

Бојана Цвејић

**КРАЈ ИНТУИЦИЈЕ:
МАРКО НИКОДИЈЕВИЋ: MUSIC BOX/SELBSTPORTRAIT
MIT LIGETI UND STRAWINSKY (UND MESSIAEN
IST AUCH DABEI)**

„Комплексност се може смањити једино комплексношћу.“

У партитури композиције *music box/selbstportrait mit Ligeti und Strawinsky (und Messiaen ist auch dabei)* или „музичка кутија/аутопортрет са Лигетијем и Стравинским (а ту је и Месијан)“, ¹ сасвим у углу, помало скривено, стоји објашњење: *N.V. музичка кутија је дизајнирана и компонована коришћењем дигиталне технологије; компјутер је употребљен као оруђе при тестирању могућих композиционих сценарија; структура дела се заснива на фракталној геометрији; СВИ нивои структуре су истог степена неуређености.*

Напомена композитора као да испуњава парадоксално обећање Луманове (Niklas Luhmann) теорије система: „Комплексност се може смањити једино комплексношћу“. Музичка кутија је дело за чији приказ једноставно није довољна, односно адекватна апаратура формалистичке или (пост)структуралистичке музиколошке анализе и тумачења. С друге стране, следи ауторово објашњење исто је што и бити заведен „слепом мрљом“ гледишта с којег је аутор произвео дело као систем. Ако систем дефинишемо (према стајалишту теорије система другог реда) двострукошћу унутрашње организације и отворене структуре, онда произлази да је систем, прво, самореферентан на нивоу операције. Отуд композитор констатује принципе компоновања без остатака непрозирне интуиције, односно естетике спонтаног избора и укуса. Друго, структура није преодређена, већ она ступа и искрсава („емергира“) из садејства са средином (у овом случају средина је музички материјал чија је почетна „супстанца“ подвргнута операцији система).

¹ Композиција *music box/selbstportrait mit Ligeti und Strawinsky (und Messiaen ist auch dabei)* премијерно је изведена 2. септембра 2003. од стране Nieuw Ensemble под управом Јеруна Хемпела (Jeroen Hempel) на Музичкој недељи Гаудемус 2003. у Амстердаму као једна од девет композиција у такмичарском делу програма. Композитору је додељена награда Honorable Mention.

Структура је отворена не у поетичком смислу недовршености дела, већ зато што се испоставља на први поглед несагледивом у својој комплексности.

Покушај да на један формално-структурни модел сведем све „музичке ситуације“, ако за сада тако назовемо све промене забележене са укупно 35 партитурних ознака, враћа ме на два неупоредива и недостатна колосека информације. Један је преглед „драматургије“ дела као „догађаја“ на сцени слушања, а он се руководи слушањем као сазнајним процесом препознавања очекивања, потврђених или изневерених ефеката музичког приказивања и изражавања. И то би била најближа аналогија с музичком кутијом, понуђена у наслову: на почетку се навија механизам (партитурне ознаке 1–4, у трајању од 0'50"), да би се композиција „одмотавала“ у неколика „навоја“ (партитурне ознаке 5–13, 14–19, 19–20, 21–26, од 0'51" до 5'07"), све до изненадног скока у медијантне дурске трозвуке, који нагло прекидају механику процеса попут „одморишта“ у декомпозицији техно-музике („инструментала“ или песме), у партитурним ознакама 27–28, од 5'08" до 5'45". Након тога, музика почиње да „цури“ како музичка кутија све више расипа кинетичку енергију, будући да је неумитан крај одмотавања механизма „самог од себе“, уколико му се не обнови спољашњи подстицај на покрет (партитурне ознаке 29–31 и 32–35, од 5'46" до 9'20"). И овим описом, на први поглед традиционално узлазно-силазног – додуше асиметричног – лука као да ништа није речено. Неопходна је, дакле, друга перспектива, супротна приказу тока који води слушаоца према очекивању затворене форме, структуре, наратива или система склада, усмерености и равнотеже. Та друга перспектива би морала да се „загледа“ у сваку деоницу од укупно 13 инструмената (пиколо, кларинет, бас-кларинет, перкусије, клавир, чембало, челеста, хармоника, виолина и гудачки квартет) понаособ, да би пронашла правилну неправилност понављања и разградње најмањих могућих јединица. Интервали мале секунде, мале и велике терце, ако на почетку делују као да носе тематски регистар композиције, убрзо губе ту привидно тематску функцију умножавајући се у обртајима и транспозицијама тонова ових интервала у бесконачан низ тонских висина. Слично је и са метро-ритмичком компонентом која симулира мотивику недоследном репетитивношћу, односно понављањем у којем се распада или варијантно умножава и тако „мутира“ још увек непотврђени „кандидат“ за метро-ритмички мотив. Сувише су сложене ове „мутације“ и то тако да организација сваке деонице као да следи властити систем по логици инструмент = систем, без приоритета усклађивања не само макроструктуре, већ и вертикалног склопа композиције. Изузетак представљају „рез-прекиди“ у такту 5 у партитурној ознаци 7, у такту 3 у ознаци 9, у ознаци 14, у такту 5 у ознаци 16, у ознакама 17, 18, у два такта испред 19, у ознакама 21, 22, 24, 26, 27, као и код наступа пауза с короном. „Рез-прекиди“ претежно одговарају оркестарским променама – експонирањем једног инструмента, који се, ако следимо и даље аналогију с музичком кутијом, „пали“ и покреће као нови елемент („шраф“) механизма, па се тако открива да

оркестрација није произведена системским операцијама. И то је можда једини параметар у којем је аутор себи допустио одлуке, произвољне, односно мотивисане укусом и умећем, и још да повремено одзвањају мимезисом музичке кутије, представом звука њене музике и њеног механизма.

Шта подразумева једнакост инструмент = систем? Свака деоница настаје из сложене бесконачне петље, генерисане од основних података (као што су, на пример, поменути интервали мале секунде, мале и велике терце, затим многобројни метро-ритмички обрасци, где би тешко било утврдити који су основни). Подаци су процесирани уз тзв. позитивни *feedback*, који ствара утисак зачараног круга: А произлази из В колико и В произлази из А. Дакле, нема поделе на оригиналне, тј. првотне „исказе“, и секундарне, изведене „материјале“. Сав материјал је другостепено изведен, односно генерисан тзв. аутопоезисом система. Аутопоетични системи не демонстрирају своје операције тако да се оне огледају и препознају у начину организације материјала. Методи серијализма, на пример, нису аутопоетични јер се њихово спровођење чита као примена обликотворног принципа на музички материјал чију основу представља серија (в. примере 1 и 2).

У Никодијевићевом композиционом поступку нема хијерархије уређења по нивоима. Компјутер је коришћен као алатка у произвођењу система, помоћу програма дигиталне анализе. „Могући композициони сценарији“ одговарају алгоритмовима као низовима упутстава којима се процесира банка података. На моје питање како је овај поступак асимиловао фракталну геометрију, композитор је одговорио: „Фрактали су нестабилни системи у којима је однос целокупне (немерљиве) површине и детаља унутрашње структуре однос јединствене количине неуређености, дакле, као код аутоматски пренесене генетске грешке (могућност мутације), која је неопходна за опстанак читавог система.“ Неуређеност је синоним високе сложености која има или хаос или *random* за ефекат. Два су алгоритма која теку паралелно: *loop* бесконачног низа тонских висина и *loop* којим се групишу метрички обрасци и ритмичке јединице, као и распоред регистара.

Откуд да у *random* синтези два процеса искрсавају алузије на Лигетија, Стравинског и Месијана? Недвосмислено се препознају у партитурној ознаци 11 (Лигети), 14–19 (*Посвећење* као амблем Стравинског, а потом и друге референце), 19–21 у деоници клавира пре свега (Месијанов особен хроматски колорит, в. пример 3). Композитор их назива „холограмским илузијама“, мислећи првенствено на сапостављање или *random* сустизање два алгоритма у процесу (*random*, али где је алузивност референци „поспешена“ оркестарским ситуацијама). Заиста необично! Да га Лигети, Стравински и Месијан посматрају као „очевито преко рамена“, Никодијевић не узима за случајност, односно за контингенцију своје „слепе мрље“. Он их не „позива“ на начин цитата, већ симулира њихове идиосинкразије, тачније аспект механичког који издваја из композиторских рукописа Лигетија, Стравинског, Ме-

сијана, али и техно-музике, редукујући тако туђе композиционе системе на сет алгоритамски извршних инструкција.

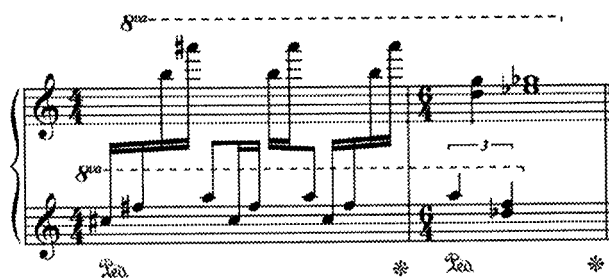
Сви системи су конституисани с нужном „слепом мрљом“ које једино други системи који их посматрају могу да виде, а процес репродукције система зависи од мноштва посматрајућих система који „одмотавају“ конститутивни парадокс у „посматрању посматрања“. Ако се операцијом назива процес репродукције система, онда је посматрање чин разлучивања којим се производи информација. Алузије на Лигетија, Стравинског и Месијана подсећају на Луманову поуку: свако посматрање се одвија с једне тачке гледишта, која би теоријски могла да буде и другачија. „Слепа мрља“ јесте та контингенција (условљеност која није нужна) посматрача (овде Никодијевића), чија се латентност открива само ако се сагледа са других тачака гледишта, посматрањем других система. Отуд Никодијевић није „украсио“ своју музичку кутију омажом композиторима – узорима. Он је манифестовао гледиште сопственог система суочивши га са погледом „очева“. Никодијевић посматра Лигетија, Стравинског и Месијана који га „посматрају“. Самореферентност система никада није прозирна – аутор зна да његов портрет, уколико заиста тежи самоодређењу, мора да покаже како се његов субјект интердискурзивно уодношава с другим субјектима.

Свакако, и моја музиколошка перспектива полази с једног, контингентног стајалишта – овога пута од одлуке да композицију представим тако што јој „натурализујем“ (преузимам, тумачим и прилагођавам) поједине аспекте Луманове теорије друштвених система, а с циљем да предочим сложеност нетотализујућег, аутопоетичког система у Никодијевићевом композиционом поступку. Нетоталитарни карактер системског мишљења код Никодијевића могао би се доказати сасвим другачијом интерпретативном перспективом. *Музичка кутија* може слушаоца да заведе не само као механизам (сетимо се Малера /Gustav Mahler/ и носталгије вергла у средњоевропском миљеу *Jugendstil*-а), већ и као кутија у којој су „запаковани“ афекти реторике музичких гестова („неуротично замушкивање“ којим се одлаже почетак у парт. ознакама 1–5, „катарзично разрешење“ у медијантама у 27, „сабласно-фантастичне“ сонористичке оркестрације од 29–32, „сентименталне“ мелодије у хармоници, флаути и кларинетима у 33). Али, чак и да хоћу да истакнем примарност ефеката музичког приказивања, не могу а да не утврдим да су то нуспојаве трећестепеног порекла. Напокон, сложеност конструкције не може се заобићи ни прагматиком задовољства при окидању слушаоцевих рецептивних навика. Нема места регресивном наслеђу композитора – генија из XIX века од којег савремена музика и данас пати и то је политика Никодијевићеве естетике: крај уточишта експресије у лењости интуиције.

Пример бр. 1
Деоница пикола у партитурној ознаци 4–5



Пример бр. 2
Деоница клавира у тактовима 3–4 у партитурној ознаци 20



Пример бр. 3
Цела партитура у тактовима 4–8 у партитурној ознаци 12

The image displays a musical score for Example No. 3, covering measures 4 through 8 in a 12-measure notation. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. The instruments and parts are labeled as follows from top to bottom: Flute (fl.), Oboe (ob.), Clarinet in B-flat (cl. Bb.), Bassoon (fag.), Horn in F (tr. F), Trombone (tr.), Trumpet in D (tr. D), Trumpet in C (tr. C), Violin I (vl. I), Violin II (vl. II), Viola (vla.), and Cello/Double Bass (vc.). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. A specific section of the score is highlighted with a bracket and labeled '12. такт' (12-measure notation). The notation is dense and detailed, typical of a full orchestral score.