
АНАЛИЗЕ

Чланак примљен 25. 8. 2006
УДК 78.071.1 Олах Т.

Лаура Манолаке (*Laura Manolache*)

СТИЛСКИ ПРЕГЛЕД МУЗИКЕ ТИБЕРИЈУА ОЛАХА, С ПОСЕБНИМ ОСВРТОМ НА СИМФОНИЈУ БР. 2

АПСТРАКТ

Тиберију Олах (Tiberiu Olah, 1928–2002), румунски композитор, од педесетих година прошлог века изучавао је Енескуову (George Enescu) полихетерофонију, коју је интерпретирао као „нови метод организовања звучног материјала“. Пратећи овај метод, Олах је у својој *Симфонији бр. 2, Авантуре са дурским акордом и пентатоником*, настојао да у истом оквиру обликује процедуре пентатонике расуте у простору и процедуре наслојавања.

Кључне речи: Тиберију Олах, *Симфонија бр. 2*, полихетерофонија, процедура наслојавања, пентатоника, консонанца, дисонанца.

КРАТКА БИОГРАФИЈА КОМПОЗИТОРА

Рођен 2. јануара 1928. у Арпашелу, у Румунији, Тиберију Олах (Tiberiu Olah) студирао је на Конзерваторијуму у Клужу (1946–1949). Године 1948. добио је стипендију за школовање у Паризу. Ипак, како су од 1949. године све стипендије за студије у западној Европи биле отказане из политичких разлога, његова стипендија је преиначена у стипендију за Конзерваторијум „Чайковски“ у Москви (1949–1954). Упркос стаљинистичким ограничењима, тамо је открио конзистентан музички живот и заједно са својим професором Е. Меснером и својим колегама Денисовим (Dennisov), Холоповом (Holopov), Рождественским (Roshdestwensky) и Волонским (Wolkonski) пронашао своје музичко испуњење.

Од студентских дана Олах је учествовао на бројним међународним семинарима, радионицама и фестивалима, попут Варшавске јесени (1968, 1971), летњих курсева електронске музике које је организовао „Сименс студио“ из Минхена (1966) и међународних летњих курсева у Дармштату

(1966–1973). Од 1954. предаје композицију на Националном музичком конзерваторијуму у Букурешту.

Олах је био резидентни композитор на позив *Deutschen Akademischen Austauschdienst* (DAAD) (1969,1970); добио је њихову истраживачку стипендију (1978) и постао члан *Gesellschaft für Musikalische Aufführungs- und Mechanische Vervielfältigungsrechte* (од 1968). Ипак, искусио је и разочарања, попут неуспешне кандидатуре за Румунску академију 1971–1972, будући да је његов музички стил комунистичка хијерархија сматрала недовољно репрезентативним за своје идеале.

Награђиван је престижним наградама: награда Кусевишки фондације (САД, 1974) за „вредне доприносе музици нашег времена“; награда „Жорж Енеску“ Румунске академије (1964); два Златна пеликана Удружења синеаста (1865, 1971); награда Филмског фестивала у Москви (1972); четири награде Удружења композитора Румуније (1974–1975, 1979, 1980, 1986); Велика награда Удружења композитора Румуније (1993) за целокупан опус; награда Националног филмског центра (2002) за „вредне доприносе румунском филму“ и орден румунског националног реда „Одана служба“ у рангу командира за „вредне уметничке доприносе и културну промоцију“ (2001). Умро је 2. октобра 2002. године.

* * *

Прво и најважније, музика Тиберијуа Олаха привлачи ме због своје лирске експресије, свог шарма, своје упечатљиве ритмике, извесне узнемирености која убризгава снагу у ток, као и због особеног тембра и формалне интуиције. Мада је свака његова страница у исто време технички и језички експеримент, то не подразумева недостатак већ, напротив, увећава слушаочеву пажњу. Његова бројна дела обухватају готово све жанрове. Нека од најзначајнијих су: *Cantata* за женски хор и оркестар (1956) према старим чанго текстовима; *Man's Constellation* (1958–1960), ораторијум за високи глас, мешовити хор и оркестар – мада је 1971. изведен и објављен у *Editura muzicala*, касније га је комунистички режим забранио због поетских идеја – *Brancusi* циклус за различите ансамбле и соло инструменте (1975–1981); *Хармоније I–IV*, циклус за различите ансамбле; *Преводи I* (1968), II, III (1973), циклус за гудаче и дуваче; *Време сећања* (1973) за девет инструмената и два клавира; циклус *Инвокације I–III* (1971, 1975, 1976); *Музика за флауту, кларинет и гудачки оркестар* (1990); Концерт за саксофон „*Obélisque pour Wolfgang Amadeus*“ (1991); *Sinfonia Giocosa* (1995); и симфоније I (1955) II (1987) и III (1990).

Букурештанска кућа *Editura muzicala* објавила је већину његових дела, а повремено су партитуре издавале и друге куће попут Шота (Schott, Немачка), Залабера (Salabert, Париз), Музике (Москва). Више од две трећине опуса је снимљено. Могуће је пронаћи његова дела на бројним LP и CD издањима у каталозима Electrecord-а (Букурешт), Erata (Париз), EMI-ја (Немачка–Велика Британија), Attacca (Амстердам), Intersound (Минхен), Nova Musica (Париз) и Radioton-а (Будимпешта).

Коментаришући нека Олахова дела и реномирани критичари су изрицали похвале: „Потом сам слушао изузетну Сонату за кларинет соло Тиберијуа Олаха, једно од најбољих дела написаних за овај инструмент соло (Vlad, 1964); „Једно слушање није довољно да би се добио одговор на сва питања о делу тако новом и сложеном какво је *Време сећања*, али је било довољно да се установи да је реч о озбиљној, пажљиво писаној композицији, колико врхунској у свом занатству, толико бескомпромисно модерној у језику. Осим Шуберта (Schubert), који је врхунски класик, то је било најзанимљивије дело“ (Meklelan, 1974).

Успешно удружујући композиторску и музиколошку каријеру, по повратку из Москве 1954. године Олах и његове колеге – Никулеску (Niculescu), Вијеру (Vieru), Бентоју (Bentoiu), Строје (Stroe), Бергер (Berger), Марбе (Marbe) и Ратију (Ratiu) – открили су последња Енескуова (George Enescu) дела и његову употребу хетерофоније. Енеску је промовисао нову „вертикалност“ коју је Олах теоријски објаснио као „консонантни развој дисонанце“ или „еманципацију консонанце“. У овом погледу можемо приметити свесну интелектуалну реакцију, засновану на новој техници типичној за Енескуа, на Шенбергову (Schoenberg) „еманципацију дисонанце“. Олах је написао чланак о полихетерофонији у Енескуовим делима. Оригинално објављен у часопису *Muzica* (музички часопис у Румунији) 1982, био је толико значајан да је годину дана касније преведен на француски и поново објављен у истом часопису. Друге важне Олахове студије су: *Weberns Vorserielles Tonsystem*, у *Melos*-у (Olah, 1975b); *The symbol-note of tonal genesis in Schubert's Unfinished Symphony*, у *Muzica* (Olah, 1998).

СИМФОНИЈА БР. 2

Реализација феномена измештања у перцепцији „звучног објекта“ из области детаља ка области агломерације довела је Олаха до експеримената у хетерофонији. Последично, да би остварио сложена, па ипак нежна консонантна звучања (у модерном смислу појма консонантна), Олах испрва примењује сопствен хармонски систем, сопствене суперпониране прогресије; он производи и наслојава мноштво мелодијских гласова уз помоћ различитих комбинација тонова макромодуса, чије су све звучности консонантне. Чисти кластер се ретко налази у његовој музици.

Како је већ речено, Олах је написао студију о Енескуовој полихетерофонији, коју интерпретира као „нови метод организовања звучног материјала“ (Olah, 1982). Овде можемо да пронађемо и порекло његовог става да је Енескуова техника заснована на „новој визији хетерофоније, домена који је мало познат или, тачније, веома мало проучаван у европској музици“ (Olah, 1975a). На овај начин је рађена и читава хармонија дела *Vox Maris* „са вертикалном конструкцијом која од првих тонова наликује крошњи дрвета, чије се гране развијају у различитим прав-

цима, да би дрвеће потом прерасло у шуму. Та Енескуова хетерофонска конструкција може се анализирати – истиче аутор – као Вебернова (Webern) чврста додекафонска конструкција!“ (Olah, 1975a). У исти мах, он истиче приоритет приступа чиници да „Енескуова чиста хетерофонија и полихетерофонија... јесу почети супериорне и свесне организације ове технике, коришћене као композициони метод у контексту музичких трендова 20. века“ (Olah, 1982). Навела сам ове одломке, ове ставове зато што је, руководећи се принципима хетерофоније, Олах најавио своје касније решење, процедуре наслојавања, типичне за савремену сонористичку уметност.

Након *Времена сећања* (1973) наставио је да примењује идеју процедура наслојавања али помоћу много једноставнијих средстава, користећи и редефинисану замисао пентатонике – као архетипске појаве у музици. Наравно, када је реч о мелодији, он није прибегао суседним црним диркама на клавиру, већ пентатоници расутој у простору, која се протеже кроз неколико октава. Мора се подсетити и да техника коришћења језика сведеног на свега неколико тонова има порекло у четири тона и њиховим транспозицијама у II делу *Кантате* за 2 флауте, гудаче и удараљке на старе чанго теме из 1956. године.

Хармоније IV (1981), осмишљене као омаж Енескуовом генију поводом стоте годишњице његовог рођења, користе троделну конструкцију – први део припада само гудачким инструментима; други уводи и остатак оркестра у дискурс и наслојен је „сећањима“ и фрагментима из материјала гудача; трећи уситњава читав материјал док не стигне до цитата из Енескуове *Камерне симфоније*. Енескуових шест тонова нису транспоновани и у Олаховој партитури су интонирани у оригиналном редоследу и ритмичкој конфигурацији. Ипак, цитирани материјал је просторно разрађен и уведен у Олахов хармонски систем. Он се потом враћа свом ходу постепеном елиминацијом тих основних звучача.

Друга дела у којима су коришћене процедуре наслојавања су, на пример, *Риме I* за кларинет и траку, посвећене румунском кларинетисти А. О. Попи (А. О. Рора), док су *Риме II за откриће времена* посвећене француском саксофонисти Данијелу Кјенцију (Daniel Kientzy). На истом принципу пентатонике расуте у простору заснована је и *Соната* за виолину, удараљке и траку. Најкаснији покушај разматрања истих пентатонских замисли, заједно с њеним једноставнијим видом дурског акорда, налазимо у *Симфонији бр. 2 „Авантуре са дурским акордом и пентатоником“*.

Дело у истом оквиру обликује процедуре пентатонике расуте у простору и процедуре наслојавања. Први део, назван *Генеза*, бави се еволуцијом дурских акорада из „примарног“, „чистог“ стања (пример 1).

Помоћу суперпонирања (у ствари микромодуса), ови дурски трихорди касније се утапају, по извесним правилима, у оквиру макросистема, а трајање њихових суперпонирања постепено се убрзава према крају овог дела композиције. Идеја пентатонике појављује се у т. 57 – рађање мотива (пример 2).

Придруживање „пентатонике расуте у простору“ добија исти третман као и постајање дурских трихорда. Наиме, догађа се у обиму истог макро-модуса. Резултат глобално перципиране звучности је консонантан.

Музички дискурс у *Симфонији* бр. 2 заснован је на свести о релативности и динамици односа између консонанце и дисонанце и њихове зависности од контекста (трајања, темпа, регистра, интензитета, тембра итд.). Нагомилавање дурских трихорда наставља се таквом брзином да сукцесија кључних артикулација може да се перципира као дисонанца, као супротна иницијалној замисли консонанце.

У погледу музичке поетике све се окончава трагично, слично тутњави земље или, ако желите, слици човека који покушава да победи силу гравитације. Али, да ли успева у томе?

ЛИТЕРАТУРА

- McLellan, Joseph 1974 "Musically, it was a Classical Weekend" in: *Washington Post* December 16.
- Olah, Tiberiu 1975a "The Graphical Music or a New Conception about Time and Space, Note on Webern's Preserial Period" in *Muzica* no. 10. [in Romanian]
- Olah, Tiberiu 1975b "Webern's Vorserialles Tonsystem" in *Melos* nos. 1-2.
- Olah, Tiberiu 1982 "Enescu's Polyheterophony, a New Method of Organizing the Sonorous Material" in *Muzica* no. 1. [in Romanian]
- Olah, Tiberiu 1998 "The Symbol-Note of the Tonal Genesis in Schubert's Unfinished Symphony" in: *Muzica* no. 3. [in Romanian]
- Vlad, Roman 1964 "On Romania and Romanian music" in: *Tribuna* [Cluj-Napoca] October 08. [in Romanian]

С енглеског превела Весна Микић

SUMMARY

A STYLISTIC OVERVIEW OF THE MUSIC BY TIBERIU OLAH WITH REFERENCE TO SYMPHONY NO. 2

Tiberiu Olah (1928-2002) is one of most prominent Romanian composers in 20th century. In his large oeuvre, which covers almost all the musical genres, every piece is at the same time a technical and linguistic experiment. Some of his important works include the *Cantata* (1956); *Man's Constellation* (1958-1960); the *Brancusi* cycle (1962-68); the *Harmonies I-IV* cycle (1975-81); the *Translations* I (1968), II, III (1973); *The Time of Memory* (1973); the *Invocations I-III* cycle (1971, 1975, 1976); *Music for Flute, Clarinet and String Orchestra* (1990); Concerto for saxophone "*Obélisque pour Wolfgang Amadeus*" (1991); *Sinfonia Giocosa* (1995); and the Symphonies I (1955), II (1987), and III (1990).

In fifties, Olah and some of his colleagues discovered the last works of Enescu and his use of heterophony. Olah made a study of Enescu's new "verticality", so-called polyheterophony, which he interprets as a *new method of organising sonorous material*. By guiding himself after the principle of heterophony, Olah moulds his *Symphony* no. 2 (*Adventures with major chords and pentatonics*) both the proceeding of pentatonics dispersed in space and that of superposition. The musical discourse in the *Symphony* no. 2 is based on the awareness of the relativity and dynamics of consonance and dissonance, and of their dependency on the context (duration, tempo, register, intensity, timbre etc.).

