

**Tribina „Novi zvučni prostori“, 19. oktobar 2017.**

**Centar za muzičku akciju u saradnji sa Udruženjem kompozitora Srbije i muzičkom redakcijom Trećeg programa Radio Beograda**

Ivana Miladinović Prica

Fakultet muzičke umetnosti u Beogradu, Katedra za muzikologiju

[ivanamila@gmail.com](mailto:ivanamila@gmail.com)

Milica Đorđević: *Rđa* za kamerni ansambl

U opusu Milice Đorđević prevladavaju instrumentalna dela, a ta sklonost prema instrumentalnom, često kamernom zvuku u savremenoj muzici više je od puke biografske pojedinosti. Još od njenih ranih radova, poput kompozicija *Svitac u tegli* za kamerni orkestar (2007) ili *Zvezdoznančeva smrt – skamenjeni odjeci epitafa u šutnutom kristalu vremena* za gudački kvartet (2008), zatim *Umeš li da laješ? Ne-komunikacija* za solo kontrabas (2010), ili kompozicije *Živa* za simfonijski orkestar (2016) – fascinira upravo način izgradnje zvuka, drukčiji od onog koji nam je tradicija ostavila u nasleđe, a otkriva nam refleksivnu prirodu njenog stvaralačkog postupka.

Zanimanje za unutarnji život zvuka (umesto za teme i melodije), tretiran kao realnost *sui generis* i odvojen od realnosti koju izražava, i za ispitivanje opsega slušaočeve percepcije i doživljaja muzičkog vremena, uspostavlja se kao svojevrsan *modus operandi* ove autorke, koordinatno središte u odnosu na koje se može razmatrati celokupan njen opus. Kao neposredan rezultat njenog intelektualnog i duboko proživljenog pristupa zvučnoj supstanci, a koji se može opisati kao antimetaforičan, tautološki, kao izraz *čistog* delovanja, nesputanog dosezanjem nekakve ideološke angažovanosti, u njenim delima uvek se prepoznaje jedan osoben tip zvuka, a koji je odraz savremenog akustičkog režima. Poput Edgara Vareza (Edgar Varèse), Janisa Ksenakisa (Iannis Xenakis), Đerđa Ligetija (György Ligeti) ili Tristana Muraja (Tristan Murail), Milica Đorđević stvara prostor za iskustvo samih zvukova, njihovo rođenje, život i smrt. Ili je bolje reći: prostor za senzibilizaciju materijala (zvuka), koja se čujno opaža u svojoj impersonalnosti, svojim intenzitetima, afektima, napetostima i vrlo je srodna onome što Đorđo Agamben (Giorgio Agamben) naziva *experimentum linguae*, a Valter Benjamin (Walter Benjamin) „čisti jezik“ (reine Sprache). Prema Agambenu, reč je o iskustvu čiste potencijalnosti

jezika (npr. u dečjem govoru), gde se granice traže ne izvan jezika, u pravcu njegovog referenta, već u materijalnosti, latentnoj moći samog jezika, u njegovoj čistoj samoreferenci.<sup>1</sup>

U tom smislu muzika Milice Đorđević – u nemačkoj sredini (koja je trenutno i njena životna sredina) prepoznata kao jedan vid novog ekspresionizma, a koja bi se mogla opisati i kao *nova retorika* – često izmiče, opire se čvrstim zahvatima tumačenja. S druge strane, jasno je da čista samoreferencija u smislu „odnositi se samo i isključivo na same zvukove“ nije moguća, čega je svesna i autorka.

U programskoj noti za kompoziciju *Rđā* Milica Đorđević ističe da je, kao i mnoge druge njene kompozicije, i ovo delo neka vrsta igre s pokretom i fizikalitetom zvuka, igre muzičkog vremena, multitembrovske i multiritmičke sinergije. Istovremeno, autorka objašnjava i značenje reči u naslovu dela, rđanja kao prirodnog procesa oksidacije metala usled protoka vremena, i pri tome skreće pažnju na promenu boje koja taj proces prati, od hladne, sive boje metala do toplih preliva narandžaste, crvene i smeđe boje.

Dakle, mada je reč o antimetaforičnom delu, koje ima antisimbolički kvalitet, na šta ukazuje i autorka, sâm naslov dela ipak usmerava slušaočevo tumačenje prema temi propadanja, erozije, starenja, razgradnje i efemernoj prirodi materijala. U tom smislu, kompozicija se može doživeti i kao jedna vrsta laboratorijskog eksperimenta koji proširuje dosege ljudske percepcije, i gde instrumentarijum u svom performativnom činu razotkriva nevidljive ali suštinski prirodne fenomene i procese.

Komponovanje se ispočetka oslanja na sadržaj izabranog zvuka (dugo traženog zvuka, po rečima kompozitorke). U njega se utiskuju autorkino *proživljavanje*, istraživanje boje zvuka, dinamike, artikulacije, ritma, a koje omogućava da ono prirodno, *fizis* samog zvuka blistavo zasja kroz specifičnu prirodu svake instrumentalne grupe (duvačke: flauta, oboa, klarinet; gudačke: violina, viola i violončelo; metalne udaraljke: činele, tam-tam, tri tibetanske činije, tri kočiona doboša, thunder sheet).

Delo poprima obeležja procesa u kom se čuju detalji zvučnog kretanja, mikroskopski raščlanjeni, koji kao da se pojavljuju iz vlastitih akustičkih razloga, apersonalni i s onu stranu intencije. Kompozicija započinje statično, čistim zvukom, koji autorka doživljava kao „elementaran“. Suptilne zvučne modulacije u pravcu „erozije, prljanja“ zvuka, ostvaruju se ekstremnim vibratom i četvrttonskim glisandima oko tonova ovih vertikalnih sklopova. Situacija se postupno menja, početni sazvući se raspadaju, a grupe instrumenata preuzimaju sve nezavisnije uloge. Iz nediferencirane, početne situacije (kao ravne plohe) izranja hijerarhija

---

<sup>1</sup> Giorgio Agamben, *Infancy and History. The Destruction of Experience*, translated by Liz Heron, London, New York: Verso, 1993.

prednjeg plana i pozadine, u kojoj pojedine linije izlaze na površinu, postaju jasnije. Minimalnim ritmičkim pomeranjima između instrumentalnih grupa gradi se složen kontrapunktski splet. Vrlo aktivna i pokretljiva tekstura zvučnih blokova stvara utisak nemira, tenzije. U ovom raslojavanju zvučnih blokova perkusionistička deonica se ispostavlja gotovo kao solistička; ona uspostavlja veze između različitih blokova, potpuno se u njih utapa a povremeno zadržava svoj nezavisan, kvaziimprovizacioni tok.

Kompozicioni postupak počiva na „ekonomiji materijala“, na radu s jednim tonom ili zvučnom floskulom koji se iscrpljuju do krajnjih granica. Jedan od osnovnih načina rada sastoji se od postupnog dodavanja po jedne „varijacije“ (ritmičke, dinamičke, kolorističke), a u pravcu erozije i udaljavanja od početnog zvuka. Tako se postupnim promenama vrlo preciznih nijansi zvuka/šuma stvara jedan gustiš isprepletanih figuracija, čestica i agregata (koji su, dakle, oslobođeni melodija, tema i naracije) i koji na kraju dovodi do rasprsnuća materijala. Zbog same prirode muzičke naracije, kojom se skreće pažnja na proces starenja, patnje, razgradnje materijala, ova kompozicija je nalik simfonijskoj poemi, budući da ni u poemi nisu toliko važna kvalitativna obeležja tematskog materijala, koliko njihove metamorfoze.

Takođe, u ovoj kompoziciji Milica Đorđević se poigrava i sa pitanjem slušaočeve percepcije, na koji način se naš sluh navikava na višak ili manjak zvuka, odnosno, u kojim okolnostima postaje (ne)osetljiv na određene zvučne draži. Tako na primer, u prvom delu kompozicije, promena jednog detalja, u vidu ekstremnog vibrata, percipira se kao nešto drukčije i novo, iako je reč o neznatnoj promeni kojom ton dobija veću izražajnost. S druge strane, u slučajevima kada je prag draži već prezasićen, odnosno sluh skoncentrisan na krupnije događaje i zvučne mase, sitnije promene prolaze neopažene. Drugim rečima, opažanje zvučnih objekata u velikoj meri zavisi od muzičkog konteksta.

Transformacije i prevazilaženje instrumentalnih idiomatskih izvođačkih aspekata moglo bi se nazvati *teatrom* instrumentalnim gestova (od različitih artikulacionih i kolorističkih mogućnosti gudačkih instrumenata, onih tradicionalnih, pa sve do zahteva da izvođač sam pronađe zvuk nalik elektronskom, potom, zahteva da se na duvačkim instrumentima istovremeno stvara zvuk na dva načina: duvanjem vazduha kroz cev i pevanjem kroz cev, u razmaku sekunde, kao i drugih tehnika sviranja poput flatercunga, ventilnog tremola, itd). Drugim rečima, izvođač treba da svira kao da je prethodno video rendgenski snimak kompozicije, ocrtavajući svaku komponentu zvuka. Odnosno, kako bi to rekao Edvard Said (Edward Said), „očekuje se izvođač žive inteligencije, a ne samo par spretnih ruku“.<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> Edward W. Said, *Remembrances of Things Played: Presence and Memory in the Pianists' Art*, u: *Reflections on Exile and Other Essays*, Cambridge-Massachusetts: Harvard University Press, 2000, 220.