



МУЗИКОЛОШКЕ СТУДИЈЕ

ЕЛЕКТРОНСКА ИЗДАЊА

ЗБОРНИЦИ СТУДЕНТСКИХ РАДОВА СВ. 7/2017

МУЗИЧКИ ИДЕНТИТЕТИ И ЕВРОПСКА ПЕРСПЕКТИВА 2: ИНТЕРДИСЦИПЛИНАРНИ ПРИСТУП



КАТЕДРА ЗА МУЗИКОЛОГИЈУ

ФАКУЛТЕТ МУЗИЧКЕ УМЕТНОСТИ

ФАКУЛТЕТ МУЗИЧКЕ УМЕТНОСТИ
КАТЕДРА ЗА МУЗИКОЛОГИЈУ
МУЗИКОЛОШКЕ СТУДИЈЕ – ЗБОРНИЦИ РАДОВА СТУДЕНАТА МУЗИКОЛОГИЈЕ
СВ. 7/2017

Музички идентитети и европска перспектива 2: Интердисциплинарни приступ

Главни уредник и одговорни уредник

др Гордана Каран

Уредник издања

др Марија Масникоса

Рецензенти

др Ивана Перковић

др Тијана Поповић Млађеновић

Технички уредници

Марина Марковић

Душанка Јеленковић Видовић

Насловна страна

Ивана Петковић

Издавач

Факултет музичке уметности

За издавача

мр Љиљана Несторовска, декан Факултета музичке уметности

ISBN

978-86-88619-92-9

Београд, 2017.

МУЗИКОЛОШКЕ СТУДИЈЕ
ЕЛЕКТРОНСКА ИЗДАЊА
ЗБОРНИЦИ СТУДЕНТСКИХ РАДОВА, СВ. 7/2017

**МУЗИЧКИ ИДЕНТИТЕТИ И ЕВРОПСКА ПЕРСПЕКТИВА 2:
ИНТЕРДИСЦИПЛИНАРНИ ПРИСТУП**

КАТЕДРА ЗА МУЗИКОЛОГИЈУ
ФАКУЛТЕТ МУЗИЧКЕ УМЕТНОСТИ

САДРЖАЈ

ПРЕДГОВОР	5
-----------------	---

I. МУЗИЧКИ ИДЕНТИТЕТИ И ДРУГО

Предраг И. Ковачевић

ПОИГРАВАЊЕ ТОПОСИМА. ЗНАЧАЈ ТУРСКОГ ТОПОСА У ИНТЕРПРЕТАЦИЈИ ОПЕРЕ <i>ОТМИЦА ИЗ САРАЈА</i>	10
--	----

Тијана Адамовић

УТИЦАЈ РУСКЕ ТРАДИЦИЈЕ И ОРИЈЕНТАЛИЗМА НА ОПЕРУ <i>СЛАВУЈ</i> ИГОРА СТРАВИНСКОГ	34
--	----

Стефан Савић

<i>ДУГА НА ЗАЛАСКУ СУНЦА: ФАНТАЗИЈСКИ СВЕТ У ЧЕТИРИ ПОСЛЕДЊЕ ПЕСМЕ</i> РИХАРДА ШТРАУСА	47
--	----

Татјана Поповић

ДУШАН ТРБОЈЕВИЋ У ЛОНДОНУ И АМЕРИЦИ	66
---	----

II. ИДЕНТИТЕТ МУЗИЧКОГ ДЕЛА И ДРУШТВО

Јелена Јанковић-Бегуш

ОПЕРА <i>ФИДЕЛИО</i> ЛУДВИГА ВАН БЕТОВЕНА – СЛИКА ИЛИ КРИТИКА ФРАНЦУСКЕ РЕВОЛУЦИЈЕ?	90
--	----

Милица Петровић

РИЗОРЂИМЕНТО, ВЕРДИ, <i>НАБУКО</i>	117
--	-----

Маша Спаић

СИМБОЛИ <i>РАДОСТИ</i> И <i>БРАТСТВА</i> У ФИНАЛУ <i>ДЕВЕТЕ СИМФОНИЈЕ</i>	
---	--

ЛУДВИГА ВАН БЕТОВЕНА	133
----------------------------	-----

III. ИДЕНТИТЕТИ МУЗИЧКЕ АВАНГАРДЕ

Душанка Јеленковић Видовић

ТРАНСКУЛТУРАЛНИ КАРАКТЕР ЕВРОПСКЕ МУЗИЧКЕ АВАНГАРДЕ	148
---	-----

Никола Пејчиновић

ИЗМЕЂУ ОНТОЛОГИЈЕ И ФЕНОМЕНОЛОГИЈЕ: РАЗВОЈ АВАНГАРДИСТИЧКОГ МУЗИЧКОГ ЗАПИСА – ОД ИНТЕГРАЛНОГ СЕРИЈАЛИЗМА ДО АЛЕАТОРИКЕ	165
--	-----

Моника Новаковић

ФОРМУЛА КАО СРЕДСТВО ПРОКРЕАЦИЈЕ: <i>МАНТРА</i> КАРЛХАЈНЦА ШТОКХАУЗЕНА	175
---	-----

IV. ИДЕНТИТЕТИ МУЗИЧКОГ ДЕЛА

Јелена Јанковић-Бегуш

ПРИМЕНА ТАРАСТИЈЕВЕ ТЕОРИЈЕ МУЗИЧКЕ НАРАТИВНОСТИ У АНАЛИЗИ КОНЦЕРТА ЗА КЛАВИР И ОРКЕСТАР БР. 3 <i>PRO LIBERTATE</i> АЛЕКСАНДРА ОБРАДОВИЋА	195
---	-----

Татјана Поповић

ИЗАЗОВИ САГЛЕДАВАЊА ТЕКСТУАЛНО-МУЗИЧКЕ КОРЕСПОНДЕНЦИЈЕ У ПЕСМИ <i>ИМПРОВИЗАЦИЈА</i> ИЗ ЗБИРКЕ ПЕСАМА <i>ПРОЛЕЋЕ! ПРОЛЕЋЕ!</i> СТАНИСЛАВА ПРЕПРЕКА	234
---	-----

Предраг И. Ковачевић

ИНТЕРТЕКСТУАЛНОСТ И ЕЛЕМЕНТИ <i>КОМЕДИЈЕ ДЕЛ АРТЕ</i> У МУЗИЦИ	257
--	-----

Моника Новаковић¹

**ФОРМУЛА КАО СРЕДСТВО ПРОКРЕАЦИЈЕ: МАНТРА
КАРЛХАЈНЦА ШТОКХАУЗЕНА²**

САЖЕТАК: Увођењем идеје формуле у својој композицији *Мантра*, Карлхајнц Штокхаузен долази до преокрета у свом стваралаштву 1970-их година. Овај рад се бави концептом формуле, као и феноменима који су подстакли Штокхаузуена да уведе нов начин размишљања у формирању својих композиција. Штокхаузенова интердисциплинарна настојања могу се повезати са биологистичким и органичким размишљањима композитора као што су Феручо Бузони и Антон Веберн. Такође, Штокхаузен узима у обзир и космологију у покушају да објасни концепт формуле, односно *мантре*, како назива формулу у контексту своје композиције. Велику улогу у формирању идеје формуле имали су и утицаји јапанске и индијске филозофије, превасходно учења индијског филозофа Шри Ауробинда. У раду смо закључили да је овим принципом Штокхаузен понудио ново решење у домену композиторског стварања, својеврсну карику у ланцу принципа, који би омогућили обједињење музичког тока композиције.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Карлхајнц Штокхаузен, *Мантра*, формула, Шри Ауробиндо, Феручо Бузони, Антон Веберн, биологизам, органика, космологија.

Богат опус композитора Карлхајнца Штокхаузуена (Karlheinz Stockhausen, 1928–2007), који постепено бива обогаћен филозофским и мистичким дискурсима, у себе укључује и биологистичко-органичке, као и космолошке аспекте, којима ћемо се бавити у току овог рада на примеру његовог дела из 1970. године, *Мантра* (Mantra) за два клавира, ударалке, цимбал и ринг-модулатор. Наведени аспекти ће се показати као кључни за испољавање аутономне музичке логике у штокхаузеновском смислу речи. Поменуто дело представља својеврстан преокрет у његовом стваралаштву, превасходно због чињенице да демонстрира примену принципа *формуле*. Задојен најпре јапанском, а

¹ Контакт: monynok@gmail.com

² Студија случаја писана је у оквиру предмета Музикологија – Музички идентитети и европска перспектива: интердисциплинарни приступ, под менторством ред. проф. др Тијане Поповић Млађеновић, академске 2016/2017. године.

потом и индијском филозофијом, па и филозофијама других источњачких народа, Штокхаузен ствара дело чији микро и макро елементи проистичу из формуле, односно из мелодијског низа.

Кључ за неке од Штокхаузенових ставова испољених самим чином компоновања *Мантре*, јесу ипак ставови оних аутора који су имали сличне приступе, а чије термине и дискурсе – најпре у биологистичко-органичком смислу, попут Феручоа Бузонија (Ferrucio Busoni), за кога мотив представља аналогон клици, или Антона Веберна (Anton Webern), за кога „тон представља полазиште постепеног процеса развоја музике и базу музичке идеје као основне претпоставке настајања музике“³ – проналазимо и у вокабулару и пракси Карлхајнца Штокхаузена. Биологистичко-органичке, као и космолошке аспекте, допунићемо елементима дискурса генетике. Будући да сам Штокхаузен представља епитом интердисциплинарног композитора, заузимамо интердисциплинарни став, који ће нам помоћи да јасније и адекватније сагледамо његове интенције отелотворене у *Мантри*.

Синтезу наведених приступа извршићемо у циљу одгонетања шта формула представља за Штокхаузена и како се она може контекстуализовати у различитим дискурсима, на који начин би могла да изгради потпуно нов *универзум* и оформи нов правац, којим би потоњи ствараоци могли да пођу. Проницањем у срж композиције *Мантра* стећи ћемо увид у начин на који једна композиција, односно музичко остварење, може бити прожето изванмузичким подстицајима, којима се Штокхаузен „излагао“.

Велики Прасак или настанак формуле

Пре него што нашу пажњу посветимо *Мантри*, мораћемо да проучимо генезу формуле и њене примене најпре кроз визуру филозофске подлоге на којој Штокхаузен гради ову композицију. У вези са формулом, Штокхаузен наводи следеће: „Моја формула рођена је као реакција на искуства у Осаки 1970. године.“⁴ Штокхаузен је посетио Јапан у два наврата, први пут 1966. године, на позив електронског студија при радију NPK (Nippon Noso Kyokai) због поруџбине да компонује електронску композицију, коју је назвао

³ Нав. према: Мирјана Веселиновић-Хофман, *Пред музичким делом*, Београд, Завод за уџбенике, 2007, 55–56.

⁴ Нав. према: Mya Tannenbaum, *Conversations with Stockhausen*, Oxford, Clarendon Press, 1987, 71.

Telemusik (1966). Иако он спомиње своју другу посету Јапану 1970. године као импулс за рађање формуле, сматрамо да је његова прва посета та која је представљала уједно и први талас корених промена у његовом начину размишљања и стварања.

Јапан је био интересантан композитору, најпре у контексту композиције *Telemusic*. Захтевао је да присуствује, али и учествује у церемонијама – како у јапанским храмовима, тако и у церемонијама чаја. Штокхаузен се упознао са инструментима које свештеници користе и специфичним елементима церемонија,⁵ али и са духом јапанске културе којим је прожет свакодневни живот једног Јапанаца.^{6/7}

Но позориште је – поред гагаку музике, будистичке церемонијалне музике и сумо рвања – оставило можда највећи утисак на Штокхаузена, због великог степена освешћености или, како је он то назвао, „полифоније“ покрета тела глумаца (покрети шакама, покрети очију, манипулација гласом итд.) и другачијих „ритмова“ покрета, „прелепе полифоније једног бића, различитих слојева временског протицања која је за мене била потпуно нова. Ово је био јак утицај.“⁸ Усклик извођача у Но позоришту (чију ћемо примену уочити у *Мантри*), који свирају на ударачким инструментима (попут коцузумија, оцузумија, таика и других), прати звук инструмената. Усклик (какегое) извођача одвија се у музичком току пре полутака.⁹ Поред тога што користе ударалке и цимбал, пијанисти се служе и квази вокалном техником извођача у Но позоришту, узвикујући конкретно вокале „јо, хо“ или „хо, хо“, уз силазни глисандо покрет.¹⁰ Интересантно је да је у свим врстама јапанске уметности стање ума особе која гледа било једнако важно као и оно што се приказује.¹¹ Стање ума посматрача

⁵ Проучавао је кретање звука у простору, примену манира кратких удараца у церемонијалне инструменте којима се звучно обележавају делови церемоније, које је потом применио у делу *Telemusik*.

⁶ „Нешто је почело да се дешава у мени, нешто чега сам се плашио... Промена у мом животу била је толико значајна, да сам осећао да је све културисано. Начин обедовања, начин облачења, начин поздрављања... све је уметност.“ Нав. према: Karlheinz Stockhausen, *Lecture 6 – TELEMUSIK (1972)*, <https://www.youtube.com/watch?v=odbvoUqq3EA&list=PLCqtKpAgznS7uIRaCVGpbO0ToEAJBI8EJ&index=14>.

⁷ „Открио сам Јапанаца у себи. Одмах сам пожелео да постанем тај Јапанац, зато што ми је чињеница да бих могао тако да живим била потпуно нова.“ Нав. према: Jonathan Cott, *Stockhausen: Conversations with the Composer*, London, Pan Books, 1974, 32.

⁸ Исто.

⁹ Соња Вишњић Жижовић и Јована Стојановић Величковић, *Традиционална јапанска позоришта Но и Кабуки*, Београд, Либер, 2011, 93–94.

¹⁰ Jonathan Harvey, *The Music of Stockhausen – an Introduction by Jonathan Harvey*, London, Faber & Faber, 1975, 128.

¹¹ Исто, 10.

можемо на овом месту довести у везу са појмом мантре у индијској филозофији, те односом ума особе која изговара мантру и магијског дејства мантре.

Штокхаузен је 1970. године други пут посетио Јапан, на позив да учествује на светском сајму *Експо '70 (Ехро '70)*, где су у сферичном аудиторијуму¹² извођена његова дела.

„Четири и по месеца, слушао сам, минут за минутом, велики број композиција које сам створио до тог времена. Из тога је изникла моја изненадна ненаклоност ка алеаторици. Неједнакост у квалитету извођења [дела] *Prozession, Spiral, Pole* за два извођача, *Ехро* за три извођача, чак и *Hutnen* допринела су мојој сумњи. Нисам више могао да поднесем произвољне интерпретације инструменталиста. То је био тренутак када сам почео да пишем *Мантру*.“¹³

Композитор је *Мантром* хтео да поново успостави контролу над извођењем.¹⁴ *Мантра* је детерминисано дело, које је резултат искључиво интуитивне активности композитора, али не и извођача. Попут глумца у Но позоришту, извођач *Мантре* држи се одређених норми, које Штокхаузен поставља својим третманом материјала проистеклог из формуле.

Након Јапана, истакнуту улогу у Штокхаузеновом промишљању спиритуалности има и култура и филозофија Индије. Упознајући индијску културу и филозофију, Штокхаузен је схватио да његово разумевање спиритуалности највише резонира са назорима индијског филозофа, гуруа и песника Шри Ауробинда (Sri Aurobindo). Још као студент био је упознат са индијском историјом. Током раних 1950-их година у Паризу слушао је индијску, али и азијску инструменталну и вокалну музику.

¹² Сферични аудиторијум је био концепт који је Штокхаузен зацртао 1956. године, а коначно успео да реализује у Јапану. Намера му је била да проучи кретање звука у простору, али и да укаже да простор има конститутивну улогу у стварању дела, будући да даје нову димензију другим параметрима дела. Упор. Karlheinz Stockhausen, *Stockhausen on Music: Lectures and Interviews* (compiled by Robin Maconie), London, Marion Boyars, 1989, 103.

¹³ Нав. према: Mya Tannenbaum, нав. дело, 71.

¹⁴ „Самодисциплина подразумевана у *Мантри* и ономе што је уследило после ње, водила ме је ка томе да наставим веома полако у покушају да опет интегришем оно што сам научио током музицирања моје групе – о музици у којој су само процеси одложени у страну али не и детаљи – у нешто екстремно контролисано и предетерминисано. *Мантра*, наравно, укључује наглу промену – као личну реакцију на мој сопствени рад, и на оно што сам слушао по седам сати дневно током четири месеца када сам учествовао на Светском сајму у Осаки. [...] Задржао сам најзатегнутије узде у *Мантри*, делимично као реакцију на претерану тежњу ка такозваној слободној музици.“ Нав. према: Tim Nevill, *Towards a Cosmic Music – Texts by Karlheinz Stockhausen*, Dorset, Longmead, Element Books, 1989, 74.

„Свест је моћ“,¹⁵ порука је чији значај Шри Ауробиндо жели да истакне. Око 1968. године Штокхаузен се упознао са списима Шри Ауробинда, у којима га је импресионирала идеја редукције и својеврсног прочишћења процеса интелектуалног мишљења као начина постигнућа вишег нивоа стања свести.¹⁶ Ова идеја подстакнуће Штокхаузена да се бави интуитивном музиком, отелотвореном најпре у његовој композицији *Aus den Sieben Tagen* из 1968. године.¹⁷ Принципи интуитивне музике које је Штокхаузен зацртао, проналазе своје место и у *Мантри*. Наиме, он је подвукао чињеницу да је „*Мантра* производ испољавања интуитивне активности једне индивидуе, и да ако желимо да развијемо колективну интуитивну музику, морамо такође да развијемо индивидуалан интуитивни рад, како бисмо открили нове димензије којима колективно није могуће приступити.“¹⁸

У немогућности да пронађе одговорајућу реч у свом матерњем језику, Штокхаузен позајмљује реч *мантра* из источњачке филозофије, позивајући се конкретно на Сатпремову књигу о Шри Ауробинду. Основно значење појма мантра подразумева „мистичну формулу инкантације“,¹⁹ која у хиндуизму и будизму представља „свети исказ“ (слог, реч или стих без јасног вербалног значења), за који се сматра да поседује мистично или магијско дејство. Медитација кроз одређену мантру уводи човека у стање слично трансу, те га само понављање мантре води кроз различите душевне фазе ка вишем нивоу духовне свести.²⁰ Мантру преноси гуру свом ученику и верује се да је мантра ефикасна само приликом њеног вербалног прихватања путем овог начина.²¹

Наглашавамо да је у мантри у овом случају акценат на звуку који има магична својства, те му се придаје већи значај него самом вербалном садржају мантре.²² Звук је

¹⁵ Нав. према: Satprem, *Sri Aurobindo or The Adventure of Consciousness*, <https://agendamother.wordpress.com/2014/08/21/adventure-of-consciousness/>.

¹⁶ Daniel Varela, *Karlheinz Stockhausen – His Intuitive Music*, <http://www.furious.com/perfect/stockhausen-varela.html>.

¹⁷ Дело је записано у виду текстуалне партитуре која садржи сугестије извођачима и даје им слободу да се налазе према начину на који прочитани текст резонира њиховим бићем.

¹⁸ Нав. према: Tim Nevill, нав. дело, 5,7.

¹⁹ *Mantra: Definition of Mantra*, <https://www.merriam-webster.com/dictionary/mantra>.

²⁰ *Mantra – Buddhism and Hinduism*, <https://www.britannica.com/topic/mantra>.

²¹ Исто.

²² Можемо на овом месту да се подсетимо Штокхаузеновог искуства у јапанском храму где је присуствовао церемонији на којој је слушао свештеника како изговара речи у медитацији. На питање

најважнији фактор, како јапанским свештеницима, тако и индијским гуруима, јер озвуковљењем мантра добија смисао и тиме магијско дејство може да се оствари.²³ На известан начин, Штокхаузен се у компоновању *Мантре* поставља као гуру који нас музичком мантром уводи у музичку медитацију. Ово наше виђење потврђују његове следеће речи:

„Композитор нека врста духовног водича... зато што је музичар једини уметник кога видите и чујете док ствара, док је у процесу интуиције, попут музичара у афричким племенима, у америчко индијанским племенима, као и у Индији и на Балију. Оно што он ради јесте увек део духовне активности.“²⁴

Указаћемо на занимљиво тумачење спиритуалности заступљене у Штокхаузеновој музици на које нас упућује Гинтер Питерс (Günter Peters). Питерс подвлачи једну од три главне црте или оријентације које је Штокхаузен увео у предавање о свом стваралаштву. У питању је трећа оријентација – бити свестан онога што Штокхаузен подразумева под појмом *das Geistig-Geistliche*. Наведени појам, према Питерсовом тумачењу, представља равнотежу између разума и религије у Штокхаузеновом начину мишљења; значи отићи до граница разума (*Geistig*), у намери да се он превазиђе, ка спиритуалности (*Geistliche*).²⁵ Из наведеног, закључујемо да је Штокхаузенова спиритуалност мултиперспективна: она комбинује принципе неколико различитих религија²⁶, у циљу да путем музике достигне контакт са оним што је узвишено, универзално.²⁷

Formel (1951)

Наиме, у ретроспективном погледу на своје стваралаштво, Штокхаузен је констатовао да се у композицији *Formel (Studie für Orchester)* за камерни оркестар из 1951. године

шта свештеник изговара, добио је одговор да свештеник изговара у већини случаја бесмислице. Упор. Karlheinz Stockhausen, *Lecture 6 – TELEMUSIK (1972)*, нав. дело.

²³ Занимљиво је да се Сатпрем често позива на музику и музичаре у својој књизи о учењима Шри Ауробинда, а Штокхаузен истиче да је „открио да оно што покушавам да урадим у музици, боље изражава Шри Ауробиндо у својим књигама, него ја сам.“ Нав. према: Tim Nevill, нав. дело, 10–11.

²⁴ Исто, 14.

²⁵ Günter Peters, Mark Schreiber, “How Creation is Composed: Spirituality in the Music of Karlheinz Stockhausen“, *Perspectives of New Music*, 1999, 37/1, 123. <http://www.jstor.org/stable/833628>.

²⁶ „Ступио сам у додир са многим другим религијама. У Јапану сам се молио више пута Буди као што сам се молио хришћанском богу. Потом и боговима Маја и Астека у Мексику. Живео сам у краћим периодима на Балију, Цејлону и Индији и осетио сам да су религије делови лица једног универзалног духа, тоталног духа.“ Нав. према: Jonathan Cott, нав. дело, 26.

²⁷ Günter Peters, Mark Schreiber, нав. дело, 123.

могу пронаћи клице за концепцију формуле коју ће потом применити 1970. године у *Мантри*.

Mantra (1970)

Мантра као живо биће. Линија Бузони – Веберн – Штокхаузен. Подсетићемо се на овом месту биологистичко-органичких дискурса (као и космолошких), које можемо пронаћи у теоријским и стваралачким промишљањима већ помињаних аутора Феручоа Бузонија и Антона Веберна са којима, према нашем мишљењу, Штокхаузен дели неколико ставова. Користићемо синтагму „живо биће“, у контексту појма који у себи подразумева људско биће, животињу, биљку као живо биће. Такође, појам „клица“ или „семе“ подразумеваћемо као предиспозицију настанка живог бића. У том контексту, подсетимо се Бузонијевих, али и Вебернових речи:

„Svaki motiv – kako mi se čini – u sebi nosi svoje sjeme, svoj nagon. Iz sjemena različitih biljaka izniču različite biljne vrste, posebne po obliku, listovima, cvjetovima, plodovima, uzrastu i bojama. Čak ista biljna vrsta u svakom primjerku izrasta do samostalnog oblika, raspona i snage. Tako se već u svakom motivu krije njegov zreli, unaprijed određen oblik; svaki se pojedini mora drukčije oblikovati, ali pritom oblik ostaje neuništiv, no nikada samome sebi identičan.“²⁸ (Феручо Бузони)

„Материјал музике је тон. Већ бисмо требали трагати за правилима или поретком и начинима на који се правила поретка манифестују [...] како је Човек користио оно што му је Природа пружила. Знате да тон није проста ствар, већ нешто комплексно. [У свом говору о 12-тонском низу] реферирам на раст мелодије [...] композитори покушавају да [...] раде тематски, да изведу све из једне ствари, да створе јединство. [...] Јединство [је] осигурано фундаменталним низом. Увек је исти; само су његове манифестације различите. [Гетеова] *Метаморфоза биљака* јасно показује идеју да све мора бити као и у Природи, будући да овде, такође, Природа изражава себе кроз јединствену форму – човека. Шта је јасно у овом погледу? Да је све исто; корен, стабљика, пупољак. И у Гетеовом погледу исто важи и за кости у човековом телу [...]

²⁸ Нав. према: Ferruccio Busoni, „Nacrt nove estetike glazbe“, *Zvuk*, 1989, 4, 46.

Древна кост – древна биљка. Према Гетеовој идеји, та једна би могла да произведе још биљки *ad infinitum*.²⁹ (Антон Веберн)

Клица за Бузонија јесте мотив, за Веберна тон, а за Штокхаузена формула – као замена за тему, својеврсна клица, импулс за настанак читавог једног бића, а у случају композиције – форме.³⁰ Морамо нагласити да Штокхаузен, за разлику од Бузонија, користи реч 'мотив' само када он заиста нешто „мотивише – када води нечему, било варијацијама, било трансформацијама, дезинтеграцијама или било чему сличном. Када се ово деси, неће постојати мотив, већ јединствен облик, изолован и без мотивског карактера.“³¹

Интересантно је да је у свом схватању дела као живог бића, Штокхаузен желео да покаже да конструкција његове композиције „дише“, да се развија и тиме трансформише, јер у себи садржи својеврсни „генетички код“³², попут људског бића. Према нашем схватању, он алудира на дешавање, чији је резултат видљив. Ми не видимо целокупан процес дисања једног човека, али знамо како се он одвија и то све закључујемо на видљивим удисајима и издисајима. У питању је циркуларно кретање, како ваздуха у плућима, тако и мантре у композицији *Мантра*. Она је у сталном процесу, свеприсутна као и човеково тело у медитацији, у сталном понављању мантре. Штокхаузен нам указује на процес који се састоји од почетка, средине и краја, заокружујући мантру/формулу композиције. Она почиње тамо где се завршава. Поред тога, на његово схватање дела као живог бића указује и његова тврдња да је „музичка форма у ствари животна форма, начињена чујном.“^{33/34}

Формула. Формула је мелодијски низ који представља суштину композиције, основни импулс њеног настанка и развоја. Борављење у Јапану и Индији, иницирало је нешто што је већ постојало. Реч је о томе да је корен формуле проистекао из серијалног

²⁹ Нав. према: Anton Webern, *The Path to the New Music*, Pennsylvania, Bryn Mawr, 1963, 12, 40.

³⁰ Штокхаузен аргументује свој став да је Веберн вршио атомизацију тематског концепта нудећи интервале као замене за читаве теме. Упор. Jonathan Harvey, нав. дело, 205–206.

³¹ Нав. према: Karl H. Werner, *Stockhausen: Life and Work*, Berkeley, University of California Press, 1976, 93.

³² Карлхајнц Штокхаузен, „Супер формула – генетички код композиције“ (разговор водила Ивана Медић), *Музички талас*, 2008, 36/37, Слио, Београд, 16.

³³ Нав. према: Karl H. Werner, нав. дело, 89.

³⁴ „Стварам музику на тај начин, проналазећи нове форме које су способне да живе у пригодном окружењу звука, [...] отворене за сваки развој, спремне да се трансформишу и расту као биљке и животиње.“ Нав. према: Муа Tannenbaum, нав. дело, 29.

компоновања, којим је Штокхаузен почео да се бави 1951. године, што би значило да формула, како он истиче, „није ништа друго до серија, али овог пута много богатија – у питању је дванаестонска конструкција са тринаестим тоном који је идентичан са првим.“^{35/36} (В. пример 1)

Формула је средство да се развој поново уведе у музику, али „на потпуно нови начин“,³⁷ будући да је ова процедура неконвенционална. У раду са формулом, не мењају се њени сегменти различитим поступцима рада са материјалом, не додају јој се или одузимају елементи, она се не сецира и не варира као тема у традиционалном смислу. Са формулом, односно, мантром, Штокхаузен се поиграва проширењем и сажимањем њених параметара, као и у композицији *Мантра* за два клавира, ударалјке, цимбал и ринг-модулатор.

„*Мантра* је била моја прва композиција заснована на формули. Компоновање путем формуле није ништа друго до прокреација. Овај музички и уметнички процес деривације је повезан са јединственим кохерентним моделом који потом формира део општег поретка универзума. Формула је сачињена од различитих састојака, почевши од индијских рага и тала, теми фуга, теми соната, ћелија импресионизма, додекафонске серије... Формула је компендијум и интеграција свих ових елемената, потеклих из разлитичких временских периода и различитих културних миљеа.“³⁸

Наиме, Штокхаузен је у додатку партитуре *Мантре* истакао неколико битних ствари, подробније објашњавајући трагове других елемената у формули на које нас је упутуио. У већ поменутој немогућности да пронађе одговарајућу реч у свом матерњем језику за процес „компоновања гешталта и конструкцију велике форме изведене конкретно из тог гешталта“, он назива композицију *Мантра*.³⁹ Даје пример Бахове (Johann Sebastian Bach) *Уметности фуге (Die Kunst der Fuge, 1751)* и *Музичке жртве (Das Musikalische Opfer, 1747)* у којима су више обимних, сложених дела у целини конструисана из једне теме путем њене екстензивне употребе.⁴⁰ Затим, даје пример

³⁵ Нав. према: Карлхајнц Штокхаузен, „Супер формула – генетички код композиције“, нав. дело, 16.

³⁶ Нав. према: Jonathan Cott, нав. дело, 210.

³⁷ Нав. према: Karlheinz Stockhausen, *Stockhausen on Music: Lectures and Interviews*, нав. дело, 57–58.

³⁸ Муа Tannenbaum, нав. дело, 71.

³⁹ Karlheinz Stockhausen, „Introduction to Mantra“, in: *Mantra für 2 Pianisten: Werk Nr. 32 (1970)*, Kürten, Germany, Stockhausen – Verlag, 1979, 1.

⁴⁰ Исто, 1.

Бетовенових (Ludvig van Beethoven) покушаја да напише обимне развојне делове на основу трансформација теме – те покушаје Штокхаузен назива „прелазним феноменом, јер се музика након Бетовена опет састојала из свита и варијација на једну идеју.“⁴¹ Говори да су његови савременици радили са тропима и серијама, које су подсећале на индијске раге (мелодијске обрасце) и тале (ритмичке обрасце).⁴²

„Употребио сам реч мантра зато што сам желео да избегнем речи попут тема [theme], низ или субјект [енг. subject = тема фуге]. Због тога сам одабрао реч са сличним значењем, али у духовном смислу.“⁴³

Обратићемо сада пажњу на Штокхаузенoво разумевање, али и третман мантре унутар сопственог дела: „Користим мантру као живо биће. Желим да проширим традиционални концепт мантре који подразумева да бивате у једном стању како бисте дотакли тачку од које ћете проћи кроз многа друга стања путем те једне мантре.“⁴⁴ Мантра/формула коју композитор користи представља језгро, материјал из ког ниче читава конструкција композиције. Штокхаузен наводи да „она има могућност да прецизира све важне карактеристике одређеног музичког тока.“⁴⁵

Сама мантра/формула (в. пример 2), подељена је у четири сегмента, који су одвојени паузама различитог трајања, а које Штокхаузен назива својеврсним „удовима“, попут удова људског тела.⁴⁶ Да би створио читав свет из једног нуклеуса, била му је неопходна разноврсност.⁴⁷ Четири сегмента, односно „удови“, подељени су на основни облик и „огледални“ облик, на пример: други такт деонице десне руке истоветан је са првим тактом леве руке, само у супротном смеру. Дакле, огледало је изведено из другог „уда“ мантре и тај принцип важи за све сегменте.

„У детињству губимо своје прве зубе, израстају нам други. Фантастичан концепт матрице јесте да у сваком атому постоји комплетан свет. Што је комплекснија врста, мања је могућност да се репродукују удови и делови тела. Али потенцијално, свака ћелија тела садржи комплетну матрицу целог тела [...] То се дешава у *Мантри*, њена

⁴¹ Исто.

⁴² Исто.

⁴³ Исто.

⁴⁴ Нав. према: Jonathan Cott, нав. дело, 35.

⁴⁵ Нав. према: Карлхајнц Штокхаузен, „Супер формула – генетички код композиције“, нав. дело, 16.

⁴⁶ Исто, 208.

⁴⁷ Karlheinz Stockhausen, *Lecture 7 [Part 1/3] – Mantra (1973) British Lectures*, <https://www.youtube.com/watch?v=X8K9gkuHrMo>.

мантра је формула од 13 тонова, која је проширена у 63 минута. [...] највеће пропорције [мантре] само репрезентују исте пропорције иницијалне мантре.^{48/49}

Ове речи нам указују да, попут мантре у целини, сваки њен тон поседује одређене карактеристике, зато што се, на пример, „први тон *a* трансформише и у једном тренутку постаје доминантан тон одређене целине – он је уствари семе свог сопственог развоја.“⁵⁰ Композиција настаје у процесу радаса материјалом који дата формула генерише,⁵¹ а која као „једно семе рађа читаво дрво, читав један свет.“⁵² Рад са формулом овде подразумева примену тринаест лествица различитог интервалског садржаја. (в. пример 3).

Говорећи у интервјуима о формули и често одговарајући на питања која се тичу споне између оног што је Антон Веберн чинио и онога што он сам чини, композитор одговара следећим речима:

„Ова процедура се разликује од оних у традиционалној музици, где развијате тему или јој нешто додајете или одузимате; она је проширена у трајању и простору.⁵³ У свом кретању од крупног ка ситнијем, остављајући између празан простор, хтео сам да имплицирам конекције између индивидуалних звукова ове формуле употребљавајући брзе покрете, глисанде, трилере...⁵⁴ Не користим мантру на начин на који би Веберн развио своју оригиналну клицу, своју формулу – мантра нема тематске импликације.“⁵⁵

Да ли је то заиста тематски развој у новом смислу или нови третман нечега што је већ постојало? Можемо се сложити да је третман нов и да – иако не говоримо о теми – говоримо о материјалу из кога се развија целина, а то заиста није нешто што је новина. Поступак произлази из Штокхаузеновог искуства са интегралним

⁴⁸ Нав. према: Jonathan Cott, нав. дело, 150.

⁴⁹ „Заинтересован сам за развијање светова из једног нуклеуса. Проналазим то фасцинантним најпре зато што рестрикција на сићушан иницијални материјал стимулише инвентивност.“ Нав. према: Tim Nevill, нав. дело, 101.

⁵⁰ Исто, 209.

⁵¹ На тој линији, управо тај Штокхаузенов појам процеса, можемо, између осталог, повезати и са појмом компоновања Игора Стравинског (Игорь Фёдорович Стравинский), као чињења према музичком поретку зато што су трансформације формуле те које диктирају поредак музичких параметара *Мантре*. Упор. Мирјана Веселиновић-Хофман, *Пред музичким делом*, нав. дело, 79.

⁵² Исто, 150.

⁵³ Нав. према: Jonathan Cott, нав. дело, 202.

⁵⁴ Исто, 204.

⁵⁵ Исто, 205–206.

серијализмом, што видимо из саме чињенице да је у питању серија од дванаест тонских висина, са поновљеним тринаестим тоном у мелодијском смислу.

Интересантни су ставови аутора Симонете Саргенти (Simonetta Sargenti) и Џејмса Хола (James Hall), који су разматрали композицију из различитих позиција – Саргенти, разматрајући технику и технологију употребљену у *Мантри*, а Хол, стављајући *Мантру* најпре у контекст различитих компјутерских програма,⁵⁶ који би омогућили слушаоцу лакше визуелно праћење композиције. Оба аутора се одмах ограђују од анализе читавог дела: Саргенти се фокусира на први циклус, дајући само пример како би дело могло да се анализира; Хол на почетне циклусе због техничких ограничености програма које наводи у свом пројекту.

У свом сагледавању *Мантре*, Симонета Саргенти даје само смернице којима би могли да се водимо када анализирамо композицију, те то примењује на прву експанзију, односно први циклус (од укупно тринаест циклуса).⁵⁷ Саргенти је навела у свом тексту неколико нивоа које циклуси садрже у свом развоју: а) први ниво или макро ниво, који користи оригиналне тонске висине формуле са проширеним вредностима; б) други ниво, који наглашава карактер централног звука сваке експанзије и в) трећи ниво, који садржи различите елементе формуле, поновљене или транспоноване.⁵⁸ Такође, она поентира одређене закључке о формули као техници и излаже их у виду теза: а) формула је структура са карактеристикама дефинисаним у функцији наступајућих делова композиције; б) постоје правила везана за ову технику, те тако можемо говорити о методу; в) различите технике елаборације, са референцама на тонске висине, суштински су везане за транспозицију или експанзију; г) даље трансформације постижу се кроз мелодијске, ритмичке, динамичке варијације, као и варијације тембра и д) иако постоје базична правила и за компоновање формуле и за њену потоњу елаборацију, то ипак није механички процес, него можемо пронаћи одређену слободу у примени основних принципа овог метода.⁵⁹ У контексту композиције из 1977. године *In Freundschaft*, ауторка на основу композиторских сугестија нуди „рецепт“ за добру формулу: а) формула садржи групе звукова и

⁵⁶ James Hall, “Visualisation of MANTRA“, *Computer Science with Mathematics*, 2013/2014, https://vlebb.leeds.ac.uk/bbcswebdav/orgs/SCH_Computing/FYProj/reports/1314/Hall.pdf.

⁵⁷ Simonetta Sargenti, “Technique and Technology in the Composition Mantra: Some Analytical Considerations“, *Journal of Literature and Art Studies*, 2013, 3/9, 553–567.

⁵⁸ Исто, 559.

⁵⁹ Исто, 561.

различитих трајања; б) број група звукова и пауза мора бити избалансиран; в) основе група могу бити нумеричке прогресије... итд.⁶⁰ Ово нам указује на метод рада који Штокхаузен развија почевши од *Мантре*, а чије параметре у ретроспективном погледу исцртава. Принцип формуле Штокхаузен ће наставити да примењује и након 1970. године, у делима *Inori* (1973/1974), *Jubiläum* (1977), *In Freundschaft* (1977) и друга, развијајући је до нивоа супер формуле.⁶¹

Технологија употребљена за извођење композиције *Мантра* подразумева ринг модулатор *Modul 69B* којим је Штокхаузен омогућио себи још јачи ефекат консонанце и дисонанце.⁶² Електроника је донела могућност рада са самом структуром звука, са самим аликвотним низом. Можемо рећи да је Штокхаузен дошао на идеју да, између осталог, искористи технолошке потенцијале како би реализовао идеју *Мантре*. Због експериментисања са могућностима које ринг-модулатор пружа звуку клавира, а који је далеко од конвенционалног, као и због чињенице да *Мантра* представља процес развијања формуле, Штокхаузена можемо назвати прото-спектралним композитором, јер управо овакав начин размишљања доводи до спектралиста.

Запис партитуре за два клавира је у великој мери конвенционалан, али са детаљним објашњењима и упутствима за извођаче, која укључују прецизне назнаке за динамику, артикулацију, темпо, употребу ринг модулятора, античких цимбала и друго, у виду вербалних ознака којима композитор прецизира звучни резултат акција извођача.

Мантра као галаксија. Занимљиво је да, поред алудирања на генетику, Штокхаузен алудира и на космос више пута. Речи попут галаксија, свемир, универзум, свет итд, константе су у Штокхаузеновом стваралачком и уметничком вокабулару.

„Значајно је рећи да *Мантра* може бити схваћена као мала галаксија у оквиру моје садашње ограничене свести зато што је то дело обликовано на начин на који ја видим галаксију – са централним сунцем, соларним системима и планетама око сунца и месецима око планета.⁶³ Музика попут *Мантре* није ништа друго до минијатурног

⁶⁰ Исто, 554.

⁶¹ *Formula Composition, Stockhausen's Music*, https://en.wikipedia.org/wiki/Formulation_composition.

⁶² Мирјана Веселиновић-Хофман, *Фрагменти о музичкој постмодерни*, нав. дело, 54.

⁶³ Упор. Tim Neville, нав. дело, 77–78.

модела звезданих констелација – сила звезда и, у исто време, процеса који се дешавају на микро плану.⁶⁴

Конкретно у вези са крајем своје композиције, Штокхаузен тврди да је имао идеју да након константног проширивања формуле изврши компресију – „читав космос се шири, експлодира и онда се скупља.“⁶⁵ Самим тим, закључујемо да је *Мантра* приказ поретка и велике снаге једног света или једног универзума, коју формула као својеврсна клица сама у себи садржи и коју ослобађа својим развојем.

На основу досадашњег излагања, показало се да принцип формуле представља преокрет у Штокхаузену стваралаштву, али не и потпуну новину у контексту историје музике. Оно што Штокхаузен овим принципом постиже јесте остварење новог погледа на музички развој који ће подстаћи генерисање целине музичког дела из једне клице.

Импулс за стварање принципа формуле омогућили су изванмузички подстицаји којима је Штокхаузен био изложен током својих посета Јапану, затим проучавање како јапанске тако и индијске културе и филозофије, али и потреба да поново успостави контролу над извођењем својих дела применом принципа који ће му омогућити испољавање сопствене интуитивне активности. Значајна окосница наведеног преокрета у Штокхаузену стваралаштву јесте и његова потреба да у оквиру својих композиција од 1970. године тежи већем испољавању свог схватања спиритуалности и истакне значај неговања човековог духовног света.

Писањем композиције *Мантра*, Штокхаузен је скренуо пажњу на чињеницу да је нови поглед, осим на музички развој, могућ и у домену целокупног музичког дела. То је демонстрирао радом са принципом формуле, њеног проширења и сажимања, као и погледом на сопствену композицију као на живо биће усаглашено са правилима природе и поретком света, али и у целини гледано – космоса.

Уочавамо да је овим принципом Штокхаузен понудио ново решење у домену композиторског стварања, својеврсну карику у ланцу принципа, који би омогућили обједињење музичког тока композиције, али и приказали начин на који би идеје из

⁶⁴ Нав. према: Jonathan Cott, нав. дело, 153.

⁶⁵ Исто, 222.

ванмузичких сфера могле да се примене у домену музике, и обрнуто – на који начин би музика могла да прошири концепте истргнуте из ванмузичких сфера. У том смислу, композиција *Мантра* представља идеално испуњење интердисциплинарних тежњи једног композитора.

ЛИТЕРАТУРА:

- Busoni, Ferruccio, „Nacrt nove estetike glazbe“, *Zvuk*, 1989, 4, 43–51.
- Веселиновић-Хофман, Мирјана, *Пред музичким делом*, Београд, Завод за уџбенике, 2007.
- Веселиновић-Хофман, Мирјана, *Фрагменти о музичкој постмодерни*, Нови Сад, Матица српска, 1997.
- Вишњић Жижовић, Соња и Јована Стојановић Величковић, *Традиционална јапанска позоришта Но и Кабуки*, Београд, Либер, 2011.
- Varela, Daniel, *Karlheinz Stockhausen – His Intuitive Music*, <http://www.furious.com/perfect/stockhausen-varela.html>.
- Cott, Jonathan, *Stockhausen: Conversations with the Composer*, London, Pan Books, 1974.
- *Mantra: Definition of Mantra*, <https://www.merriam-webster.com/dictionary/mantra>.
- *Mantra – Buddhism and Hinduism*, <https://www.britannica.com/topic/mantra>.
- Nevill, Tim, *Towards a Cosmic Music – Texts by Karlheinz Stockhausen*, Dorset, Longmead, Element Books, 1989.
- Peters, Günter and Mark Schreiber, “How Creation Is Composed: Spirituality in the Music of Karlheinz Stockhausen“, *Perspectives of New Music*, 1999, 37/1, <http://www.jstor.org/stable/833628>, 96–131.
- Satprem, *Sri Aurobindo or The Adventure of Consciousness*, <https://agendamother.wordpress.com/2014/08/21/adventure-of-consciousness/>.
- Sargenti Simonetta, “Technique and Technology in the Composition Mantra: Some Analytical Considerations“, *Journal of Literature and Art Studies*, 2013, 3/9, 553–567.
- Stockhausen, Karlheinz, “Introduction to Mantra“, in: *Mantra für 2 Pianisten: Werk Nr. 32 (1970)*, Kürten, Germany, Stockhausen – Verlag, 1979, 1–14.

- Stockhausen, Karlheinz, *Lecture 6 – TELEMUSIK (1972)*,
<https://www.youtube.com/watch?v=odbvoUqq3EA&list=PLCqtKpAgznS7uIRaCVGpbO0ToEAJBI8EJ&index=14>.
- Stockhausen, Karlheinz, *Lecture 7 [Part 1/3] – Mantra (1973) British Lectures*,
<https://www.youtube.com/watch?v=X8K9gkuHpMo>.
- Stockhausen, Karlheinz, *Stockhausen on Music: Lectures and Interviews* (compiled by Robin Maconie), London, Marion Boyars, 1989
- Tannenbaum, Mya, *Conversations with Stockhausen*, Oxford, Clarendon Press, 1987.
- *Formula Composition, Stockhausen's Music*,
https://en.wikipedia.org/wiki/Formula_composition,
- Hall, James, "Visualisation of MANTRA", *Computer Science with Mathematics*, 2013/2014,
https://vlebb.leeds.ac.uk/bbcswebdav/orgs/SCH_Computing/FYProj/reports/1314/Hall.pdf.
- Worner, Karl H, *Stockhausen: Life and Work*, Berkeley, University of California Press, 1976.
- Harvey, Jonathan, *The Music of Stockhausen: An Introduction*, London, Faber & Faber, 1975.
- Штокхаузен, Карлхајнц, „Супер формула – генетички код композиције“ (разговор водила Ивана Медих), *Музички талас*, 2008, 36/37, 14–16.
- Webern, Anton, *The Path to the New Music*, Pennsylvania, Bryn Mawr, 1963.

Monika Novaković

FORMULA AS A MEANS OF PROCREATION: KARLHEINZ STOCKHAUSEN'S "MANTRA"

SUMMARY: By introducing the idea of formula in his composition *Mantra*, Karlheinz Stockhausen meets the turning point in his work of the 1970s. This paper deals with the concept of formula, as well as the phenomena which incited Stockhausen to introduce the new way of thinking in musical forming of his compositions. Stockhausen's interdisciplinary endeavours could be linked to the biologicistic and the organicist thoughts of Ferruccio Busoni

and Anton Webern. Likewise, Stockhausen takes into the consideration cosmology in an attempt to explain the concept of formula, or mantra as he calls it, in the context of his composition. The influences of Japanese and Indian philosophy, formerly the teachings of Indian philosopher Sri Aurobindo, played a great role in the developing of the idea of formula. In this paper, we concluded that, by introducing this principle, Stockhausen offered a new solution in the field of composer's creation, a link of sorts in the chain of principles that would make the unification of composition's musical thought possible.

KEY WORDS: Karlheinz Stockhausen, *Mantra*, formula, Sri Aurobindo, Ferruccio Busoni, Anton Webern, biologism, organicism, cosmology.

ПРИЛОГ

Пример 1

Мелодија формуле за *Мантру*⁶⁶



⁶⁶ Пример преузет из: Мирјана Веселиновић-Хофман, *Фрагменти о музичкој постмодерни*, Нови Сад, Матица српска, 1997, 54.

Пример 2

Мантра/формула композиције Мантра⁶⁷

The image shows two systems of handwritten musical notation for a piece titled 'Mantra'. The notation is in piano and bass clefs. The first system is marked 'LANGSAM' and includes annotations such as '10' (normal), 'Vorschlag-Gruppe um Zentralton herum', 'Tremolo', and 'Akkord (betont)'. The second system includes annotations like 'Akkord am Anfang', 'chromatische Verbindung', 'staccato kann für unregelmäßige Rhythmen "morien"', 'Kern für Triller', 'sfz (fp) - 12', and 'Arpeggio-Verbindung'. The score is signed 'Stockhausen' at the bottom right.

⁶⁷ Пример преузет из: Günter Peters and Mark Schreiber, "How Creation Is Composed: Spirituality in the Music of Karlheinz Stockhausen", *Perspectives of New Music*, 1999, 37/1, 113. <http://www.jstor.org/stable/833628>.

Пример 3

Тринаест лествица *Мантре*⁶⁸

Abb. 12: MANTRA-Skalen

The image shows a musical score for 13 Mantra scales, numbered 1 to 12. The score is written on 13 staves. The first staff is labeled 'chromatisch' and 'BASS-OCTAVE'. The second staff is labeled 'DISJUNCT-OCTAVE'. The scales are numbered 1 through 12. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

⁶⁸ Пример преузет из: Simonetta Sargenti, “Technique and Technology in the Composition Mantra: Some Analytical Considerations“, *Journal of Literature and Art Studies*, 2013, 3/9, 557.