

Kompozicija *Spisak br. 1* Zorana Erića nastala je kao porudžbina violiste Saše Mirkovića i deo je projekta u kojem su savremeni kompozitori pisali nova dela inspirisana *Svitama* za solo violončelo Johana Sebastijana Baha. Uzor za *Spisak br. 1* bila je Bahova *Svita br. 6*.

Johan Sebastijan Bah je *Svite* za violončelo stvarao oko 1720-te godine, dok je bio kapelmajstor u Ketenu. Nasuprot njegovom velikom opusu koji spada u domen sakralne muzike, *Svite* potiču iz sekularne dvorske kulture. Zasnovane su na obrascima popularnih barkonih igara, ali nisu pisane za ples već kao koncertni komadi. Violončelo, koje je u to vreme i dobilo svoj savremeni oblik, u dotadašnjim kompozicijama imalo je funkciju basa, a u ovom nizu Bahovih dela dobija solistički tretman čime je njegova uloga u potpunosti promenjena. Iako je tokom XX veka viola dobila na značaju, a njene tehničke mogućnosti su istraživane i obogaćene, još uvek ima prostora za razvoj literature za ovaj instrument, a projekat Saše Mirkovića jeste značajan doprinos i korak dalje u tom smeru.

U nedavno objavljenom intervjuu sa Zoranom Erićem u časopisu *Novi zvuk*¹, pored ostalog, bilo je reći i upravo o ovakvim situacijama kada se u novim delima mogu čuti odzvuci nekih prethodnih. Na konstataciju da se i u njegovim opusu povremeno mogu čuti odjeci već postojećih muzika i na pitanje šta jedna muzika treba da ima da bi bila “komentarisana”, odgovor je bio da se u njegovim kompozicijama mogu pronaći parafraze i simulacije, ali nikada citati, te da se ono što će biti komentarisano bira poput teme za varijacije, prema proceni koliko mogućnosti taj materijal ima za transformaciju i interpretaciju². Odgovor, u procesu sagledavanja kompozicije *Spisak br. 1* koja je konceptualno zamišljena kao “metajezik” u odnosu na Bahovo delo, postaje izrazito relevantan putokaz, jer je ona zasnovana na odabranim motivima iz *Svite br. 6* i njihovom stavljanju u novi kontekst i novu vremensku perspektivu. Erić se dotakao probranih materijala Bahove kompozicije koje je ugradio u sopstveni kompozicioni sistem, ali ono što je zanimljivo u ovom procesu jeste upravo napravljeni izbor – kada se presluša Bahova *Svita br. 6* postaje jasno da baš motivi upotrebljeni u *Spisku br. 1* najviše ostaju u sećanju, tj. da se izdvajaju kao najupečatljiviji. Upotrebljeni su najiskričaviji momenti, mikronski motivi, čestice izolovane iz oko trideset minuta dugačke Bahove kompozicije.

Odnos Bah/Erić, kao i odnos Erića prema Hijernimusu Bošu, čiji je triptih *Vrt uživanja* poslužio kao

1 Branka Popović, “ENTR'ACTE An Interview with Zoran Erić”, u: *New Sound – International Journal of Music*, 45 1/2015, 7-20.

2 *Ibid*, 10-11.

inspiracija za kompoziciju *Spisak*, donekle se može razumeti i kroz Adornovo sagledavanje muzike Arnolda Šenberga u odnosu na muziku Kloda Debisija i zatim Igora Stravinskog, i kroz njegovo ukazivanje na analogiju koja postoji u razvoju muzike od Debisija do Stravinskog i razvoja slikarstva od impresionizma do kubizma, što je izložio u svojoj *Filozofiji nove muzike*³. Ako izuzmemo negativni predznak koji Adorno dodeljuje muzici Debisija i Stravinskog, njegova analitička sagledavanja daju izuzetan uvid u poetiku ovih autora čiji kompozicioni sistem vidi kao pseudomorfozu muzike u slikarstvo, time što ona prelazi u prostornost i bezvremenost. Pseudomorfozu muzike u slikarstvo Adorno smatra protivnom prirodi muzike čija je suština u “postajanju”, u vremenu, a ne u jednostavnom “postojanju”.⁴ Kao rezultat ove promene nastalo je to da se sluh morao preškoloovati da bi Debisijevu muziku shvatio ispravno, što znači, ne kao proces u kojem se smenjuju napetost i smirenje, već kao nizanje boja i površina jednih uz drugu, kao na nekoj slici: sukcesija u muzici samo eksponira ono što je po smislu simultano, kao što i pogled prelazi platnom. Takvo stanje nastaje kao posledica “nefunkcionalne” harmonije pri čemu se umesto napetosti između intervala unutar lestvice i modulacija, u vremenu smenjuju statični harmonski kompleksi. Iz impresionističke koncepcije o harmoniji, prema Adornu, proizašle su i sve ostale karakteristike Debisijeve muzike: lebdeća forma bez prave provedbe; preovladavanje jedne vrste karakternog komada, salonskog porekla, na račun istinski simfonijskog duha čak i u dužim stavovima; odsustvo kontrapunkta; preforsirana i harmonskim kompleksima podređena koloristika. Kod Debisija su zvučni kompleksi, međutim, još uvek međusobno bili posredovani “umetnošću prelaza”: zvuk nije bio stakato nego je uvek prelazio preko svoje granice. Smatrao je da je Stravinski od Debisija preuzeo prostorno-površinsku koncepciju muzike, njegovu tehniku smenjivanja zvučnih kompleksa, kao i tip melodije. Novina se zapravo sastojala samo u tome što su spojne niti između zvučnih kompleksa kod Stravinskog presečene, a ostaci razvojnog postupka uklonjeni. Materijal je ograničen na rudimantarne sledove tonova, a debisijevska atomizacija motiva pretvorila se od sredstva da se zvučne mrlje potpuno sliju, što je prvobitno bila, u dezintegraciju organskog razvoja. Zbog toga muzički blokovi kruto naležu jedan na drugi. Oprostorenje postaje apsolutno: aspekt štimunga, u kojem je u celokupnoj impresionističkoj muzici preostalo još nešto iz razdoblja subjektivnog doživljavanja, sad je odstranjen. Stravinski i njegova škola, prema Adornovom mišljenju, suzbijaju *temps durée* pomoću *temps espace*.⁵ Oni suzbijaju suštinsko svojstvo muzike, a to je njena vremenitost, trajanje, sukcesija koja se ispoljava permanentnim razvojem materijala. Umesto dinamičkog kontinuiteta, Stravinski tehnikom repeticije, permanentnih započinjanja iznova suzbija

3 Teodor Adorno, *Filozofija nove muzike*, Beograd, 1968.

4 *Ibid*, 209-210.

5 *Ibid*, 210-212.

vremenski kontinuum trajanja. Nastaju ostanatni ritmovi – harmonsko-ritmičke ostanato plohe i bezvremensko zvučno kruženje. Pitanja forme kao celine koja se stalno kreće uopšte ne postoje. Kompozicija se ne odvija kroz razvoj već putem diskontinuiteta, naprsline koje je presecaju. U muzici se, međutim, time, prema Adornu, disocira sam kontinuum vremena.

Bahova *Svita br. 6* za solo violončelo kreće se u konzistentnom tonalnom sistemu i specifična je po tome što, iako pisana za primarno melodijski instrument, njegovim virtuoznim tretmanom, harmonija, tj. vertikana komponenta, konstantno biva u prvom planu. Akcenat je na akordskoj progresiji uz stvaranje iluzije polifonog razvoja. Motivi su utkani u izbalansiranu mrežu horizontale i vertikale koja počiva na smeni tenzije i relaksacije, a muzika je u procesu stalnog razvijanja, usmerenosti, postajanja. Nasuprot tome, Erićeva kompozicija, poput muzike Igora Stravinskog, razvija se kroz naprsline, krhotine koje naležu jedna na drugu, što je i implicirano nazivom *Spisak*. Poput prizora na Bošovoj slici koji nisu objedinjeni jednom tačkom posmatranja, već priču gradi mnoštvo rasutih detalja, u *Spisku* muzička dramaturgija izrasta iz dinamičnog nizanja fragmenata, nekada kraćih nekada dužih, koji i sami najčešće sadrže impuls mikrorazvoja. Međutim, iako se, prema Adornu, stiče utisak da je vreme, u ovako izgrađenom muzičkom toku, stalo, te da se, usled brze smene različitih delova slagalice i pojave različitih varijanti istog motiva na različitim mestima, stiče utisak *sukcesivnog izlaganja onoga što je po smislu simultano*, upravo je odabir sleda fragmenata ključan za definisanje kompozicije. On pokazuje specifičan odnos autora prema protoku muzičkog vremena, koje nije stalo, već je pokrenuto na drugačiji način. U prilog ovome idu i reči Sergeja Ejzenštajna, kada je, govoreći o filmskoj montaži, tvrdio da značenje pojedinih elemenata u scenariju proizilazi upravo iz toga što su oni izdvojeno stavljeni jedan kraj drugog.

U *Spisku* su naznačeni, uslovno rečeno, stavovi - Preludijum, Alemanda, Kuranta, Sarabanda, Gavota, ali više nego samostalne zaokružene celine, ovi delovi kompozicije jesu polja permanentnog razvoja u kojima su samo u nešto većem stepenu istaknute aluzije na Bahovu kompoziciju. Materijal koji obuzima celokupnu dramaturgiju *Spiska*, u kojem je dobio različite razrade i interpretacije, jeste motiv zasnovan na ponavljanju tona koji se javlja na samom početku, a zatim još i nekoliko puta u toku Bahovog *Preludijuma*.

Spisak, kao i *Svita*, počinje Preludijumom sačinjenim od niza fleksibilnih fraza koje započinju prepoznatljivim motivskim nukleusima preuzetim iz Bahove *Svite*, koji se razgrađuju kroz proces repeticije i ubrzavanja i zatim iščezavaju. Fraze se nadovezuju jedna na drugu i svaka donosi novi prepoznatljiv motiv koji na isti način nestaje. Uspostavlja se drugačiji odnos prema vremenu jer motivi iskrsavaju i nestaju velikom brzinom bez velike razrade, nagoveštavajući, samo ovlaš, i svoju harmonsku dimenziju. Motiv baziran na ponovljenom tonu, sa samog početka Bahovog *Preludijuma*,

je, na primer, na početku *Spiska* vremenski dilatiran procesom repeticije, ubrzavanja i usporavanja.

Vrlo velika pažnja posvećena je dobijanju različitih i vrlo delikatnih nijansi u kvalitetu zvuka – npr. jednostavan motiv zasnovan na ponavljanju tona začinjjen je smenjivanjem regularnog tona i flažoleta u vrlo brzom tempu; zatim, materijal se plasira sul ponticello načinom sviranja u kombinaciji sa ppp dinamikom u izuzetno brzom tempu (četvrtina = 220); česte su i brze smene f i p dinamike. Rezultat je neobična zvučnost koja ponekad asocira na Šarinovu kompoziciju *Tre Notturmi Brillanti*, gde je, ipak, upotrebljena potpuno drugačija tehnika. U Preludijumu *Spiska* pojavljuju se na trenutak i akordi, eho kadence iz Bahovog Preludijuma, ali i oni ostaju samo fragment i ne zaokružuju celinu već je ostavljaju otvorenom.

Sledi Alemanda u kojoj nije primetan konkretan materijal iz Bahove *Svite*, već je preuzet princip ornamentacije koji je takođe uklopljen u repetitivni sistem. Ornamenti su zasnovani uglavnom na smeni dva tona, a između njih su interpolirane kratke melodijske vinjete. Iza Alemande sledi razvojni odsek u kojem se smenjuju fragmenti zasnovani na akordskim motivima, po uzoru na materijal Bahove Sarabande, i polja ritmičke razrade motiva zasnovanog na ponavljanju tona iz Bahovog Preludijuma. Dvozvuci su uglavnom bazirani na intervalu sekste koja je najčešći interval i u Bahovoj Sarabandi, a povremeno se nagoveštava i kadencirajući obrt, ali on nikada ne biva dovršen. Nastavlja se zatim deo *Spiska* koji je označen kao Sarabanda, koji, međutim, nije baziran na materijalu Sarabande Bahove *Svite*, već na ornamentici dela kompozicije koji je Erić označio kao Alemanda. Time su stvoreni obrisi formalne simetrije, a ovaj više linijski nego vertikalno ustrojen odsek, razvija se po slobodnim frazama, slično Preludijumu *Spiska*, koje se na sličan način razgrađuju i iščezavaju. Od Bahove Sarabande zadržan je samo karakter laganog stava. Sledi zatim vrlo direktan dodir sa Bahovom muzikom, čuveni motiv sa početka Gavote I, koji Erić koristi kao jedan od elemenata u izgradnji ritmičke kulminacije kompozicije. Sa njim se prepliću motiv ponovljenog tona, kao i kratki melodijski nizovi koje smo već čuli u Alemandi i Sarabandi. U Bahovoj *Sviti* Žiga nastupa attacca posle Gavote, dok se kod Erića motivi Gavote I spajaju u razvojnu celinu sa materijalima koji asociraju na energični i virtuoзни karakter Žige, koja se kao samostalni deo u *Spisku* ne pojavljuje. Na snimku se kompozicija završava delom koji je označen kao Kuranta i u kojoj se može razabrati nešto od plesnog impulsa Bahove Kurante. Zasnovana je na motivu ponovljenog tona i njen igrački karakter karikiran je izrazito brzim tempom.

Kompozicija *Spisak br. 1* odaje utisak neprekidnog toka, energičnog nizanja fragmenata baziranih na mikrorazvoju najčešće motiva ponovljenog tona koji služi kao neka vrsta vezivnog materijala i celinu čini koherentnom. U tom procesu povremeno se čuju bliže asocijacije na Bahovu kompoziciju, ali one su samo još jedan delić mnoštva koje čini ovu muzičku slagalicu koja na trenutke

dobija bošovski groteskni karakter. Čestice Bahove muzike prelomljene su kroz prepoznatljiv Erićev