

Анастасија Георгаки и Апостолос Луфопулос

ДУХОВНОСТ У ЕЛЕКТРОАКУСТИЧКИМ ДЕЛИМА ΑΡΟΚΑΛΥΨΙΣ, ΤΕΤΕΛΕΣΤΑΙ И ΚΡΑΤΙΜΑ ГРЧКОГ КОМПОЗИТОРА МИХАЕЛА АДАМИСА

1. БИОГРАФИЈА И МУЗИЧКА ПУТАЊА МИХАЕЛА АДАМИСА

Студије и музичка путања овог композитора одражавају се у концепцији и структури његових дела. Дубоко проживљавајући у својим првим корацима византијску музичку традицију и духовни потенцијал, као и савремене музичке токове (од електронског звука до авангардних композиционих техника), композитор је створио изузетан лични стил који на генијалан начин гради мост између Традиционалног и Новог.

Рођен у Пиреју у Грчкој 1929. године, Михаел Адамис је почео да учи музику у својим раним годинама. Изучавао је византијску музику на Конзерваторијуму у Пиреју, а музичку теорију и композицију код И. Папаиоану на Конзерваторијуму „Хеленикон“. Студирао је и теологију на Универзитету у Атини. Хорска музика га је привлачила током студија, па је на њој почео да ради веома озбиљно и успешно још као студент Универзитета. Основао је две успешне хорске групе, дечји хор Краљевске дворске капеле (1950) и „Атински камерни хор“ (1958). Десет година касније постао је диригент хора колеџа Пирс у Атини, настављајући богату и дугу концертну делатност.

Од 1961. до 1965. студирао је композицију и византијску музичку палеографију код А. Бергера и К. Ливија, респективно, на универзитету Брендис у Бостону; електронски студио тог универзитета, у то време реткост, пружио му је прилику да се упозна са електроакустичком музиком. Ту је овај композитор радио на својим првим електроакустичким делима: *Комад 1*, *Комад 2*, *Proschimata*, (сва три из 1964. године). Током постдипломских студија у Америци Михаел Адамис је упознао пионире модерног компоновања, као што су Џон Кејџ (J. Cage), М. Фелдман и А. Лушиер, да поменемо само неке. По повратку, године 1965, Адамис је основао и водио прву лабораторију за електронску музику у Грчкој и ту је остварио већину својих електроакустичких дела. Михаел Адамис се трајно настанио у Грчкој 1965, на почет-

ку периода који је обележен значајним напретком модерне музике, са многим значајним активностима, као што су концерти савремене музике и изложбе у већим грчким градовима попут Атине и Солуна. Током овог стваралачког периода написао је неколико комада у разним формама и различитим комбинацијама електронских средстава, музичких инструмената и људског гласа. Поред електроакустичке музике, компоновао је и вокалну, хорску, инструменталну (камерну и оркестарску), као и сценску музику за античке трагедије.

У већини електроакустичких комада који су настали у периоду 1965–1977, као што су *Apokalypsis* (1967), *Genesis* (1968), *Kratima* (1971), *Miroloi* (1970) и *Tetelestai* (1971), открива се јединствени спој два различита музичка света: византијског и електронског. Користећи византијско појање у изградњи једног савременог музичког стила, композитор је успео да на задивљујући начин споји вокалне групе с магнетофонском траком, новим композиционим поступцима.

Његова сценска музика настала између 1960. и 1974, углавном за магнетофонску траку, уз повремено коришћење живе електронике при извођењу грчких трагедија, такође представља значајан допринос модерној музици. У делима као што су *Седморица протов Тебе* (1968), *Ифигенија у Аулиди* (1970), *Орест* (1971) и *Оковани Прометеј* (1974) композитор посматра античку драму са становишта њених дубоких филозофских импликација, упадљиво различитих од духовности каква се рефлектује у византијској традицији. После 1978. композиторова интересовања померају се углавном ка вокалној и инструменталној музици, у време када – упркос континуираном развоју музичке технологије – грчка електроакустичка музика преживљава кризу, можда и због недостатка организованих електронских студија.

Сам композитор посматра ово померање тежишта као обновљен интерес за писање музике за инструменте и глас, са искуством стеченим у електроакустичком третману звука, заправо с циљем да традиционалним музичким медијима истражује неке замисли и поступке које је развио у својим електронским делима.

2. ДУХОВНОСТ У АПОКАЛИПСИ, ТЕТЕЛЕСТИ И КРАТИМИ

Међу драгоценим музичким комадима које је Адамис написао посебно су нас привукла три дела у којима се њихова духовност испољава кроз:

1. употребу духовних текстова (написаних на грчком) и симболичког архетипског материјала који одражава однос људског бића према Богу;
2. присуство електроакустичког медија;
3. интеграцију традиционалног грчког и византијског певања у савремене инструменталне и вокалне поступке.

Следећа два дела *Тетелести* и *Апокалипса*, која ћемо анализирати кроз призму структуре звучног материјала и композиторовог естетског приступа, црпу своје текстове из Библије.

2.1. Духовност изражена кроз свете текстове

Испољавање духовности пре свега кроз текстове у *Апокалипси* и *Тетелести* чини видљивим улога наратора и псалтиса (појца).

У *Апокалипси* (1967) текст потиче из 6. и 7. поглавља Откровења Св. Јована Богослова, свете књиге која је често надахњивала велике посленике уметности кроз векове. Подељен на три главна дела – Потрес васељене, Нарочито место/Прочишћење изабраних и Превасходна хришћанска црква – текст обезбеђује централну осовину структуре и форме, при чему је наратор битни фактор континуитета музичких догађаја који се развијају како на контекстуалном, тако и на нивоу звучне основе која се састоји од електронских и конкретних звукова, као и људских гласова. У композицији *Тетелести* (1971) текст је преузет из Јеванђеља по Јовану, глава 19, стихови 17, 18, 26, 27, 28, 30 и из химографије Православне цркве за Свету недељу. Основна идеја тиче се Исусовог распећа и његове коначне победе над смрћу. Препричавање догађаја не следи одговарајући западни модел низања музичких ставова, већ тежи да пројектује супротстављене емоције и, пре свега, контраст на духовном нивоу.

2.2. Духовност остварена превазилажењем звучног медија

Звучни медиј потцртава свети текст, нарочито у делима *Апокалипса* и *Тетелести*, додајући му нову димензију која слушаоца уводи у медитативно слушање и тако му омогућава да се уздигне на виши ниво духовности.

Главна одлика *Апокалипсе* јесте мноштво начина на које композитор користи вокалне могућности хора подељеног у пет група. Да би се звучно представили библијски догађаји, глас се употребљава као шапат, говор, песма, пој, али исто тако и као „једна структура чврстих звучних плоха или комплекса певних и наративних елемената“ (Адамис, 1967). О коришћењу магнетофонске траке композитор каже ово: „Трака, на којој су звуци конкретни и електронски генерисани, чини позадину из које израђају разна збивања“ (Адамис, 1967).

Прецизније, у првом делу је свемирски потрес истакнут претходно снимљеним звуцима, који потичу од удараљки или традиционалних грчких инструмената. За овим следи противстављање вокалних група, на више динамичких нивоа, а као текст служи насловна реч „а-по-ка-лип-са“.

Да би се нагласио утицај синтагме „*sismos megas*“ (велики потрес) коју пева хор, композитор закључује први део звуцима с траке са снимљеним удараљкама и препарираним клавиром, који представљају „хаос“ после уништења.

У другом делу композитор развија „кретање звука“, постојани ток живих промена ритмичких и мелодијских елемената звучног материјала састављеног из кратких музичких образаца које је композитор нотирао, а изводе се на традиционалним грчким народним инструментима, електронски обрађеним.

На овај се начин истичу натприродне појаве, као што је дијалог Бога и анђела, док приповедач говори о „замрзавању овог света“ и о „дељењу правде међу изабранима“.

У композицији *Тетелести* од почетка се поставља духовна димензија, што је очигледно с обзиром на употребу црквених химни, како у електронски обрађеним, тако и у хорским деоницама, које се током увода стално преплићу. Тиме се успоставља карактер тог одсека, а такође и целе композиције. Претходно снимљене и у реалном времену певане мелодијске линије спајају се у комплексан музички ток који допушта трансцендирање семантике – дескриптивних својстава речи – и пројекцију духовне димензије коју су дотични догађаји попримили у православној свести.

У трећем делу, где појас приказује успон на Голготу и сам чин распећа, можемо опазити једну од најзанимљивијих звучних слика у целој композицији, у којој трака обезбеђује густо ткање електронски обрађених конкретних звукова који се спајају с мелодијском линијом појчевог сола, у игри „независних“ звучних развоја, датих у светлу композиторове полимелодијске технике.

По речима композитора: „Увео сам појаса као солисту у комад савремене музике због његовог нарочитог и карактеристичног музичког израза, због интонације коју остварује, боје његовог гласа и амбитуса у ком се креће. У неким делима (као *Византијска пасија*) он поје као што чини и у цркви“ (Адамис, 1995). Последњи део композиције фокусира се на реч „тетелести“ – „готово је“ и на сложени спој одломака везаних за Страдање и службе за Васкрс: неке од њих пева хор, неке појас, све звуче заједно у једној форми која тежи да пројектује јединство времена у контексту значења. Један од највиљнијих морфолошких елемената у комаду јесте особита комбинација византијске, западне и савремене нотације, што је приказано следећим примером:

The image shows a musical score for the vocal part of 'Tetelasti'. It features a vocal line with lyrics 'a - fes a - tis pa - - - - ter tin - - - ='. Above the staff, there are various musical notations including notes, rests, and dynamic markings. The score is presented in a multi-staff format with 'Time' and 'Tape' labels on the left side.

Тетелести, стр. 48, појчева мелодија

2.3. Духовност с ону страну текста и византијско појање у *Кратими* (1971)

Духовност се у делу *Кратима* (1971) за појца, обоу, тубу и магнетофонску траку открива једним другачијим путем, путем апстракције, где је мелодија гласа независна од семантике. Грчка реч „кратима“ директно упућује на византијски музички жанр у ком се вокална музика ослобађа текстуалних ограничења да би остварила слободну форму израза.

На овом путу композитор успева да интегрише ово „неограничавајуће“ својство византијског музичког материјала у савремене токове модерне музике. Према речима композитора *Кратима* најављује један нови музички израз проистекао из креативног сусрета музичких елемената Истока и Запада (Адамис, 1971). Композитор у *Кратими* (1971) настоји да омогући појцу више флексибилности ослобађајући га ограничења поетског текста и традиционалних техника црквеног појања. Могућности појачког идиома истражују се у разним музичким поставкама кроз цело дело; у петом ставу, користећи карактеристичне слоге лишене значења (из византијског жанра), такође и појединачне фонеме као „а-е-и-о, е-на, а-ху, е-ре“, појач понавља и варира ритмичке и мелодијске мотиве које су претходно донели инструменти, уживо или с траке.

Једна друга композициона намера *Кратиме* јесте тембрална интерполација различитих извора звука у дело; глас појца стапа се са звуком с траке – састављене од електронски обрађеног претходно снимљеног материјала – и бива потпуно преиначен.

3. МИХАЕЛ АДАМИС – АЛХЕМИЧАР ГРЧКЕ ЗВУЧНОСТИ У САВРЕМЕНОМ КОНТЕКСТУ

На основу анализе три одабрана дела у којима се духовно својство текста савршено интегрише у електронски и гласовни медиј, од симболизма (*Апокалипса*, *Тетелести*) до апстракције (*Кратима*), можемо извести закључак да је Михаел Адамис успео да музички истакне духовни контекст светих текстова, користећи разне технике којима премошћава старо и ново. У том контексту, композитор настоји да оствари такав приступ светом тексту који ће се непобитно разликовати од традиционалног и у коме вокална музика треба да служи ритуалу кроз уметничко изражавање речи. Мада неко може утврдити да музика за глас има непосреднију функцију у општењу између човека и Бога, електроакустичка музика компонована од чисто електронских или електронски обрађених инструменталних или гласовних звукова, чак и сама за себе узета, делује на слушаоца својом духовном снагом и тако га приближава „гласу стварања“.

С те тачке гледишта, Адамис је остварио преображај источне (византијске) музике у савремени (западни) музички језик интегрисањем вокалних

и електронских звукова на јединствен начин који подвлачи духовни контекст поменутих дела. Византијски напев, изведен у савременом контексту, одражава духовну визију постојања и указује на трансценденцију која људској судбини даје значење.

Како каже композитор: „Доживљај византијске музичке традиције ударио је свој печат на моја композиторска схватања, а у исто време ослободио је моју мисао за креативну авантуру на путу којим још нико није ишао. С увидом у традицију која је живи део мог искуства и с упоредним искуством западне музике у њеном развоју, унутар области савременог музичког мишљења, али не следећи линију западне уметности, моја музичка настојања теже креативном сусрету ових уметности, стремећи ка новој димензији музичког искуства. Укорењена у византијској музици, фрагментирајући је и реорганизујући је, преображавајући је и превазилазећи је, моја музика тежи да развије један приступ ка апсолутном, путевима традиције чији етос, симболика и остварење бацају друкчије светло на третман звука и на наше унутарње поступке с апстрактним.“

Штавише, „природна обрада“ хорског звука комплементарна је с „електронском обрадом“ звука с траке, што доводи до појаве једног звучног окружења постигнутог коришћењем и електронских и природних поступака обраде. У поменутих делима за вокалне ансамбле, инструменте, појца и траку, примећујемо компоновање и декомпоновање гласова у континуално променљивом електронском окружењу, док текст који пева хор или појас губи своја семантичка обележја и језик се структурира на квази вокалним звуцима који постепено попримају једну нову, чисто звучну димензију.

Основно ткиво ове електроакустичке „ауре“ композитора јесте звучна мрежа (континуум) коју ствара виртуозност непрестаног смењивања природних гласова и гласова снимљених и процесираних.

Видљиви контраст између конкретног својства вокалних деоница и апстрактног својства комплексне музичке структуре, која звучно одражава представе светих текстова, метафорично се користи да би се пројектовала разлика између стварног света и оностраног.

С друге стране, композиторов виртуозитет при толико деликатном и уравнотеженом спајању електронског звука с људским гласом и инструментима (понекад доживљавамо електронски звук као продужетак вокалног или инструменталног) једно је од великих достигнућа у његовим делима, упркос неадекватној електронској опреми шездесетих и седамдесетих година.

Оригинална комбинација електроакустичких, вокалних и инструменталних елемената, у контексту духовног трагања, ствара необично звучно окружење које носи композиторов неизбрисив печат: с ону страну времена и простора, балансирајући између „симболике и апстракције“.

РЕФЕРЕНЦЕ

- Adamis, M. (1995), *Within and Beyond Symbolism: An Insight and Perspective of Musical Creation* (У симболизму и изван њега: Увид у музичко стваралаштво и његове перспективе) *Contemporary Music Review*, том. 12, део II: стр. 9.21. Malaysia: Harwood Academic Publishers GmbH.
- Camilleri, L., Smalley, D., (1998), *The Analysis of Electroacoustic Music*. *Journal of New Music Research*; том 27: стр. 3–8. New Jersey: Sweets & Zeitlinger.
- Loufopoulos, A. (1999): *Archivage-descriptive analysis of the electroacoustic works of M. Adamis* (Анализа електроакустичких дела М. Адамиса), необјављена магистарска теза (ментор А. Георгаки), Крф, Музичко одељење Јонског универзитета
- Georgaki, A., Loufopoulos, A.: *Michael Adamis, percusor of Greek electroacoustic music* (Михаел Адамис, пионир грчке електроакустичке музике), зборник радова Првог колоквијума о модерној грчкој музици, Крф, октобар 1999.
- Simeonidu, A. (1995) *Dictionary of Greek composers* (Речник грчких композитора), Атина. Накас
- Schrader, B. (1982) *Introduction to Electro-Acoustic Music* (Увод у електроакустичку музику). New Jersey: Prentice Hall.
- Композиторови архиви
- Адамис, М. (1967) *Apokalypsis*. Рукопис композитора
(1971) Тетелести. Коментар концертног програма. Лондон. Енглески Бахов фестивал
(1971) Кратима. Коментари композитора.

НАПОМЕНЕ

• Византијска музика је музика цркве и она је литургијски повезана са црквеном службом; она се компонује за цркву и изводи у цркви. Форме у којима се та музика јавља, било дугачке или кратке, директно су повезане с виртуалним „ординаријумом“ религијске праксе. Њен темељни конститутивни елемент је тропар, типична музичка минијатура; у ширим размерама, цела верска служба – унутар које су чак и најмањи елементи уклопљени у организован систем – музички је типична. Византијска музика је једногласна. Она се није обрађала другим параметрима музичке конструкције као што су хармонија и контрапункт, па ипак, створила је обиље изузетно богатих мелодија, као и комплексне музичке форме и тако довела једногласни жанр до врхунаца префињености и мудрости. Та је музика остала чисто вокална.

Електроакустичка музика се појавила у Грчкој почетком шездесетих година, заостајући тако више од десет година у односу на многе земље широм света. Кратку историју грчке електронске музике можемо поделити на три главна дела односно периода. Први период траје од почетака до првих процвата грчке електроакустичке музике, кад су неки важни догађаји попут концерата и међународних скупова први пут увели електроакустичку музику у

Грчку, током шездесетих. Други период траје од раних седамдесетих до почетка „мрачног периода“ крајем осме деценије. Напокон, трећи део се односи на зрели период електронске музике у Грчкој, који траје од средине осамдесетих до данас.

- Адамис се сматра једним од главних пионира грчке електронске музике. Већина електронских звукова коришћених у следеће три композиције створени су у композиторовом приватном студију, који је шездесетих и седамдесетих година поседовао: тон-генератор, кружни модулатор, стерео-магнетофон (Wollensax-Vicing), стерео појачало, звучнике. Осим поменуте опреме, постојао је и мали ручно направљен миксер и направа за мењање тонских висина. После 1970, лабораторија је опремљена са два велика звучника, два стерео магнетофона Revox и аналогни синтисајзер EMS-VCS III.

- *Апокалипса* је једно од најзначајнијих електроакустичких дела овог композитора, написана за 30 соло гласова подељених у 5 група, приповедача и магнетофонску траку. Написана је 1967, а први пут представљена јавности на Другој грчкој недељи савремене музике у Атини 1967. На овој премијери коришћена је још и жива електроника, тон-генератори и препарирани клавир.

- *Тетелести*, једно од ауторових зрелих дела, написано је за три групе гласова, појца и траку. Компоновано је за Бахов фестивал у Енглеској, где је било и први пут изведено, 5. маја 1971. Извођачи су били хор Халси из Лондона, под руководством самог Михаела Адамиса. Дело је извођено и у Шпанији и Швајцарској.

Написано је специјално за Четврту грчку недељу савремене музике 1971. и први пут изведено у Атини исте године.

- Византијска „кратима“ је музичка форма у којој појак импровизује мелодију на слоге без значења, као те-ре-ре, те-ре-ру, а-не-на-не, то-то, ти-ти-ри, ку-ку, итд.

- Аутори се захваљују драгоценом доприносу композитора Михаела Адамиса на редактури овог чланка, као и на љубазно понуђеном комплетном звучном материјалу и партитурама његових електроакустичких дела.

САЖЕТАК

Михаел Адамис један је од најзначајнијих композитора грчке савремене музике. Покушаћемо да у овом чланку фокусирамо наше интересовање на један нарочити део његовог стваралаштва, где спој електронског звука, византијског појања и савремених композиционих поступака откривају – симболичким путевима – композиторову генијалну духовну путању између традиционалног и новог.

Превео: Милош Заткалик