

Владо Милошевић:
етномузиколог, композитор и педагог

ТРАДИЦИЈА КАО ИНСПИРАЦИЈА

Тематски зборник

Бања Лука, 2014

Академија умјетности Универзитета у Бањој Луци
Академија наука и умјетности Републике Српске
Музиколошко друштво Републике Српске

ТРАДИЦИЈА КАО ИНСПИРАЦИЈА

Тематски зборник

За издавача

Проф. др Лука Кеџман, декан Академије умјетности
Проф. др Рајко Кузмановић, предсједник Академије наука и умјетности
Републике Српске
Проф. мр Саша Павловић, предсједник Музиколошког друштва

Уреднице зборника

Др Соња Маринковић
Мр Санда Додик
Др Ана Петров

Рецензенти

Мр Мирјана Живковић
Др Оливера Васић
Др Викторија Коларовска-Гмирја
Мр Аница Сабо
Др Санда Додик
Др Ана Петров
Др Соња Маринковић

Прелом

Дарко Домазет

Дизајн корица

Владимир Клепић

Штампа

ART PRINT

Тираж

120

Издавање зборника радова омогућило је Министарство науке
и технологије Владе Републике Српске

Бања Лука
2014

ISBN 978-99938-27-13-9

COBISS.RS-ID 4181528

САДРЖАЈ

1. Соња Цветковић Присуство музичара из Босне и Херцеговине у културном животу Ниша до почетка Другог светског рата	9
2. Биљана Милановић Музички спектакл масовног национализма на почетку XX века: Прослава педесетогодишњице Београдског певачког друштва	17
3. Немања Совтић и Милан Милојковић Прилози проучавању музичког живота Новог Сада на основу анализе чланака у дневним новинама <i>Јединство</i>	31
4. Мелита Милин Стваралачки светови Јосипа Славенског и Љубице Марић: Тачке спајања и разилажења	47
5. Мирјана Живковић Заоставштина Јосипа Славенског у библиотеци Факултета музичке уметности у Београду	56
6. Снежана Ђукић Чамур Улога текста у кантати <i>Вучја со</i> Душана Радића	66
7. Соња Маринковић Стваралаштво Реџе Мулића и наша традиција заборављања	83
8. Мирјана Веселиновић-Хофман Музичка тишина у композицији <i>Она</i> Иване Стефановић као изражајно и значењско поље двострукости нивоа инспирације традицијом	98
9. Ања Лазаревић Густав Малер и велика немачка симфонијска традиција	109
10. Тијана Поповић Младеновић Значење и тумачење музичког времена prelida <i>La puerta del vino</i> Kloda Debisiја	117

11. Ivana Petković Debisijevi pisani tragovi o tradiciji francuske muzike u polju <i>Logika delirijuma</i>	133
12. Наташа Турнић Ђорђић Антика у мјузик-холу: музички „превод“ Пикасових <i>Пластичних поза</i> у балету <i>Меркур</i> Ерика Сатија	142
13. Ивана Перковић и Марија Масникоса <i>Трисатион</i> Арва Порта: 1+1=1 спој православне и модерничке поетике	153
14. Ивана Медић „Одговорност наше генерације за судбину света“: написи Алфреда Шниткеа о Луђану Берију	167
15. Biljana Srećković Zvukovi oralnih tradicija kao materijali umetničkog stvaranja: <i>Židnja</i> Anee Lokvud	180
16. Ленче Насев Белези на музичките традиции во Македонија низ вековите	189
17. Марија Ђирић Филмска опера и аудиовизуелни концепти Ејзенштајна	198
18. Данијела Стојановић Композиција <i>Селска свиџа</i> С. Стојкова као стваралачки продукт народног двогласног певања	210
19. Смиљка Љ. Исаковић Савремени аспекти интерпретације барокне музике	219
20. Svetlana Stojanović Kutlača <i>Energija modusa</i>	234
21. Tijana Lukić Efekti interdisciplinarnog obrazovanja na savremenu izvođačku praksu	244
22. Vesna Mikić <i>Ima vremena za nas:</i> Prakse re/post produkcije u srpskoj popularnoj muzici	252
23. Борислава Вучковић Реповање <i>Моје приче</i> и историзација сјећања	259
24. Adriana Sabo Kako je <i>Svet</i> (bio) <i>ponovo mlad</i> ? Inspiracija tradicijom u stvaralaštvu grupe <i>Vidosex</i>	270
25. Катарина Лазаревић Српска традиција у популарној музици	282

„ОДГОВОРНОСТ НАШЕ ГЕНЕРАЦИЈЕ ЗА СУДБИНУ СВЕТА“: НАПИСИ АЛФРЕДА ШНИТКЕА О ЛУЃАНУ БЕРИЈУ¹

Др Ивана Медич

Српска академија наука и уметности

Музиколошки институт САНУ

Београд

e-mail: dr.ivana.medic@gmail.com

Сажетак: Руски/совјетски авангардни композитор Алфред Шнитке (1934–1998) бавио се *Sinfoniom* (1968) Луђана Берија (1925–2003) у низу текстова: „Трећи став Беријеве *Sinfonie* – стилски контрапункт, тематско и формално јединство у контексту полистилизма, ширење концепта тематизма“, „Полистилистичне тенденције у модерној музици“ и „Нов приступ компоновању – статистички метод“. Шнитке конзистентно назива Берија „полистилистичним“ композитором, те помоћу својих анализа *Sinfonie* афирмише властити композициони метод и елаборира своју стваралачку методологију и идеологију. У овом тексту аргументујем да се Шнитке идентификовао са Беријем и да га је донекле погрешно анализирао, јер је на његов опус пројектовао сопствене креативне дилеме и циљеве.

Кључне речи: Алфред Шнитке, *Прва симфонија*, Луђано Берио, *Sinfonia*, полистилизам, Густав Малер, скерцо, колаж.

Невероватно комплексна *Sinfonia* (1968.) италијанског авангардног композитора Луђана Берија (Luciano Berio, 1925–2003.) обично се сматра за „модел“ који је послужио Алфреду Шниткеу (Алфред Шнитке, Alfred Schnittke, 1934–1998.) да компонује своју једнако комплексну, за совјетске услове револуционарну *Прву симфонију* (1968–1972.). Међутим, сам Шнитке негирао је да је био инспирисан Беријевим остварењем и истицао да је своју *Прву симфонију* осмислио неколико година пре него што је први пут чуо *Sinfoniu*. Нема разлога да сумњамо у његове речи, јер је крајем шездесетих Шнитке већ увелико писао полистилистична, мање или више колажна остварења (међу ра-

¹ Рад је настао у оквиру пројекта *Идентификација српске музике од локалних до глобалних оквира: традиције, промене, изазови* финансираног од стране Министарства просвете и науке Републике Србије. Број пројекта: 177004 (2011–2014).

ним примерима можемо издвојити *Серенаду*, *Другу виолинску сонату* и *Музику за анимирани филм Шаклена хармоника* – сва ова дела довршена су закључно са 1968. годином). С друге стране, вести о иностраним премијерама и снимци нових дела стизали су у Совјетски Савез, али илегалним путевима и са више месеци, па и година закашњења. Стога је сасвим могуће да је Шнитке конципирао и скицирао своје остварење пре него што је први пут чуо *Sinfoniu* – тачан датум не можемо проверити јер скице за *Прву симфонију* нису сачуване.

Међутим, већ почетком седамдесетих година XX века – дакле, пре него што је довршио своју симфонију, Шнитке је дошао у посед Беријеве партитуре и детаљно је анализирао, те је написао есеј посвећен њеном трећем ставу, *Scherzo*, под насловом: „Трећи став Беријеве *Sinfonie* – стилски контрапункт, тематско и формално јединство у контексту полистилизма, ширење концепта тематизма“ (Schnittke, 2002a). Поред овог чланка, Шнитке је разматрао Беријева дела у још два есеја посвећена различитим аспектима савремене музике: „Полистилистичне тенденције у модерној музици“ (Schnittke, 2002b) и „Нов приступ компоновању – статистички метод“ (Schnittke, 2002c). Шнитке доследно назива Берија „полистилистичним“ композитором, те користи своје анализе Беријевих остварења као начин да афирмише властити композициони метод.

Овом приликом размотрићу Шниткеове текстове у контексту совјетске односно руске рецепције Луђана Берија, којег су руски писци често поредили са Шниткеом, и то не увек афирмативно. Критичари попут Марка Арановског, Левона Акопјана (Levon Akopian), Александра Ивашкина и других – сви одреда школовани на соцреалистичкој естетици – сматрали су да је Берио превише „апстрактан“, „интелектуалан“, „хладан“ композитор, док су у Шниткеовом опусу проналазили „етичке“ и „хуманистичке“ вредности. Међутим, сам Шнитке је у Беријевој *Sinfoniji* уочио различите наративне стратегије и дискурзивне слојеве, па чак се и идентификовао са њим. С тим у вези, указаћу да је Шнитке донекле погрешно анализирао Берија, услед тога што је на његов опус пројектовао сопствене креативне дилеме и уверења.

Као један од најистакнутијих руских композитора друге половине XX века, Алфред Шнитке је уживао специјалан статус у својој домовини. Током суморних година Брежњевљеве власти, адекватно окарактерисане термином „стагнација“ још у совјетско време, Шнитке је успео да се наметне као Шостаковичев „наследник“, те да стекне готово фанатичне следбенике, чији је број константно растао (Volkov, 1998: 36). Шнитке је преузео улогу приписану Шостаковичу – улогу музичког хроничара свог времена. По речима Генедија Рождественског, Шостакович „није био само композитор, већ Пимен“ (McBurney 1988: 121); након његове смрти, Шнитке је „наследио“ улогу уметника којег је совјетска интелигенција, разочарана у комунистички систем, сматрала

за своју савест и чувара моралних вредности. Млади совјетски интелектуалци, припадници такозване „генерације шездесетих“ (*шестидесетници*), пригрлили су га као гласноговорника генерације. Околност да су до почетка осамдесетих година XX века Шниткеова дела могла да се чују само у малим, неформалним салама или изван великих совјетских културних центара, допринела је Шниткеовом култном статусу и дала његовим следбеницима „утисак да су припадници великог, тајног друштва“ (Volkov, 1998: 36).

Као веома радознао и свестран интелектуалац, Шнитке је пасивно проучавао западноевропску авангарду, те је успевао да илегалним каналима набави партитуре и снимке нове музике, које је затим детаљно анализирао и обрађивао у теоријским текстовима. Мада велики број његових студија о композицијама Ђерђа Лигетија (György Ligeti), Луиђија Ноноа (Luigi Nono), Анрија Пусера (Henri Pousseur), Карлхајнца Штокхаузена (Karlheinz Stockhausen), па чак и Игора Стравинског, није могао да буде објављен за време његовог живота, преписи ових текстова су циркулисали по московским „андерграунд“ уметничким круговима. Већина текстова у којима Шнитке обрађује различите проблеме савременог компоновања објављена је тек почетком новог миленијума, залагањем Шниткеовог пријатеља Александра Ивашкина, и то на енглеском језику (Ivashkin, 2002). Ови текстови сведоче о Шниткеовом интересовању за све креативно, иновативно и интелектуално стимулативно. Шнитке је желео да има најактуелније информације о савременим композиционим техникама и трендовима и тежио је томе да његово стваралаштво буде сагледавано у контексту ширем од совјетског, односно источноевропског, те да постане део европске културне матрице. Због тога је константно испробавао разноврсне авангардне технике, а као „звучна лабораторија“ послужила му је његова музика за игране и анимиране филмове, из једноставног разлога: зато што није подлегала цензури Удружења совјетских композитора. Због тога није погрешно рећи да је на Шниткеово композиторско формирање највећи утицај извршио филмски студио *Мосфилм* и сарадња са чувеним редитељима тог доба као што су били Михаил Ром, Андреј Кржановски, Елем Климов, Лариса Шепитко итд. Касније би Шнитке једноставно пренео нека решења, а често и читаве одломке или готове нумере, из својих филмских партитура у своја „озбиљна“ остварења. Отуда сва његова дела, па и она „најозбиљнија“, задржавају извешан кинематографски квалитет.

Пошто у Совјетском Савезу у време када је Шнитке стварао музика није била схватана као апстрактна и самодовољна интелектуална активност, већ као средство за преношење филозофских, моралних и политичких порука, што је било у сагласју са „реалистичком“ (са или без социјализма) приказивачком естетиком, отуда су звучни ефекти које је било могуће произвести овим новим композиционим техникама и фе-

номени које је било могуће илустровати њима, били у фокусу Шниткеове пажње, док је много мање пажње обраћао на стилску чистоту и технички перфекционизам својих остварења, мешајући често „неспојиве“ технике и осцилирајући између тоналних и атоналних стилова.

Контроверзна *Прва симфонија*², довршена 1972. а премијерно изведена 1974. године, означила је прекретницу у Шниткеовој каријери, јер је учврстила његов статус водећег авангардног композитора у Совјетском Савезу; ову незваничну титулу су пре њега накратко носили Андреј Волконски и Едисон Денисов. Мада је *Прву симфонију* могуће анализирати као аутономно дело апсолутне музике, таква анализа би била потпуно бесмислена: наиме, читава форма, драматургија и рад са тематским материјалом указују на то да Шнитке овим делом заступа „реалистичку“ естетику, те да оперише са многобројним препознатљивим музичким симболима и „интонацијама“, уз обиље експлицитних музичких референци. Шнитке користи ове приказивачке кодове да би његово изазовно и веома модерно дело лакше комуницирало са слушаоцима. Пошто музички мимезис није појмовно експлицитан, они просто маме аналитичара да се упусти у игру одгонетања њихових могућих „значења“.³

У првој публикацији посвећеној премијери *Прве симфоније*, Јуриј Корев је експлицитно назвао ово дело „програмском симфонијом“ (Блинова и др., 1974: 24) и инсистирао на томе да Шниткеов начин рада са мотивима не подлеже музичким законитостима, већ да се наслања на принцип филмске монтаже (Блинова и др., 1974: 25). И заиста, генеза *Прве симфоније* поклопила се са Шниткеовим радом на музици за документарни филм Михаила Рома *Свети данас*.⁴ Овај филм био је замишљен као панорамски преглед XX века, који би осветлио различите проблеме са којима се свет суочавао крајем шездесетих, као што су студентске демонстрације, Маоизам и кинеска „културна револуција“, рат у Вијетнаму, глад у Африци, пораст коришћења опојних дрога међу младима итд. Шнитке је тврдио: „Да нисам видео све те филмске кадрове, никада не бих написао овакву симфонију“ (Блинова и др., 1974: 13). У светлу ове изјаве, *Прва симфонија* се може схватити као Шниткеова калеидоскопска апокалиптична панорама XX века, дочарана музичким средствима. Бројни критичари истакли су, као најупадљивије одлике ове симфоније, театралност, импровизационе моменте, употребу цитата и колажа, као и однос према традицији, како совјетској, тако и широј европској (Schmelz, 2009: 317).

² Шниткеов први искорак у симфонијски жанр био је студентски рад, компонован око 1955–6, а данас познат као „Нулта симфонија“. Попут Шниткеове „праве“ *Прве симфоније*, ни партитура „Нулте симфоније“ досад није објављена, али је снимак објављен на комерцијалном диску шведске дискографске куће BIS (CD BIS 1647).

³ Једно од могућих „читања“ ове симфоније понудила сам у: Медић, 2008.

⁴ Михаил Ром је преминуо 1971. године, те су филм довршили његови студенти Елем Климов, Марлен Куцијев и Херман Лавров.

Премијера овог рискантног дела одржана је фебруара 1974. године у Горком (данас Нижњи Новгород), провинцијском граду који је у то време био затворен за странце. Одмах након премијере, којом је дириговао Рождественски, симфонија је стављена на „црну листу“ и изведена само још једном до *йересџројке*, и то у Талину, главном граду забачене совјетске републике Естоније. Међутим, ова забрана извођења само је додатно допринела култном статусу ове симфоније; снимак са премијерног извођења илегално је умножаван и дистрибуиран широм земље, попут књижевних *самиздата* (Schmelz, 2009: 317). Упркос „црној листи“, *Прва симфонија* је завредила чак две отворене дискусије у Удружењу совјетских композитора у фебруару 1974, а део ових дискусија штампан је у октобарском броју званичног гласила *Совјетска музика*.⁵ У годинама које су уследиле, критичари су истicali да је овом симфонијом Шнитке једним потезом изменио ток развоја совјетске уметничке музике (Ivashkin, 1995: 120–121). Левон Акопјан је навео да је премијера *Прве симфоније* била „сензационална“ и представљала „симболичан датум“ у историји совјетске музике (Наkobian, 1998: 221); Михаел Курц (Michael Kurz) такође је означио ову премијеру као „један од кључних догађаја у историји совјетске музике“ (Kurtz, 2007: 109), док Питер Шмелц (Peter J. Schmelz) тврди да је премијера овог дела означила крај епохе музичког „отапања“ у Совјетском Савезу (Schmelz, 2009: 297, 304). Сам Шнитке је признао да је ово кључно дело у његовом опусу, те да је све што је после тога урадио на неки начин „произашло из *Прве симфоније*, као наставак идеја и тенденција изложених у њој“ (Schmelz, 2009: 306).

Као што сам већ навела, *Sinfonia* Луђана Берија је често навођена као модел на основу којег је Шнитке конципирао своју *Прву симфонију*; међутим, Шнитке је то негирао. Аутор детаљне аналитичке студије *Sinfonie*, Дејвид Озмонд-Смит (David Osmond-Smith), истакао је да је *Sinfonia* једно од Беријевих „енциклопедијских“ дела, јер је у њој „Берио синтетизовао неколико својих дугогодишњих преокупација, те их је поставио тако да ‘звуче заједно’ (што би био дослован превод италијанског наслова)” (Osmond-Smith, 1985: 1–2). Ричард Тараскин (Richard Taruskin) наводи да је „Берио желео да понуди нови одговор на вечно питање о саодносy прошлости и садашњости“, те да је „Беријев колаж био панорама шездесетих као раздобља историјског прекида и немира“ (Taruskin, 2005: 347–348).

Sinfonia има пет ставова, од којих су неки писани као независне композиције, а затим обједињени у симфонијски циклус. Најинтригантнији је трећи став, Скерцо, који представља фасцинантан колаж који користи Скерцо из Малерове (Gustav Mahler) *Друге симфоније* као полазну основу: Малеров став је цитиран у целини, а

⁵ Видети Schmelz, 2009: 311–319, где аутор даје преглед ових дискусија, као и укупне критичарске рецепције Шниткеове симфоније у совјетској штампи тога доба.

изнад њега Берио је разастрео густу мрежу цитата и парафраза. За овај музички колаж Берио је изабрао музику виртуозних оркестратора, као што су Берлиоз (Hector Berlioz), Дебиси (Claude Debussy), Равел (Maurice Ravel), Штраус (Richard Strauss), Стравински, затим, три велика немачка Б – Бах (J. S. Bach), Бетовен (Ludwig van Beethoven) и Брамс (Johannes Brahms), музику композитора Друге бечке школе, као и остварења Беријевих савременика, углавном окупљених око Летњих курса из композиције у Дармштату (Osmond-Smith, 1985: 47).

Као што сам истакла, совјетска рецепција Беријеве *Sinfonie*, која је углавном коментарисана у спрези са Шниткеовом *Првом симфонијом*, као и са другим делима заснованим на колажно-монтажном принципу, била је претежно негативна. На пример, Левон Акопјан је навео: „Важно је подвући да је елемент етички релевантне колизије који конституише срж Шниткеове *Прве симфоније* у потпуности одсутан из 'митологизујуће' *Четврте симфоније* Чарлса Ајвза (Charles Ives), а да не говоримо о површно илустративној колажној *Sinfoniji* Луђана Берија“ (Наковјан, 1998: 227). Марк Арановски је истакао да у Беријевој композицији „музика и текст звуче симултано, у паралели, као независни звучни токови, који се никад не мешају и никад не сучељавају... У овом делу не уочавамо драмску потку која би одредила узајамни однос различитих звучних реалитета, као што је случај у Шниткеовом остварењу. Као суштински камерно дело, Беријева *Sinfonia* не тежи концептуалности, а поготово не тако маштовитој концептуалности као што је она примењена у Шниткеовој *Првој симфонији*“ (Арановски, 1979: 165). У правом марксистичком духу, Арановски такође истиче да би „Шниткеова симфонија била само занимљив ексцес да се композитор ограничио само на пуку илустрацију – то јест, да није био заинтересован за друштвену улогу свог дела. Ова симфонија има јасну публицистичку страну, јер је њена импозантна драматургија настала као продукт Шниткеове тежње да се ухвати у коштац са актуелним друштвеним проблемима у савременој култури“ (Арановски, 1979: 164–165). Сличних оцена наћи ћемо и у радовима других совјетских критичара. На оваква поређења критичаре је вероватно навео очигледан недостатак реалистичких приказивачких гестова у Беријевом остварењу. Услед тога, упркос томе што *Sinfonia* инкорпорише значајне филозофске и књижевне текстове тог доба, те експлицитно обрађује како древне тако и савремене митове и митологије, Беријево остварење им је деловало мање „програмско“ и „концептуално“, те су га доживели као демонстрацију чисто формалистичког композиционог виртуозитета.

За разлику од ових критичара, Шнитке је у Беријевом делу идентификовао различите наративне стратегије и дискурзивне слојеве. Заправо, може се уочити да се Шнитке у великој мери идентификовао са Беријем, те да је на његов опус пројектовао властите стваралачке преокупације и циљеве. Отуда се „програми“ које је Шнитке „припи-

сао“ Беријевом остварењу, као и његова херменеутичка читања креативних одлука његовог италијанског савременика, могу схватити као вид елаборације Шниткеове властите методологије и идеологије.

У значајном реферату из 1971. године, „Полистилистичне тенденције у модерној музици“, у којем је говорио мање о свом композиционом методу а више о узорима из прошлости и садашњости, те покушао да свој „полистилистични стил“ прикаже као део европског културног континуума, Шнитке је споменуо трећи став *Sinfonie* као пример успешне примене полистилистичног метода. Шнитке је истакао да није могуће повући стриктну границу између полистилизма и еклектицизма, односно између полистилизма и директног плагијаризма, те је истакао да „питање ауторства постаје компликовано, како у легалном смислу, тако и у погледу тога да ли је композитор у стању да очува свој индивидуални и национални идентитет“ (Schnittke, 2002b: 89). Међутим, Шнитке је издвојио управо Берија као композитора чија се индивидуалност рефлектује у избору цитираног материјала, као и у начину на који је сложен у колаж: „Беријева супер-колажна симфонија је адекватна демонстрација личног и националног идентитета овог композитора (јер богатство колажне полифоније у овом делу асоцира на мешање звукова улице које чујемо у партитурама италијанских неореалистичних филмова)“ (Schnittke, 2002b: 89). Ако бисмо следили Шниткеов аргумент, могли бисмо рећи да је *Прва симфонија* изразито руска услед Шниткеове примене реалистичких приказивачких гестова, као и афинитета за грандиозне оркестарске ефекте, али и због своје везе са совјетском кинематографијом.

Шнитке је искористио примере Беријеве *Sinfonie* као и Цимерманове (Bernd Alois Zimmermann) опере *Војници* (*Die Soldaten*) да би доказао сврховитост и оправданост полистилистичног метода. Према Шниткеу, полистилистични метод „шири опсег изражајних могућности, дозвољава интеграцију ‘високих’ и ‘ниских’ стилова, тј. интеграцију ‘баналног’ са ‘високопарним’... У њему налазимо документарну објективност музичке стварности, која је представљена не само као нечија појединачна рефлексија већ као дослован цитат (те у трећем ставу Беријеве симфоније чујемо злокобан апокалиптички подсетник да на нашој генерацији лежи одговорност за судбину света, што је изражено колажем цитата, музичких ‘докумената’ из различитих епоха – што нас подсећа на биоскопско оглашавање из седамдесетих година)“ (Schnittke, 2002b: 90). Тиме што наглашава „филмичне“ квалитете Беријеве партитуре, Шнитке уједно оснажује везу своје сопствене симфоније са кинематографијом.

У другом чланку, у којем разматра „статистички“ метод компоновања, Шнитке исправно уочава да „док слушамо Беријеву *Sinfoniju*, оно што уочавамо није разлика између Беријеве властите музике и музике других композитора коју овде цитира, већ чујемо раз-

лику између тоналне и атоналне музике. Дакле, првенствено чујемо контраст између музике Берија, Шенберга (Arnold Schönberg), Берга (Alban Berg), Веберна (Anton Webern), Штокхаузена и Глобокара с једне стране, и музике Малера, Равела, Штрауса и Бетовена с друге стране“ (Schnittke, 2002c: 128).

У истом периоду, дакле почетком седамдесетих, Шнитке је написао и есеј под насловом „Трећи став Беријеве *Sinfonije* – стилски контрапункт, тематско и формално јединство у контексту полистилизма, ширење концепта тематизма.“ У овом чланку он конзистентно назива Берија „полистилистичним“ композитором и истиче да је најзанимљивија одлика *Sinfonie* то што „сваки цитат има тематску функцију“ и да је ово „један нов, обухватнији тип тематизма, у којем семантичка јединица није ограничена на интонацију као такву, са њеном уобичајеном експресивном улогом“ (Schnittke, 2002a: 216). Шнитке се овде, наравно, позива на Асафјевљев концепт интонације, али и исправно уочава да се семантичка јединица шири на читаву „интонативну коалицију (то јест, на цитате), који са собом носе огроман распон емоционалних, стилских и историјских асоцијација“ (Schnittke, 2002a: 216).

Мада Шниткеова анализа *Sinfonie* није тако детаљна као неке касније анализе (у том смислу узорна је већ споменута монографија Дејвида Озмонд-Смита из 1985. године), Шнитке исправно уочава да два фактора обезбеђују јединство трећем ставу, а то су: „1) уређена формална концепција (полистилистичне контрапунктске варијације над кантус фирмусом, где се у улози кантус фирмуса налази Скерцо из Малерове *Друје симфоније*) и 2) разноврсне интонативне, тембровске и експресивно-асоцијативне споне које повезују пасаже који садрже директне цитате. Ове споне олакшавају прелазе од једног до другог цитата, од једног до другог стила, док у исти мах омогућавају преношење Малеровог оригинала у неизмењеном, дословном виду.“ (Schnittke 2002a: 216).

Шнитке такође примећује да „Берио интегрише многобројне стилске музичког материјала којег користи посредством њихових теже уочљивих међусобних ‘афинитета’“, који креирају „суптилну мрежу наговештаја, алузија и асоцијација које уједињују све ове најзглед разједињене звучне скице у једну поетску музичку слику света данашњице који је уздрман и подељен“ (Schnittke, 2002a: 216). Поред ових „интонативних афинитета“, Шнитке такође уочава различите књижевне асоцијације између различитих слојева цитата и истиче да је еклектицизам цитата у сагласју са подједнако еклектичним ансамблом – мешавином традиционалних и модерних инструмената којима је придодат вокални октет, The Swingle Singers, специјализован за извођење комерцијалних, поп аранжмана класичне музике.

Међутим, према Шниткеу, „најсуптилнији уједињујући фактор, који овом делу даје трагичан квалитет, јесте прецизна сагласност

између ефемерности Малеровог *Скерца*, који брзо протиче кроз ово дело, и намерно несавршене целине“ (Schnittke, 2002a: 223). Заправо, док настоји да одгонетне „значање“ Беријеве симфоније, Шнитке реafirмише властиту креативну идеологију: „Носталгична свест да је немогуће остварити концептуално и формално савршенство, које је карактерисало западноевропску музику до краја XIX века, прожима Беријеву *Sinfoniu*. Као да се идентификује са изумирућим индивидуалистичким хуманизмом уметности из прошлости, композитор поново оживљава на овом ‘одру’ сцене из музичких остварења из XIX и XX века, од Бетовена до Штокхаузена, па чак и из својих сопствених дела (тима се деградирајући на ниво композитора из прошлости). Берио као да поручује: ‘Баш као што је немогуће поново оживети све ове дивне успомене на прошле дане, тако је немогуће вратити у живот мртву музичку форму... форму коју су уништили шокови идеолошке демистификације а темељ јој поткопали интелектуални скептицизам или преокупираност технологијом.’ А Берио потврђује ово својим експериментом чија је сврха да створи, а затим доведе до прераног уништења нову полистилистичну форму“ (Schnittke, 2002a: 223).

Шнитке истиче да су покушаји да се спаси пропадајућа уметничка форма увек подразумевали неку врсту „укрштања“ старог и новог. У том смислу Шнитке сматра Берија наследником Веберна, јер „његове полистилистичне варијације на кантус фирмус јесу плод укрштања Вебернових хомофоно-полифоних хибрида са новим, ‘дивљим’ материјалом, са збрком звукова који нас свакодневно засипају са радија и телевизије, кроз отворене прозоре и у градском превозу. Али, за разлику од својих претходника, Берио одбија да потврди нову форму у својој *Sinfoniji*: она умире тек што се родила“ (Schnittke, 2002a: 224). Шнитке оправдава такав закључак тиме што верује да цитати успевају да „сломе“ кантус фирмус, а када се он поново појави при крају става, та „замршена маса цитата се слободно котрља, без икаквих формалних ограничења“ (Schnittke, 2002a: 224). Док је анализа Озмонд-Смита доказала да ово није у потпуности тачно, Шнитке има право у том смислу што је звучни утисак управо овакав каквим га је описао: другим речима, овај став се наизглед „урушава“ како се приближава крају, као да Малер више није у стању да сноси са теретом нагомиланих цитата.

Сви ови наводи показују да је Шнитке сматрао Беријево остварење веома значајним. Међутим, ако упоредимо *Sinfoniu* и *Прву симфонију*, долазимо до закључка да су ова дела веома различита, те да је Шниткеова тврдња да се није директно угледао на Берија свакако тачна. Најпре, Шнитке је своју *Прву симфонију* конципирао као традиционалан четвороставачни циклус, са мање-више очекиваним редоследом и драматургијом ставова (Алегро – Скерцо – лагани став – трагични финални став). Овакав редослед веома је у духу руског симфонизма, јер

се слични циклуси са трагичним финалом могу наћи код Чајковског, Шостаковича и других. С друге стране, Беријев симфонијски циклус настајао је постепено – наиме, он је инкорпорисао своје раније, независно остварење *O King* (1967) као други став симфоније. Тараскин истиче да је Берио компоновао *O King* у част Мартина Лутера Кинга (Martin Luther King), а пошто је Кинг убијен почетком априла 1968. године, Берио је одлучио да адаптира ову композицију (оригинално написану за једног певача и камерни ансамбл) за већи извођачки састав и да је укључи у своју *Sinfoniu* (Taruskin, 2005: 348). Поред тога, прва верзија *Sinfonie* имала је четири става, да би јој Берио накнадно додао и пети. Од ових пет ставова, само је трећи у традиционалној форми (већ споменути малеровски *Скерцо*). За разлику од Шниткеове хипертрофиране и театрализоване симфоније, Беријева *Sinfonia* је писана за много мањи, готово камерни извођачки ансамбл и, парадоксално, упркос томе што садржи различите текстове, много више се наслања на традицију „апсолутне“ музике неголи Шниткеова филмична, „програмска“ симфонија.

Што се тиче референци на остварења из светског музичког архива, Берио користи цитате искључиво у трећем, колажном ставу, док је остатак *Sinfonie* остварен пост-авангардним, пост-серијалним поступком (па чак и колажни *Скерцо* звучно не одудара од поставангардне целине) – за разлику од Шниткеове симфоније где налазимо много шири спектар цитираних и парафразираних „музика“.

Док су Шниткеа инспирисали филм, театар и разни јавни спектакли – те је овај свој извор инспирације пројектовао и на Берија – можемо констатовати да ово није у потпуности тачно, јер се Берио заправо највише наслања на „моделе“ из књижевности и филозофије, нпр. структурализам, егзистенцијализам, антропологију, концепте „отвореног дела“ и „дела у настајању“ итд. Списак аутора чије је текстове Берио користио у *Sinfoniji* обухвата Клода Леви-Строса (Claude Lévi-Strauss), Семјуела Бекета (Samuel Beckett), Џејмса Џојса (James Joyce), Пола Валерија (Paul Valéry) и друге – дакле, ради се о најзначајнијим протагонистима западноевропске високомодернистичке, елитне/елитистичке културе. Дејвид Озмонд-Смит је понудио аналогију да је *Sinfonia* Беријев музички одговор на Џојсово *Финеганово бдење* (*Finnegans Wake*) (Osmond-Smith, 2005); међутим, прецизна логика којом је изведен трећи, колажни став, више асоцира на Џојсовог *Уликса* (*Ulysses*). С друге стране, Шниткеов метод „лепљења“ музичких материјала различитог порекла, мада наоко сличан Беријевом, поготово у *Скерцу*, заправо много више подсећа на филмску монтажу, на метод спајања појединачних кадрова у целину већег реда, неголи на џојсовску „мрежу“ и „ток свести“.

Дакле, за разлику од Шниткеа, који слободно „миксује“ музичке артефакте различитог порекла, укључујући и оне најтривијалније,

Берио искључиво цитира дела која су ушла у високовредновани „канон“ најбољих остварења XX века, у чему се огледа његов елитистички укус и образовање. Беријев колаж није „укаљан“ референцама на популарне, кич жанрове јер, за разлику од Шниткеа, он није одрастао окружен „музиком за широке народне масе“ и од њега се није очекивало да буде „приступачан“. Поред тога, начин на који Берио уводи цитате и парафразе је много софистициранији, јер музичке везе које се успостављају између Малеровог *Скерца* и фрагмената који су наслојени на њега, па чак и између самих фрагмената, показују да их је Берио бирао по принципу међусобне сродности и компатибилности. Ово јасно раздваја Беријев претенциозни композициони *tour de force* од Шниткеових хаотичних спојева неспојивог. Путем свог вештог, софистицираног, високообразованог и супериорно-елитистичког колажа, Берио проговара гласом представника доминантне западноевропске културе; док путем својих неупегланих, баналних и вицкасто-саркастичних спојева Шнитке заступа иритираног, занемареног, бунтовног и спутаног уметника из „стагнантне“ источноевропске земље чији је политички систем фаворизовао униформно мишљење.

Беријево остварење је постмодерно по томе што представља осврт на најрадикалнију фазу западноевропског високог модернизма, која је запала у ћорсокак. Уметник као што је Берио, неко ко је био непосредни протагониста авангардног полета у педесетим и шездесетим годинама XX века, а на измаку шездесетих суочен са хиперпродукцијом информација у освит компјутерске ере, са губитком илузија који је пратио шездесетосмашке протесте, са колапсом модернистичког историцизма и идеологије о константном „прогресу“ уметности и друштва, баца носталгичан поглед на „златно доба“ авангарде, чији је био активан протагониста. Шниткеов мотив за коришћење цитата је драстично другачији, јер он није у позицији да се осврне на златне дане авангарде са носталгичном сентименталношћу. Пошто је стасао у култури у којој су представници владајуће идеологије сузбили авангарду, Шнитке је веома рано изгубио илузије. Уместо да креира „музеј авангарде“, што је суштина Беријевог пројекта са *Sinfoniom*, Шнитке се упушта у ироничну, али горку полемику са институционализованим кичом који га окружује; уместо да следи утопијски, авангардни сан, он се осећа обавезним да саопшти неулепшану истину, а да би то постигао он користи сва средства реалистичког музичког приказивања која су му на располагању. За крај, навешћу речи Ајвана Мудија (Ivan Moody): „Мада је могуће приговорити да Шниткеова експресионистичка инклузивност свега и свачега доводи малтене до сузбијања чисто музичког аргумента, ово је вероватно било неизбежно у опусу композитора који је својом музиком дубоко и детаљно изразио моралне и спиритуалне дилеме савременог човека“ (Moody, 2001).

Коришћена литература:

- Ароновский, Марк. (1979.) *Симфонические искания – Проблемы жанра симфонии в советской музыке 1960-1975 годов*. Ленинград: Советский композитор.
- Блинова, В., Савенко, С. и др. (1974). Обсуждаем Симфонию А. Шнитке. *Советская музыка бр. 10*, 24.
- Hakobian, Levon. (1998). *Music of the Soviet Age 1917-1987*. Stockholm: Melos.
- Ivashkin, Alexander. (1995.) *Alfred Schnittke – A Biography*. London: Phaidon Press.
- Ivashkin, Alexander (ed.). (2002). *A Schnittke Reader*. Trans. John Goodlife. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- Kurtz, Michael. (2007.) *Sofia Gubaidulina – A Biography*. Trans. Christoph K. Lohmann. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- McBurney, Gerard. (1998). Encountering Gubaydulina. *The Musical Times (Vol. 129 No. 1741)*, 120–125.
- Medić, Ivana. (2008). The Dramaturgical Function of the Improvisatory Segments of Form in Alfred Schnittke's First Symphony. *New Sound No. 32*, 210–223.
- Moody, Ivan. (2001). Alfred Schnittke. In Stanley Sadie (ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians, Second Expanded Edition*. London: Macmillan.
- Osmond-Smith, David. (1985.) *Playing On Words – A Guide to Luciano Berio's Sinfonia*. London: Royal Musical Association.
- Schmelz, Peter J. (2009). *Such Freedom, If Only Musical: Unofficial Soviet Music During the Thaw*. Oxford and New York: Oxford University Press.
- Schnittke, Alfred. (2002a). The Third Movement of Berio's *Sinfonia* – Stylistic Counterpoint, Thematic and Formal Unity in Context of Polystylistics, Broadening the Concept of Thematicism. In Alexander Ivashkin (ed.). *A Schnittke Reader*, trans. John Goodlife. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 216–224.
- Schnittke, Alfred. (2002b). Polystylistic Tendencies in Modern Music. In Alexander Ivashkin (ed.). *A Schnittke Reader*, trans. John Goodlife. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 87–90.
- Schnittke, Alfred. (2002c). A New Approach to Composition – The Statistical Method. In Alexander Ivashkin (ed.). *A Schnittke Reader*, trans. John Goodlife. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 125–130.
- Taruskin, Richard. (2005). *The Oxford History of Western Music. Volume V: The Late Twentieth Century*. Oxford and New York: Oxford University Press.
- Volkov, Solomon. (1998). The ABCs of Alfred Schnittke (1934–1998). Trans. Valeria Susanina. *Tempo, New Series (No. 206)*, 36–38.

SUMMARY

“OUR GENERATION’S RESPONSIBILITY FOR THE FATE OF THE WORLD”: ALFRED SCHNITTKE’S WRITINGS ON LUCIANO BERIO

Ivana Medić

The incredibly complex *Sinfonia* (1968) by the Italian avant-garde composer Luciano Berio (1925–2003) is usually regarded as a model that inspired Alfred Schnittke (1934–1998) to write his equally complex First symphony (1968–1972), the work that was truly revolutionary in the Soviet Union. Schnittke himself denied that he had been inspired by Berio’s work; he claimed that he started conceiving his First symphony a few years before he first heard *Sinfonia*. However, already in the early 1970s Schnittke analysed *Sinfonia* in great detail, in particular its third movement (Scherzo) in an essay: “The Third Movement of Berio’s *Sinfonia* – Stylistic Counterpoint, Thematic and Formal Unity in Context of Polystylistics, Broadening of the Concept of Thematicism”. Aside from this study, Schnittke discussed Berio’s works in another two articles dedicated to the problems of contemporary music: “Polystylistic Tendencies in Modern Music” and “A New Approach to Composition: The Statistical Method”. Schnittke consistently labels Berio as a “polystylistic” composer and employs his analyses of Berio’s works for the purpose of showcasing and reaffirming his own compositional method. In this paper I analyse Schnittke’s texts in the context of Soviet/Russian reception of Luciano Berio, whom the Soviet critics (such as Hakobian, Aranovsky, Ivashkin) often compared to Schnittke, and not always affirmatively. These critics – trained on the socialist realist aesthetics – believed that Berio was an “abstract”, “intellectual”, “cold” composer, while, on the other hand, they found “ethical values” in Schnittke’s oeuvre. It is likely that the obvious lack of realist mimetic gestures in Berio’s oeuvre led them into such comparisons; thus, they understood *Sinfonia* as a demonstration of a purely “formalist” compositional virtuosity. However, Schnittke himself identified various narrative strategies and discursive layers in Berio’s works. I argue that the “programmes” that Schnittke attributed to Berio, as well as his hermeneutic readings of the works by his great Italian contemporary, could be understood as Schnittke’s elaborations of his own creative methodology and ideology. My goal is to show to what extent Schnittke self-identified with Berio, and to question whether Schnittke misunderstood and misinterpreted Berio, because he projected onto Berio’s oeuvre his own creative goals and dilemmas.

Key words: Alfred Schnittke, First Symphony, Luciano Berio, *Sinfonia*, polystylism, Gustav Mahler, Scherzo, collage

CIP-Каталогизација у публикацији
Народна и универзитетска библиотека
Републике Српске, Бања Лука

781.7(082)
783(082)
78.072(082)

**НАУЧНИ скуп Владо Милошевић: етномузиколог,
композитор и педагог (2014 ; Бања Лука)**

Традиција као инспирација : тематски зборник /Научни скуп
Владо Милошевић: етномузиколог, композитор и педагог ;
[уреднице зборника Соња Маринковић, Санда Додик, Ана Петров].
- Бања Лука : Академија умјетности : Академија наука и умјетности
Републике Српске : Музиколошко друштво Републике Српске, 2014
(Бања Лука : Арт принт). - 887 стр. : илустр. ; 24 цм

Тираж 120. - Напомене уз текст. - Библиографија уз сваки рад.
- Summaries.

ISBN 978-99938-27-13-9

COBISS.RS-ID 4181528