

# Музика

## синкретичкој позоришној

Во је део расправе о експерименталном позоришту у чијој основи не лежи приказивање, већ, првенствено истраживање. Та вољност тражења и закључивања резултира из карактера извођених дела, начина њихове реализације и, најзад — што је одређујуће, од његових покретача.

Сценско уобличење дела која припадају овоме *«da camera»* позоришту — или пак њихова филмска варијанта — захтева јединственост скупног деловања светлости, покрета, речи и тона; њихову потпуну корелативност. Стога, говорећи о музици овог експерименталног позоришта, ми одређујемо елементе њене структуре, а не њено могуће, ново, естетско значење.

Улога музике је овде више суштинска: она је функција а не резултат, њено дејство и енергија су више потенцијалне природе.

Елементе структуре делимо у две групе: на оне који припадају процесу реализације и на оне који улазе у оквир функција. Све што је ван тога не залази у суштину музичког израза експерименталне сцене. Тако хармонијски или контрапунктски закони, историја или строго формална естетика музике немају мерила којима б и се одређивао степен естетске вредности ове нове тонске фактуре. Њихова средства су подређена истраживањима другог карактера.

Оно што је основно у процесу реализације лежи у довољности извођачке енергије у да том тренутку. Примери који по државају ову тезу биће неки од поучних концерата — са тог становишта, из сезоне 1965/66<sup>1)</sup>.

Синтеза великог броја техничких искустава — што се огледа у стилу — а која се изражавају једним готово занатским путем — што одражава технику — чине основу са које извођач, у тренутку интерпретације, преноси идеју композитора слушаоцу. Јакост ова два елемента одредиће ниво, естетски домет, естетску вредност интерпретације. Али зато успех ове интерпретације, дакле: могућност да сагледамо те вредности, лежи у енергији извођачког израза.

Пад енергије води сферама интелектуалне интерпретације. Идеја извођеног дела се наслеђује а доживљај се изазива асоцијацијама. Тако извођач постаје посредник — уколико смо наравно то дело некад слушали. Но ако нисмо — његова умешност остаје без дејства.

Пораст енергије омогућава, међутим, пропорционално већи успех транспозиције из следећих разлога: изразита импулзивност у тренутку креације извођеног дела има велик утицај на обликовање динамичке

и агогичке линије<sup>2)</sup>. Динамика и агогика — унутрашњи елементи фразе — појачавају модификацију (обликовање техничко-стилског израза) спољашњих елемената. Тако се они приближавају једни другима, разлика између примарног (спољашњег) и секундарног (унутрашњег) се смањује, успоставља се равнотежа, повећана је јединственост. Ту почиње, за експерименталну сцену најважније, отварање перфекција у процесу преносења естетских симбола путем материјализације тонских ознака, потпуност ретроактивног дејства тонова.

Говорећи о функционалности коју има музика у синкретичком позоришту имамо у виду: динамику као суштину композиционо-техничког израза, боју, као конвенцију о надограђивању симбола одређених емоционалних стања, појаву редукције као условљеност основним захтевом о јединствености различитих изразних, и одсуство ритмичке перманенције у тонском (мелодијском) излагању.

Поновно или прво извођење неког дела утиче на скуп аудитивних импресија слушаоца двојак: изазива дивергенцију у кретању његових интересовања — због огромне многостранности значења тонске фактуре, и ствара услове за кодификацију елемената који улазе у скуп аудитивних импресија. Користећи обе ове законитости дошли смо до закључка да функционалност музике експерименталне сцене лежи само у једном елементу класичне (музичке) фразе — у динамици. Дакле, овај елемент ће бити осно-

ва композиционо-техничког израза.

Даље. Динамичка градација се појављује у више облика: као контраст, као перманентни успон до кулминације, као перманентни пад до границе чујности, затим степенасто — у облику секвенце нависше или на ниже, и најзад, у полукружном облику.

У првом случају, код контраста (на пример ФФ. — п.) нема динамичке линеарности. За наше становиште, са позиције тражења, јер оваква музика<sup>3)</sup> — осим тога што је део целине и сама за себе има преамбуларни уводни карактер, — недостаја не динамичке линеарности јесте двоструко корисно. Прво, што се стварају услови који претходе синтези осталих елемената — светлости, покрета, и друго — што се врши максимално интезивирање свих импресија.

Како добро не иде без зла, могућности естетског обликовања тако грађење фактуре су минималне. Зато уводимо разнолика кретања динамике — перманентан успон, перманентан пад, степенасто кретање, итд. — међу којима је најзначајније полукружно динамичко градирање. На пример: п. — Ф. — п. Овај рафинирани и осетљиви облик динамичке градације ванредно лепо се транспонује у боју<sup>4)</sup>. Споменута релација (п. — Ф. — п.) замењује се делом т. — СС. — т.<sup>5)</sup>. Динамика је ту непромењена, стална, а резултат другојачији: добија се у комплементарности, богатости се тонска фактура јер се ствара, у формалном, шемат-

ском смислу нека врста динамичке хармоније.

Илузију двоструког звучаности једног тона изазива боја која преузима функцију полу-кружног, геометријског кретања динамичке градације.

Најзад, комплекс боја узима се као карактеристика (симбол) одређених сценских стања. Ова прећутна, неизричита конвенција сусреће се у интерпретативној пракси новијег датума.

Јединственост скупног деловања различитих фактора у сценском изразу условљава појаву редукције контраста. Али, редуцију прихватамо условно, као фактор наметнут тежњом за формалним уобличењем. Осим тога, редукција је у реципрочном односу према динамичким покретима<sup>6)</sup>.

На крају, дугујемо још једно објашњење: музика синкретичког позоришта је намењена употреби и њену естетску вредност не треба мерити, јер је у њеној суштини само формално уобличени звук који је лишен аутархичног естетског значења.

<sup>1)</sup> Х. Колум, ДДС. 1966, Дрезден... Ј. Ропек, ДДС 1965, Праг.

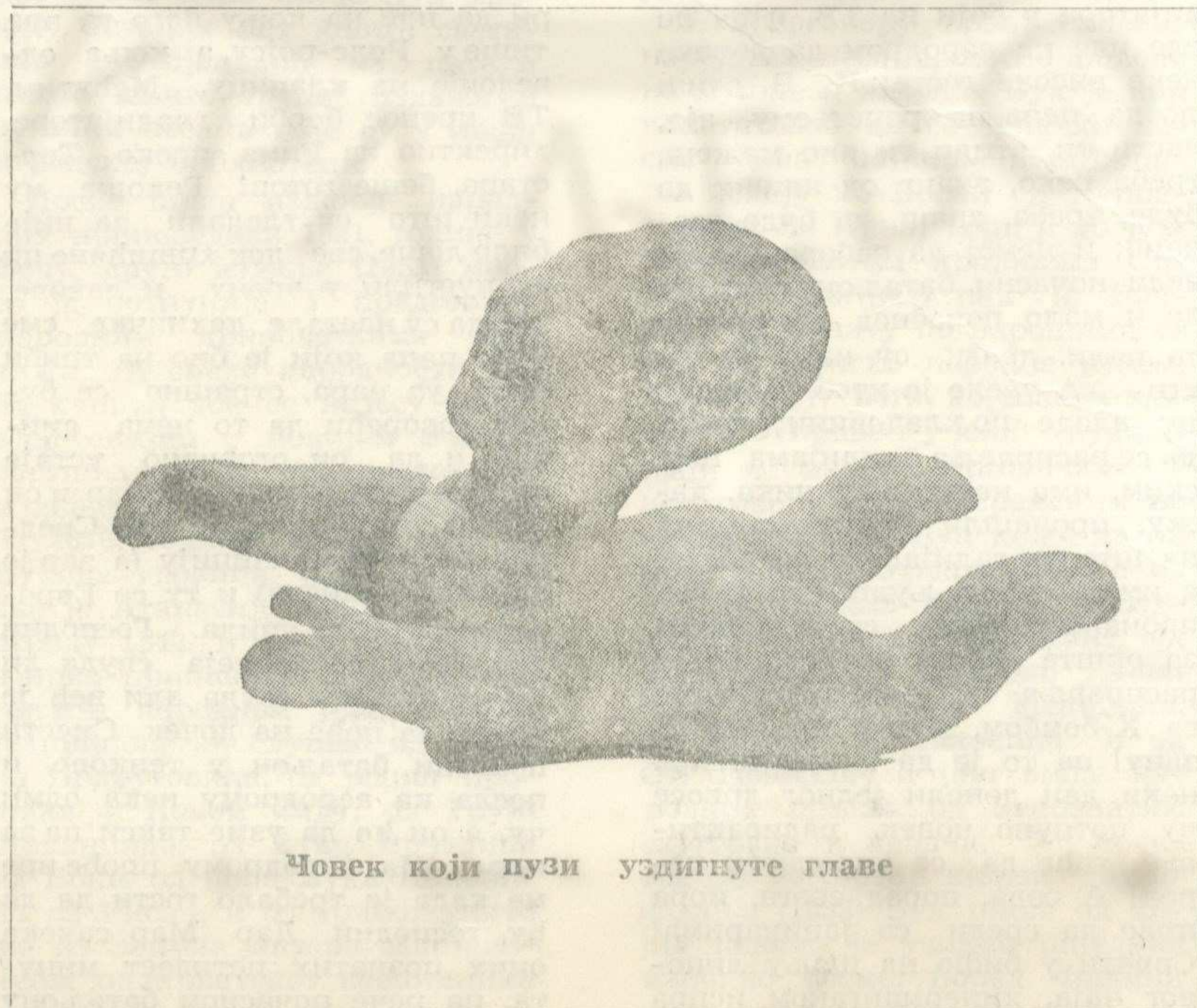
<sup>2)</sup> У тежњи за сажетости изоставимо одређивање степена дејства па чак и уопште могућности свесног реаговања.

<sup>3)</sup> Ако је уопште могућно такве скупове звука и тона звати музиком — што, пре свега, значи подвргавање класичним законитостима и стављање коњског оглава којим треба убудуће размишљати.

<sup>4)</sup> Шандор Маргитај, ДДС. 1966. Будимпешта.

<sup>5)</sup> Редуција контраста означава јединственост контрастних елемената тонске фактуре. Механичким распоређивањем контраста постиже се: компактноста, изразита пластичност, висок степен контроле обликовања мање логичних целина. Узми мо, на пример, Трио — сонату S-dur J. С. Баха. Ставови: *allegro moderato, adagio, allegro* Унутар сваког од ставова ове Трио-сонате контрасти постоје на принципу каузалности. Динамички контрасти су дељени у групе према временским релацијама и према броју и месту појављивања. Сви контрасти, и једне и друге групе, распоређивани су са циљем да се постигне ефекат компактности, и зато да се сузбију бифуркативне појаве у фразирању, темпу, итд. — што би иначе до вело до концепцијског промашаја. Запажамо занимљиво појаву: релације контраста прве групе толико су мале да искључују појаву дељења унутар једног става. Контрасти друге групе имају ефекат пластичности.

<sup>6)</sup> Е. Сади: «Музика за употребу». 1921.



Човек који пузи уздигнуте главе