

**Весна Микић**

## **СРЂАН ХОФМАН: ХАДЕДАС – ИЗЛАГАЊЕ И ТРИ РАЗВОЈА ЗА ВИОЛОНЧЕЛО И КЛАВИР: ПОВРАТАК У БУДУЋНОСТ**

Пет година након *Ноктурна за београдско пролеће 1999*, Срђан Хофман нам представља дело *Хадедас – Излагање и три развоја за виолончело и клавир*. Поред чињенице да је прво, после приличне временске паузе, овде изведено Хофманово остварење и да, сходно томе, с радосћу поздрављамо композиторов *comeback* на нашу сцену, постоје и додатни разлози због којих ово дело заслужује пажњу, чак се као донекле посебно у опусу нашег познатог композитора.

Мада је камерни жанр један од стожера Хофманове продукције, карактеришу га дела углавном намењена ансамблима с већим бројем извођача. Такође, у последњих петнаестак година, композиторов избор медија углавном рачуна и с електронским звуком реализованим на различите начине. *Хадедас*, пак, слично *Дуелу за клавир и живу електронику*, на пример, „одступа“ од уобичајеног бројем извођача редукованим на минимум неопходан за камерну музику, мада је, за разлику од свог „рођака“ по броју актера (али, као што ће се видети, и по много чему другом), „лишен“ електронског парта. Већ ови, основни и наизглед не посебно „спектакуларни“ подаци довољан су повод за детаљније разматрање околности у којима је дело настало, као и могућих контекста за његово тумачење. Дакле, питања која би можда требало поставити у вези с новим Хофмановим опусом сусрећу се у једној тачки, оној из које је могуће и овај Хофманов опус протумачити у оквиру контекста његовог досадашњег стваралаштва и њему припадајуће поетике.

Свакако да је повод оваквим размишљањима о делу процес специфичне „менталне реконструкције“ која се одиграва у глави и слуху „тумача“ дела. Наиме, чињеница да Срђан Хофман четири године није у Београду, те да се, стицајем животних околности, у мојој свести на изванредан начин „придружи“ бројним припадницима моје генерације који су такође далеко, навела ме је на помисао да ток слушања његове нове музике умногоме подсећа на

начин на који у сећање призивамо лица и покрете особа које познајемо, а које дуго нисмо видели. Због тога овај вид „менталне реконструкције“, присећања и подсећања у слушању, нужно мора да за тумачење дела у помоћ призове и дешифровање могућег контекста у којем је дело настало. Јер, очито да је он „лику у нашем сећању“ ту и тамо додао понеку нову црту, истовремено нам омогућавајући да оштрије уочавамо оне које су нам од раније познате.

Тако, на прво питање које сам у сусрету с делом имала и које вероватно потиче и из мојих личних преференција, а у вези је с „недостатком“ електронског звука, свакако постоји више могућих одговора. С једне стране, композитор највероватније није имао техничких могућности за реализацију електронског парта. С друге стране, имајући у виду и посвету дела,<sup>1</sup> сасвим је могуће да није ни размишљао о електроници и одлучио се да направи композицију која би могла да постане део стандардног концертног репертоара, промовишући захтевне извођачке задатке. Коначно, сећајући се Хофманове спретне прераде Дуела у варијанту за два клавира и удараљке, не би ме чудило да се у једном тренутку пред нама појави и подједнако успешна варијанта Халедаса с електроником. Јер, и ово дело, можда мање очито захваљујући извођачком апарату, те управо због тога и веома уверљиво, сведочи о значајном аспекту композиторове поетике окренутог непрестаном истраживању у подручју звука, његових трансформација и могућностима његовог распрострањања.

Други елемент контекста у којем је дело настајало могуће је препознати у композиторовом коментару композиције.<sup>2</sup> И у овом случају нешто препознајем, а о нечему имам тек површну идеју. На пример, говорећи о начину на који је композиција осмишљена, Хофман наново показује лице које

<sup>1</sup> Композиција је посвећена композиторовој ћерки, пијанисткињи Неди, и њеном супругу, виолончелисти Срђану Сретеновићу. Они су је и премијерно извели на концерту у Скупштини града 15. фебруара 2005. године. Иначе, Неди су посвећена и дела *Musica concertante*, *Дуел*, *Вре-меплов*.

<sup>2</sup> Композиција *Халедас – излагање и три развоја за виолончело и клавир* – садржи четири кратка, аттаса повезана става, грађена прожимањем варијационих и развојних композиционих поступака. Мада и сам базиран на принципу варијантног понављања, први став, *Излагање*, у ствари сажето представља основне „теме“ дела које се као реминисценције, варијанте, или као почетни импулси за различита тумачења и развијања користе у осталим ставовима градећи макрoоблик дела. Исти обликотворни поступак примењен је и на микроплану: унутар сваког од три „развијна“ става, као и у односима међу њима.

Хармонски садржај *Халедаса* ослоњен је на шестотонске акорде претежно терцног склопа који су доста често постављени на начин бикорда (3+3), а повремено се усмеравају ка четворозвучима или трозвучима. Хармонска прогресија акорада обликована је тако да оцртава различите кривуље пораста и пада напетости, па и „каденцирања“, али није везана за неки одређени тоналитет.

Линеарна компонента *Халедаса* углавном проистиче из садржаја вертикале, но укључује и „слободно“ развијање мелодије (нарочито у *Другом развоју*), различите врсте полифоновог рада и хетерофонију. Метро-ритмичка организација композиције креће се кроз стабилне оазе успостављене понављањем одређеног метро-ритмичког обрасца, преко варијантног понављања таких модела, до клизајућих, квазиалеаторичких ритмичких комбинација.

нам је свима познато. И у *Халедасу* постоји карактеристично хармонско језгро које је основ за даљи развој. Такође, и у погледу ритмичког плана, посебно у смени квазиалеаторичких, рубато одсека и одсека „стабилније“ метро-ритмичке организације, препознају се Хофманове црте. А онда, изненада, ту је наслов композиције, тачније први део наслова и композиторово објашњење појма халеда. Пошто никада нисам видела/чула халеде (претпостављам да би то била множина именице на нашем језику), могу само да замислим на које су све начине могле да инспиришу композитора. Оно што знам јесте да је, како и сам наводи, био фасциниран звуком, тачније ритмиком њиховог „пева“, те да наслутим да је и овога пута Хофман радио са својом звучном инспирацијом, с узорком ритмизованог звука, као и са свим другим семпловима у случају електронских композиција. Дакле, за оне који су се можда понадали – ништа од Месијановог утицаја! А за оне који знају да ће код Хофмана веома ретко открити порекло неког звука уколико га он сам не открије – радост препознавања поступка!

Међутим, та радост препознавања тек почиње на нивоу контекстуализације околности у којима је дело настало. Онај наредни ниво који се остварује током слушања и анализе, обезбеђује и додатну апаратуру за „реконструкцију“ Хофмановог композиторског „лика“. Већ сам поменула инспирацију звуком, која је основ како за избор базичних акордских и ритмичких структура, тако и за поступак с инструментима, те самим тим и за круцијалан варијациони композициони поступак. И нису то само звучања клавира и виолончела, нити ритмови халеда који Хофманово дело чине изузетним у овом погледу. Фасцинантни су поступци „замене“ улога инструментата, не само у поступку размене материјала (нпр. партитурне ознаке А и С *Излагања*)<sup>3</sup>, већ још више у тренуцима у којима пицикато виолончело звучи „као клавир“ (нпр. партитурна ознака Е и F *Излагања*), а клавир „као виолончело“ (почетак *Другог развоја*, пицикато у клавиру и ударање рукама по жицама). Клавиру је и умереним препарирањем/сордистрирањем две најниже жице „понуђена“ улога удараљке. У погледу третмана регистара, Хофман такође промишљено и постепено осваја звучни простор од дубоких (не и најтиших) до високих и највиших у покрету од *Излагања* до *Трећег развоја*. Да ли је у питању „застрашујуће дејство изненадног слетања халеда“ или можда изненађујуће „помирење“ актера оствареног квазидуела?

Ова пигања треба схватити само као поетизовани увод у аргументацију наредне одлике композиције типичне за Хофманово стваралаштво, но овога пута чини се, као и све остале, доведена до нивоа „заштитног знака“. Реч

---

Халеда је крупна, изузетно брза птица из породице ибиса. Халедаси у јужној Африци рало живе у околини насељених места и у њима. Лете обично у групама од по 4–5 птица, уз непрекидану, врло гласну, карактеристично ритмизовану и крештаву међусобну комуникацију. Изненадно слетање групе халедаса делује застрашујуће. (Срђан Хофман)

<sup>3</sup> Овде је довољно позвати се на *Излагање* јер је у овом ставу, и по речима самог аутора, срж остатка композиције, што се односи и на овај њен аспект.

је о већ поменутиим сродностима с композицијом Дуел за клавир и живу електронику, које сежу даље од података у вези са жанром и извођачима којима су посвећене, као и повремениог карактеристичног „гибања“ темпа између квазиалеаторичких и *a tempo* одсека. Већ сам почетак композиције у односу два актера, од којих један (клавир) излаже акордске структуре, а други (виолончело) кратке силазне пасаже, неодољиво подсећа на почетак Дуела. Сличности су још упечатљивије у наставку *Излагања* (партитурне ознаке В и С) у карактеристичном секвентном понављању неправилно ритмизованих акордских, те разложених акордских структура. Ови материјали врхунаш свог развоја досежу у последњем ставу композиције. Но, овде се сличност с претходним Хофмановим делима не завршава. Неки моменти у делу носе оно, за Хофмана специфично обележје „већ виђеног“ са „додиром“ носталгије, неке његове „реконструкције“ детињства и прошлости, које смо имали прилику да чујемо нпр. у композицији *Музика концертанте*. Тако, попут неке „музичке кутије“ звучи клавир у одсеку у такту 12/16 *Првог развоја* (партитурна ознака В), а попут „дечје игре“, (или ипак можда „конверзације“ халедас?) обојене понешто гротескним *сессо* секундама у вишем регистру клавира, један од одсека у *Излагању* (партитурна ознака F, 6. такт).

Коначно, препознатљива је и Хофманова потреба да реализује стабилну формалну окосницу свога дела. Овога пута чини се да је она продукт варијационог поступка, а резултат је, као што сам већ поменула, до детаља разрађен формални план у ком све „кошкице мозаика“ долазе на своје место завршетком композиције. Исти процес може се пратити и на плану појединачних ставова, те у том погледу Халедас остварује нови продор у вези с Хофмановим поступком на микроформалном плану. С истим уживањем и привидном лакоћом јер све звучи као да је тако и једино могуће, но опет, захваљујући перфекционизму с којим је пришао сваком детаљу, Хофман остварује и продор (или „повратак“) у „мелодијско“ и „хармонско“ у конвенционалном смислу. Поред чињенице да су акордске структуре претежно тершне, те да сам крај композиције доноси „прочишћење“ in D, упечатљиво је постепено освајање мелодијског аспекта у *Првом „клавирском“*, а посебно у *Другом „виолончело“ развоју*. Тако опсежни мелодијски развоји свакако су једна од особености и нових црта Халедаса. Она се може објаснити и варијационим поступком, као и чињеницом да је виолончело један од инструмената. „Тужбалица“ виолончела, посебно у тренутку када је клавир „прати“ акордима у вишем регистру, прави је бартоковски драгуљ. Индикативно је, наиме, да само у овом погледу имам жељу да у разматрање Хофмановог дела у помоћ позovem једног од класика музике XX века. Да ли сам то морала да урадим? Да ли је Хофмановој музици неопходно поређење са „стварним другим“ да би „реконструкција“ о којој сам говорила била успешна?

Рекла бих – не. То изговарам радосна због чињенице да сам током упознавања новог опуса Срђана Хофмана почела не само да уживам у открива-

њу познатих одлика, него и у потенцијалу који ово дело промовише у контексту говора како о њему самом, тако и о Хофмановом опусу уопште. Да ли, уколико постоји могућност да о новом делу говорим без позивања на композиције или поступке других композитора, без позивања на канон, то истовремено значи и да је Хофман достигао ону тачку у којој је, на себи својствен, елегантан, одмерен и озбиљно-духовит начин, реализовао сопствени канон? Значи ли то онда да ћу увек успети да „реконструишем“ лик/звук његове музике?