



MATICA SRPSKA JOURNAL OF STAGE ARTS AND MUSIC

54

Editorial board

Zoran T. JOVANOVIĆ, PhD, Editor-in-Chief
(Museum of Theatrical Arts of Serbia, Belgrade)

Mirjana VESELINOVIĆ HOFMAN, PhD
(University of Arts in Belgrade, Faculty of Music Arts)

Katalin KAIĆ, PhD
(University of Novi Sad, Faculty of Philosophy)

Ivana PERKOVIĆ, PhD
(University of Arts in Belgrade, Faculty of Music Arts)

Ira PRODANOV, PhD
(University of Novi Sad, Academy of Arts)

Dušan RNJAK, PhD
(University of Novi Sad, Academy of Arts)

Katarina TOMAŠEVIĆ, PhD, Deputy Editor-in-Chief
(Institute of Musicology of the Serbian Academy of Sciences and Arts, Belgrade)

Marija BERGAMO, PhD (Croatia)
(University of Ljubljana, Slovenia, Faculty of Philosophy)

Jadwiga SOBCZAK, PhD (Poland)
(University of Lodz, Department of Slavic Languages)

NOVI SAD
2016

ЗБОРНИК МАТИЦЕ СРПСКЕ ЗА СЦЕНСКЕ УМЕТНОСТИ И МУЗИКУ

54

Уредништво

- др Зоран Т. ЈОВАНОВИЋ, главни и одговорни уредник
(Музеј позоришне уметности Србије, Београд)
др Мирјана ВЕСЕЛИНОВИЋ ХОФМАН
(Универзитет уметности у Београду, Факултет музичке уметности)
др Каталин КАИЧ
(Универзитет у Новом Саду, Филозофски факултет)
др Ивана ПЕРКОВИЋ
(Универзитет уметности у Београду, Факултет музичке уметности)
др Ира ПРОДАНОВ
(Универзитет у Новом Саду, Академија уметности)
др Душан РЊАК
(Универзитет у Новом Саду, Академија уметности)
др Катарина ТОМАШЕВИЋ, заменик главног и одговорног уредника
(Музиколошки институт Српске академије наука и уметности, Београд)
др Марија БЕРГАМО (Хрватска)
(Универзитет у Љубљани, Филозофски факултет)
др Јадвига СОПЧАК (Пољска)
(Универзитет у Лођу, Катедра за славистику)

НОВИ САД
2016

МАТИЦА СРПСКА
ОДЕЉЕЊЕ ЗА СЦЕНСКЕ УМЕТНОСТИ И МУЗИКУ

МАТИСА SRPSKA
DEPARTMENT OF STAGE ARTS AND MUSIC

МАРИЈА МАГЛОВ

Универзитет Сингидунум, Београд,
Факултет за медије и комуникације
Оригинални научни рад / Original scientific paper
marijamaglov@gmail.com

ВРЕМЕ ВРЕЕЕМЕ ВРЕЕЕЕЕЕМЕ:* САГЛЕДАВАЊЕ ПРОБЛЕМА ВРЕМЕНА У МУЗИЦИ НА ПРИМЕРУ ПОЕТИКЕ ВЛАСТИМИРА ТРАЈКОВИЋА И ЕСТЕТИКЕ ТОМАСА КЛИФТОНА

САЖЕТАК: У овом раду упоредо се сагледавају приступи феномену музичког времена у поетици Властимира Трајковића и феноменолошкој естетици музике Томаса Клифтона. Разматрана је композиција *Арион* за гудачки оркестар и гитару, у којој аутор, коришћењем елемената минимализма, остварује ефекат „задржаног“ времена, те упућује слушаоца на преиспитивање протока музичког времена. С друге стране, Клифтон скреће пажњу на преплитање сва три модуса времена у једном тренутку, односно, на својерсно продужавање садашњег тренутка у коме фигурира и сећање на ону непосредну прошлост као и антиципација онога што ће доћи. Полазећи од претпоставке да Трајковић у музици остварује оно што Клифтон износи у свом естетичком дискурсу, сагледан је проблем времена у односу на један поетички и један естетички захват, уз свест о значајној улози одабраних стилистичких средстава.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: музичко време, *Арион*, Властимир Трајковић, Томас Клифтон, феноменологија, (пост)минимализам.

Овај рад је усмерен ка испитивању могућности да се један музиколошки проблем, какво је музичко време, сагледа у односу на три захвата: естетички, поетички и стилистички. Музика коју притом имам у виду и која је подстакла ово разматрање јесте композиција *Арион* (*Arion. Le nuove musiche per chitarra ed archi*, 1979) за гудачки оркестар и гитару Властимира Трајковића. У питању је композитор чију поетику карактерише занимање за музичко време,¹ а чињеница да он у поменутој

* Наслов се односи на сегмент „ауторовог тумачења сопствене идејно-композиционе сфере“ (VESELINOVIĆ 1983: 397). Прва верзија овог рада настала је у оквиру курса *Естетика, њоетика, стилистика савремене музике 1* на докторским студијама музикологије на Факултету музичке уметности у Београду, под менторством ред. проф. др Мирјане Веселиновић Хофман.

¹ О томе сведочи ауторов дипломски рад, композиција *Tempora retenta* (вид. у: Исто).

композицији користи минималистичке елементе чини његово дело додатно интересантним, због посебног доживљаја музичког времена који прати минимализам у музици. Сагледавајући Трајковићев поетички поступак, размотрићу начин на који је он приступио проблему времена, који ћу пак разумети у контексту естетичког тумачења времена које је у својој студији о примењеној феноменологији понудио Томас Клифтон (Thomas Clifton) (1983). Разнолики феноменолошки аспекти музике разматрани у написима различитих теоретичара тичу се видова и временске динамике слушања музичког дела (ВЕСЕЛИНОВИЋ-ХОФМАН 2007а: 117), те је то случај и са Клифтоновом студијом у којој се аутор, како и сам наслов његове студије имплицира, залаже за примену теоријских постулата до којих је дошао разрађујући тезе Хусерла (Edmund Husserl) и Мерло Понтија (Maurice Merleau-Ponty) (Исто: 139).

Композиција *Арион* Властимира Трајковића представља пример дела које је у југословенској, односно, српској музичкој средини значило појаву авангарде у локалном смислу због увођења елемената минимализма, концептуализма и процесуалности, а које се, такође, може тумачити и као једна од првих постмодерних композиција (VESELINOVIC 1983: 393; ВЕСЕЛИНОВИЋ-ХОФМАН 2007б: 277).² Наиме, како објашњава музиколошкиња Мирјана Веселиновић Хофман, елементи постмодернизма уочавају се пре свега у равни програмности и значења, због вербалне димензије партитуре, коју чине стихови римског песника Публија Овидија Наса (Publius Ovidius Naso), што упућује на постмодерну интертекстуалност (2007б: 277).³ Ови стихови, уз „ауторово тумачење сопствене идејно-композиционе сфере“, како наводи Мирјана Веселиновић Хофман, „готово да имају тежину прогласа његових естетичких назора“ (1983: 397). Ипак, ови елементи постмодерности наступају „истовремено са ‘објавом’ авангарде, те примарност дејства новине и овде остаје кључна одредница класификације“ (ВЕСЕЛИНОВИЋ-ХОФМАН 2007б: 277). Уколико се пак прати линија аргумената о постмодернистичким квалитетима композиције, долази се до тумачења које је дефинише као пример постминималистичког постмодернизма, како то чини музиколошкиња Марија Масникоса (2010: 124).⁴ Она ово дело види као „синтезу

² Ипак, није у питању прва минималистичка композиција у овој средини. То првенство припада остварењу *Шест двојгласних корала* Владана Радовановића из 1956. године (ВЕСЕЛИНОВИЋ-ХОФМАН 2002: 22). У једном периоду се сматрало да је реч само о четири корала (те је тако композиција и била позната под тим насловом), али је аутор накнадно пронашао још два корала која припадају истој целини.

³ Интертекстуалност се препознаје и у наслову дела, с обзиром на то да је синтагма „Le nuove musiche“ назив збирке мадригала Ђулија Качинија (Gulio Caccini) из 1602. године (упор. МАСНИКОСА 2010: 226).

⁴ Ауторка разликује два различита ентитета музичког постминимализма: постмодерни минимализам и постминималистички постмодернизам (Исто: 16–21). Док је за постмодерни

минималистичке репетитивности, задржаног времена, назначене пост-модерне референцијалности и новог, 'класицистичког' усмерења.“ (Исто: 227).

Када се говори о елементима минимализма, потребно је имати у виду да није у питању дело у коме су сви параметри апсолутно редуковани,⁵ а ни о демонстрирању неке од специфичних репетитивних композиционих техника као доминантне карактеристике дела,⁶ већ је у њему посреди редукација неких елемената у оној мери у којој се она уклапала у Трајковићеву поетику. Другим речима, није реч о праћењу линије радикалног модернистичког минимализма,⁷ већ управо о индивидуалном стваралачком поступку који слободно „одабира“ средства минималистичког музичког наслеђа. Звучну слику *Ариона* чини свођење гудачке „подлоге“ на истрајавање фонда од осам акорада у међусобним медијантним односима, који се понављају у својим транспозицијама, док се понавља и осам карактеристичних група тонова у деоници гитаре, као и мотивско језгро средњег дела (иначе троделне) композиције (VESELINović 1983: 397–399). У делу се смењују репетитивни и нерепетитивни одсеци, док је у појединим одсечима упадљиво константно звучање једног акорда у функцији *дрона* (*drone*),⁸ тј. *бордуна* (коментар ур.). Управо ови композиционо-технички поступци представљају вид испитивања успорења, „проширења“ и „растегљивости“ музичког времена. С обзиром на то да се становишта Томаса Клифтона односе управо на то „проширење“ музичког времена, односно, на преплитање прошлости, садашњости и будућности у процесу слушања, размотрићу тај сегмент његове естетике, уз претходни осврт на његове главне тезе о музици и музичком феномену.

Под музичким феноменом Клифтон подразумева однос између музичког објекта и човековог искуства. Дакле, да би се нешто разумело као феномен, потребно је да постоји објекат који се перципира и који не захтева да буде интерпретиран на само један, исправан начин, као и реципијент, чија је слобода у перцепцији ограничена прошлим иску-

минимализам карактеристично да афирмише минимализам као доминантни дискурс дела у који се остали уклапају, постминималистички постмодернизам заступа текстуалну хетерогеност у оквиру које минималистички сегменти имају значајно место (Исто: 19).

⁵ Томе би одговарала употреба дугозвучећег тона (*constant drone*) у стваралаштву Ла Монте Јанга (*La Monte Young*), односно, редуковање садржаја композиције на њено трајање и боју (упор. MASNIKOSA 1998: 37).

⁶ Такве су аудитивно-репетитивна техника Филипа Гласа (*Philip Glass*) или техника грађења композиције путем поступних процеса (*gradual processes*) Стива Рајша (*Steve Reich*) (упор. Исто: 49–69).

⁷ О карактеристикама радикалног музичког минимализма вид. у: Исто: 33–77. О односу између минимализма и постминимализма вид. у: MASNIKOSA 2010: 23–92.

⁸ Детаљну анализу композиције вид. у: Исто: 226–240.

ствима и окружењем (образовним, друштвеним и културалним) (CLIFTON 1983: 11). Према томе, дефиниција музике из феноменолошког угла била би следећа: „музика је узрочно-последични однос између особе, њеног понашања и звучног објекта.“ (Исто: 10).⁹ Открити и истаћи оне есенције које чине музичко искуство могућим јесте циљ феноменолошког приступа (Исто).¹⁰ Клифтон уочава четири есенцијалне основе (*backgrounds*) које су неопходне да би се звучни објекат доживео као музика. У питању су време, простор, игра и осећање и разумевање. Како ме у овом есеју пре свега занима Клифтоново тумачење времена, остали сегменти неће бити посебно размотрени.¹¹ Осим тога, како истиче Мирјана Веселиновић Хофман, Клифтонов допринос феноменолошком разматрању времена представља најконзистентнији део његовог излагања (ВЕСЕЛИНОВИЋ-ХОФМАН 2007а: 139).

У оквиру тог излагања, Клифтон критикује схватање времена као флукса. Он, наиме, сматра да не постоји објективно време у смислу континуума који траје и метафоре „реке у коју не можемо ући два пута“ (CLIFTON 1983: 55). Надовезујући се на ту метафору и позивајући се на Мерло Понтија, Клифтон објашњава да ми нисмо посматрачи на обалама те реке, те да је управо људско искуство одређених доживљаја оно што је у сталном току и што проживљеним догађајима даје значење (Исто). Због тога, време не постоји независно од објеката, догађаја и човекове свести, већ представља „искуство свести у контакту са променом“ (Исто: 56). Клифтон такође истиче да време није неусмерено и нереверзибилно, напомињући да постоје „зраци“ свести који повезују модусе времена и различите односе међу њима које је свест способна да оствари

⁹ По тој линији, закључује се и да значење неког феномена произлази из објекта, али захтева и присуство слушаоца. Другим речима, музика није емпиријски објекат, већ је њено значење конституисано у релацији са субјектом (оно постоји „за мене“ као субјекта) (упор. CLIFTON 1983: 79). При томе, једна појавност неког дела реферира на једну идеју која је заједничка свим могућим различитим појавностима (Исто: 9).

¹⁰ Када је реч о искуству, потребно је нагласити да њега Клифтон схвата у смислу немачке речи *Erlebnis*, која се односи на индивидуално проживљавање неког догађаја, на супрот појму *Erfahrung*, под којим се мисли на искуство уопште (Исто: 7).

¹¹ Уместо тога, представићу остале есенцијалне основе у кратким цртама. Када је у питању искуство простора, Клифтон истиче два аспекта. Један се односи на феноменологију тела као „генералног инструмента разумевања“, који омогућава повезивање свих чула због централизованог сопства које синтетише различите перцепције (а не само слушну). Други аспект се односи на доживљај музике у простору путем њене текстуре, захваљујући чијем готово тактилом квалитету јесте могуће осетити квалитет звучне линије и површине, као и кретање звучне масе. Када је у питању елеменат игре, Клифтон истиче да се у игри као музичкој есенцији дешава „фузија сопства које искушава и музике која је предмет искуства“, при чему музика не репрезентује игру – она то јесте. У случају осећања и разумевања, за које Клифтон напомиње да су различити, али неодвојиви, истиче се „константна међуигра синтетичке активности осећања и аналитичке активности рефлексције“. Више о томе вид. у: Исто: 65–77.

(Исто). Да би објаснио ову тврдњу, Клифтон уводи појам хоризонта и Хусерлове појмове ретенције и протенције.

Хоризонт представља темпоралну границу поља присуства испуњеног различитим садржајима. У том пољу хоризонта мешају се временски модуси садашњости, прошлости и будућности и у том смислу се ово поље разликује од чињеничне садашњости – она је могућа управо захваљујући феноменолошкој садашњости. Упозоравајући на то да би се хоризонт погрешно могао схватити као еквивалент контекста, Клифтон објашњава да је кључна разлика међу њима у томе што је за контекст потребан други објекат, на који утичу промене тог контекста, док је „испуњеност хоризонта условљена самим објектом“ (Исто: 58). Другим речима, објекат јесте хоризонт. У том смислу, може се рећи да, на пример, границе једне мелодије представљају и границе хоризонта, с обзиром на то да се мелодија не слуша само у једном тренутку, већ са свешћу о ономе што претходи и што долази после (Исто). На тај начин се остварује целина одслушане мелодије, наспрам фрагмената одслушаних тренутака, које би било немогуће повезати у континуирани ток. То повезивање временских модуса остварује се захваљујући ретенцији и протенцији. Ретенција, према Клифтоновом објашњењу, представља „шире ‘феноменолошко сада’“, односно, примарно сећање артикулисано садашњошћу (Исто: 59). За разлику од ње, памћење представља секундарно сећање. Док је памћење репрезентативно, јер представља сећање на мелодију коју смо чули и њено оживљавање у свести након што је прошла, ретенција је презентативна јер се односи на непосредну прошлост, ону која је „била, али није отишла“, то јест, на саму мелодију у свести. Таква прошлост је смисаона зато што даје боју садашњости и омогућава праћење веза унутар композиције које потврђују њен идентитет. Протенција у односу на будућност јесте исто што и ретенција у односу на прошлост. У том смислу, разликују се она будућност коју антиципирамо и која је на тај начин уграђена у садашњост, аналогно ретенцији, и она будућност коју очекујемо, еквивалентна памћењу. Ипак, Клифтон истиче да је важна разлика између ретенције и протенције у томе што је протенција увелико недетерминисана. Он напомиње да се у односу на будућност могу заузети три става, од којих ће овде бити издвојено сагледавање репетиције.¹² Клифтон уочава специфичности које се односе на понављање, истичући да, када се нешто понавља, оно је већ познато и тиме део прошлости, али истовремено бива обнављано

¹² Први став реферира на неодређеност коју будућност носи, уз напомену да се она ипак планира и у том смислу никада није сасвим неочекивана, други се односи на сигурност у будућност, при чему се мисли на неизбежне догађаје попут смрти, док се трећи односи на улогу репетиције (упор. Исто: 62–63).

као будућност. Могућност антиципације се у том случају успоставља као важна, јер, уколико нешто само очекујемо, умањујемо могућност успостављања везе између нас и композиције. У случају репетиције, уколико се навикнемо на стално понављање, „наше биће постаје умањено јер композиција губи нешто од своје будућности“ (Исто: 64).

Треба имати у виду да Клифтон говори о поновним извођењима већ познатих композиција и умећу извођача да нагласи моменат антиципације, иако се зна шта у одређеном музичком току следи. Међутим, његов говор о репетицији се може изместити и у контекст минималистичке музике, односно, композиција које садрже минималистичке елементе. У том случају, улога репетиције се разматра у односу на понављање музичког материјала у току саме композиције. Како објашњава Марија Масникоса, позивајући се на Далхауса (Carl Dahlhaus) и Сабеа (Herman Sabe), слушање минималистичке музике „не захтева ни ‘ретенцију’ ни ‘протенцију’, при чему ‘аутоматизам’ њеног одвијања имплицира доживљај ‘безвремености’ код слушаоца. Тако минималистичка композиција постаје готово бесконачна екстензија једног тренутка, непрекидна, једнолична ‘презент-акција’...“ (MASNIKOSA 1998: 25). Имајући у виду Клифтоново објашњење хоризонта, овакав доживљај минималистичке музике могао би бити доведен у питање. Наиме, већ је речено да су хоризонт и музички објекат у Клифтоновом тумачењу изједначени. Поље присуства које пружа нека композиција, при чему није наглашено да се под тим искључиво мисли на традиционално, затворено дело уметничке музике,¹³ па која стога може бити и минималистичка, подразумева да су у њему испреплетени садашњост, прошлост и будућност, али да нису присутни у подједнаком интензитету. Дакле, „презент-акција“ која се помиње не мора да буде схваћена као једнолична екстензија једног тренутка која упућује на доживљај безвремености. Напротив, екстензија једног тренутка понављањем музичке информације као да нарочито истиче имплицитну карактеристику времена – његову „састављеност“ из сва три модуса истовремено. Понављање музичког материјала не мора да значи да ретенција и протенција нису укључене у процес слушања. У ствари, чини се да оне морају да постоје да би се композиција доживела као целина, а сам поступак понављања као да огољава механизам ретенције и протенције, у том смислу што их чини евидентним. Осим тога, аутоматизам одвијања минималистичке музике је, из феноменолошког угла, такође упитан. Наиме, како је већ истакнуто, сâм објекат није довољан за интерпретацију, већ је

¹³ Уосталом, како је истакао Карл Далхаус, слушаочева перцепција чак и отворено дело доживљава као затворено, у смислу звучне целине која има свој почетак и крај (упор. Веселиновић-Хофман 2007а: 114).

за њу потребно и искуство слушања. У том смислу, уколико и постоји аутоматизација понављања у звучном објекту, она не мора да буде схваћена као таква, јер целину самог феномена музике чини и искуство слушаоца. Доживљај времена слушаоца је, према Клифтону, проживљено искуство одвијања одређених догађаја које чини континуиран ток. Време, дакле, није статично, већ протиче онако како субјекат реагује у односу на смену одређених догађаја (односно, на њихово понављање!).

Због тога, (пост)минималистичке музичке праксе (уз сва њихова гранања) представљају изазов за феноменолошко тумачење доживљаја времена. Ипак, треба имати у виду да су у оквиру ових пракси на делу различите композиторске поетике у којима је заступљеност минималистичког поступка присутна у различитој мери и у односу на различите параметре. Трајковићева композиција јесте пример дела у коме су елементи минимализма рефлексивне ауторове личне поетичке замисли која се односи на испитивање феномена музичког времена. Међутим, треба имати у виду да је у питању аутор који избегава теоријска тумачења свог рада, иако им је у једном тренутку стваралаштва био склон, инсистирајући на томе да се „његов процес компоновања не заснива ни на каквим *принципима*“ (VESELINović 1983: 405).

У том смислу, када се говори о Трајковићевом приступу времену, не мисли се на потенцијална теоријска упоришта која стоје иза његовог бављења овим проблемом, већ је свако поређење између Клифтоновог феноменолошког тумачења и Трајковићеве поетике ствар једне могуће интерпретације. Према њој, управо начин на који Трајковић користи средства и елементе минималистичког музичког језика представља поетички вид проблематизације теме којој Клифтон приступа као естетичар феноменолошког усмерења. Задржавајући ипак прегледну, условно речено традиционалну макроформу и не избегавајући асоцијације на већ познате елементе музичког језика,¹⁴ Трајковић одржава довољно препознатљив „терен“ за слушаоца, који се не сусреће са радикално новим звучањем. Како истиче Марија Масникоса, „нова перцепција“ коју захтева радикална минималистичка музика превасходно зависи од форме композиција у којима су отклоњени трагови наслеђене функционалности у организацији музичких параметара (1998: 30).¹⁵ У том контексту изводи се и говор о аутоматизацији слушачког про-

¹⁴ У случају Трајковићеве композиције база од осам акорада подсећа на елементе без модалности, а та модалност упућује на јак утицај Месијана (Olivier Messiaen) и француског импресионизма на овог композитора, који је карактеристичан за његов опус. Једноставни мелодијско-ритмички обрасци композиције су у основи дебисијевског порекла (VESELINović 1983: 398–400).

¹⁵ „Нова перцепција“ је термин Филипа Гласа. Ипак, аутори постминималистичког усмерења праве отклон у односу на ова радикална стремљења.

цеса, о коме су већ изнете замерке из феноменолошког угла, пре свега зато што феноменологија захтева суочење слушаоца са самим објектом и одбацивање установљених навика. Но, управо захваљујући томе што Трајковић одржава препознатљиву форму, његова композиција претпоставља баланс између елемената који су познати слушаоцу и оних који за њега, на неки начин, представљају изазов. У том оквиру, растежањем трајања музичког материјала, понављањем одређених сегмената, задржавањем протока времена бројним цезурама и формирањем репетитивних модела тако да „већ и сами укључују репетитивност“ (MASNIKOSA 2010: 236), Трајковић као да наглашава природу доживљаја времена у свести слушаоца, подсећајући на значај свих модуса времена и њиховог константног преплитања. На том нивоу се препознаје и концептуални захват који Трајковић уводи у српску музику у смислу локалне авангарде, а који Мирјана Веселиновић Хофман препознаје управо због екстензивног музичког времена композиције. Може се рећи да музички језик Властимира Трајковића уводи слушаоце у сопствене доживљаје и искуства времена. Са те стране, он потенцира потребу да реципијент преиспита свој однос према звучном објекту, конципираном тако да истакне релативност доживљаја који се дешава у тренутку док га слушамо, подсећајући на то да њега истовремено чини оно што му је непосредно претходило и оно што за њим следи. Тако се Трајковићева композиторска поетика, у којој су средства минимализма у функцији демонстрирања сложеног феномена музичког времена и у погледу теоријске интерпретације, може довести у непосредну везу са Клифтоновим естетичким тумачењем истог проблема. Таква интерпретација истовремено пружа могућност да се један музиколошки проблем какав представља музичко време сагледа из његове естетичке, поетичке и стилистичке перспективе.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- ВЕСЕЛИНОВИЋ-ХОФМАН, Мирјана. „Тезе за реинтерпретацију југословенске музичке авангарде.“ *Музички талас* бр. 30–31 (2002): 18–32. (VESELINOVIC-HOFMAN, Mirjana. „Thesis for Reinterpretation of Yugoslav Music Avantgarde.“ *Muzički talas* No 30–31 (2002): 18–32.)
- ВЕСЕЛИНОВИЋ-ХОФМАН, Мирјана. *Пред музичким делом: огледи о међусобним пројекцијам естетике, поетике и стилистике музике 20. века: једна музиколошка визија*. Београд: Завод за уџбенике, 2007(а). (VESELINOVIC-HOFMAN, Mirjana. *Toward the work of music. A study on the interrelated projections of aesthetics, poetics and stylistics of 20th century music: a musicological vision*. Belgrade: Serbian State Publisher of Textbooks, 2007(а).)
- ВЕСЕЛИНОВИЋ-ХОФМАН, Мирјана. „Постмодерна – карактеристике и одабири ‘игре’.“ У: ВЕСЕЛИНОВИЋ-ХОФМАН, Мирјана и др. (ур.). *Историја српске музике: Српска музика и европско музичко наслеђе*. Београд: Завод за уџбенике, 2007(б): 247–292.

- CLIFTON, Thomas. *Music as Heard: A Study in Applied Phenomenology*. New Haven: Yale University Press, 1983.
- MASNIKOSA, Marija. *Muzički minimalizam: američka paradigma i differentia specifica u ostvarenjima grupe beogradskih kompozitora*. Beograd: Clio, 1998. (MASNIKOSA, Marija. *Musical Minimalism: the American Paradigm and Differentia Specifica in Achievements by a Group of Belgrade Composers*. Belgrade: Clio, 1998.)
- MASNIKOSA, Marija. *Orfej u repetitivnom društvu: Postminimalizam u srpskoj muzici za gudački orkestar u poslednje dve decenije XX veka*. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti: Signature, 2010.
- VESELINOVIĆ, Mirjana. *Stvaralačka prisutnost evropske avangarde u nas*. Beograd: Univerzitet umetnosti, 1983. (VESELINOVIĆ, Mirjana. *Creative Presence of European Avant-Garde with Us*. Belgrade: University of Arts, 1983.)

Marija Maglov

TIME TIIIME TIIIIIME: CONSIDERATION OF THE PROBLEM
OF MUSICAL TIME IN THE EXAMPLE OF VLASTIMIR TRAJKOVIĆ'S
POETICS AND THE THOMAS CLIFTON'S AESTHETICS

Summary

At the core of this paper is possibility of analyzing one musicological problem (in this case musical time) from the three point of views – aesthetical, poetical and stylistical. The work that inspired interest in this problem is the composition *Arion. Le nuove musiche per chitarra ed archi* (1979) by Serbian composer Vlastimir Trajković. Its author's pre-occupation with musical time is demonstrated in particular compositional solutions. What I imply by this is the composer's employment of some aspects of minimalism and reduction of musical material (i.e. there is a shift from repetitive to nonrepetitive parts, with constantly present drone). Thus, in the familiar grounds of classic macroform, the composer questions the slowing, widening and stretching of musical time. The same idea of extending the specific „now“ in the process of listening to music is found in the aesthetical writings of Thomas Clifton. For this theoretician, an implicit feature of time is that it combines all three modes, past, present and future, simultaneously, thus making them intertwined in the process of listening. Repetition has a specific role in this process and the idea of repeating musical information in the manner in which Trajković does it seems to underline that specific feature of musical time and the process of listening. With a comparative analysis of Clifton's aesthetic and Trajković's poetic views, bearing in mind the effects of repetition for the listener, it is possible to conclude that these views appoint the same attitudes given from the different perspectives and in different media.

Key words: musical time, *Arion*, Vlastimir Trajković, Thomas Clifton, phenomenology, (post)minimalism.