

Чланак примљен 19. 3. 2007.
УДК 78.071.1 Никодијевић М.

Јелена Новак

QUEER ПРОТОКОЛ ОМАЖА МАРКО НИКОДИЈЕВИЋ: МРАЧНЕ ОДАЈЕ – ГРОБНИЦА ЗА КЛОДА ВИВИЈЕА

Након што сам завршио композицију
сазнао сам да је, иронично,
Вивијеа, баш као и мене,
престрављивао мрак.

Марко Никодијевић

АПСТРАКТ

Музика канадског композитора Клода Вивијеа (Claude Vivier, 1948–1983) послужила је као фрактализовани материјал за настанак дела *Мрачне одаје – гробница за Клода Вивијеа* (*Chambres de ténèbres/tombeau de Claude Vivier*, 2005) Марка Никодијевића. Вивијеово стваралаштво и рубно *queer* деловање упориште су Никодијевићевог минуциозног читања/деконструисања Вивијеовог света кроз сопствена стваралачка преиспитивања.

Кључне речи: *Queer*, омаж, деконструкција

Биографска матрица канадског композитора Клода Вивијеа (Claude Vivier, 1948–1983) разбија стереотипе фигуре композитора. У биографским написима о овом уметнику, поред информација о школовању, освојеним наградама и именима ментора код којих је учио и усавршавао се, помињу се и чињенице везане за ауторово порекло, сексуалност и смрт. Наглашава се да су Вивијеови биолошки родитељи непознати, да је усвојен у трећој години, да је био хомосексуалац и да га је у Паризу избо ножем младић проститутка. Наводи се да је иза њега остало 49 композиција и да је у време смрти на његовом радном столу пронађено дело у коме је предвидео детаље сопственог трагичног краја. Вивијеов неуобичајен живот и брутална смрт чине га *queer*¹

¹ *Queer* подразумева неконвенционалне облике сексуалних понашања и деловања – хомосексуалност, транссексуалност, бисексуалност, кросдресинг, травестију итд. Указује на релативи-

иконом савремене уметничке музике. Околности под којима је аутор преми-нуо, као и његова опседнутост смрћу и пропадањем, стварају посебну атмосферу за тумачење његове уметности.

Вивије се музички едуковао најпре у родном Монтреалу, затим на Институту сонологије у Утрехту, а потом и код Карлхајнца Штокхаузена (Karlheinz Stockhausen). Био је заинтересован за неевропску музику, посебно музику Балија.² Музика Клода Вивијеа ослања се на различите музичке језике, али он то не чини колажирањем и еклектичким сучељавањем контрастирајућих музичких материјала. Његова музика презентује суптилне прелазе из микротоналности у тоналност, из ламонтејанговских (La Monte Young) „дрон-нова“ у бучање тибетанских трубљи, из микротоналних звукова ритуала скривеног порекла у опсесивно-репетитивне инкантације заборављених обреда, из унисоних звучања у органумска квартно-квинтна архаична сазвучја, из звучања аликвота на гудачким инструментима у звиждање извођача...

Специфична је техника компоновања мелодијских линија у Вивијеовим делима. Веома често, оне се развијају из једног језгра, неретко из унисона, а доноси их више гласова у опсесивном, трансфигуративном дијалогу у коме се гласови материјалима надовезују један на други осцилујући између међусобног „отимања“ материјала и мимикријског односа. Микротонално варирање и деконструисање мелодије и њених развојних потенцијала једна је од упечатљивих одлика Вивијеове музике (типичан пример оваквог односа према конструкцији мелодије јесте дело *Paramirabo*). Наводи се да је на овакав начин формирања мелодијских линија утицала музика Балија, с којом се Вивије сусрео на путовању 1977. године. На Балију Вивије се заинтересовао за *kotekan* технику преплетених мелодија. У балинежанској музици две или више мелодија, од којих се свака састоји од образаца пауза и „напада“, појављују се у исто време да би створиле ефекат константних преплетених „напада“. Иако је то примарно ритмичко средство, Вивије је био заинтересован за његову мелодијску примену.³

Друга специфична одлика већине Вивијеових дела јесте драматургија звучних збивања. Вивијеовске музичке ситуације одликује неразвојност. Вивије је објаснио ову технику: „Моја музика је парадокс. Обично у музици постоји некакав развој, некакав правац, или некакав циљ... што се у мојој музици све ређе дешава. Ја имам само стејтменте, музичке стејтменте, који нигде не воде. С друге стране, они воде некуда, али на много суптилнијем

зовање и плуралност родних идентитета.

² Парадигматски примери овог утицаја су у делима „Pulau Dewata“ (1977) и „Paramirabo“ (1978).

³ While in Bali, Vivier became interested in the technique of *kotekan* or interlocking melodies. In Balinese music, two or more melodies, each consisting of a pattern of rests and attacks, occur simultaneously to create the effect of constant interlocking attacks. Although this is primarily a rhythmic device, Vivier was interested in its melodic applications. Према: Janette Tilley, *Eternal Recurrence: Aspects of Melody in the Orchestral Music of Claude Vivier*, *Discourses in Music: Volume 2, Number 1* (Fall 2000), <http://www.discourses.ca/v2n1a3.html>.

плану.⁴ Ово објашњење је блиско дефиницијама грануларне синтезе звука. У Вивијеовом тумачењу „стејтменти“ би били управо „зрна“, „честице“ звука који генеришу звучни догађај чија микроструктура зависи од интеракције параметара који одређују честице, а макроструктура од промене карактеристика честица. Асиметричност форме честа је последица оваквог начина структурирања музичког дела. Сходно томе, завршеци композиција су неочекивани и чак потенцијално „отворени“, „замрзнуту“, попут заустављеног филмског кадра који призива утисак могућег покрета из стања неочекиваног мировања. Крајеви композиција као да укључују и тишину која следи након изненадне перцептивне промене. Чак и Вивијеова опера *Снови Марка Пола* (*Rêves d'un Marco Polo*) отеловљује логику конструкције засновану на грануларној синтези. „Честице“ које чине ово остварење су раније компонована Вивијеова дела – *Shiraz* (1977), *Lonely Child* (1980), *Zipangu* (1980), *Wo bist du*, *Licht* (1981).

Резимирање одлика Вивијеовог музичког језика пре приступања анализи Никодијевићевог освртања на Вивијеову поетику било је нужно с обзиром на то да је музика Клода Вивијеа објект остварења *Мрачне одаје/Гробница за Клода Вивијеа* (*chambres de ténèbres/tombeau de claudе vivier*,⁵ 2005). Никодијевићева композиција је у моје теоријско сећање неочекивано призвавала два сасвим различита уметничка дела – свиту *Купренов гроб* (*Le Tombeau de Couperin*) Мориса Равела (Maurice Ravel) и видео инсталацију *Годишњица смрти*⁶ визуелног уметника Владимира Николића. Иако наизглед различита, ова два асоцирана дела повезана су одлукама уметника да проблематизују статус уметничког узора чијег су наслеђа и сами део. Међутим, ова дела могу бити повезана и *queer* идентитетима „умешаних“ уметника – прикривене и наслућиване хомосексуалности Мориса Равела и тенденције успостављања Роза Селавија (Rose Sélavy) као женског алтер ега Марсела Дишана (Marcel Duchamp), коју је могуће детектовати и као *кросдресерску* игру идентитетима. Одлука да се дело учини објектом расправљања музике и фигуре Клода Вивијеа је стејтмент Никодијевића. Она доводи у центар пажње *queer* уметничку фигуру, аутора који је на периферији/маргини мапе

⁴ My music is a paradox. Usually in music, you have some development, some direction, or some aim... which in my music happens less and less. I just have statements, musical statements, which somehow lead nowhere. Also on the other hand, they lead somewhere but it's on a much more subtle basis. Према: Janette Tilley, *Eternal Recurrence: Aspects of Melody in the Orchestral Music of Claude Vivier*, *Discourses in Music: Volume 2, Number 1* (Fall 2000), <http://www.discourses.ca/v2n1a3.html>. Claude Vivier quoted in „Hommage a Claude Vivier 1948–1983“ Almeida International Festival of Contemporary Music and Performance. June 8–July 8, 1985, Islington, London.

⁵ Формулација *Tombeau de...* често означава дело написано у знак сећања на некога иако дословно означава гроб или гробницу. Коришћен је превод наслова дела који је аутор сугерисао. Напомињем и да аутор инсистира на писању наслова његових композиција у оригиналу малим словима.

⁶ У видео инсталацији *Годишњица смрти* (2004) Владимир Николић смешта професионалну нарикачу поред гроба Марсела Дишана у Руану (Француска) где она нариче за покојним уметником, али и уметношћу.

односа моћи успостављених у пољу савремене уметничке музике. Последично, могуће је закључити да Никодијевић у свом деловању и статусу налази аналогije са деловањем и статусом Вивијеа, те избравши његову музику за објекат студије изриче стејтмент који налаже да се улога/моћ Вивијеовог деловања преиспита и као аутора, али и као припадника мањинске друштвене групе. Ова одлука указује и на потребу експлицитног суочавања с кретањима сопственог музичког укуса персонификованим у деловању актера рубне историје музике друге половине 20. века. Тиме Никодијевић прави континуитет, али и одмак у односу на своја скорија дела, у којима је такође преиспитивао ауторске позиције, али позиције тада „јаких“ музичких субјеката – нпр. Лигетија (György Ligeti), Стравинског, Месијана (Olivier Messiaen) (music box/selbstportrait mit ligeti und stravinsky /und messiaen ist auch dabei/, 2000–2001/2003, реџ. 2006) и Карла Ђезуалда да Венозе (Carlo Gesualdo da Venosa), gesualdo transcriptions I – objekt/raum, 2004, *gesualdo transcriptions III – o vos omnes*, 2005.

Композиција *Мрачне одаје/Гробница за Клода Вивијеа* за ансамбл од 15 свирача⁷ написана је за Nouvel Ensemble Moderne.⁸ Траје око десет минута, а састоји се из три става. Први став (*Adagio, calmo e sostenuto, poco rubato*) почиње из унисона, *in C*. Убрзо, унисоно бива напуштен и из њега исходи заводљив хроматизовани мотив који опсесивно размењују кларинет и флаута, да би затим фрагменте и логику развоја мотива постепено преузимали и делови гудачког корпуса, а посебно артикулисала деоница виоле бериовске сонорности, те да би се структура мотива напоследку проширила на читав ансамбл. Реч је о раније поменутој техници конструисања Вивијеових мелодија која је овим ставом симулирана (пример 1).

Динамичка и артикулациона компонента дају печат овом мотивском „дијалогизирању“, подвученом перпетуираном структуром самог мотива. Читав став се одвија у нијансама *piano* динамике, од унисоног почетка у *pppp* ка крају, чија је захтевана динамика *p*. Везано за формално обликовање става, не би се могло писати о успостављању симетрије. Структура дела је развојна и аутор не показује тенденцију формалног заокруживања. Специфична звучност става остварена је употребом свирачких техника које преиспитују боје инструмената гудачког корпуса; *flautato, sul tasto, molto sul tasto* (попут виоле), *sul ponticello* (флажолет с јасно присутним основним тоном), *molto sul ponticello* (екстремни флажолет с једва присутним основним тоном), ефекат панове фруле (на виолини и виоли свира се на горњој половини четврте жице *molto sul tasto*), Бартоков *pizzicato*.

⁷ Флаута/пиколо, обоа, кларинет *in B*, бас кларинет *in B*, фагот, хорна *in F*, пиколо труба *in B*, тенор тромбон, удараљке – један извођач (два кротала, два триангла, два вуџ блока, два кравља звона, вибра слап, цимбал, тамбурин, конга, бас добош, клавир, две виолине, виола, виолончело, контрабас)

⁸ Ова композиција је добила награду форума Nouvel Ensemble Modern.

Након првог става прилично камерне звучности, Никодијевић се одлучује за волуминозно преиспитивање могућности извођачког апарата. У другом ставу – а deuxième: *moderato, maestoso e misurato, con fuoco* – фасцинантна је ефектност којом Никодијевић „мрви“ стереотипе симфонијског апарата фракталном логиком експонирања и суперпонирања музичких материјала. Неочекивано, у 35. такту се у деоници кларинета јавља реминисценција на хроматизовану мотивику првог става која, међутим бива праћена упечатљивим „резовима“ гудачког корпуса који симулира звучност ансамбла који изводи музику за далекоисточњачки традиционални музички театар (пример 2).

Трећи став – la troisième: *prestissimo, granulare* – једини је став у коме се Никодијевић отворено позива на једно од Вивијеових дела. Реч је о композицији *Zipangu* (1980) за 13 гудача, на коју Никодијевић асоцира коментаром: *Zipangu, tempo di risonanza, poco rubato* – у 93. такту. У овом ставу је логика компоновања превасходно заснована на раније описаној логици грануларне синтезе звука. Мотивски материјали су „измрвљени“ у „зрна“ која ступају у разнолике односе – смењују се, суперпонирају, сустижу вртоглавом брзином током става. Мотивика, као и композициона логика, вивијеовске су провенијенције, те је деконструисање Вивијеове музике овим ставом доведено до виртуозног врхунца.

Никодијевић је следећим речима „најавио“ свој омаж Вивијеу: „Чудно, лепо, прекомерно. То су речи на које помислим када мислим о Вивијеу. Три собе су испуњене парчићима Вивијеове музике, као објектима који су раширени у простору, у фракталима, холограмске собе призивају технике компјутерске музике на којима је заснована моја инструментална музика. Зауостављени и инвертовани распада, замрзнуте резонанце, одлагања и еха, процеси који призивају грануларну синтезу, сви су ту да би симулирали увек променљиву величину собе и форму простора, унутрашње резове са *dance-club* епизодама.“⁹ И заиста, Никодијевић је кроз музички језик Вивијеа и његову деконструкцију суверено, али и ненаметљиво показао шта за њега у музици значе појмови неубичајено, лепо и прекомерно. Тиме се и он сам уписао у једну од могућих линија рубних историја савремене музичке сцене. И не сасвим неочекивано, могуће је да је овим делом и Вивије добио снажног и пронишљивог следбеника који ће и надаље преиспитивати *queer* идентитет у свету музике.

⁹ Strange, beautiful, excessive. Those are the words that come to my mind when thinking about Vivier. The three chambers are all filled with bits of Vivier's music, like objects suspended in space, in fractal, holographic rooms recalling the computer music techniques on which my instrumental music is based. Stopped and inverted decays, frozen resonances, delays and echoes, processes recalling granular synthesis, all there to simulate an ever-changing room-size and spatial form, inter-cut with dance-club episodes. Из програмске ноте за композицију, аутор М. Никодијевић.

SUMMARY

QUEER PROTOCOL OF HOMAGE
CHAMBRES DE TENEBRES/TOMBEAU DE CLAUDE VIVIER
BY MARKO NIKODIJEVIĆ

Music of Canadian composer Claude Vivier (1948–1983) was used as a fractalized material for the composition *Chambres de ténèbres/tombeau de Claude Vivier* (2005) by Marko Nikodijević. Vivier's opus together with his marginal queer acting were pillars of Nikodijević's reading/deconstructioning Vivier's world through Nikodijević's own artistic dilemmas.

Пример бр. 1

adagio, calmo e sostenuto, poco rubato ♩ = 56 *la première*

flute *vibr. lento* *pp* *N.V.*

oboe

clarinet *pppp* *p* *n.* *n.* *p* *cantando* *ppp*

bass clarinet *ppp*

bassoon

horn

piccolo trumpet

trombone

percussion

piano

violin I *with mute* *pppp*

violin II *with mute* *pppp* *vibr. lento* *n.*

viola *with mute* *pppp*

violoncello *with mute* *pppp*

double bass *S.P.* *n.<* *n.<* *n.<* *n.<* *n.<* *n.<*

Марко Никодијевић, *Chambres de ténèbres/Tombeau de Claude Vivier*,
Adagio, calmo e sostenuto, poco rubato, т. 1–10

Пример бр. 2

32

fl. *breath-tone*
pp *n.*

ob.

cl.

b. cl.

bsn.

hn.

tp.

tb.

perc.

pno.

vn. I *S.P., flaut., nervoso e meccanicamente, spiccato*

vn. II *S.P., col legno battuto*
p *p* *p* *p* *p*

vla. *IV, M.S.T., pan flute effect*
p *n.*

vc. *ord*
n. *ppp* *n.*

d.b.

Марко Николијевић, *Chambres de ténèbres/Tombeau de Claude Vivier*,
Moderato, maestoso e misurato, con fuoco, т. 35–37

Пример бр. 2 (наставак)

36 *sostenutissimo* ♩ = 48 *rit.* *a tempo*

fl.

ob.

cl.

b. cl.

bsn.

hn.

ipt.

tbn.

perc.

pno.

vn. I
IV. M.S.T.
pen flute effect
n. *mf* *mf*

vn. II
ord. a punta d'arco
n.

vla.
ord. a punta d'arco
n. *ST* *mf*

vc.
S.P. flaut
n.

d.b.
S.P. flaut
n.