

Tribina NOVI ZVUČNI PROSTORI

7. novembar 2018.

Centar za muzičku akciju u saradnji sa Udruženjem kompozitora Srbije i muzičkim redakcijama Radio Beograda 2 i Trećim programom Radio Beograda

Biljana Leković

Branka Popović: **The Music of the South (Muzika juga)** za kamerni ansambl

Inspirisanost istočnjačkim kulturama ima dugu istoriju na polju evropskog umetničkog i muzičkog stvaralaštva. Ova pojava razvijala se, najpre, u skladu sa političko-strateškim (kolonijalnim) idejama Evropljana, a podrazumevala je susret sa Istokom kao Drugim u posrednom odnosu, tj. 'iz druge ruke'. Tako je, recimo, Karl Marija fon Veber komponovao *Kinesku uvertiru* koristeći kinesku narodnu melodiju koju je pronašao listajući *Muzički rečnik Žan-Žaka Rusoa*. Ruso je, pak, do ove melodije došao posredstvom knjige jednog kaluđera i istoričara posvećene istoriji i kulturi Kine. Možda nije ni potrebno naglasiti da niko od pomenutih aktera nikada nije ni bio u ovoj zemlji... U međuvremenu, već u prvoj polovini 20. veka, stiču se uslovi za direktan susret evropskih kompozitora sa kineskim muzičkim nasleđem, te za detaljnije proučavanje kineske muzike.¹ Ipak, ovaj susret nije bio jednosmeran – kineski kompozitori umetničke muzike oblikuju lokalnu muzičku scenu u zapadnjačkom muzičkom idiomu, često vođeni zahtevima tržišta orijentisanom ka Zapadu, što je za rezultat dalo izvesnu „internacionalizaciju” kineske umetničke, ali i tradicionalne muzike.² Ideja *internacionalizacije* usko je povezana sa konceptom globalizacije i statusom tradicije u ovom kontekstu, a jedno od ključnih pitanja je: da li *internacionalizacija* podrazumeva negativne konotacije? Ili, drugim rečima, da li je (svaka) tradicija u opasnosti? Jedan od odgovora, kojem sam i sama sklona, moguće je pronaći u tezi Entonija Gidensa po kojoj globalizacija i tradicija nisu u suprotstavljenom odnosu, već u odnosu, dodala bih, interakcije i nadgradnje.³ Tradicija kao medij nacionalnog identiteta i kulturnog nasleđa, ali i kao okvir za problematizaciju pitanja moći, na globalnom nivou podrazumeva *čuvanje* i *održavanje*, te

¹ Tako je, recimo, rezultat višegodišnjeg boravka u Kini ruskog kompozitora Aleksandra Čerepnjina, pored mnogih kompozicija, i *Tehnička studija o pentatonskoj skali* (1936).

² Vidi više: Vah Siu Ju, „Problem identiteta hongkonških kompozitora”, *Muzički talas*, 2006. vol. 13, br. 34–35, 12–14.

³ Anthony Giddens. “Living in a Post-Traditional Society”, *Reflexive Modernization. Politics, Tradition and Aesthetics in the Modern Social Order*, ur. Beck Ulrich, Anthony Giddens i Scott Lash (Stanford: Stanford University Press, 1994), 80.

simbiozu starih i novih tekovina.

Pomenuti termini, odnosno ideje kao što su „internacionalizacija”, „očuvanje”, „održavanje” (ali i *održivost*), u osnovi su projekta *Composers Field Trip to China*, u kojem je, uz kompozitore iz centralne i istočne Evrope, učestvovala i Branka Popović (dva puta, 2016. i 2018. godine). Projekat je osmišljen u cilju „upoznavanja globalne publike sa kineskom muzikom”, ostvarivanja „kulture interakcije” i, u skladu sa pacifističkim idejama koje su naslede tradicije, ali i okosnica društveno-političke strategije Kine, realizovanja „profesionalne saradnje koja će podstaći prijateljstvo među različitim nacijama”.⁴ Ideja kulturne interakcije, dakle, podrazumevala je učešće kompozitora iz drugih kultura koji dobijaju izazovan i težak zadatak ne samo da **upoznaju**, već i da **rekonstruišu**, **reinterpretiraju** i, na kraju, **promovišu** kinesku muzičku tradiciju, budući da je krajnji zahtev i rezultat projekta kompozicija za tradicionalne kineske instrumente. Za razliku od situacija sa početka ovog izlaganja i indirektnog proučavanja Druge kulture, ovde su okolnosti drugačije: kompozitori, među njima i Branka Popović, izlaze na teren, stupaju na samo tlo tradicije i dolaze u direktan kontakt sa prošlošću i savremenošću. Pri ovom susretu, Branku Popović je naročito inspirisala *nanjin* muzika, tj. muzika koja, kako je sama navela u opisu dela, „može da bude sagledana kao veoma arhaična forma umetnosti” i „koja, u isto vreme, poseduje mogućnost i fleksibilnost da se transformiše u nešto veoma moderno”. Ova vrsta i danas ’žive’ muzike (kako u privatnoj, tako i u javnoj koncertnoj sferi), predstavljala je otisnu tačku za stvaranje kompozicije **The Music of the South (Muzika Juga)**, koja je premijerno i izvedena u Kini.⁵



Izvođenje kompozicije *The Music of the South* Branke Popović, 6. decembra 2017. godine, u Kamernoj sali Šangajske

⁴ Prema: Liu Shun, <https://www.telegraph.co.uk/news/world/china-watch/culture/traditional-chinese-music/>

⁵ Posle ove kompozicije, krajem 2018. godine, izvedeno je još jedno delo Branke Popović nastalo u okviru ovog projekta. Reč je o kompoziciji *In That Place Wholly Faraway* za erhu, jang ćin i simfonijski orkestar.

filharmonije; ansambl: *The Shanghai Conservatory of Music Traditional Chamber Orchestra*, dirigent Wu Qiang.

Nanjin muzika, koja potiče iz južne kineske pokrajine Fuđijan, jedan je od najstarijih žanrova kineske tradicionalne muzike, tzv. „fossil” među postojećim žanrovima na ovom podneblju, uvršćen na Uneskovu *Reprezentativnu listu nematerijalnog kulturnog nasleđa čovečanstva* (2009).⁶



Tradicionalni nanjin ansambl (preuzeto sa: <https://ich.unesco.org/en/RL/nanyin-00199>)

Ansambl koji izvodi ovu muziku obično se sastoji od pet izvođača (odnosno, pet osnovnih instrumenata – po jedan duvački i gudački, dva tržačka i jedan perkusivni instrument), specifično raspoređenih: u sredini je vokalni solista koji istovremeno i svira ritmički instrument neodređene visine tona, drvenu klepetaljku nazvanu *paiban*; sa leve strane centralnog izvođača je izvođač na uzdužnoj bambusovoj flauti – *dongxiao*, a do njega je izvođač gudačkog instrumenta, dugog vrata, sa dve žice – *erxian* (drži se vertikalno, slično kao erhu); sa desne strane su dva preostala izvođača: jedan svira *pipu* – lautu sa četiri žice povijenog vrata, a drugi lautu dugog vrata sa tri žice – *sanxian*.

⁶ Vidi: <https://ich.unesco.org/en/RL/nanyin-00199>.

南音乐器

The Nanyin Musical Instruments



二弦
Long-Necked Two-Stringed
Chinese Lute



三弦
Sanxian
(Long-Necked Three-Stringed
Chinese Lute)



琵琶
The Crooked-Neck Pipa



洞箫
Dongxiao

Iako Branka Popović poznaje strukturu ovog ansambla, ona je ne preuzima doslovno, već je usložnjava, oplemenjuje, nadograđuje. Ona formira kamerni ansambl prema modelu tipova instrumenata klasičnog *nanjin* ansambla, izostavljajući vokalnu dimenziju. Ipak, iako glas nije prisutan, pojedini tradicionalni instrumenti imaju izražen vokalni karakter, pa se čini da je tako i ovaj sloj *nanjin* ansambla i muzike obuhvaćen. Kompozitorka, naime, udvostručuje ili utrostručuje broj instrumenata u svakoj grupi, tako što osnovnom tipu instrumenta dodaje i njemu srodne instrumente, te dolazi do ukupnog broja od 10 tradicionalnih instrumenata (ceo ansambl broji 12 instrumenata). Među **duvačkim instrumentima** zastupljeni su *bang di* - poprečna flauta i *sheng* – duvački instrument sačinjen od vertikalnih svirala; među **kordofonim, gudačkim** tu su: *gao hu* – instrument sa jednom žicom i *er hu* – instrument sa dve žice (tzv. kineska violina); u **kordofone, trzačke** spadaju: *pipa*, *san xian* i *da ruan* – trzački instrument, sa četiri žice; pomenutim žičanim instrumentima priključeni su i oni koji nalikuju na **citre ili cimbala** – *zheng/guzheng* i *yang qin* (cimbalo); ovaj sastav upotpunjuju udaraljke neodređene i određene visine tona: *tangu* (ceremonijalni bubanj) i *vibrafon* (jedini koji nije tradicionalni kineski instrument, od pomenutih). Čini se da postupkom usložnjavanja i „ukrupnjavanja” ansambla autorka primarno ne nastoji da

ostvari intenzivniji volumen ukupnog zvuka, već pre da realizuje raznovrsniju, bogatiju i kompleksniju zvučnu paletu, odnosno da predstavi specifičnosti zvučnih nijansi upotrebljenih kineskih instrumenata. Jer, korišćeni tradicionalni instrumenti, zbog specifičnog načina izvođenja i materijala od kojih su napravljeni, ne zvuče samo kroz tonske visine, nego i kroz zvukove koji te visine 'okružuju' – na primer, za zvuk *shenga* karakteristično je i čujno strujanje vazduha, ili, sofisticirano zvučanje *er hua* ne određuje samo visina tona i boja, već i osoben efekat gustog vibrata i glisanda. Na kraju, baza nad kojom su raspoređeni ovi instrumenti je klavir. Zvuk klavira i njegova funkcija, s jedne strane, deluje kao opozit u odnosu na kineske instrumente, a sa druge, čini se da predstavlja važnu sponu između Istoka i Zapada, jer se ponaša kao zvučno, harmonsko i perceptivno uporište za slušaocima stasale u zapadnom sistemu.

Iako je ovo delo najpre bilo namenjeno publici u Kini (izvedeno je uživo u Šangaju i Peking), Branka Popović, sa svoje pozicije izgrađene na zapadnjačkim osnovama, razmišlja o slušaocu za kojeg je tradicionalni kineski zvuk nepoznanica i apstraktna predstava o egzotičnosti. Stoga, ona nastoji da uspostavi odgovarajući balans između dva sveta, tj. da pronade pravu meru u internacionalizaciji kineske *nanjin* muzike. Pored uspostavljanja balansa na nivou oraganizacije samog instrumentarijuma i tretmana zvuka, ona sofisticirano 'balansira' i u drugim sferama dela. Pre svega, kompozitorka to čini tako što ključnu karakteristiku kineske muzike – *linearnost*, vešto smešta u harmonsku, zapadnjačku perspektivu, odnosno, kako je sama istakla, u trodimenzionalni sistem. Linijska melodijska/zvučna kretanja, izvedena iz svih varijanti pentatonske lestvice na jednom finalisu, tj. od tona *d*, je u osnovi ovog dela (i sama kompozicija je tonalno centrirana in *D*). Međutim, Branka Popović do linije dolazi iz akordske perspektive, a prvi segment dela (prva 22 takta) ističe tonalnost kao princip i otisnu tačku. Naime, u ovom inicijalnom segmentu, suptilno postupno formiranje i zvučanje malog durskog septakorda, odnosno nonakorda, tj. sazvučje *c e g b d*, obojeno tremolima i glisandima, ispunjava muzički i realni prostor. Iz pijanisimo dinamike, sporim tempom, ovi tonovi se naslojavaju „mirno, zvučno i toplo“ (što je i oznaka za karakter dela), ali istovremeno pod tenzijom koju donose strujanja (glisanda) i treperenja zvuka (tremola) u visokim registrima instrumenata – prvo gudačkih (*gao hu* i *er hu*), pa duvačkih, uz pratnju klavira. Kako tremolo podrazumeva statičnost u ponavljanju, a glisanda linijsko kretanje (setimo se Ksenakisa), Branka Popović vešto ostvaruje ravnotežu čak i na nivou primene ovih efekata.

Posle akordskog 'uzemljenja', počinju da izviru *linije*, a iscertavaju ih svaki put drugi akteri. Ipak, linije će konstantno obitavati u akordskom okruženju kao proverenom perceptivnom osloncu.

Naime, kao kontrast početnom segmentu, ali u ulančanom toku (u 24. takt), sledi 'prostor' obeležen tonovima jedne od varijanti pentatonske lestvice (d e f as b, počevši od tona b) i njenom daljom razradom (hromatskim transformacijama, u linijskoj, melodijskoj kretnji), čiju dinamičnost obezbeđuju ponovo tremola, u deonici *yang qina*. Potom će, u ulančanom toku, uslediti dominacija nove varijante pentatonske lestvice i njenih derivata (d f fis as b (a h) (40. takt), a *da ruan* je sada nosilac tematskog materijala, odnosno akter koji vodi dijalog sa ostatkom ansambla, tako da ovaj 'responzorijalni' princip utiče na 'talasasto' distirbuiranja zvuka. U dramaturškom smislu, tenzija raste, a takođe se intenzivira i rad sa tematskim materijalom, tj. elementima pentatonske lestvice, u proširenom dinamičkom opsegu (od pp do ff dinamike, ceo ansambl nastupa u 57. taktu). Utisku zvučnog 'usijanja', pa i emotivnog naboja, doprinosi i ekstenzivna upotreba izvođačkih i zvučnih efekata, poput tremola (frulata), trilera, glisanda. Krajnju tačku intenziteta ovog segmenta, pa i dela, možemo da lociramo na početku 67. takta, od kojeg potom zvučni i dramaturški naboj opada. Naizgled paradoksalno, tenzija se smiruje u trenutku kada se ubrzava tempo kompozicije (metronomska oznaka 116), a ovaj manir ubrzanja kao razrešenja praktikuje se i u *nanjin* muzici. Smirenost, vedrina, elegancija – primarne karakteristike ovog žanra, sada su ponovo u prvom planu, čemu doprinosi i manji volumen zvuka – na kraju ovog prelaznog segmenta *bang di, er hu* i *klavir* ostaju da 'razgovaraju' u 'tišini'. Pentatonika i dalje odzvanja u linijskom kretanju deonica, ali sada već čujemo nagoveštaje povratka i zaokruženja, ravnoteže, da bi u 81. taktu 'tas na vagi' prevagnuo u trenutku kada nastupe tonovi početnog sazvuca (ponovo u deonici *gao hua*) (okvir su tonovi c i b, a prostor između je popunjen glisandom). Kao i na početku, tonovi početnog akorda se ponovo linijski nižu, sada u sve sporijem i tišem sledu događaja, što je u ovom trenutku i posledica proređenog sastava ansambla (tu su samo *gao hu, er hu* i *klavir*). Ostaci pentatonike slivaju se u sazvuca omeđen tonovima c i b (deonice *gao hua* i *er hua*) i tako počinje zaključni segment dela (93. takt) koji nas još jednom podseća na označitelje zapadne harmonije (MD7, 9), u punom 'sjaju' i zvuku čitavog ansambla. Ipak, ovo nije samo 'zapadnjačka' teritorija, jer će, u 100. taktu, uslediti jedina tematska parafraza *nanjin* muzike, tj. evociranje ove muzike 'prema pamćenju'. U poslednjih 18. taktova zvučni, harmonski, melodijski krug se lagano zatvara prozračnim odzvanjanjem početnog sazvučja. Harmonija je u potpunosti uspostavljena...

Kompozicijom *The Music of the South* Branka Popović nije samo uspešno ispunila zadatak koji je dobila kao učesnica projekta, već je vešto i znalački, hrabro se suočivši sa izazovom nepoznatog, formirala mogući model za umetničko interpretiranje i razumevanje *nanjin* muzike,

ali i bilo koje druge muzičke tradicije. Ipak, rezultat koji smo čuli nikako nije puka interpretacija, već originalna i jedinstvena tvorevina izrasla iz ideje o savremenoj transformaciji i reinterpretaciji tradicije, a ujedno i o njenoj prezervaciji – u novom ruhu, a starim sredstvima. Zbog njegove specifičnosti, od geneze, do krajnjeg rezultata, ovo delo zauzima jedinstveno mesto u muzeju dela savremene srpske muzike, delujući i samo kao muzej jednog nama dalekog zvuka.