

KONCEPT ZVUČNIH MASA I MOGUĆNOSTI NJIHOVOG TIPOLOŠKOG ODREĐENJA¹

Tijana Ilišević

Univerzitet umetnosti u Beogradu
Fakultet muzičke umetnosti
tijana.ilisevic@gmail.com

Primljeno / Received 01. 10. 2023.
Prihvaćeno / Accepted 28. 11. 2023.

Sažetak: Ispitujući okolnosti koje su dovele do porasta interesovanja poljskih posleratnih kompozitora za teksturu i tembr, ovaj rad otvara perspektivu za razumevanje koncepta zvučnih masa. Kao jedinstvene zvučnosti čiji se izražajni smisao sastoji u opštem karakteru zvuka, boji, teksturi, i koje se ne mogu raščlaniti na pojedinačne gradivne elemente (tonske visine, ritam, dinamiku, artikulaciju i dr.), zvučne mase preuzimaju onu ulogu koju su u muzici tonalnog idioma imale teme. Ujedno, svojom aktivnošću zvučne mase rukovode ciljno usmerenim linearnim kretanjima. Tako se značaj jedne zvučne mase u delu procenjuje u odnosu na usmereni proces (ili procese) kojim(a) rukovodi. Zvučna masa se na ovaj način otkriva kao osnovni generator energije koji svojom aktivnošću upravlja obrascem tenzija–razrešenje tenzije. Ipak, sve ovo kao da je gotovo pola veka pre poljskih posleratnih kompozitora (sa posebnim osvrtom na Lutoslavskog /Witold Lutosławski/ i Pendereckog /Krzysztof Penderecki/ čija su dela takođe u fokusu ovog rada) predvideo Edgar Varez (Edgard Varèse), kompozitor koji je ispitivao nove mogućnosti generisanja zvuka – onog koji bi učinio da muzički svet „eksploDIRA“ i obuhvatio i ono što je tradicionalno bilo smatrano „bukom“. Stoga je analiza tri kompozicije Edgara Varez, koja je otkrila određene zakonitosti u načinu formiranja zvučnih masa, predstavljala osnovu za predloženu tipologiju, koja se zatim pokazala kao primenljiva i na kompozicije druga dva autora. Tipologija je zasnovana na tri nivoa i po dva kriterijuma, koja u obzir uzimaju načine percipiranja zvučnih masa i kogniciju ciljno usmerenih procesa kojima one rukovode. Cilj rada je da se kroz ponuđenu tipologiju zvučnih masa obezbedi osnova za razumevanje pre svega vremenske dimenzije ovih, ali i šireg korpusa sličnih dela, čime bi se znatno olakšalo razumevanje njihove forme. Istovremeno, ovakva analiza, koja ističe teleološku prirodu muzike zvučnih masa, otvara mogućnosti interdisciplinarnog pristupa ovoj muzici.

Ključne reči: Edgar Varez, koncept zvučne mase, sonorizam, posttonalna muzika, tipologija zvučnih masa.

¹ Studija je nastala kao rezultat istraživanja sprovedenog tokom rada na doktorskoj disertaciji *Posttonalna muzika u svetlu kognitivne transmedijalne naratologije*, odbranjene na Fakultetu muzičke umetnosti u Beogradu 2023. godine pod mentorstvom dr Milene Medić.

Abstract: Examining the circumstances that led to an increased interest in texture and timbre among post-war Polish composers, this paper aims to provide a perspective for understanding the concept of sound mass. As unique sound areas that express their character through general sound, timbre, and texture, and cannot be divided into individual elements such as pitch, rhythm, dynamics, articulation, etc., sound masses share features with *themes* of the tonal music idiom. Simultaneously, with their activity sound masses govern goal-directed linear motion. Therefore, the significance of a sound mass is estimated regarding the directed process (or processes) it governs, making it a fundamental energy generator that manages the *tension-relaxation* pattern. Edgard Varèse, a composer who investigated new possibilities of sound generation, foresaw what the Polish post-war composers (with a special reference to Lutosławski and Penderecki, whose works are also the focus of this paper) aimed to achieve almost half a century after him. Varèse wanted to make the musical world “explode” and include those sounds that were traditionally considered “noise”. Therefore, the analysis of three compositions by Varèse revealed certain regularities in the way sound masses are formed, making the basis for the proposed typology. This typology was then applied to the compositions of the other two composers. The typology is based on three levels and two criteria, which consider the ways of perceiving sound masses and the cognition of goal-directed processes that they govern. Through the offered typology of sound masses, the paper aims to provide a basis for understanding the temporal dimension of the analyzed, but also of a wider corpus of similar works. This would greatly facilitate the comprehension of their form. At the same time, this kind of analysis, which highlights the teleological nature of the sound mass music, provides the possibilities of an interdisciplinary approach to this music.

Keywords: Edgard Varèse, sound mass concept, sonorism, post-tonal music, sound mass typology.

Uvod

Rad koji je, između ostalog, proistekao i iz potrebe za razumevanjem načina organizacije vremena i prostora u odabranom korpusu posttonalnih dela, imao je za cilj da razmotri mogućnosti tipološkog određenja zvučnih masa kao osnovnih gradivnih jedinica analiziranih dela. Za analitički uzorak poslužile su po tri kompozicije evropskih kompozitora: *Hiperprizma* (*Hyperprism* /1922–1923/), *Oktandr* (*Octandre* /1923/) i *Integrali* (*Intégrales* /1924/) Edgara Vareza, *Druga simfonija* (1965–1967), *Knjiga za orkestar* (*Livre pour orchestre* /1968/) i *Dupli koncert* (*Double Concerto* /1980/) Vitolda Lutoslavskog i *Dimenzije vremena i tišine* (*Dimensionen der Zeit und der Stille* /1960–1961/), *O prirodi zvuka br. 1* (*De natura sonoris No. I* /1966/) i *O prirodi zvuka br. 2* (*De natura sonoris No. II* /1970/) Kšištofa Pendereckog.

Da bi se tipologija zvučnih masa ponuđena u ovom radu mogla razumeti, neophodno je razmotriti istorijske faktore koji su doveli do povećanog interesovanja kompozitora za istraživanje tekture i boje kao primarnih faktora u oblikovanju svojih dela. Na ovaj način, osvetljavaju se okolnosti pojave zvučnih masa kao osnovnih gradivnih jedinica i blokova zvuka koji se ne mogu razložiti na pojedinačne elemente koji ih grade. Time je otvorena perspektiva za razumevanje jednog as-

pekta ponuđene tipologije, i to onog koji se tiče slušaočeve percepcije. Rad potom u fokus postavlja pitanje usmerenosti muzike zvučnih masa, raspravljajući o pojmu, vrstama ciljeva, zatim uslovima i načinima njihovog ispunjenja u posttonalnoj muzici. Ovo je neophodan korak za razumevanje drugog aspekta ponuđene tipologije, a koji se prvenstveno tiče slušaočeve (analitičareve) kognicije usmerenih procesa kojima zvučne mase, kao aktivni delatnici muzičkog toka, rukovode. Kroz ova dva aspekta, ponuđena tipologija bi trebala da omogući metodološku osnovu za razumevanje kako prostorne, tako i vremenske dimenzije muzike zvučnih masa. Time se, dalje, otvara analitička perspektiva koja se distancira od stava da je ovakva muzika isključivo prostorna, statična i neteleološka, i koja u potpunosti uvažava njen vremenski identitet.

Istorijske okolnosti: sonorizam

Avangardno usmerenje i modernizacija muzičkog jezika i kompozicionih tehnika u poljskoj posleratnoj muzici, kao rezultat kontakta poljskih kompozitora sa zapadom, najjasnije se sagledava u novom pristupu tembru i teksturi kao najznačajnijim elementima u izgradnji forme. Uz to, kompozitori su zainteresovani i za ispitivanje tehničkih mogućnosti i ograničenja instrumenata i ljudskog glasa. Kako svedoči Ana Maslovjec (Anna Masłowiec), Tadeuš Zjelinski (Tadeusz Zielinski) je 1961. godine pisao o Boleslavu Sabelskom (Bolesław Szabelski), Vitoldu Lutoslavskom, Tadeušu Berdu (Tadeusz Baird), Kazimiru Serockom (Kazimierz Serocki) i Gražini Bacevič (Grażyna Bacewicz) kao o prethodnicima „predrevolucionarnog perioda“ koji su „izrazili solidarnost sa ‘odmetnicima’“ i „beskompromisnim karakterom promene“ (citirano prema: Masłowiec 2008, 3). Izraženo interesovanje za boju i teksturu, koje je bilo karakteristično za poljske kompozitore, kako mlađe, tako i starije generacije, omogućilo je slušaocima da ih doživljavaju kao „grupu“, te je tako o njima počelo da se govori kao o pripadnicima takozvane „poljske škole“ (Becquart 2006, 3).² Matju Bekar (Matthieu Becquart) ističe:

Varšavska jesen je dozvolila prvo poljsko stvaranje brojnih kompozicija koje postaju klasiци muzike XX veka (sa, između ostalog, *Posvećenjem proleća* Igora Stravinskog). Festival je jako brzo postao mesto sastanka različitih poljskih muzičkih estetika. Na početku je dominirala dodekafonska tehnika, potom se došlo do govora o ‘sonorističkoj’ tehnici kako bi se ukazalo na opštu tendenciju brige poljskih kompozitora za zvuk uopšteno, u kojoj je boja bila osnovni element bilo kog zvučnog istraživanja (Becquart 2006, 3).

Andrej Hlopecki (Andrzej Chłopecki) pominje trinaest poljskih kompozitora koji su, po njegovom viđenju, u vezi sa „sonorizmom“: Vitold Lutoslavski kao naj-

² Termin je počeo da se koristi početkom šezdesetih godina u nemačkoj muzikološkoj misli kako bi označio posebno „stil poljske muzike“.

stariji predstavnik, Andrej Dobrovolski (Andrzej Dobrowolski), Kazimir Serocki, Zbignjev Višnjewski (Zbigniew Wiszniewski), Vlođimirš Kotonjski (Włodzimierz Kotoński), Vitold Šalonek (Witold Szalonek), Bohuslav Šefer (Bogusław Schaeffer), Henrik Mikolaj Gorecki (Henryk Mikolaj Górecki), Kšištof Penderecki, Vojćeh Kilar (Wojciech Kilar), Zbignjev Ruđinjski (Zbigniew Rudziński), Zigmunt Krauze (Zygmunt Krauze) i Tomaš Sikorski (Tomasz Sikorski). Pri tome, ističe da se početak sonorističkog pokreta naročito povezuje sa imenima Pendereckog i Goreckog (Chłopecki 2003, 124). Danuta Mirka (Danuta Mirka) ističe sredinu pedesetih godina, kada su, već uveliko prepoznati talenti poljskog podneblja počeli da dobijaju priznanja i nagrade i van granica Poljske, kao godine naročite ekspanzije savremene poljske muzike i trenutak kada je koncept „poljske škole“ ušao u rečnik zapadnih, uglavnom nemačkih recenzenata:

Iako često i lako korišćen termin, njegovi izumitelji ga nikada nisu jasno definisali i on ostaje prilično zagonetan čak i danas. Glavni problemi bili su sledeći: nikada nije jasno navedeno koja su muzička svojstva odredila jedinstven ‘poljski karakter’ muzike (za razliku od druge savremene muzike). Takođe, nikada nije definisano koje su karakteristike muzike koju stvaraju kompozitori svrstani u ‘poljsku školu’ prouzrokovale da ti kompozitori budu percipirani kao homogena umetnička grupa pre nego kao individualne ličnosti. Takav nedostatak definicije je u narednim decenijama stvorio sumnju da je zajedničko poljskim kompozitorima bila samo njihova (skoro) simultana pojava na sceni međunarodnog muzičkog života (Mirka 1997, 4).

Ipak, smatra da se za objedinjujućim osobinama ove muzike tragalo „uglavnom na estetskom planu, u njenom snažnom vatrenom izrazu i dinamizmu njenih formalnih procesa“ (Mirka 1997, 4).³

U našoj muzikološkoj misli, o problemu definisanja „poljske škole“ pisala je Mirjana Veselinović-Hofman, koja smatra da je

termin škola (...) možda pre jedna komunikativna ali u suštini proizvoljna oznaka za jedan novi prodor poljske muzike u vladajući evropski muzičko-izražajni prosede pedesetih godina, nego oznaka za grupu kompozitora koji su taj prodor načinili.

Pre svega zato što on nije predstavljao afirmisanje samo jednog, određenog kompoziciono-tehničkog principa zajedničkog za sve autore (...) Sâmim tim, naravno, i zastupanje novih nastojanja koja su – prvenstveno kod Pendereckog i Lutoslavskog – odjeknula avangardno, te time, bez čvrstog realnog osnova ali ipak psihološki nužno, ‘uopštila’ stilski lik poljske muzike s kraja šeste i skoro čitave sedme decenije, svodeći ga na avangardu (Veselinović 1983, 230–231).

Termin „sonorizam“ je 1956. prvi put upotrebio poljski muzikolog Juzef M. Hominjski (Józef M. Chomiński), kako bi njime označio nove tendencije u posleratnoj muzici poljskih kompozitora, a koje se tiču takve zvučne tehnike, koja za cilj

³ Dodatno, na stranama 17–19 autorka se kritički osvrće na problem nesigurnosti kriterijuma po kojem su dela i kompozitori klasifikovani kao oni unutar i izvan granica sonorizma, dajući, uz to, detaljan pregled dela koja su kroz istoriju dovođena u vezu sa sonorizmom.

ima postizanje inovativnih, nekonvencionalnih zvučnih efekata. Istraživanje novih zvučnih kvaliteta i razvoj novih principa strukturisanja muzičkog dela, zasnovanog na transformacijama zvuka kao fundamentalnog svojstva muzike, smatrao je Hominjski, logična su posledica radikalnih promena u okviru tonalnog sistema i njegovog konačnog sloma, kao i posledičnog otkrivanja „čistog zvuka“ tokom impresionističkog perioda. Termin izveden iz latinske reči *suono* (zvuk), stavlja akcenat na kvalitet zvuka kao primarni faktor u procesu strukturisanja muzike (Boleslawska-Lewandowska 2013, 123). U *Oksfordskom rečniku engleskog jezika* „sonoristika“ je opisana na sledeći način:

Sonoristika je uključila temeljnu reevaluaciju tradicionalnih elemenata muzike i naglasak stavila na pitanja generisanja zvuka, uključujući i elektro-akustička i netradicionalna sredstva vokalne i instrumentalne artikulacije i njihove dinamičke diferencijacije, prostorno-vremensku distribuciju zvuka u kompoziciji i transformacione procese koji oblikuju formu. U suštini, sonoristička analiza pristupila je muzičkom delu kao dinamičnom entitetu koji je rezultat interakcije soničnog fenomena i kinetičkih procesa (citirano prema: McHugh 2011, 13).

Specifičan kvalitet zvuka, esencijalno nezavisnog od melodije ili harmonije, čisto je sonorističkog porekla. U ovom „sonorističkom kvalitetu zvuka“ (citirano prema: Masłowiec 2008, 42) dinamika, artikulacija, teksturalna dispozicija i orkestracija sredstva su koja uspostavljaju „sonorističke vrednosti“. Nov kvalitet zvuka i nova zvučna iskustva bila su neodvojivo povezana sa naglašavanjem do tada sekundarnih parametara, onih koji se ne mogu lako podeliti u prepoznatljive kategorije, kao što je to slučaj sa tonskom visinom, ritmom i harmonijom. U tom smislu, Hominjski insistira na upotrebi novog termina „sonoristika“ umesto termina „koloristika“, koji se do tada koristio za opisivanje pomenutih muzičkih fenomena, ističući: „Termin ‘kolorističan’ nije u potpunosti adekvatan: prvo, on je usvojen iz druge grane umetnosti, koja se opaža drugačijim čulima; drugo, danas on ne može više stajati umesto svih sonorističkih sredstava“ (citirano prema: Masłowiec 2008, 43). Hominjski sonoristiku vidi kao novi sloj muzičkog dela koji se manifestuje kroz interakciju tembra, teksture, dinamike, artikulacije, agogike, ritma, registra, ali i melodije i harmonije. Na tragu Hominjskog, Vladislav Malinovski (Władysław Malinowski) 1957. godine piše:

Termin sonoristično široko je korišćen da zameni ‘zvučnu koloristiku’. Koloristika opisuje one muzičke procese koji rukuju zvučnom bojom. Ovo je realizovano kroz upotrebu različitih instrumentalnih i vokalnih tembroma i tačka je polaska za specifičnu kompozicionu disciplinu: orkestraciju/instrumentaciju (...) Termin je takođe u upotrebi u vezi sa drugim elementima, pogotovo harmonijom. Ovde govorimo o ‘kolorističkom značaju’ određenih harmonijskih progresija (...) prema tradiciji da se ‘koloristično’ odnosi na sredstva korišćenja instrumentalnih tembroma, podela između ‘koloristike’ i ‘sonoristike’ (koja u obzir uzima opšti zvučni fenomen) je neophodna i nametnuta aktuelnom kompozicionom tehnikom poslednjih deset godina (citirano prema: Masłowiec 2008, 44).

Za autora je sonoristika „složeni element muzičkog dela“ koji rukovodi selekcijom zvukova, instrumentalnim tembrom i aspektima realizacije zvučnosti zvučnim generatorima, uključujući i artikulaciju. Melodija, harmonija, ritam i metar u novom pristupu se smatraju rezultatom primarnog sonorističkog materijala i zvučnog kvaliteta. I drugi autori, na sličan način, kao glavne karakteristike sonorističkih dela ističu raznolike tembrove i teksture različitih trajanja, dinamičkih nijansi i registarskih opsega, postignute nekonvencionalnim kombinacijama instrumenata, pri čemu su ritam i melodija generalno od drugorazrednog značaja (Harley 1998, 71). Posebno se za nas zanimljivim čini zapažanje Danute Mirke, koja sonorizam opisuje kao istraživanje zvučnih vrednosti muzičkog materijala, a muziku Kšištofa Pendereckog karakteriše kao njegovu najraniju i najznačajniju manifestaciju (Mirka 1997, 7–16). Ističe da su se

sonoristički propisi odvijali na nivou prostranih ‘zvučnih polja’, ‘blokova’ ili ‘masa’. Ova poslednja karakteristika sonorizma bila je prikladno izražena nemačkim terminom *Klangflächenmusik*, kao i svojim engleskim pandanom ‘muzika zvučnih masa’. Sonorističko kompoziciono razmišljanje je prema tome zahtevalo nove kategorije koje bi objasnile zvučne vrednosti kao svojstva zvučnih masa (pre nego pojedinačnih tonova) i koje bi definisale odnose između tih masa (Mirka 1997, 8).⁴

Na istoj liniji, Bekar govori o sonorističkoj misli kao onoj koja „pribegava novim kategorijama zasnovanim na svojstvima zvučnih masa i odnosima među njima. Tembr se tada smatra odlučujućom kategorijom vrednosti zvuka. Zavisnost vrednosti zvuka i tembra je takva da se mogu smatrati sinonimima. Tembr se tada doživljava kao funkcija instrumentacije i orkestracije“ (Becquart 2006, 5).

Termini „sonorizam“, „sonoristika“ i „sonoristično“, pre svega korišćeni u polskoj muzikološkoj misli, stvaraju mnoge nedoumice, zbog činjenice da su se doveli u vezu sa različitim periodima, kontekstima i individualnim kompozitorskim praksama i da oko njihove upotrebe nije stvoren konsenzus.⁵ O sonorizmu se govo-

⁴ Isto to ističe i Beata Boleslavaska-Levandovska (Beata Boleslawska-Lewandowska), pozivajući se na Adrijana Tomasa (Adrian Thomas): „U sonorističkoj muzici, kompozitori su se radije bavili velikim oblicima zvuka ili zvučnim blokovima, nego pojedinačnim tonovima; ova se muzika nazivala i ‘muzika zvučnih masa’ ili *Klangflächenmusik*“ (citirano prema: Boleslawska-Lewandowska 2013, 124). Slično, Ben Mekhju (Ben McHugh) pominje da je kompozicioni fokus na zvučnoj masi ili „ideji zvučne boje u oblikovanju dela“, odnosno na interesovanju za tembr i forme zasnovane na zvukovima ili „zvučnim vrstama“, nivoima buke i „gustini tonskih visina i tonskih klastera“, kao i zvukovima pod uticajem „elektronskih eksperimenata starijih kompozitora poput Štokhauzena (Karlheinz Stockhausen) i Pjera Šefera (Pierre Schaeffer), Ksenakisa (Iannis Xenakis) i Ligetija“ (McHugh 2011, 13).

⁵ Govoreći o načinu na koji je „poljska škola“ doživljavana izvan granica Poljske, Roman Berger (Roman Berger) navodi: „Muzikologija uobičajeno opisuje ‘poljsku školu’ terminima kao što su sonoristika ili mala aleatorika“ (citirano prema: Boleslawska-Lewandowska 2013, 122).

rilo i govori se i dalje kao o „novoj tendenciji“, „sistemu“, „školi“, „pokretu“, „trendu“, „estetskoj kategoriji“, pa čak i „stilu“. Iako se „sonorizam“ kao trend vezuje za poljske kompozitore posleratnog perioda, u literaturi se često u vezi sa njim pominju i drugi kompozitori, kako oni koji su stvarali u Poljskoj pre Drugog svetskog rata, tako i oni koji su stvarali van granica Poljske. Takođe se u opusima pojedinačnih kompozitora ne smatraju sva dela sonorističnim. Već je rečeno da je Zjelinski pomenuo Lutoslavskog kao prethodnika „predrevolucionarnog perioda“.⁶ U vezi sa sonorizmom dovođeni su i Edgar Varez, Anri Puser (Henri Pousseur), Lučano Berio (Luciano Berio), Luidi Nono (Luigi Nono), pojedina dela Pjera Buleza (Pierre Boulez),⁷ Karol Šimanovski (Karol Maciej Szymanowski), pa čak i Olivije Mesijan (Olivier Messiaen) (Rappoport-Gelfand 1991), Klod Debisi (Claude Debussy) i Frederik Šopen (Frédéric Chopin) (Masłowiec 2008, 270–272).⁸ Lidija Rapoport-Gelfand (Lidia Rappoport-Gelfand) takođe ističe da se sonorizam, kao „specijalni sistem muzičke ekspresije u kome boja zvuka dobija sveobuhvatno značenje“ i „postaje zbir tembra, koloristične, teksturalne i ritmičko-harmonske strane muzičkog jezika“ (Rappoport-Gelfand 1991, 68), i šire shvaćen kao sredstvo za postizanje „specifične imagerije“, može pronaći i u delima Mesijana. Džonatan V. Bernard (Jonathan W. Bernard) svedoči da su kritičari, mada pomalo površno, pedesetih i šezdesetih u istu grupu svrstavali Ligetija, Pendereckog i Ksenakisa. Navodi, međutim, i to da činjenica da su sva tri kompozitora radila sa masama zvuka, u kojima tonska visina konačno nije bila privilegovani kvalitet zvuka, opravdava ovo stanovište kritičara. Za Vitolda Šaloneka sonorizam je Šopenov fenomen, jer je kompozitor stvarao imajući na umu specifičnu boju instrumenta za koji piše. Danuta Mirka, pak, ističe:

Po pravilu, sonorizam se smatra reakcijom na hiperformalističku orijentaciju serijalizma, sa svojim strogim tehničkim propisima i dominacijom formalnih procesa nad rezultirajućim zvučnim efektom (...) S druge strane, navodni anti-intelektualizam poljskog sonorizma takođe ga je odvojio od muzike Ligetija i Ksenakisa, koja je, iako auditivno slična, zasnovana na suptilnim odnosima među tonovima: ‘mikropolifonije’ u slučaju pređašnjeg kompozitora i matematičkih stohastičkih procedura u slučaju potonjeg. Tako, u istoriji muzike, sonorizam je bio povučen u tok istraživanja zvuka, kao nastavak eksperimenata koje su započeli italijanski futuristi, nastavio Varez, i koji su bili prošireni dalje u oblasti elektronike i konkretne muzike (Mirka 1997, 16).⁹

⁶ Vidi fusnotu 1.

⁷ Autorka Zofja Lisa (Zofia Lissa) ističe: „Ovaj je termin od svoje prve upotrebe postao vreća za sve ono što u savremenim trendovima ne može biti etiketirano drugačije“ (citirano prema: Masłowiec 2008, 49).

⁸ Autor koga Masłowiec pominje – Vitold Šalunek – među „sonoriste“ ubraja i Vareza.

⁹ Vidi, takođe: MacDonald 2003, xv. Jednom prilikom je, međutim, Varez istakao glavnu i suštinsku razliku između njegovog i rada futurista: „Futuristi su verovali u doslovno reprodukovanje zvukova; ja verujem u metamorfozu zvukova u muziku“ (Wen-Chung 1966b, 156). Drugom prilikom je svoju kritiku iskazao rečima: „Zašto, italijanski futuristi, prikazujete samo ono što je najpovršnije i dosadno u našim svakodnevnim životima?“ (Risset 2004, 34).

Smatra da je Penderecki od početka bio simbol nove struje:

Njegova muzika je bila percipirana ne samo kao najranija i najznačajnija manifestacija sonorizma, već takođe kao njegova mera, sa kojom su se bilo koja druga dela i kompozitori klasifikovani nakon toga kao 'sonoristični' morali uporediti. Praktično sve napisano ili izgovoreno o sonorizmu u to vreme bavilo se Pendereckim (Mirka 1997, 7).

Slobodnije tumačenje sonorizma kao trenda i estetske kategorije, a ne kao škole („poljske škole“), omogućava, dakle, da se šira lepeza kompozitora i njihovih individualnih kompozitorskih praksi, tumači u okviru novog pristupa zvučnosti i zvuku kao primarnom sredstvu strukturisanja muzike.¹⁰ Na tom tragu, treba pomenuti i razumeti razliku između kategorije „potpunog sonorizma“ ili „sonorističkih manifesta“, koju predlaže poljski muzikolog Kšištof Droba (Krzysztof Droba), a koja se odnosi na dela koja predstavljaju paradigmatičke primere novog pristupa, i onih dela koja uključuju samo određene, pojedine sonorističke kvalitete, pa pripadaju „ograničenom sonorizmu“ (citirano prema: Masłowiec 2008, 56 i 60).

U svojim kasnijim razmatranjima (u periodu između 1961. i 1983. godine), Hominjski predlaže šest kategorija krucijalnih za koncept sonorističnosti, smatrajući da polazna tačka za kreativno komponovanje nije više u „apstraktnim strukturama koje sugerišu harmonija, kontrapunkt (...), već u samom zvuku (...), povezanom sa specifičnim zvučnim izvorima“ (citirano prema: Masłowiec 2008, 46):

1. Tehnologija zvuka: sonoristička tehnika je zasnovana na „realnom“ zvuku dela, a prioritet je dat načinu generisanja zvuka, odnosno poreklu zvučnog izvora;
2. Racionalizacija vremena: u odnosu na ritmička, odnosno metrička pitanja i agogiku, strukture su podeljene na monohronične, koje održavaju istu vremensku jedinicu, i polihronične, koje karakterišu promene u jedinici vremena;
3. Horizontalna struktura: deli je na ujedinjene (na primer, melodije) i selektivne (na primer, pointilističke strukture), pri čemu se kompleksnost obe kategorije meri sagledavanjem kompleksnosti agogike, ritma i artikulacije;
4. Vertikalna struktura: deli ih na homogene, koje formiraju jednu ravan, i heterogene, koje obuhvataju dve ili više ravni;
5. Zvučna transformacija: odnosi se na novi pristup harmoniji kao (samo) jednom od elemenata koji utiču na strukturu;
6. Kontinuum forme: gde formu sagledava kao najslabiju kariku u muzici XX veka i kao „manifestaciju logike zasnovane na ekonomičnom raspoređivanju ekspresivnih sredstava“ (citirano prema: Masłowiec 2008, 47).

¹⁰ Zanimljivo je primetiti da je Andrej Hlopecki, među trinaest poljskih kompozitora koji se izdvajaju novim pristupom zvuku, naveo i Vitolda Lutoslavskog kao najstarijeg predstavnika, ali je istog kompozitora izopštio iz „poljske škole“. On ističe da je: „poljski sindrom (...) veoma specifičan. Štaviše, postoji samo oko desetak dela u kojima su tonska visina i interval od sekundarnog značaja; prioritet je dat tembru kao značajnom elementu u okviru teksture i strukture. Otuda, netonska i udaračka tekstura dominiraju“. Smatra da se zbog ovoga Lutoslavski ne uklapa u okvire „poljske škole“ (citirano prema: Masłowiec 2008, 61).

Već je rečeno da su sonoristička dela¹¹ stvarana u klimi u kojoj su istraživanja tembra i teksture i rezultati ovih istraživanja bili primarni kompozicioni interesi. Tembr kao parametar, međutim, veoma je kompleksan jer se može manifestovati na brojne načine, a u zavisnosti od registra, tehnike sviranja, instrumentacije/orkestracije, dinamike i drugih faktora. Za razliku od primarnih muzičkih parametara – tonske visine, harmonije i ritma, koji imaju relativno fiksirane proporcionalne odnose, na osnovu kojih se lako mogu identifikovati i zapamtiti, sekundarni muzički parametri poput tembra, dinamike i tempa, aspekti su muzičkog zvuka koji se ne mogu lako podeliti na jasno određene i razdvojene kategorije – njih razaznajemo na osnovu njihove relativne količine, a promene identifikujemo na nivou generalnih kategorija (Snyder 2000). Danuta Mirka tembr smatra najkompleksnijim parametrom zvučne percepcije:

Za razliku od tonske visine, jačine i trajanja, od kojih svaki poseduje jedan ekvivalent među akustičkim parametrima zvuka, tembr zavisi od interakcije nekoliko fizičkih aspekata zvuka. Ovi aspekti uključuju alikvode, oblike talasa, zvučni pritisak, prolazne trenutke (...) Štaviše, frekvencija i intenzitet zvuka – parametri koji se u osnovi odnose na tonsku visinu i jačinu – utiču na rezultirajući tembr (Mirka 2001, 435).

Natali Eroid (Nathalie Héroid) ističe da je neophodno revidirati tradicionalnu koncepciju tembra, kao parametra koji je „ostatak“ zvuka, a nije ni visina, ni trajanje, niti intenzitet.

Budući da je neizbežno povezan sa svojim instrumentalnim uzrokom, o njemu se posledično može misliti na kategorijalan način, kao o grupi tembrovskih tipova – kao što je tembr klarineta, tembr klavira i tako dalje – iako se čini teškim smanjiti tembr na tako jedinstvenu koncepciju i to zbog mnogo razloga. Treba najpre napomenuti da svaki zvuk poseduje tembr, bez obzira na to da li je povezan sa određenim instrumentom ili ne, i da određeni instrument sam poseduje čitavu paletu različitih tembrova, u zavisnosti od registara koji se koriste ili načina sviranja (...) Stoga se čini da se tembr može smatrati koherentnom konceptualnom jedinicom, koja prevazilazi jednostavnu diskretnu i kategorijalnu koncepciju. Konceptualizacije tembra ostaju, međutim, isto toliko višestruke koliko i heterogene, razlikujući se prema usvojenim tačkama viđenja i disciplinama, a pitanje opšte teorije tembra ostaje još uvek relativno utopijsko (Héroid 2010, 3–4):

Zbog toga, autorka predlaže koncepciju tembra kao „metadimenzije“ koja bi predstavljala „zainteresovanost da se tembr razmotri ne kao jednostavna boja već kao sredstvo integrisanja svih muzičkih parametara“, zaključujući ujedno da „prava modelizacija tembra izgleda ograničeno bez uzimanja u obzir pitanja njegove formalne organizacije“ (Héroid 2010, 4).

¹¹ Ovde se ciljano ne bavimo pitanjem „stepena“ sonorističnosti dela – to nije predmet istraživanja. Ono što jeste zajedničko za sve kompozitore „sonoriste“, bez obzira na „stepen“ njihove „upletenosti“ u novi trend i broj njihovih dela koja se mogu podvesti pod kategoriju „sonorističnih“, jeste izražena preokupiranost pitanjima tembra i teksture.

Tumačeći „sonorizam“ kao aspekt muzičke strukture koja se slobodno razvija kroz horizontalnu i vertikalnu dimenziju i formira aktivnošću svih elemenata povezanih sa tembr, Antoni Prosnak (Antoni Prosnak) smatra da je tembr uslovljen tonskom visinom, dinamikom, bojom (instrumentacijom), gustinom, povezanom sa vertikalnom strukturom i masom zvuka, specijalnom dispozicijom kao prostornim rasporedom vertikalnih i horizontalnih struktura, i saturacijom, odnosno zasićenjem broja zvukova u vertikalnim strukturama (Masłowiec 2008, 45). Elementi koje označava kao gustina, specijalna dispozicija i saturacija, zapravo su elementi koji se tiču kategorije teksture. Samim tim, autor tembr izdiže na nivo „nadkategorije“, koja u sebi sadrži i kategoriju teksture (tekstura je, dakle, takođe u službi tembra). Ranije pomenuta tvrdnja Hlopeckog o tome da je u delima „poljske škole“ prioritet dat tembru, kao značajnom elementu u okviru teksture i strukture, a da su tonska visina i interval od sekundarnog značaja (zbog čega Lutoslavskog nije video kao pripadajućeg „školi“), predstavlja u potpunosti drugačije shvatanje. Na taj način, prihvatanje Prosnakovog sveobuhvatnog tumačenja kategorije tembra, moglo bi značajno da pomogne u prevazilaženju nesuglasica vezanih za to koji kompozitori i u kojoj meri pripadaju „sonorizmu“. Analizirajući Šopenova dela, Prosnak uvodi novu terminologiju vezanu za sonoristiku i pravi podelu po kinetičkom kriterijumu i kriterijumu dinamičnosti. On smatra da dvodimenzionalna zvučna struktura (koju stvaraju horizontalna i vertikalna ravan), može biti: konstantno homogena, promenljivo homogena, konstantno kombinatorijalna i promenljivo kombinatorijalna. Po kriterijumu dinamičnosti, tembr može biti aktivan, pasivan ili indiferentan. Sonoristička sredstva, dalje, mogu biti dinamički jaka, slaba ili indiferentna (Masłowiec 2008, 45).

U svetlu ovoga, Danuta Mirka se upravo osvrće na postojanje svesnosti kod autora koji su se bavili analizom sonorističkih dela, o značaju uticaja koji različiti parametri imaju za „zvučnu vrednost“ ili tembr:

Iako su pojmovi ‘zvučna vrednost’ i ‘tembr’ ponekad bili korišćeni naizmenično, istraživači sonorističkih dela su uglavnom bili svesni da, pored orkestracije i instrumentalnih tehnika, zvučna vrednost takođe dodatno zavisi od nekoliko drugih faktora koji određuju unutrašnju strukturu zvučnih masa, kao što su gustina, pokretljivost, homogenost i raznolikost (...) Novina zvučnih vrednosti bila je stoga vrlo često stvorena ne atipičnim načinima sviranja, već fenomenima specifično teksturalne prirode. Takvi fenomeni su pre svega i nadasve klasteri (Mirka 1997, 9).

Zanimljivo je utoliko razmotriti još neke termine kojima se u literaturi izvan Poljske referisalo na „sonorističku“ muziku: „teksturalna muzika“ (Morgan 1991, 386–390; Griffiths 1995, 136; Klein 1999, 37) ili „muzika teksture“ (Becquart 2006), „muzika tembra“, „muzika boja“ (Searby 1997, 13), „klasterski stil“, „pristup istraživanju zvuka“, „muzika promenljive boje i gustine“, „teksturni stil“,¹² „klasterske

¹² Nabrojani termini se pominju u studiji Randolfa Foja (Randolph Foy), a u vezi sa delima Pen-

kompozicije“, „kompozicije mrežne strukture“, „aleatorizam teksture“ (Klein 1999, 37). Randolph Foy u prvi plan stavlja teksturu, definišući je kao „distinktivnu kombinaciju tembra, dinamike, artikulacije i figuracije u kojoj sveobuhvatne karakteristike preuzimaju prvenstvo nad detaljem“, pa se po njegovom mišljenju, „teksture mogu koristiti motivski i razvojno na taj način da se transformacije teksture mogu čuti u odnosu na originalnu prezentaciju“ (Foy 1994, 22), a oblikovane su tako da je izražena njihova jasnoća i individualnost. U „teksturnom stilu“ Pendereckog, ukupan zvuk teksture je ono što rukovodi pažnjom slušaoca. Drugim rečima, kako navodi Foy, slušaočevo „uho je usmereno na percepciju ukupnog oblika i karaktera teksture pre nego na individualne zvukove“ (Foy 1994, 22–23). Autor, dakle, u odnosu na ranije pomenute Prosnaka i Erola, uspostavlja obrnutu hijerarhijsku perspektivu odnosa tembra i teksture, postavljajući teksturu za „nadkategoriju“, koja nastaje od određene kombinacije tembra i drugih elemenata. Uprkos različitim polaznim tačkama, u definicijama oba autora zapravo se prepoznaje simbiotski odnos između tembra i teksture. Bilo da se „nadkategorijom“ smatra tembr (kod Prosnaka i Erola), bilo da je to tekstura (kod Foja), ona neposredno zavisi od, i definiše se u odnosu na svog para.

Čini se da je Ana Maslovjec uspela da „pomiri“ ova dva stanovišta. Ona definiše sonorističko delo kao

pre svega teksturalnu kompoziciju, u kojoj tembr bilo jednog instrumenta bilo opšte zvučnosti čitave teksture, igra primarnu ulogu u formalnom dizajnu. Postoje minimalni funkcionalni motivski tragovi (osim onda kada su korišćeni da stvore određene efekte u okviru teksture), dok proširene instrumentalne tehnike i oštri kontrasti igraju značajnu ulogu, naročito u jukstapoziciji tekstura. Ona ekstremnija dela takođe karakterišu izrazito jasne teksture i brza stopa promene između tekstura (Masłowiec 2008, 78).

Autorica smatra da koncepti tembra i teksture leže u korenu sonorizma. S jedne strane, po njenom mišljenju, „tembr ili boja tona obuhvata slušnu informaciju neophodnu za identifikovanje zvučnog izvora“,¹³ a „kvalitet boje tona (tonske boje) zavisi od harmonika i intenziteta jednih alikvota nad drugima.“ S druge strane, teksturu razume kao zbir i interakciju individualnih deonica, koje mogu definisati različita artikulacija, dinamika i tonski sadržaj (Masłowiec 2008, 78–79).

U vezi sa muzikom Lutoslavskog, Majkl Klajn (Michael Klein) na sličan način definiše teksturu kao deo muzičke strukture, podrazumevajući pod njom određeni broj linija i njihovu interakciju. Autor, međutim, preciznu definiciju termina „li-

dereckog nastalim u periodu između 1960. i 1973. godine. Sam autor za dela Pendereckog koristi termin „teksturni stil“. Nigde se u studiji ne pominju termini koji su u vezi sa „sonorizmom“ (Foy 1994, 11).

¹³ Slično, Mišel Kastelengo (Michèle Castellengo) smatra da se koncept tembra odnosi na dve glavne funkcije: prepoznavanje instrumenta i procenjivanje soničnih kvaliteta zvuka (prema: Hérola 2016, 108).

nija“ ostavlja otvorenom, a u odnosu na kontekst u kome se koristi. Pod registrom, koga posmatra neodvojivim od teksture, podrazumeva smeštanje tih linija u tonski prostor (Klein 1999). Slično, i Valas Beri (Wallace Berry) teksturu definiše kao „element muzičke strukture oblikovan (određen, uslovljen) glasom ili brojem glasova i drugim komponentama koje projektuju muzičke materijale u zvučnom mediju i (onda kada postoje dve ili više komponentata) međusobnim odnosima i interakcijama među njima“ (Berry 1976, 191). Takođe smatra da je tekstura uslovljena kvantitativnim i kvalitativnim aspektima. Pod prvim misli, s jedne strane, na gustinu, određenu brojem događaja (komponentata) koji zvuče istovremeno, što označava terminom *density-number* i, s druge strane, na stepen kompresije ovih događaja u datom intervalskom prostoru (teksturalnih komponenti), što označava terminom *density-compression*. Pod kvalitativnim aspektom teksture misli na interakcije i međusobne relacije, kao i relativne projekcije ključnih zvučnih faktora (linija, glasova, događaja) u „muzičkoj tkanini“ (Berry 1976, 184, 185, 188, 209). Povrh toga, autor uvodi i treću kategoriju, koja spaja prethodne dve u samostalnu muzičku strukturu, zvanu „tekstura-prostor“ ili „prostor teksture“ ili, kako je jednostavnije naziva „prostor“, da označi opseg, polje ili ambitus teksture. Definiše je kao „dvodimenzionalno polje koje spaja ‘horizontalne’ i ‘vertikalne’ granice obuhvatajući sukcesije elemenata koji konstituišu muzičko delo“ (Berry 1976, 196, 249), približavajući se, na taj način, Prosnakovoj ideji „dvodimenzionalne zvučne strukture“.

Hominjski raspravlja o dva široko postavljena tipa teksture – homogenim i poligenim zvučnostima – nastalim različitim pristupom njihovom konstruisanju. Pri tome, homogene zvučnosti, koje, kako autor napominje, preovladavaju u posleratnom poljskom repertoaru, treba razumeti u kontekstu primenjivanja iste artikulacije istog materijala na instrumente koji su, međutim, tembrovski različiti.

Nasuprot tradicionalnom viđenju i podeli na grupe instrumenata, primena različitih artikulacionih sredstava omogućava fundamentalne promene prirode zvuka određenog instrumenta, proizvodeći, kako to Hominjski naziva, poligene i homogene efekte zvuka (Chomiński 1977, 201). Na ovaj način jedna instrumentalna grupa može da poprimi osobine druge instrumentalne grupe. U tom smislu Hominjski kaže: „Stoga, asimilacija postaje izvor prikazivanja zvuka homogenim, uprkos dijametralno različitim zvučnim generatorima“ (Chomiński 1977, 206). Nadovezujući se na Hominjskog, Maslovjec produbljuje raspravu, razmatrajući teksturu kroz dve kategorije: teksturalnog sloja (ili teksturalne jedinice) i teksturalnog bloka:

Teksturalni sloj se nanosi na homogeni teksturalni sastavni deo veće teksture ili teksturalni blok. Kvalitet teksturalnog bloka može biti određen individualnim teksturalnim slojevima i biti percipiran bilo kao homogen (ukoliko su individualni slojevi percipirani kao jedinstveni uprkos njihovim razlikama), bilo kao poligen (ako se razlike u artikulaciji, tonskoj visini, ritmu, dinamici i/ili tembru među slojevima percipiraju kao izražene) (Masłowiec 2008, 79).

Poligeni i homogeni efekti zvuka, dakle, o kojima govori Hominjski, mogu otkriti osnovne uvide u različite načine formiranja zvučnih masa, a tiču se pre svega pitanja srodnosti instrumenata koji zvučnu masu grade, i pitanja načina njihovog artikulisanja. Paradigmatski pristup Ane Maslovjec, s druge strane, predstavljaće osnovu za paradigmatski zasnovanu tipologiju zvučnih masa ponuđenu u ovom radu, a u kojoj će se zvučne mase, u zavisnosti od svoje kompleksnosti i procesa koji vode i završavaju, moći sagledati kroz tri hijerarhijska nivoa: ravni, bloka i nadbloka.

Kada govori o kvalitativnom aspektu teksture i različitim odnosima u koje stupaju teksturalne komponente, Valas Beri takođe dolazi na prag objašnjenja fenomena zvučnih masa, različitih načina njihovog delovanja i uloge u strukturisanju muzičkog toka. To se posebno prepoznaje kada kaže sledeće:

Neophodna je u analizi teksturalnih kvaliteta procena različitih vrsta međudnosa i interakcija među teksturalnim komponentama – stepena i prirode interlinearnog slaganja (sporazuma, odsustva konflikta) ili slučajnih faktora relativnog intenziteta i variranja (...) Promene u relativnoj nezavisnosti i međuzavisnosti između istovremenih komponenata u datoj muzičkoj teksturi biće prepoznate kao one koje konstituišu neke od odlučujućih (i najsuptilnijih) faktora u ekspresivnom oblikovanju strukture (Berry 1976, 185).

To se takođe može prepoznati i u načinu na koji govori o nivoima hijerarhije u teksturalnoj strukturi i tome da: „cilj’ usmerene teksturalne progresije u okviru fraze može (...) biti tačka u okviru šire progresije (...) kojoj je njen efekat podređen“ ili da „cilj ka kome je progresija nivoa fraze usmerena, može, šire gledano, biti viđen takođe i kao cilj usmerenih progresija elemenata u okviru obima čitave strukture“ (Berry 1976, 255). U oba pomenuta slučaja, mogu se prepoznati zvučne mase koje pokazuju različite stepene samostalnosti. Kako se samostalnost zvučne mase ogleda u njenoj sposobnosti da sama dovrši proces započet njenom pojavom, ovde se, ujedno, onda naziru i različiti tipovi ciljno usmerenih procesa, kao i sa njima neodvojivo povezani različiti tipovi vremenitosti (Kramer 1988). Ovime se istovremeno nagoveštava i opravdava sagledavanje aktivnosti zvučnih masa na različitim hijerarhijskim nivoima strukture. U tom svetlu, Beri ističe i da se „teksturalna struktura tako manifestuje na različitim nivoima, sa individualnim oblicima koji potpadaju pod hijerarhijski red relativno podređenog odnosa u odnosu na funkcionalne sukcesije višeg nivoa, sa celokupnom strukturom koja obuhvata i nastaje kao ispunjenje svih sukcesija“ (Berry 1976, 255). On pri tome koristi termine „linija“ i „glas“ da načini razliku između „bilo koje teksturalne komponente u kojoj horizontalna relacija i konfiguracija mogu biti verodostojno praćene kao logičan kontinuitet – prepoznatljiv sloj u teksturi na nekom datom nivou“, s jedne, i „distinktivne relativne nezavisnosti“, koja, otuda može biti „kompleks dupliranih linija, ali sama ne

može biti duplirana“, s druge strane (Berry 1976, 192–193). U tom smislu, može se povući paralela između Berijeve „linije“ i „teksturalnog sloja“ Ane Maslovjec, odnosno između Berijevog „glasa“ i „teksturalnog bloka“ Maslovjec. Na ovaj način, i u Berijevoj podeli prepoznaju se zvučne mase – više linija (slojeva) čine glas, odnosno zvučnu masu. Kada Beri kaže da „dve linije mogu imati kontradirekcionalan odnos u lokalnom smislu, a biti shvaćene (...) da imaju homodirekcionalne asocijacije na širem nivou“ (Berry 1976, 194), u tome se prepoznaju poligene zvučnosti o kojima su govorili Hominjski i Maslovjec. Ovo omogućava razumevanje situacija u kojima se različito artikulisani instrumenti istih ili različitih tembrova (srodni ili nesrodni instrumenti), ipak razumeju kao jedna zvučna masa. Videćemo da je u ovim uslovima, kada je percepcija izazvana, za razumevanje različito artikulisanih instrumenata kao onih koji ulaze u sastav jedne iste zvučne mase, neophodno da se ispune određeni kognitivni kriterijumi, vezani za ciljno usmerene procese koji se odvijaju kroz aktivnosti zvučnih masa. Samim tim, stvorena je osnova za tipologiju zvučnih masa, koja se zasniva podjednako na perceptivnom i kognitivnom kriterijumu, i biće polazna tačka za razumevanje dela koja predstavljaju analitički korpus ovog rada.

U tripartitnoj podeli „zvučnih ciljeva“, do kojih kompozitori dolaze kako bi postigli određene tembralne efekte (heterogenost tembra, uvećanje tembra i izranjajući /emergentan/ tembr), Gregori J. Sandel (Gregory J. Sandell) daje zapravo pregled mogućih načina izgradnje zvučnih masa (Sandell 1995, 212). U prvoj kategoriji, prepoznamo zvučnu masu koju grade nesrodni instrumenti, čiji se različiti tembrovi jasno raspoznaju, jer ne postoji tendencija kompozitora da njihove tembrove „stopi“. U drugoj kategoriji, možemo prepoznati kako učešće srodnih ili relativno srodnih instrumenata u izgradnji iste zvučne mase, tako i pojavu koja se odnosi na menjanje osobina jedne zvučne mase pod uticajem druge. U ovom kontekstu, međutim, promenu možemo sagledati i na nivou pojedinačnih instrumenata koji čine zvučnu masu. Jedan instrument menja svoje osobine, prihvatajući osobine drugog instrumenta, i na taj način, oni zajedno stvaraju „uvećani“ tembr, gradeći jednu zvučnu masu. U trećoj kategoriji prepoznamo učešće različitih, nesrodnih instrumenata u izgradnji jedne zvučne mase, prilikom čega dolazi do transformacije njihovih prvobitnih osobina (tembrova), ali tako da nijedna ne preuzima osobine one druge. Rezultat ovakve „saradnje“ instrumenata je potpuno nov, „izranjajući“ tembr.

Edgar Varez – dete modernog doba, najradikalniji pionir i najneposlušnija očinska figura muzike XX veka.¹⁴

„Zbogom, Varez, zbogom! Vaše vreme je završeno i ono počinje!“¹⁵

„Reevaluacija“ tradicionalnih elemenata muzike i ispitivanje novih mogućnosti generisanja zvuka, onog koji bi učinio „da muzički svet eksplodira“ i u sebe pusti i one „koji su do sada (...) nazivani bukom“ (citirano prema: MacDonald 2003, 56), bila je glavna Varezova preokupacija čitavog njegovog života. U svom predavanju još 1936. godine govorio je o sopstvenom shvatanju kompozicionog procesa i potrebi za novim instrumentima kao generatorima novih neophodnih zvukova:

Kada mi novi instrumenti budu dozvolili da pišem muziku onako kako je ja zamišljam, preuzimajući mesto linearnog kontrapunkta, pokreti zvučnih masa, pomeranja ravni, biće jasno sagledani. Kada se ove zvučne mase sudare, čini se da će se dogoditi fenomen probijanja ili odbijanja. Određene transmutacije koje se odvijaju na određenim ravnima činiće se projektovanim na druge ravni, pomerajući se različitim brzinama i pod različitim uglovima. Neće više postojati stara koncepcija melodije ili uzajamnog dejstva melodija. Čitavo delo biće melodijski totalitet. Čitavo delo će teći kao što reka teče (...) U pomerajućim masama, postali bismo svesni njihovih transmutacija onda kada one prelaze preko različitih slojeva, kada probijaju određene neprozirnosti ili su proširene određenim razređivanjima (...) U potpunosti nova magija zvuka! (citirano prema: MacDonald 2003, 141).

Godine 1916. za njujorški *Morning Telegraph* izjavio je: „Naš muzički alfabet mora biti obogaćen. Takođe su nam strašno potrebni novi instrumenti (...) U svojim delima uvek sam osećao potrebu za novim sredstvima izražavanja (...) koja se mogu povinovati svakom izrazu misli i mogu držati korak sa misli“ (Wen-Chung 1966a, 1). Slično tome, a citirajući samog sebe, što je često radio, 1917. godine govorio je o potrebi za instrumentima koji će biti „pokorni misli – koji će, podržani cvetanjem neslućenih tembrova, biti podložni bilo kojoj kombinaciji koju izaberem da nametnem i koji će se podvrgnuti potrebama mog unutrašnjeg ritma“ (MacDonald 2003, 150).

Varezova opčinjenost pitanjem „oslobođenja zvuka“ kojem je težio, čita se i u terminologiji kojom se koristi da opiše proces komponovanja – za njega, zvukovi se „odvajaju“, „projektuju“, „šalju napred“, a zvučne mase se „sudaraju“, „probijaju“ jedna u drugu i „odbijaju“ jedna od druge. Da je Varez u mnogo čemu bio pionir, koji je otvorio put daljim promišljanjima o ispitivanju granica zvuka i zvučnosti, svedoče i reči kompozitora o kompoziciji *Integrali* koja je, kako kaže, „bila zamišljena za spacijalnu projekciju – to jest, za određeni akustični medij koji još uvek

¹⁴ Malkolm Mek Donald o Edgaru Varezu (MacDonald 2003, xii, xx).

¹⁵ Reči kojima je Pjer Bulez ispratio Varezu na večni počinak 1965. godine (Risset 2004, 28).

nije dostupan ali za koji sam znao da bi mogao biti napravljen i dostupan pre ili kasnije“ (MacDonald 2003, 140). Ova projekcija, kako Malcolm Mek Donald (Malcolm MacDonald) objašnjava, „mogla bi simultano da utiče na nekoliko muzičkih ideja, u nekoliko dimenzija i u nekoliko brzina“, čime bi se stvorila određena vrsta polifonije, i to „ne melodijskih linija već onoga što je Varez voleo da zove ‘zvučnim masama’ – oblasti definisanih tonskom visinom, registrom i instrumentacijom“ (MacDonald 2003, 140).

Kako bi objasnio svoj kompozicioni postupak i tehničke procedure kojima se služi, Varez uvodi niz novih, inventivnih termina. Dva centralna estetička ideala – inteligentni zvuk i spacijalni pokret – objašnjava tehničkim procedurama zvučnih masa i prostorne projekcije. Pominje Hermana fon Helmholca (Hermann von Helmholtz), nemačkog naučnika, kao nekoga ko je imao veliki uticaj na njega i njegovo poimanje muzike: „Helmholc je bio prvi koji me je potakao na razmišljanje o muzici kao o masama zvuka koje se razvijaju u prostoru, pre nego o, kao što su me učili, notama u nekom propisanom redu“ (Varèse and Alcopley 1968, 194). S njima u vezi, zamenjuje tradicionalne (i tradicionalno shvaćene) termine melodije i harmonije, uvodeći one pozajmljene iz geometrije, kao na primer „ravan“ za linearna kretanja, odnosno „zvučna masa“ za vertikalne strukture. „Melodijski totalitet“ dela stvara se, po njegovom viđenju, jednakom aktivnošću horizontale i vertikale („ravni“ i „zvučnih masa“). Štaviše, smatrao je da su „ravni“ u stanju da izrastu u „zvučne mase“, što je označavao sintagmom „ravan koja se širi“ (Anderson 1991, 35). Stara koncepcija melodije i uzajamnog dejstva melodija zamenjena je idejom da je čitavo delo melodijski totalitet, što podrazumeva širenje i rast zvuka kroz melodiju, harmoniju, ritam, tembr, artikulaciju, dinamiku, registar i aktuelni prostor – rast koji određuje ukupnu formu dela.

Varez je instrumentaciju smatrao muzikom koliko i tonove, a da je tembr za njega jedan od najznačajnijih parametara u izgradnji forme, svedoče sledeće reči:

Orkestracija je esencijalni deo strukture dela. Tembri i njihove kombinacije – ili bolje, kvalitet tonova i tonskih jedinjenja različitih tonskih visina, umesto da bude sporedan postaje deo forme, bojeći i čineći приметnim različite ravni i zvučne mase, stvarajući tako osećaj ne-stapanja. Varijacije u intenzitetu određenih tonova jedinjenja modifikuju strukturu masa i ravni (citirano prema: MacDonald 2003, 143).

Drugom prilikom, govoreći o dostupnim tehničkim sredstvima i njihovim mogućim upotrebama, ističe da je različitim akustičkim aranžmanima moguće istaknuti različite zvučne mase i ravni, kako bi one bile još приметnije za slušaoca:

Štaviše, ovakav akustički aranžman dozvolio bi razgraničenje onoga što nazivam zonama intenziteta. Ove bi zone bile diferencirane različitim tembrovima ili bojama i različitim jačinama. Kroz ovakav fizički proces ove bi se zone pojavile u različitim bojama i različitim opsezima, u različitim perspektivama za našu percepciju. Uloga boje bila bi u

potpunosti promjenjena od sporedne, anegdotske, senzualne ili slikovite; postala bi agent razgraničenja kao što različite boje na mapi odvajaju različite oblasti, i integralni deo forme. Ove bi se zone doživjele kao izolovane i, do sada nedostižno ne-sjedinjavanje (ili bar osećaj ne-sjedinjavanja), postalo bi moguće (citirano prema: MacDonald 2003, 141).

Ovakav pristup tembru i prepoznavanje tembra kao najznačajnijeg parametra u izgradnji forme, zaista pozicionira Vareza kao prethodnika „sonorizma“ i „sonorista“. U svojim predviđajućim izjavama i stavovima, Varez je započeo procese koje su, u svojim individualnim praksama i kompozicionim pristupima, dalje razvijali kompozitori „sonorizma“, među kojima su i Witold Lutoslavski i Kšištof Penderecki, čija su dela takođe u fokusu ovog istraživanja. Razgovarajući sa Džonom Kejdžom (John Cage), koji ga je pitao o prirodi muzike budućnosti, Edgar Varez je svojim odgovorom: „zasigurno izvan nota i zasnovana na zvuku“ (citirano prema: MacDonald 2003, 151), kao prorok osvetlio put novim generacijama kompozitora.

Usmerenost posttonalne muzike. Pojam i vrste ciljeva. Uslovi i načini ispunjenja ciljeva.

Kristofer Hejsti (Christopher F. Hasty) je istakao da je „percepcija muzičkog vremena (...) percepcija usmerenosti događaja ka ciljevima“ (Hasty 1986, 59). Doživljaj vremena je zaista neodvojivo povezan sa postojanjem ciljnih tačaka, tačaka koje su svojevrsni orijentiri procesa i ka kojima je određeno kretanje usmereno. Da bi se kretanje moglo doživjeti kao usmereno ka cilju, ono mora biti ispunjeno smenom stanja različitih kvaliteta, mora, dakle, biti ispunjeno promenom – ukoliko bi ovo izostalo, ne bi se moglo govoriti o pokretnosti, već o nepokretnosti, o stazisu.

Pitanje usmerenosti u muzici tonalne prakse regulisano je funkcionalnim harmonskim odnosima. Pri tome, u okvirima koje nudi funkcionalna harmonska tonalnost, pitanja kojom se muzika kreće, trenutak dostizanja cilja ka kome je prethodni tok muzike bio usmeren (ili trenutak u kome je cilj izbegnut), pa i cilj sam, mogu se lako predvideti i prepoznati kao takvi. Postavlja se pitanje na koje je načine u uslovima „proširenih tonalnih procedura“ kako posttonalnost definiše savremeni muzički teoretičar Džejms M. Bejker (James M. Baker), moguće prepoznati usmerenost muzičkog toka i ciljeve ka kojima muzički tok teži (Baker 1993, 20). Ukoliko se usmerenost tonalne muzike prepoznaje najpre kroz njene procedure definisane funkcionalnim harmonskim odnosima, može li se Bejkerovo „prilagođavanje konvencionalnih tonalnih procedura“ (Baker 1993, 20) iskoristiti za prepoznavanje i razumevanje novih procedura kojima je ostvareno usmerenje posttonalne muzike? Najpre se uspostavlja kao neophodno pronalaženje načina pomoću kojih bi se dokazalo da se i muzika koja ne raspolaže jasno artikulisanom funkcionalnom harmonskom progresijom, koja bi usmerenost njenog toka učinila u manjoj ili većoj meri predvidljivom, ipak smisleno kreće ka cilju i da se njeno postojanje ne

svodi na puki niz zvučnih događaja u vremenu. Neophodno je, drugim rečima, prepoznati tačke orijentacije – formalne oslonce u vidu lokalnih i globalnih centara oko kojih se posttonalna muzika strukturira i ka kojima se usmerava.¹⁶

Prepoznavanje načina na koje je tonalna muzika orijentisana ka cilju, neodvojivo je povezano pre svega sa (naučenom, normativnom) percepcijom slušaoca, odnosno analitičara. U uslovima posttonalnosti, međutim, percepcija je opstruisana na različite načine, pa prepoznavanje procesivnosti i usmerenosti muzike ka ciljevima, kao i prepoznavanje sa time neodvojivo povezanih smena obrazaca tenzije i relaksacije, u mnogo većoj meri zavisi od odgovarajućih kognitivnih faktora. Percepcija usmerenog muzičkog kretanja, u kome se smenjuju obrasci pojačanja i smanjenja tenzije, odnosno tenzije i razrešenja, olakšana je u uslovima funkcionalne tonalnosti. I u njoj je, međutim, osećaj tenzije i razrešenja tenzije uslovljen datim kontekstom – dovoljno je prisetiti se da se jedan isti akord u jednom kontekstu definiše kao disonantan i onaj koji stvara tenziju, dok se u drugom kontekstu tumači kao konsonantan i onaj koji utiče na smanjenje tenzije. Samim tim, tenzija i razrešenje ne zavise od određene apsolutne vrednosti, nametnute uslovima funkcionalne harmonijske tonalnosti, već su kontekstualno uslovljene. Imajući ovo u vidu, osećaji tenzije i razrešenja ne moraju da se posmatraju kao „ekskluzivno pravo“ tonalne muzike, mada ih je nesumnjivo u tonalnoj praksi lakše prepoznati (čuti). To samo znači da je, u odsustvu funkcionalnih tonalnih odnosa, neophodno pronaći faktore koji rukovode pojačanjem i smanjivanjem osećaja tenzije i usvojiti nove kontekste koji obezbeđuju njihovo prepoznavanje. Ti se faktori mogu ticati tonske visine, registra, ritma, tempa, dinamike, tembra ili teksture. Usmereno kretanje, načini na koje se odnosi tenzije i razrešenje tenzije regulišu, i isto tako ciljevi kao strukturalne tačke u kojima se osećaj usmerenog kretanja dovodi do završetka, a osećaj tenzije svodi na minimum, u posttonalnoj muzici su, u mnogo većoj meri nego u tonalnoj, zavisni od konteksta. Otuda naše slušanje posttonalne muzike mora biti, kako to Džozef Stros (Joseph N. Straus) kaže, višestruko (Straus 2000, 51).

U sagledavanju mogućnosti tumačenja ciljno usmerenih procesa neophodno je definisati pojam i vrste ciljeva, zatim uslove neophodne za njihovo ispunjenje i, konačno, načine njihovog ispunjenja. Tako, Kristal Pibls (Crystal Peebles) razlikuje tri tipa završetka na osnovu kriterijuma horizonta očekivanja (konvencije, norme):

1. Anticipatorni završetak, koji se javlja u slučajevima kada slušalac može sa određenom sigurnošću predvideti momenat kompletiranja muzičkog segmenta.

¹⁶ Ovde se misli na dela koja su predmet istraživanja. Ne uključujem ona dela u kojima je „vertikalna temporalnost“ ugrađena u samu ideju kompozitora, na primer: *Bohor I* Janisa Ksenakisa, *Variations, Cartridge Music* Džona Kejdža, *Come Out, Violin Phase* Stiva Rajha (Steve Reich), između ostalih – za detaljniji pregled dela koja pokazuju osobine vertikalnog vremena konsultovati studiju Džonatana Kramera (Jonathan Kramer) (Kramer 1988, 55, 56, 57, 386).

2. Završetak dolaskom, koji se javlja onda kada slušalac percipira završetak neposredno pre početka narednog segmenta, odnosno, postaje ga svestan tek sa njegovom pojavom. Mogućnost da slušalac predvidi trenutak završetka svedena je na minimum.
3. Retrospektivni završetak je onaj koji se doživljava kao takav samo zato što je počeo novi segment: „Retrospektivni završetak može biti okarakterisan kao neuspeh da se prepozna kraj u trenutku njegove pojave“ (Peebles 2011, 47).

U posttonalnoj muzici, usled izostanka funkcionalnih odnosa i tradicionalnog vođenja glasova, prvi tip završetka nije ostvariv. Očekivano, druga dva tipa dominantno su prisutna.

Na tragu Kristal Pibls, Miloš Zatkalik izvodi tipologiju ciljeva iz tipova određenih muzičkih događaja. Po toj tipologiji, ciljem se može smatrati sledeće: a) tačka dolaska (intonativni oslonac, data tonska visina ili kolekcija tonova, sve ono što funkcioniše na način analogan tonici u funkcionalnoj tonalnosti); b) širi entitet, odnosno segment muzičkog toka – muzika se može usmeriti ka temi: pogotovo se povratak prethodno izloženoj temi doživljava kao cilj; c) ciljem se može smatrati uspostavljanje izvesnog stanja, skupa odnosa, recimo uspostavljanje simetrije između muzičkih entiteta, povratak narušene ravnoteže, razrešenje bilo kog problema stvorenog prethodnim tokom muzike (Zatkalik 2013, 269). Najzad, autor ističe da muzika mora ispuniti nekoliko uslova kako bi se mogla smatrati ciljno usmerenom. Najpre mora biti zamišljena kao pokret, tok, proces u kome događaji koji se pojavljuju tokom dela impliciraju dalji nastavak. Smer tog nastavka bi trebalo da je u izvesnoj meri predvidljiv, tako da se ne samo lokalni, već i globalni ciljevi u izvesnoj meri mogu naslutiti iz tog kretanja. Drugo, neophodno je prepoznati obrasce pojačanja i opuštanja tenzije, pri čemu je popuštanje tenzije i iscrpljivanje energije karakteristika zaključnih procesa, odnosno ispunjenja cilja (Zatkalik 2013, 265–300).

Pri organizaciji tonskih visina kompozitori neretko koriste agregate, koje Džozef Stros definiše kao „kolekciju koja sadrži svih dvanaest klasa tonskih visina“, govoreći u kontekstu muzike u kojoj „dvanaest klasa tonskih visina cirkulišu relativno slobodno“ (Straus 2000, 82). Kompletiniju definiciju predložio je Zatkalik: „Pojam agregata (...) označava segment koji sadrži neuređeni dvanaesttonski skup čijim se kompletiranjem postiže efekat završetka, donekle sličan toničnom kadenciranju u tonalnoj muzici“ (Zatkalik 2008, 143). Proces kompletiranja agregata često podrazumeva odlaganje pojave poslednjeg tona, što intenzivira osećaj napetosti. Ponovno uspostavljanje narušene ravnoteže i osećaj razrešenja tenzije dolazi sa očekivanom pojavom izostavljenog tona. Ukoliko je ključno određenje muzike kao ciljno usmerene: a) njena sposobnost da razvije procese u kojima trenutni događaji impliciraju one koji treba da uslede i koji bi, u izvesnoj meri, morali biti predvidljivi tako da nagoveštavaju ciljne tačke, b) neophodno prepoznavanje obrazaca naizmenične

tenzije i opuštanja, utoliko se proces kompletiranja agregata svrstava u red najznačajnijih signala usmerenosti u muzici posttonalne orijentacije.

Ideja kompletiranja agregata može se proširiti tako da i drugi tipovi muzičkih događaja postanu ciljno definišući, na taj način što se postavlja skup određenih elemenata, čijim se iscrpljivanjem stvara usmerenost muzičkog toka, a cilj se dostiže pojavom poslednjeg u skupu događaja. Zatkalik predlaže praćenje usmerenih procesa kroz pet faza, od momenta njihovog iniciranja (momentat narušavanja ravnoteže i pojačanja tenzije) do momenta završetka (popuštanja tenzije):

1. Uspostavljanje „muzičkog entiteta“ – koji označava bilo koji muzički događaj ili skup odnosa između muzičkih događaja, kakvi su tonska visina, akord, interval, kolekcija tonova koja poseduje određene karakteristike, vrsta teksture, strukturalna funkcija, i tako dalje.
2. Prepoznavanje „porodice (familije) entiteta“ – koja bi trebalo da označi skup pomenutih entiteta, koji će se na neki način doživeti kao kompletan (poput dvanaest klasa tonskih visina, šest intervalskih klasa, i drugog).
3. Praćenje „odvijanja porodice entiteta“ – koje označava proces u kome se entiteti koji pripadaju porodici pojavljuju tokom date kompozicije ili jednog njenog dela (simultano ili sukcesivno, sa ili bez ponavljanja), pri čemu se „odvijanje“ smatra kompletnim tek onda kada su se pojavili svi entiteti porodice.
4. Prepoznavanje „ciljno-definišuće porodice entiteta“ – koja predstavlja „porodicu entiteta“ čije se celokupno „odvijanje“ u potpunosti dešava u okviru date kompozicije ili njenog definisanog dela (pododseka, odseka, sintaksičke jedinice, dela) i koja se, dodatno, prepoznaje kao ona koja ima specijalnu ulogu u stvaranju osećaja dolaska ili završetka.
5. „Kompletiranje“ – označava pojavu poslednjeg iz familije entiteta, što se smatra tačkom dolaska ili dovršenjem procesa (Zatkalik 2013, 287).

Bilo koja „vrednost“, dakle, koja se prepozna kao referentna, može biti definisana kao ciljno definišuća i ključna za stvaranje osećaja usmerenog kretanja. Praćenje usmerenog procesa, koji počinje pojavom prvog referentnog člana, stvara osećaj tenzije, koji dostiže najveći stepen u trenutku najbližem tački završetka, odnosno pojavi poslednjeg člana referentne porodice entiteta. Njegova pojava, konačno, umanjuje napetost stvorenu prethodnim tokom i donosi osećaj razrešenja. Muzički entitet i porodica entiteta, zaslužna za regulisanje osećaja tenzije i razrešenja, najčešće se u posttonalnoj muzici prepoznaju tek nakon dostignutog cilja i u velikoj su meri zavisni od konteksta.¹⁷

Metodološki se oslanjajući na predloženu tipologiju ciljeva, možemo zaključiti da su u delima odabranim za ovaj rad ciljevi realizovani na tri načina:

¹⁷ Čarls D. Morison (Charles D. Morrison) ovo naziva „kontekstualnom anticipacijom“ (Morrison 1985, 159).

1. Cilj kao kompletiranje ciljno usmerenog procesa, pri čemu se pod ciljno usmerenim procesom smatra proces pojavljivanja svih dvanaest tonova hromatske lestvice, a pod ciljem – momenat kompletiranja i time završetka i dolaska do momenta stabilnosti, oličenog u pojavi poslednjeg, dvanaestog tona agregata.
2. Cilj kao povratak ranije izloženoj temi. U uslovima posttonalnosti, koncept teme treba shvatiti kao kontekstualno uslovljen. U tom smislu, ciljem ovog tipa će se smatrati repriza bilo kog ranije istaknutog materijala, bilo strukturno značajnog skupa klasa tonskih visina, bilo zvučne mase kao zvučne oblasti definisane tonskim sadržajem, registrom, dinamikom i artikulacijom, a u zavisnosti od konteksta.
3. Cilj kao iscrpljivanje skupa određenih ciljno-definišućih elemenata poput intervalskih klasa, svih mogućih transpozicija određenog skupa ili bilo kog idiosinkratičkog cilja koji se uspostavlja u datom delu.

Kada je reč o drugoj vrsti cilja – povratku na ranije izloženu „temu“, najpre je neophodno rešiti terminološke nedoumice. Koncept teme u kontekstu posttonalne muzike ne treba posmatrati kroz prizmu onoga što on predstavlja u tonalnoj muzici. Čini se prikladnim u ovom trenutku pomenuti Vitolda Lutoslavskog, koji je 1962. godine eksplicitno predložio koncept „ključne ideje“, kao vremenski ograničenog nezavisnog kompleksa zvukova, koji bi u posttonalnoj muzici predstavljao ono što tema, kao klasična ideja melodijsko-ritmičke prirode, predstavlja u muzici tonalnog idioma (prema: Reyland 2005, 57–58). Ovim nezavisnim zvučnim strukturalama, odnosno „zvučnim objektima“, Lutoslavski priznaje status osnovnih gradivnih jedinica svojih dela. Jasno je da se ključna ideja razvija kroz zvučnu masu i da su na taj način ova dva koncepta neodvojivo povezana. Kada je reč o Varezovim delima, njih kompozitor zasniva na projekciji, razvijanju i transformaciji inicijalno predstavljenog skupa klasa tonskih visina u horizontalnoj dimenziji, odnosno „ravni“. Projekcijom ovog skupa u vertikalnu dimenziju, započinju svi procesi dela. Zato se u pronalaženju koncepta koji bi u Varezovoj muzici bio analogan konceptu „teme“, najpraktičnijim čini krenuti od terminologije koju je ponudio sam kompozitor. Varez je, naime, govorio o „ideji“ ili „osnovi unutrašnje strukture“ (MacDonald 2003, 148) (Džon Dejvis Anderson /John Davis Anderson/ je o njoj govorio kao o „začetnoj ćeliji“), koja po pravilu postaje okosnica za konstruisanje melodijske ili „akordske“ ideje (Anderson 1991, 35). U „osnovi unutrašnje strukture“ bi se, onda, mogao pronaći analogon koncepta „motiva“ u tonalnoj muzici. Projekcijom i razvojem ove strukture, stvaraju se ideje koje mogu biti melodijske linije ili „akordi“. Drugim rečima, razvijanjem „osnove unutrašnje strukture“, izložene po pravilu na početku dela u horizontalnoj dimenziji, formiraju se ravni, s jedne, i zvučne mase kao blokovi, s druge strane. Možemo, dakle, zaključiti da i kod Varezova zvučna masa preuzima onu ulogu koju je u tonalnoj muzici imala tema. Cilj povratka na ranije izloženu temu se, stoga, u kontekstu ovog rada proširuje tako da obuhvati povratak na ranije izložene materijale generalno (kolekcije klasa tonskih visina, konkretno).

U vezi sa prethodno rečenim, treba naglasiti da će se različiti ciljno usmereni procesi odvijati kroz aktivnosti (pojavu, razvoj, delovanje) zvučnih masa. Na taj način, zvučne mase oblikuju ciljno usmerene procese u delu, ali su ujedno i same oblikovane tim procesima. Jednom rečju, zvučne mase svojom aktivnošću usmerenom ka različitim, jasno definisanim ciljevima, utiču na oblikovanje relacije tenzija – razrešenje tenzije. Tako će se stepen aktivnosti jedne zvučne mase u delu procenjivati u odnosu na broj i vrstu procesa koji vodi, kao i način na koji tim procesom/procesima rukovodi.

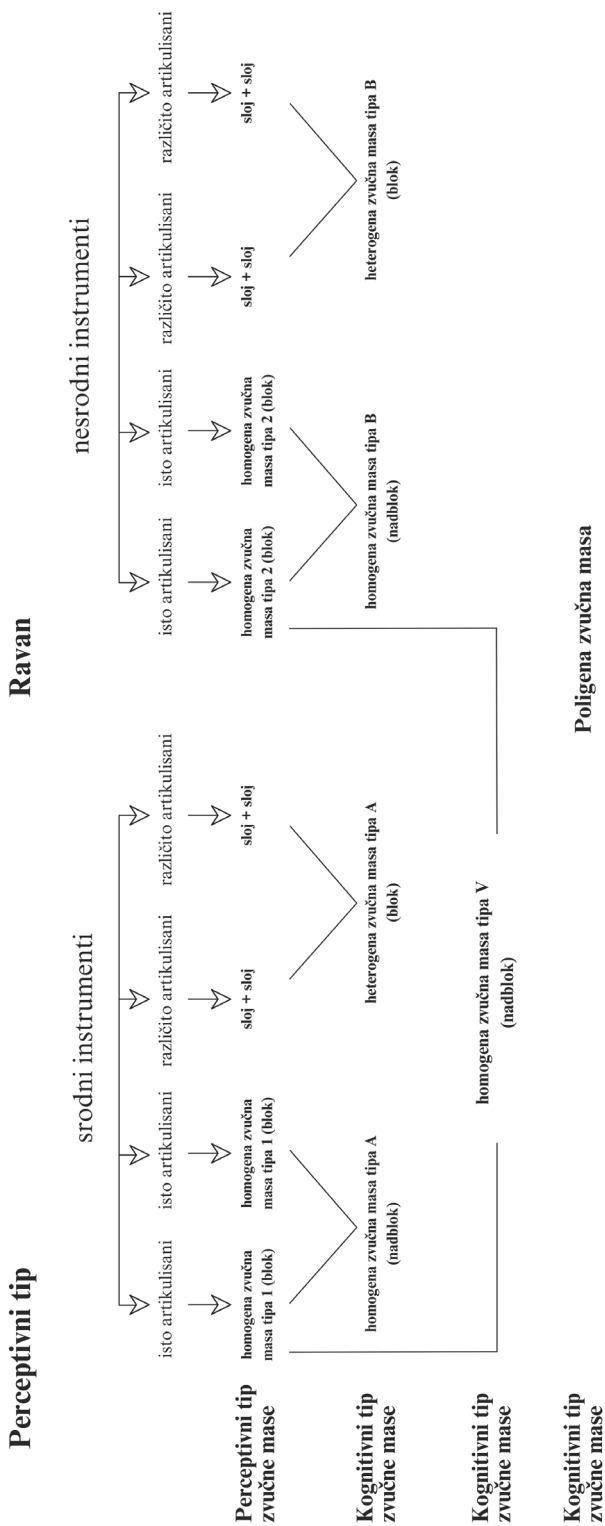
Tipologija zvučnih masa u delima Edgara Vareza, Vitolda Lutoslavskog i Kšištofa Pendereckog

Zasnovana na Varezovim delima, u kojima se svi zvukovi u horizontalnoj i vertikalnoj dimenziji spajaju, stvarajući nove zvučne horizonte i novu „magiju zvuka“ (citirano prema: MacDonald 2003, 141), tipologija se pokazala kao primenljiva i na dela druga dva kompozitora – Lutoslavskog i Pendereckog. Ipak, treba pomenuti i to da je način izgradnje zvučnih masa posve individualan kod tri kompozitora, kao i to da se neće svi tipovi zvučnih masa obuhvaćeni predloženom tipologijom, pronaći kod druga dva kompozitora. U tom smislu, Varezova dela se odlikuju najvećim brojem različito oblikovanih zvučnih masa. Pri tome, analiza kompozicije *Integrali*, kao najkompleksnijeg od tri odabrana Varezova dela, obezbedila je najdetaljniji pregled načina formiranja zvučnih masa i njihovu moguću podelu po načinu nastanka. Ovo je, dalje, omogućilo sagledavanje tipova zvučnih masa koji se pojavljuju u druga dva analizirana dela istog kompozitora, kao i u delima druga dva kompozitora. Tipologija zvučnih masa koju predlažem hijerarhijski je organizovana na tri nivoa i po dva kriterijuma (Slika 1).

U predloženoj tipologiji zvučnih masa, tradicionalnu podelu instrumenata po porodicama instrumenata treba uzeti u obzir kao jedan od značajnijih, ali ne i presudan kriterijum. Ova tradicionalna podela instrumenata se u ponuđenoj, hijerarhijski organizovanoj tipologiji zvučnih masa, pozicionira kao prva stepenica ka njihovom daljem tipološkom određenju.

Polazna tačka tipologije je, kao što je već i nagovešteno, pripadnost instrumen(a)ta određenoj porodici instrumenata, čime se u fokus stavlja pitanje tembrovske srodnosti ili nesrodnosti instrumenata koji grade zvučnu masu. Druga polazna tačka jeste broj deonica koje čine jednu zvučnu masu. Ovime je stvorena osnova za dalju podelu zvučnih masa na tri hijerarhijska nivoa:

1. Prvi nivo je nivo zvučne mase kao „ravni“, kako ju je nazvao sam Varez. Ravan čini jedna deonica instrumenta, koja se horizontalno razvija i može u daljem razvoju postati deo druge zvučne mase (zvučne mase drugog, odnosno trećeg nivoa). Na ovom nivou prepoznamo „teksturalni sloj“ Ane Maslovjec. Podse-



Slika 1 - Tipologija zvučnih masa

timo, i sam Varez je govorio o mogućnostima transformacije „ravni“ u „zvučnu masu“, što je nazivao sintagmom „ravan koja se širi“;

2. Drugi nivo je nivo zvučne mase kao „teksturalnog bloka“, sastavljenog od dva ili više „teksturalnih slojeva“ ili ravni;
3. Treći nivo je nivo zvučne mase kao svojevrsnog teksturalnog „nadbloka“ sastavljenog od dva ili više „teksturalnih blokova“.

Zvučne mase se, nadalje, mogu podeliti na dve zasebne kategorije, određene različitim kriterijumima:

1. Zvučnu masu kao perceptivnu kategoriju, u kojoj je presudan kriterijum mogućnost opažanja istovetnog artikulisanja pojedinačnih „ravni“, odnosno teksturalnih slojeva koji ulaze u sastav zvučne mase kao teksturalnog bloka;
2. Zvučnu masu kao kognitivnu kategoriju, u kojoj je presudan kriterijum spoznavanje ili prepoznavanje ciljno usmerenog procesa u čijem oblikovanju zvučna masa aktivno učestvuje, i kroz koji se i sama razvija.

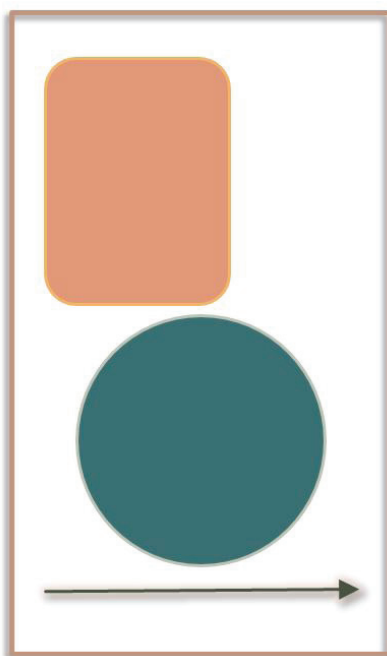
Dve ili više ravni/teksturalnih slojeva koji pripadaju porodici srodnih instrumenata, ne čini nužno zvučnu masu kao blok. Oni će činiti blok pre svega onda kada su artikulisani na isti način (dinamikom i/ili ritmom, artikulacijom, tonskim sadržajem), a u zavisnosti od individualnog stila kompozitora. Suprotno ovome, dva instrumenta iz iste porodice instrumenata ili, čak, dve deonice istog instrumenta artikulisane na različite načine, ne moraju da budu percipirane kao jedna zvučna masa – teksturalni blok. S druge strane, ukoliko je dva ili više teksturalnih slojeva nesrodnih instrumenata artikulisano na isti način, oni će bez obzira na pripadnost različitim porodicama instrumenata, biti percipirani kao jedan teksturalni blok. Istovrstan artikulacioni modalitet će olakšati prepoznavanje pojedinačnih slojeva kao gradivnih elemenata jednog istog teksturalnog bloka. Upravo se u spajanju tradicionalno nesrodnih instrumenata (i u smislu tradicionalne orkestracije nespojivih instrumenata) i istraživanju novih mogućih tembrova proisteklih iz ovih spojeva, ogleda Varezov inovativni pristup stvaranju nove „muzičke aparature“ i izgradnji zvučnih masa, zbog čega su dela ovog kompozitora i poslužila za formiranje ponuđene tipologije.

Uzimajući u obzir perceptivni kriterijum, direktno uslovljen načinom artikulisanja pojedinačnih ravni ili slojeva, te ravni (teksturalni slojevi) se ili udružuju i formiraju zvučne mase kao teksturalne blokove, ili pak to ne uspevaju da učine. Ukoliko se udružuju, mogu se formirati:

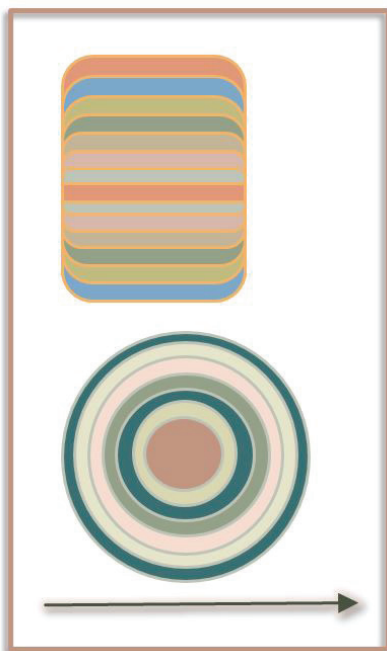
1. Homogena zvučna masa tipa 1, koja uključuje slojeve srodnih instrumenata artikulisane na isti način;
2. Homogena zvučna masa tipa 2, koja obuhvata slojeve nesrodnih instrumenata artikulisane na isti način.

Ukoliko su teksturalni slojevi srodnih instrumenata različito artikulisani ili ukoliko su slojevi nesrodnih instrumenata različito artikulisani, perceptivni kriterijum nije ispunjen i nema uslova za njihovo udruživanje u teksturalni blok. Ovi pojedinačni slojevi ostaju posledično na prvom nivou – nivou zasebnih teksturalnih slojeva (nivou ravni). Njih dalje mogu organizovati kognitivni kriterijumi, ali i ne moraju.

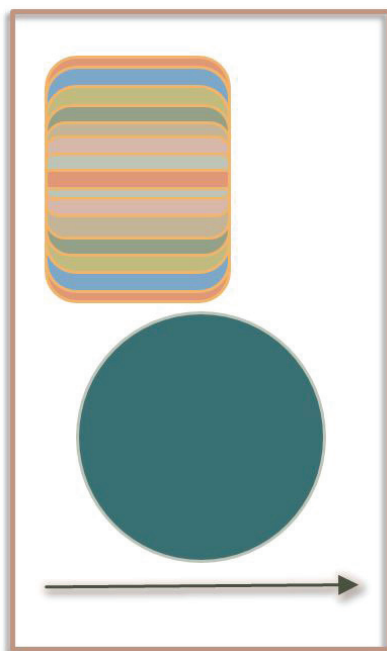
Ispunjenje kognitivnog kriterijuma određuje se spram ciljno usmerenih procesa čije se razvijanje može pratiti kroz aktivnost zvučnih masa. One zvučne mase koje su na drugom nivou ispunile perceptivni kriterijum i formirale se u teksturalne blokove (homogena zvučna masa tipa 1 i tipa 2), sada se izdižu na nivo „nadblokova“ kao kategorija rukovođenih kognitivnim kriterijumima. Naime, dve ili više homogenih zvučnih masa tipa 1 usmerenih ka ispunjenju istog cilja (na primer, kompletiranju jednog agregata) definišaće se kao homogena zvučna masa tipa A (Slika 2a). Dve ili više homogenih zvučnih masa tipa 2 usmerenih ka ispunjenju istog cilja, definišaće se kao homogena zvučna masa tipa B (Slika 2b). Ukoliko su ka istom cilju usmerene homogena zvučna masa tipa 1 (ili više njih) i homogena zvučna masa tipa 2 (ili više njih), formiraće se homogena zvučna masa tipa C (Slika 2c). Tipovi 1 i 2 su, dakle, perceptivne kategorije, dok su tipovi A, B i C kognitivne kategorije. Takođe, tipovi A, B i C su u slučaju homogenih zvučnih masa „nadblokovi“ sastavljeni od nekoliko homogenih zvučnih masa kao teksturalnih blokova.



Slika 2a – Prikaz načina formiranja homogene zvučne mase tipa A



Slika 2b – Prikaz načina formiranja homogene zvučne mase tipa B



Slika 2c – Prikaz načina formiranja homogene zvučne mase tipa C

Nadalje, ukoliko su različito artikulisani pojedinačni teksturalni slojevi srodnih ili nesrodnih instrumenata (koji, drugim rečima, nisu ispunili perceptivni kriterijum kako bi na drugom nivou formirali zvučnu masu kao teksturalni blok), usmereni ipak ka dostizanju istog cilja, onda oni ispunjavaju kognitivni kriterijum. Tek po ispunjenju kognitivnog kriterijuma ove pojedinačne ravni (ili slojevi) udružuju se u zvučne mase u smislu teksturalnih blokova. Tada možemo govoriti o heterogenim tipovima zvučnih masa, i to:

1. heterogenoj zvučnoj masi tipa A, koja predstavlja različito artikulisane srodne instrumente udružene u usmerenju ka istom cilju;
2. heterogenoj zvučnoj masi tipa B, koja predstavlja različito artikulisane nesrodne instrumente udružene u usmerenju ka istom cilju.

Predložena tipologija se, kao što je predočeno, paradigmatički zasniva na tri nivoa: ravni, bloka i nadbloka. Dva kriterijuma (perceptivni i kognitivni) koja određuju tipove zvučnih masa ne treba striktno povezivati ni za jedan od ovih nivoa, iz tog razloga što se neke zvučne mase formiraju kao blokovi nakon ispunjenja perceptivnog kriterijuma (homogene tipa 1 i 2), a neke druge postaju blokovi tek nakon ispunjenja kognitivnog kriterijuma (heterogeni tipovi zvučnih masa A i B). Iz tog razloga, one zvučne mase koje su obeležene brojem treba razumeti kao zvučne mase koje su ispunile perceptivni kriterijum. Dalje, zvučne mase obeležene slovom predstavljaju one koje su ispunile kognitivni kriterijum. Brojčani, odnosno slovni indeks ne treba, prema tome, povezivati sa paradigmatičkim nivoom kome zvučna masa pripada (nivou „bloka“ odnosno „nadbloka“), već sa kriterijumom koji zvučna masa ispunjava. Iz tog razloga su onda slovom A i slovom B, s jedne strane, obeležene zvučne mase kao nadblokovi (homogene zvučne mase), a s druge strane, zvučne mase kao blokovi (heterogene zvučne mase). Tek po ispunjenju kognitivnog kriterijuma zvučne oblasti koje nisu ispunile perceptivne kriterijume (nisu isto artikulisane), mogu se shvatiti kao jedinstvene zvučne mase. Glavni kognitivni kriterijum koji se mora ispuniti da bi se primarno nejedinstvena zvučna oblast, sastavljena od dve ili više različito artikulisanih srodnih ili nesrodnih ravni, mogla definisati kao jedna zvučna masa, jeste prepoznavanje usmerenosti ovih ravni ka ispunjenju istog cilja (ili više različitih, a svima zajedničkih ciljeva). Kako one ne ispunjavaju perceptivne kriterijume, njihove brojčane varijante (heterogena zvučna masa tipa 1 i 2) ne postoje u tipologiji. Otuda ih njihova pripadnost istom procesu čini teksturalnim blokom tek po ispunjenju kognitivnog kriterijuma.

Dodatno, u različitim kombinacijama, mogu se u kretanju ka istom cilju udružiti zvučne mase sa različitim nivoa: ravni (nivo 1), teksturalni blokovi (nivo 2) i nadblokovi (nivo 3) i/ili/odnosno po različitim kriterijumima (perceptivni, kognitivni), stvarajući najkompleksniji tip zvučne mase – poligenu zvučnu masu, koja je takođe kognitivna kategorija.

Ovako zasnovana tipologija olakšaće prepoznavanje značaja zvučnih masa kao aktivnih delatnika u razvijanju usmerenih procesa u delima, zatim razumevanje odnosa u koje zvučne mase na tim putanjama stupaju, a istovremeno otkriti i hijerarhijske nivoe na kojima se ovi procesi odvijaju. Konačno, to bi trebalo da dovede do razumevanja različitih tipova vremenitosti kojima se muzika zvučnih masa može odlikovati, i da obezbedi osnovu za razumevanje načina izgradnje forme ovakvih dela.

Usmereni procesi realizuju se u analiziranim delima na nekoliko načina. Najpre, aktivnost jedne zvučne mase može se prepoznati kao usmerena ka samo jednom cilju (agregatu, na primer), ili ka više ciljeva (agregatu i bilo kom drugom cilju definisanom ranije u tekstu). Pri tome, jedna zvučna masa može ostvariti više ciljeva na jednom hijerarhijskom nivou (kroz jednu „putanju“ kretanja – istovremeno kompletirajući, na primer, i hromatski i total intervalskih klasa /njih šest/), ili svoju usmerenost može pokazivati kroz više hijerarhijskih nivoa. Ukoliko je ovo drugo slučaj, onda zvučna masa, osim usmerenosti ka cilju (ili ciljevima) na jednom hijerarhijskom nivou (samostalno), može biti udružena sa drugom ili više drugih zvučnih masa u njihovoj zajedničkoj procesivnosti. Tada ovaj proces zvučna masa vodi na drugom hijerarhijskom nivou. Tako se zvučna masa može udružiti u hipotetički neograničeni broj procesa sa drugim zvučnim masama, ukazujući na postojanje trećeg, četvrtog ili bilo kog broja hijerarhijskih nivoa (aktivnosti zvučnih masa) u delu. Ciljno usmereno linearno kretanje se, prema tome, može prepoznati kako kroz jedan hijerarhijski nivo, tako i kroz dva ili više nivoa. Samim tim, ponuđenu tipologiju zvučnih masa je moguće povezati sa postojanjem više hijerarhijskih nivoa na kojima ove zvučne mase razvijaju ciljno usmerene procese. Na taj način se može razumeti da je jedna zvučna masa na prvom hijerarhijskom nivou aktivna kao perceptivna kategorija (na primer kao homogena zvučna masa tipa 1), dok je, istovremeno, na drugom hijerarhijskom nivou, aktivna kao kognitivna kategorija (na primer kao deo homogene zvučne mase tipa A, koja predstavlja dve homogene zvučne mase tipa 1 udružene ka istom cilju). Na trećem hijerarhijskom nivou, ova bi se zvučna masa hipotetički mogla udružiti sa još nekoliko ravni i/ili zvučnih masa u procesivnosti ka zajedničkom cilju, te na tom hijerarhijskom nivou biti aktivna kao deo poligene zvučne mase (takođe kognitivna kategorija). Neophodno je, onda, u metodološkom smislu razumeti na koji način se pristupa određenju hijerarhijskih nivoa na kojima se usmereni procesi odvijaju. Hijerarhijski nivoi se posmatraju paradigmatki: svaki dublji/niži hijerarhijski nivo podrazumeva u sebi objedinjavanje procesa koji se realizuju na plicem/višem hijerarhijskom nivou. Takođe, dok su određene zvučne mase aktivno uključene u procese na svim hijerarhijskim nivoima u delu, dotle su neke druge zvučne mase uključene samo u pojedine procese na pojedinim hijerarhijskim nivoima. Samim tim, stepen aktivnosti jedne zvučne mase odrediće njen značaj u delu i ulogu koju kao aktivni delatnik ima u oblikovanju forme dela.

Zaključak

Potreba za sistematizacijom različitih tipova zvučnih masa, koja bi olakšala praćenje teksturnih promena i procesa koji se kroz ove promene odvijaju, rezultirala je konačno tipologijom zvučnih masa predloženom u ovom radu. Ujedno, ovako zamišljena tipologija pragmatičan je i praktičan odgovor na intrigantnu organizaciju muzičkog prostora i vremena u posttonalnoj muzici. Na način na koji je zasnovana, tipologija bi trebalo da olakša analitičaru orijentaciju u muzičkom toku, te omogućiti razumevanje same forme dela koja koriste zvučne mase kao osnovne gradivne jedinice. Postavljajući kao neminovnost otkrivanje i razumevanje različitih ciljno usmerenih procesa kojima rukovode zvučne mase (i kroz koje se i same razvijaju), tipologija bi trebalo da omogućiti shvatanje različitih tipova vremenitosti kojima se odlikuje muzika zvučnih masa. Ovime se otvara perspektiva za uplive interdisciplinarnih uvida, koji bi na neke druge inventivne načine mogli da otkriju moguća značenja koja ova muzika nosi.

Reference:

- Anderson, John D. 1991. "Varèse and the Lyricism of the New Physics." *The Musical Quarterly* 75 (1): 31–49.
- Baker, James M. 1993. "Post-Tonal Voice-Leading." In *Models of Musical Analysis: Early Twentieth-Century Music*, edited by Jonathan Dunsby, 20–41. Oxford: Blackwell Publishing.
- Becquart, Matthieu. 2006. "Introduction à l'œuvre symphonique de Krzysztof Penderecki – Une approche par la notion de texture." https://www.academia.edu/9548898/Introduction_%C3%A0_loeuvre_symphonique_de_Krzysztof_Penderecki.
- Berry, Wallace. 1976. *Structural Functions in Music*. New York: Dover Publications.
- Boleslawska-Lewandowska, Beata. 2013. *Symphony and symphonic thinking in Polish music after 1956* (doktorska disertacija). UMI Dissertation Publishing, ProQuest LLC. <https://orca.cardiff.ac.uk/id/eprint/54346/1/U584419.pdf>
- Chłopecki, Andrzej. 2003. "Polish Music 1958–1966. The Syndrome of the Double Opening." In *Studies in Penderecki 2*, edited by Ray Robinson and Regina Chłopicka, 117–125. Princeton: Prestige Publications.
- Chomiński, Józef. 1977. "The Contribution of Polish Composers to the Shaping of a Modern Language in Music." In *Polish Musicological Studies 1*, edited by Zofia Chechlińska and Jan Stęszewski, 167–215. Kraków: PWM.
- Foy, Randolph. 1994. *Textural Transformations: The Instrumental Music of Krzysztof Penderecki, 1960-1973*. Baltimore: Peabody Institute of the Johns Hopkins University.
- Griffiths, Paul. 1995. *Modern Music and After. Directions since 1945*. Oxford: Oxford University Press.
- Harley, Maria Anna. 1998. "The Polish School of Sonorism and its European Context." In *Cross-currents and Counterpoints: Offerings in Honor of Bengt Hambraeus at 70*, edited by Per Broman, Nora A. Engebretsen and Bo Alphonse, 62–77. Gothenburg: University of Gothenburg.

- Hasty, Christopher F. 1986. "On the Problem of Succession and Continuity in Twentieth-Century Music." *Music Theory Spectrum* 8: 58–74.
- Hérould, Nathalie. 2010. "L'analyse formelle du timbre: éléments pour une approche méthodologique." *Recherche dans les arts: présentation des travaux en cours – EHESS*. <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00670521>.
- Hérould, Nathalie. 2016. "Timbral Vectoriality: Some Considerations in the Context of Post-Tonal Music." *Nuove Musiche* 1: 105–123.
- Klein, Michael. 1999. "Texture, Register, and Their Formal Roles in the Music of Witold Lutosławski." *Indiana Theory Review* 20 (1): 37–70.
- Kramer, Jonathan. 1988. *The Time of Music: New Meanings, New Temporalities, New Listening Strategies*. New York: Schirmer Books.
- MacDonald, Malcolm. 2003. *Varèse, Astronomer in Sound*. London: Kahn&Averill.
- Masłowiec, Anna. 2008. 'Sonorism' and the Polish Avant-Garde 1958-1966. Vol I. Sydney: University of Sydney.
- McHugh, Ben. 2011. "Sonorism and Aspects of Extra-Musicality in Polish Music Post 1960." *Zenodo*. *Journal contribution*. <https://zenodo.org/record/1211345#y2danZBxPY>.
- Mirka, Danuta. 1997. *The Sonoristic Structuralism of Krzysztof Penderecki*. Katowice: Music Academy in Katowice.
- Mirka, Danuta. 2001. "To Cut the Gordian Knot: The Timbre System of Krzysztof Penderecki." *Journal of Music Theory* 45 (2): 435–456.
- Morgan, Robert P. 1991. *Twentieth-Century Music. A History of Musical Style in Modern Europe and America*. New York: Norton.
- Morrison, Charles D. 1985. "Stepwise Continuity as a Structural Determinant in György Ligeti's 'Ten Pieces for Wind Quintet.'" *Perspectives of New Music* 24 (1): 158–182.
- Peebles, Crystal. 2011. *The Role of Segmentation and Expectation in the Perception of Closure*. Tallahassee: The Florida State University.
- Rappoport-Gelfand, Lidia. 1991. *Musical life in Poland. The Postwar Years 1945-1977*. New York: Gordon and Breach.
- Reyland, Nicholas. 2005. *'Akcja' and Narrativity in the Music of Witold Lutosławski*. Cardiff: Cardiff University of Wales.
- Risset, Jean-Claude. 2004. "The Liberation of Sound, Art-Science and the Digital Domain: Contacts With Edgard Varèse." *Contemporary Music Review* 23 (2): 27–54.
- Sandell, Gregory J. 1995. "Roles for Spectral Centroid and Other Factors in Determining 'Blended' Instrument Pairings in Orchestration." *Music Perception: An Interdisciplinary Journal* 13 (2): 209–246.
- Searby, Mike. 1997. "Ligeti the Postmodernist?" *Tempo* 199: 9–14.
- Snyder, Bob. 2000. *Music and Memory: An Introduction*. Cambridge: MIT Press.
- Straus, Joseph N. 2000. *Introduction to Post-Tonal Theory, Second Edition*. Upper Saddle River: Prentice-Hall, Inc.
- Thomas, Adrian. 2005. *Polish Music since Szymanowski*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Varèse, Edgard, Alcopley L. 1968. "Edgard Varèse on Music and Art: A Conversation between Varèse and Alcopley." *Leonardo* 1 (2): 187–195.
- Veselinović, Mirjana. 1983. *Stvaralačka prisutnost evropske avangarde u nas*. Beograd: Fond za izdavačku delatnost Univerziteta umetnosti u Beogradu.

- Wen-Chung, Chou. 1966a. "Open Rather Than Bounded." *Perspectives of New Music* 5 (1): 1–6.
- Wen-Chung, Chou. 1966b. "Varèse: A Sketch of the Man and His Music." *The Musical Quarterly* 52 (2): 151–170.
- Zatkalik, Miloš. 2008. "Twelve-Tone Aggregates in the Music of Edgard Varèse." Зборник катедре за музичку теорију, *Музичка теорија и анализа* 5: 138–161.
- Zatkalik, Miloš. 2013. "Reconsidering Teleological Aspects of Nontonal Music." In *Music Theory and its Methods: Structures, Challenges, Directions*, edited by Denis Collins, 265–300. Frankfurt am Main: Peter Lang Publishers.

Summary

THE SOUND MASS CONCEPT AND THE POSSIBILITIES OF ESTABLISHING THE SOUND MASS TYPOLOGY

The purpose of this paper is to provide clarity on the circumstances that led to the rise of the sound mass concept in the music of post-war Polish composers whose focus was primarily on texture and timbre as the main components of expression. This concept originated in the visionary work of Edgard Varèse, who was known as the "astronomer in sound", as described by Malcolm MacDonald in his book. Varèse devoted his entire artistic life to exploring the nature of sound and different sound combinations, anticipating the path that music of the twentieth century (and beyond) would take. The paper proposes a typology of sound masses in the works of Edgar Varèse, as well as in the works of Witold Lutosławski and Krzysztof Penderecki, taking into account the contextually based typology of goals in post-tonal music. Based on perceptual and cognitive criteria, this typology should prove to apply to other works of sound mass music domain as well. Concurrently, it should illuminate the teleological nature of sound mass music, opening the perspective for interdisciplinary research of it.