је важно истаћи, јер се од почетка прве песме два музичка материјала излажу наизменично.

распоређују и ротирају друга два слоја од по 8 гласова, а у којима се излаже материјал акордске секвенце. Поступцима понављања и суптилног варирања окружења у којем се ови музички материјали појављују (фактура, регистри, динамика, број и расподела гласова по групама итд.) композитор обликује и музичко простор-време у овом сегменту композиције.

На почетку друге песме уочавамо суштинску промену која се испољава пре свега у тематском слоју композиције. Фактура је и овде јасно конципирана и претежно полифона, а број учествујућих група гласова се учестало смењује. Ниже записани гласови огранизовани су као остинато, а више записани као мелодијски (стр. 8) или хармонски и мелодијски слој (стр. 13). У моментима кулминације фактура добија истакнутију улогу, те се преиначује у хомофону (стр. 10, 14), еманирајући перкусионистичку боју звука. Због јасне карактерне диференцијације на песму (прва песма) и игру (друга песма), и у овом случају могло би се да закључити да се ради о клавирској композицији.³²

Покретачи дешавања унутар музичког тока друге песме јесу два јасно профилисана тематска материјала. Први међу њима (т. 3–8) највише подсећа на тему, а појављује се на неколико места у песми (т. 16–20 и т. 33–38), мењајући окружење (регистре), тонске висине и метричку структуру. Други важан материјал је остинато (т. 1–9, т. 14–19, т. 31–36 и т. 54–57), који се у претпоследњој појави не излаже ни симултано, а ни у континуитету са првим материјалом (што је до тада био случај), већ као низ тонова и паузи. У другој својој појави остинатно се појављује у две групе гласова истовремено.

Поред понављања, које је и у овој песми доминантан начин рада са тематским материјалом, уочавају се и други елементи који говоре у прилог већем степену линеарности и континуитета, него што је то био случај у првој песми. Тако се између два наступа теме појављује тематски материјал који има функцију прелаза (т. 9–13), док се на крају другог наступа теме (т. 19–24) појављује нови материјал, који припрема кулминацију (т. 25–29).³³ Уметање новог тематског материјала између два главна материјала – тема и останито – говори о тенденцији континуитета у тематском слоју композиције. У ширем смислу, повратак на континуитет јесте повратак на линеарно, односно рестаурација временског својства музичког тока.³⁴

При крају друге песме долази до уметања новог музичког материјала (у деоницу друге групе гласова), на сличан начин на који је то изведено при крају прве песме (стр.

³² Макроформа *Инструменталних песама* представља диптих (**AB**), при чему се макроформа прве песме условно може означити као реченица, док се макроформа друге песме може најближе представити као троделни облик песме, структуре **A** (т. 1–29), **b** (т. 30), **A₁** (т. 31–53) и кода (т. 54–77). Међутим, већ је приликом анализе прве песме изазов прецизно дефинисати њен облик, јер је целокупна песма записана у неизмереном времену. Слична потешкоћа јавља се и приликом анализе форме друге песме, у којој се на месту дела **b** (стр. 11–12 у партитури) појављује музички материјал записан на алеаторички начин, али је остатак композиције записан у измереном времену па је, тиме, и сегментација музичког тока делимично олакшана.

³³ Реч је о материјалу у чијој су основи широко постављени акорди који се понављају или крећу у уском амбитусу, а истакнутију улогу добиће у сегменту музичког тока пре појаве коде (т. 39–54).

³⁴ Cf. Michel Imberty, *La musique creuse le temps. De Wagner à Boulez: Musique, psychologie, psychanalyse*, Paris, L'Harmattan, 2005, 99. и даље. Емберти сматра да је полемика између манифестације просторног и временског својства у музици XX века дубоко повезана са манифестацијом континуитета и дисконтинуитета у музичком току.

6–7), а са циљем финалног ширења музичког простор-времена. Међутим, експанзија бива прекинута јер се убрзо јавља тенденција ка сужавању (у смислу достигања одређених тонских висина/тачака у простору и задржавање на њима) и успоравању музичког тока, што на изванредан начин кореспондира са поступком на који је композиција отпочела (из једне звучне тачке, постепеним ‘разливањем’ музичког материјала, сада наравно у супротном смеру).³⁵

Реперкусије музичког времена на музички простор

Из аспекта интерпретативне анализе на основи сагледавања феномена музичког простор-времена, чини се да начин на који се временско својство – кроз метроритмичку компоненту, брзину извођења, агогику и, у овој композицији, присуство алеаторике – пројектује и реперкутује на просторно својство, које се еманира кроз рад са тематским слојем композиције и вођење гласова, условљава и формални обрис композиције, на њеном макро и микронивоу. На основу тога како композитор усаглашава сегменте измереног и неизмереног временског тока, какви се међусобни односи, из аспекта сукцесије и симултаности формирају, и на који начин један тако структурисан музички ток чини јединствен и целовит звучни доживљај и перципира се као кохерентна и заокружена музичка форма, можемо доћи и до одговора о томе каква се логика крије иза музичке форме ове композиције.

Временски ток прве песме чине догађаји који се одвијају у једном уједначеном, споропротичућем и готово статичном музичком времену, а које показује тенденцију ка ширењу, са циљем испуњавања звучног простора. Начин на који Озгијан обликује временско својство у овом случају одговара феномену вертикалног времена. Ради се о времену које суспендује сваки вид контраста, јасног артикулисања тематског или тоналног слоја и динамизма музичког тока. Еманира се доживљај садашњег тренутка, те нема јасне пројекције будућих а ни прошлих догађаја. Стога временска компонента остаје неструктурирана.³⁶ Овај ефекат постиже се, дакле, непромењеним темпом (48 откуцаја за четвртину), употребом дугих нотних вредности (половине, четвртине и целе ноте), претежно поступним кретањем гласова, уским амбитусом тонског слога, легато извођењем, ферматама и сл. Тембрална компонента је у овом сегменту најактивнија, те се променама у броју гласова,³⁷ поступним вођењем њихових деоница и фактуром постижу упечатљиви сонорни ефекти. Пуноћа звука, утисак да звук у појединим моментима композиције испуњава целокупан слушни простор и волумен

³⁵ У том смислу, формални обрис композиције *Инструменталне песме* подсећа на форму „рибе” коју је композитор остварио у композицији *Сигогис*.

³⁶ Jonathan D. Kramer, *The Time of Music*, New York, Schirmer Books, 1988, 55–56. Крамер напомиње да се у перцепцији вертикалног времена не може говорити о потпуном одсуству структуре, већ о недостатку јасно профилисане временске компоненте музичког тока услед одсуства линеарности, каузалности и хијерархије у излагању догађаја.

³⁷ У првој песми, гласови су организовани на следећи начин: 16–10; 14–2–2–2–2–2; 14–12; 4–4–4–2–2–2–2–4; 14–12; 8–10–8. У другој песми, гласови наступају према следећој подели: 14–12; 8–8–10; 12–14; 5–4–2–2–2–4–5; 14–8–4; 18–8; 14–12; 12–8–6; 10–6–10. Свака нова подела гласова прати и логику излагања музичког материјала, указујући истовремено на промене у тематском слоју дела, што је углавном обележено новом партитурном ознаком.

који се том приликом остварује делују готово запањујуће, будући да се ради о медију вокалне музике.

Мада се музички ток ове песме доживљава као заокружен (тако је и забележен у партитури), наступ одсека под паритурном ознаком **В** у другој песми указује на другачији исход. Пратећи логику кретања музичког тока до појаве одсека под партитурном ознаком **В** и после њега, испоставиће се да је дошло до преклапања временских токова прве и друге песме, и то по хоризонталној и вертикалној оси. Ако претпоставимо да се музички ток прве песме креће неометано, у сукцесији, по хоризонталној оси, записани завршетак овог дела композиције на стр. 7 не представља и коначни циљ кретања музичког тока, већ – испоставиће се – тек застој. У метафоричном смислу, временски ток друге песме ствара улегнуће у временском току прве песме, те долази до укупног закривљења музичког простор-времена дела. Временски ток друге песме, дакле, започиње у тренутку док ток прве и даље траје (мада га не чујемо), што значи да долази до преклапања и по вертикалној оси. У т. 31 долази до поновног успостављања временског тока друге песме, који ће неометано наставити своје кретање све до завршетка композиције.

Из те перспективе, сегмент под партитурном ознаком **В** из друге песме може се тумачити двојачко: као одложено заокружење и завршетак музичког тока прве песме и као формално контрастирајући, средњи одсек у контексту музичког тока друге песме.³⁸ У том смислу, уочавамо тенденцију да се излагање музичког материјала у обема песмама уобличава по принципима троделности, што би се схематски могло приказати као облик **aba**₁. Међутим, на плану макроформе уочавамо изразиту дводелност, што се одражава у форми диптиха, начину структурисања временске компоненте музичког простор-времена (измерено и неизмерено време), профилисању тематског материјала (тонално и атонално) и фактуре (полифоно и хомофоно, инструментално и вокално). Иако делују супротстављено, чини се да музички ток *Инструменталних песама* не би било могуће разумети без садејства ове две узајамно привлачеће и комплементарне тенденције, чије садејство на интригантан начин еманира музичко простор-време.³⁹

Присуство измереног музичког времена у другој песми праћено је и променама у начину излагања музичког материјала и односу између гласова. Прво што се уочава јесте убрзавање музичког тока, подржано променом темпа (116 откуцаја за четвртину) и увођењем нових ритмичких вредности (осмина и четвртина). Такође, у овој песми интензивира се рад са метричком компонентом, те примећујемо знатан број акцената, учестале промене тактова, као и агогичка успорења и убрзавања, што утиче на

³⁸ Пошто у другој песми симетрије готово и да нема (због карактера песме и типа излагања музичког материјала), изазовно би било објаснити функцију и значење овог фрагмента у контексту музичког тока друге песме, а потом и на нивоу целе композиције.

³⁹ Осим односа између измереног и неизмереног времена, чини се да је за разумевање начина на који се феномен музичког простор-времена еманира у овој Озгијановог композицији од значаја и однос између линеарности и нелинеарности, у значењу термина које им приписује композитор Џонатан Крамер. Укратко, линеарност је тенденција која се перципира као усмерено или неусмерено кретање ка једном или више циљева, док је нелинеарност тенденција која се доживљава као одсуство сваке врсте промене, што се перципира као статичност и мировање. Линеарност одговара појму „time of becoming” (процесуалност), док нелинеарност одговара појму „time of being” (стање). Ibid., 19–21. Линеарност и нелинеарност не треба поистоветити са континуитетом и дисконтинуитетом, иако су ове тенденције увек међусобно повезане и јављају се заједно.

обликовање темпоралности на микронивоу. За разлику од оног у првој песми, начин постизања кулминације се у овој темељи на симултаном наступу гласова, у истом метро-ритмичком и тонском обрасцу, уз појачано учешће динамике и интензивније присуство ударачких инструмената, који махом подржавају кулминативне моменте. Ова дешавања повремено маскирају тембралну компоненту, али доприносе утиску о богатом извођачком апарату. (Пример 2)

Највећа ‘разуђеност’ гласова опажа се у поменутом одсеку **b**, при чему не изостаје симетричан распоред (5-4-2-2-2-4-5), који се манифестује у начину вођења гласова и тематском слоју композиције. Гласови се крећу у инверзији, при чему се симетрија испољава како код суседних, тако и код гласова на растојању. У групама од по два гласа излаже се низ еф-ес-дес-ха и то тако што свака од група излаже по једну тонску висину, непромењеног трајања (цела нота) и смера кретања (наниже). На тај начин, групе од по два гласа делују као оса симетрије око које се распоређују преостале групе гласова, што је поступак који се уочава и на завршетку прве песме (партитурна ознака **D**). У другој песми, моменти у којима је звучни квалитет музичког тока у првом плану јесу, на пример, т. 19–29, који представљају прву кулминацију овог сегмента композиције, где се, ради ефектности, гласовима придружују и ударалке (у т. 19–23 глисандо најављује кулминацију, која се одвија од т. 24 до т. 29) или т. 39–53, у којима се музички ток интензивира, акумулирајући енергију која ће се ослободити у т. 59, у деоници друге групе гласова.

На завршетку друге песме долази до постепеног груписања спољашњих гласова у двозвуке, трозвуке и четворозвуке, што води ка финалној тачки, дурском трозвуку де-фис-а, који је даг истовремено у основном облику и обртају квинтсектакорда. У том смислу, променама у броју учествујућих гласова, радом са тематским слојем композиције, експлоатисањем метро-ритмичке компоненте и динамике регулишу се волумен и интензитет музичког простор-времена дела, што јесте и начин градирања његовог динамизма.

Поглед на однос композитора према музичком простор-времену: стваралаштво Петра Озгијана

Озгијанове формативне године, у којима ће се постепено афирмисати као један од водећих композитора тада најмлађе генерације стваралаца активних у београдској средини, одвијају се у вибрантном пољу музичке праксе 1960-их и 1970-их година. Указујући на значај 1960-их година из перспективе рецепције авангардних стремљења од стране композитора из београдске музичке средине, Тијана Поповић Млађеновић овај период сврстава под „други удар авангарде”, а ослањајући се на тумачење Мирјане Веселиновић-Хофман.⁴⁰ Према ауторкином схватању, други удар авангарде у српској музици јесте тачка приближавања, сустизања и сапостојања једне локалне (каква је

⁴⁰ Cf. Тијана Поповић Млађеновић, „Музичка модерна друге половине XX века”, *Историја српске музике – српска музика и европско музичко наслеђе*, Мирјана Веселиновић-Хофман (ур.), Београд, Завод за уџбенике, 2007, 215. и даље. О значају иностраних фестивала савремене музике за композиторе београдске средине, види: Тијана Поповић Млађеновић, „*Differentia specifica* – из композиторске праксе у Београду: Prolegomena (1)”, *op. cit.*, 32–33.

била београдска, у контексту СФРЈ) и једне тада узорне или доминантне музичке средине (каква је била европска, заједно са својих неколико снажно пулсирајућих тачака – музичких центара попут Париза, Прага, Донауешингена, Дармштата и Варшаве).⁴¹

Истовремено, дешавања на музичкој и ликовној сцени 1960-их и 1970-их година у Београду,⁴² односно рецепција актуелних идеја и стремљења која су допирала из водећих уметничких и музичких центара Европе, представљају, према мишљењу Тијане Поповић Млађеновић, одраз аутентичне потребе тада младих композитора за успостављањем везе са најсвежијим тенденцијама и стремљењима европске послератне авангарде.⁴³ Чини се да су слична сазнања инспирисала и музиколошку интерпретацију Озгијанових оркестарских дела од стране Драгане Стојановић-Новичић, те ауторка закључује да Озгијанове композиције из периода 1960–1975. године настају као „израз ауторске поетике која, природом свога суочења са актуелним токовима времена, открива извесну аутономност у оквиру наше тадашње музичке продукције”.⁴⁴

Позивајући се на Еково (Umberto Eco) разумевање појма „експериментализам”, ауторка подвлачи констатацију да је могуће да се на основу јединственог опуса [у овом случају, Озгијановог, додала М.Б.] екстрахује поетика ствараоца, без угрожавања вредности самог дела као аутономне, довршене целине.⁴⁵ Управо се то чини као она одсудна, препознатљива и чудновата црта карактеристична како за Озгијаново стваралаштво у односу на профил тадашње музичке продукције београдске средине – која је итекако гајила особеност у односу на музичку продукцију на подручју тадашње СФРЈ и Европе *en général* – тако и за самог Озгијана као ствараоца.⁴⁶

Но, особеност Озгијановог опуса у контексту српске/југословенске и европске музике седме и осме деценије XX века могуће је сагледати и кроз однос композитора према феномену музичког простор-времена. У том смислу, јавља се питање да ли је стваралачки импулс, као сензитивност на ново, на промену и на смисао – што је Тијана Поповић Млађеновић учила као карактеристично за стваралаштво у периоду 1960-их

⁴¹ Mirjana Veselinović, *Stvaralačka prisutnost evropske avangarde u nas*, Beograd, Univerzitet umetnosti, 1983, 277. и даље.

⁴² Тијана Поповић Млађеновић, „*Differentia specifica* – из композиторске праксе у Београду: Prolegomena (1)”, *op. cit.*, 34–37; Tijana Popović Mladjenović, „The Cultural Context and Modernist Identity of Belgrade’s Musical Environment of the Mid-1960s”, *Identities: The World of Music in Relation to Itself*, Tilman Seebass, Mirjana Veselinović-Hofman, and Tijana Popović Mladjenović (Eds), Belgrade, Faculty of Music, 2012, 111–131.

⁴³ *Ibid.*, 123. и даље. С тим у вези, ауторка указује и на аналогију између два одсудна момента у српској музици 1930-их и 1960-их година, у којима је уплив авангардних тежњи најјаснији и најснажнији, сматрајући да оба припадају истом таласу авангардних идеја, односно да су мотивисана истом, аутентичном потребом за проналажењем смисла у музици и, последично, сопственој поетици.

⁴⁴ Стојановић-Новичић, „Оркестарска дела...”, *op. cit.*, 146. Наведена периодизација условљена је одабиром композиција које ауторка у поменутом раду анализира, али се њена констатација свакако односи и на неколицину Озгијанових дела насталих после 1975. године, међу којима су и *Инструменталне песме*.

⁴⁵ *Ibid.*, 151, фуснота 2.

⁴⁶ Петар Озгијан (Osgian) рођен је у Дубровнику, у породици јерменског порекла, што Драгана Стојановић-Новичић интерпретира као композиторову „ситуациону ‘чудност’” која је „додатно појачавала његово ауторско устројство.” Cf. Драгана Стојановић-Новичић, „Cool/Hot and...”, *op. cit.*, 70.

година⁴⁷ – у корелацији са степеном композиторове свести о феномену музичког простор-времена.

У случају *Инструменталних песама* уочава се неколико веома занимљивих поступака који суштински откривају Озгијаново разумевање феномена музичког простор-времена. Ради се, пре свега, о специфичном начину излагања музичког материјала по хоризонталној и вертикалној оси музичког простор-времена, при чему долази до успостављања симетричних односа на тематском плану; коришћењу фактуре ради продубљивања и усмеравања доживљаја просторног својства музичког тока дела; повећавању и смањивању броја учествујућих гласова, што заједно са тембровском, метро-ритмичком и динамичком компонентом утиче на волумен и густину простор-времена у овом делу; тежња ка потпуном искоришћавању тематског, метро-ритмичког и тембралног потенцијала у обликовању унутрашњег и спољашњег динамизма музичког дела и слично.

Убедљив пример Озгијановог суштинског разумевања феномена музичког простор-времена јесте однос према музичкој форми. Кроз преплитање и прожимање два временска тока, односи линеарности и нелинеарности и континуитета и дисконтинуитета који се у овом делу на специфичан начин сукобљавају и прожимају, закривљење музичког простор-времена и, уопште, однос према музичком материјалу, може се закључити да се ради о високом степену композиторове свести о целовитости феномена музичког простор-времена. Упркос снажној вези са музичком праксом 1960-их година, начин на који Озгијан обликује музичко простор-време у *Инструменталним песмама* изразито је иновативан и у корак са тенденцијама осме деценије XX века.⁴⁸ Остаје само да се наслуђује како би однос композитора према феномену музичког простор-времена изгледао у његовим наредним остварењима и шта би нам открио о Озгијану као ствараоцу посве карактеристичног и аутентичног израза.

Цитирана дела

- Božanić, Mina: „Being fascinated with musical space-time: the piano works by Branka Popović (*Solitude – Selfreflections, Within a Dense Molecular Cloud, and From Rayleigh to Mie*)”, *New Sound*, 61, I/2023, 97–122.
- Veselinović, Mirjana: *Stvaralačka prisutnost evropske avangarde u nas*. Beograd: Univerzitet umetnosti, 1983.
- Veselinović-Hofman, Mirjana: *Fragmenti o muzičkoj postmoderni*. Novi Sad: Matica srpska, 1997.
- Веселиновић-Хофман, Мирјана: „Постмодерна – карактеристике и одабири ‘игре’”. *Историја српске музике – српска музика и европско музичко наслеђе*. Мирјана Веселиновић-Хофман (ур.). Београд: Завод за уџбенике, 2007, 247–292.

⁴⁷ Тијана Поповић Млађеновић, „*Differentia specifica – из композиторске праксе у Београду: Genus Proximum. Intentio (2)*”, *op. cit.*, 38. и даље.

⁴⁸ У том смислу, Озгијанов поступак могао би се тумачити у контексту поетике „меке плуралности”. Види: Веселиновић-Хофман, „Постмодерна...”, *op. cit.*, 279.

- Imberty, Michel: „The stylistic perception of a musical work: an experimental and anthropological approach”, *Contemporary Music Review*, 7, 1993, 33–48.
- Imberty, Michel: *La musique creuse le temps. De Wagner à Boulez: Musique, psychologie, psychanalyse*. Paris: L’Harmattan, 2005.
- Kramer, Jonathan D.: *The Time of Music*. New York: Schirmer Books, 1988.
- 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: Fakultet muzičke umetnosti, 2015.
- Поповић Млађеновић, Тијана: „*Differentia specifica* – из композиторске праксе у Београду: Prolegomena (1)”, *Музички талас*, 4–6, 1995, 28–40.
- Поповић Млађеновић, Тијана: „*Differentia specifica* – из композиторске праксе у Београду: Genus Proximum. Intentio (2)”, *Музички талас*, 1–3, 1996, 36–52.
- Поповић Млађеновић, Тијана: „*Differentia specifica* – из композиторске праксе у Београду: *Differentia specifica* – Музички језик (3)”, *Музички талас*, 4, 1996, 18–49.
- Поповић Млађеновић, Тијана: „Музичка модерна друге половине XX века”. *Историја српске музике – српска музика и европско музичко наслеђе*. Мирјана Веселиновић-Хофман (ур.). Београд: Завод за уџбенике, 2007, 215–245.
- Popović Mladjenović, Tijana: „The Cultural Context and Modernist Identity of Belgrade’s Musical Environment of the Mid-1960s”. *Identities: The World of Music in Relation to Itself*. Tilman Seebass, Mirjana Veselinović-Hofman, and Tijana Popović Mladjenović (Eds). Belgrade: Faculty of Music, 2012, 111–131.
- Popović Mladjenović, Tijana: „The Modernist Achievements of Belgrade’s Musical and Painting Environment of the mid-1960s”, *IMS – RASMB, Series Musicologica Balcanica*, 3, 2022, 93–111, <https://doi.org/10.26262/smb.v0i3.8123>.
- Popović Mladjenović, Tijana: „The Modernist Identity of Compositional Practice in 1960s Belgrade: Petar Osghian’s *Meditations* (1962), *Silhouettes* (1963), and *Sigogis* (1967)”, *Contemporary Music Review*, 41, 5–6: Serbian Musical Identity, 2022, 513–532, <https://doi.org/10.1080/07494467.2022.2162294>.
- Стојановић-Новичић, Драгана: „Оркестарска дела Петра Озгијана: координате аутономне зрелости”. *Изузетност и сапостојање: V међународни скуп Фолклор, музика, дело [Београд, 15–18. април 1997]*. Мишко Шуваковић (ур.). Београд: ФМУ, 1997, 146–153.
- Стојановић-Новичић, Драгана: „Cool/Hot and Soft: Пролог, акција и каденца Петра Озгијана”, *Нови звук*, 20, II/2002, 70–75.
- Clifton, Thomas: *Music as Heard*. New Haven and London: Yale University Press, 1983.

Партитуре и снимци

- Ozgijan, Petar: *Instrumentale pesme – chants instrumentaux*, за 26 ženskih glasova. s.l., 1978 [партитура, издање аутора]

- Ozgijan, Petar: *Instrumentalne pesme*, za ženski hor. Beograd: Udruženje kompozitora Srbije, 1988 [партитура]⁴⁹
- Ozgijan, Petar: *Instrumentalne pesme/Instrumental Songs* (duration 09:02). Collegium musicum Academic Female Choir, conductor: Darinka Matić-Marović. *CD New Sound 109/1997* [Belgrade: SOKOJ]
- Ozgijan, Petar: *Instrumentalne pesme za 26 ženskih glasova* (1978). Ženski hor Radio- televizije Beograd, https://youtu.be/PB49TCZAjO0?si=TQKJFidm-Fez_Hh8
- Oshgian, Petar: *The Music of Petar Oshgian*, vol. 1. *Instrumentalne pesme/Instrumental Songs* (duration 09:02) [s.l.: Timecode]⁵⁰

Остало

- Списак композиција Петра Озгијана (архива Библиотеке Факултета музичке уметности у Београду)

Резиме

Предмет овог рада јесте сагледавање и тумачење пројекција музичког простор-времена у *Инструменталним песмама* (1978) Петра Озгијана (1932–1979). На основу увида проистеклих из две веома инспиративне анализе и интерпретације музичког језика Петра Озгијана из пера Драгане Стојановић-Новичић и Тијане Поповић Млађеновић, понудили смо још једно читање Озгијановог писма, на примеру композиције *Инструменталне песме*, а на основи интерпретативне анализе која се темељи на сагледавању музичког дела кроз феномен музичког простор-времена. Реч је о виду читања између редова, које представља трагање за ‘празним просторима’ у оном записаном/нотираном ‘унутар’ једног музичког текста. Потенцијална ‘специфична тежина’ поступка музичке анализе и музиколошке интерпретације *из перспективе* музичког простор-времена садржана је управо у томе што се манифестације и пројекције овог феномена у једном музичком делу, групи делâ, композиторском опусу/опусима или сегменту једне епохе разоткривају у ономе што није записано/нотирано, а што се, парадоксално, из тог записаног/нотираног може разумети.

Са аспекта анализе, чини се да начин на који се временско својство – кроз метроритмичку компоненту, брзину извођења, агогику и, у овој композицији, присуство алеаторике – пројектује и реперкутује на просторно својство, које се еманира кроз рад са тематским слојем композиције, фактуру и вођење гласова, условљава и њен формални обрис, на макро и микронивоу. Тако кроз преплитање и прожимање два временска тока, односи линеарности и нелинеарности и континуитета и дисконтинуитета, који се у овом делу на специфичан начин сукобљавају и уодношавају, закривљење музичког простор-времена и, уопште, однос према музичком материјалу, може се закључити да се ради о високом степену композиторове свести о целовитости феномена музичког простор-времена. Оно што оставља недвосмислен утисак приликом слушања композиције *Инструменталне песме за 26 женских гласова* јесте раскошна, вибрантна и узбудљива сонорност, која се у партитури дела огледа у поступцима брижљивог

⁴⁹ На насловној страни партитуре утиснут је печат MUS88, што имплицира да је партитура штампана у оквиру или за потребе фестивала „Музика у Србији”, који је од 1977. до 1991. године организовало Удружење композитора Србије. Више информација о историјату фестивала на: http://www.composers.rs/?page_id=340.

⁵⁰ Према подацима које наводи Драгана Стојановић-Новичић, објављивање скоро свих Озгијанових композиција на троструком компакт диск издању *Music of Petar Oshgian* реализовала је продукцијска кућа Timecode из Канаде. Cf. Stojanović-Novičić, „Cool/Hot and...”, op. cit., 70, фуснота 1. На омоту издања нема података о месту, издавачу ни години.

уодношавања гласова, раду са тематским слојем композиције и на специфичан начин организованој и коришћеној фактури и регистарској подели гласова.

У ширем друштвеном, културолошком и уметничком контексту, стваралаштво Петра Озгијана сведочи о једном од водећих композитора „другог таласа” авангардне музике 1960-их година у Београду. Његова крајње аутентична позиција чини се као она одсудна, препознатљива и чудновата црта карактеристична како за Озгијаново стваралаштво у односу на профил тадашње музичке продукције београдске средине – која је и те како гајила особеност у односу на музичку продукцију на подручју тадашње СФРЈ и Европе *en général* – тако и за самог Озгијана као ствараоца.

Примери

Пример 1. Петар Озгијан, *Инструменталне песме, I*, Београд, УКС, 1988, 6–7.⁵¹

The image displays a musical score for two pages, measures 6 and 7. The score is written for four staves: three for piano (8, 10, 8) and one for Triangle. The key signature is D major, and the tempo is marked as quarter note = 48. The piano part features complex textures with many beamed notes and rests, often marked with 'a-' and 'p'. The Triangle part consists of simple rhythmic patterns, also marked with 'p'. The score concludes with a double bar line and a 'pp' dynamic marking.

⁵¹ Овом приликом захваљујем Едију Озгијану на сагласности за коришћење и објављивање нотних примера.

Пример 2. Петар Озгијан, *Инструменталне песме*, II, Београд, УКС, 1988, т. 1–29.

II

♩ = 116

14 *f marc.*
na na na

12 *f marc.*
na na na na *mf* *stacc.*

Wood Blocks

Detailed description: This system shows the beginning of the piece. It features three staves: a top staff with a treble clef and a middle staff with an alto clef. The bottom staff is for Wood Blocks. The tempo is marked as quarter note = 116. The music starts with a 2/4 time signature, which changes to 3/4 and then back to 2/4. The lyrics 'na na na' are written under the notes. Dynamics include *f marc.* and *mf stacc.*

14 *mf* *div.*
la la la

12 *mf* *div.*
la la la

Triangl

Detailed description: This system continues the piece with the Triangl instrument. It features two staves with treble clefs. The lyrics 'la la la' are written under the notes. Dynamics include *mf* and *div.* (diviso). The time signature changes from 2/4 to 3/4 and back to 2/4.

A

8 *f* *div.*
na na na na

8 *f*
na na

12 *f* *marc.*
na na na na na

Tambourine

Detailed description: This system features the Tambourine. It has three staves with treble clefs. The lyrics 'na na na na' and 'na na' are written under the notes. Dynamics include *f* and *marc.* (marcato). The time signature changes from 2/4 to 3/4 and back to 2/4.

8 *cresc.*
f

8 *div.*
p *mf*

12 *p*
na

Tamb.

Detailed description: This system continues with the Tambourine. It features three staves with treble clefs. The lyrics 'na' are written under the notes. Dynamics include *p* (piano), *mf* (mezzo-forte), and *cresc.* (crescendo). The time signature changes from 2/4 to 3/4 and back to 2/4.

