

Чланак примљен 29. 07. 2009.

Чланак прихваћен 30. 07. 2009.

УДК 787:78.071.1 Хофман, С.

Весна Микић*

Универзитет уметности у Београду

Факултет музичке уметности – Катедра за музикологију

**СЕМПЛ *ДУЕЛА* ЈЕДНАКИХ – СРЂАН ХОФМАН: *МУЗИЧКЕ ИГРАЧКЕ*
ЗА ВИОЛОНЧЕЛО И КОНТРАБАС****

Апстракт: У тексту је приказана најновија композиција Срђана Хофмана, *Музичке играчке* за виолончело и контрабас. Чињенице до којих се дошло анализом и увидом у већи део композиторовог опуса воде музиколошкој интерпретацији композиције и њеној контекстуализацији, како у односу на *Дуел* за клавир и живу електронику истог аутора, тако и у погледу рецентног усмерења композиторове поетике.

Кључне речи: Срђан Хофман, *Музичке играчке*, нова минијатура, семпл, виолончело, контрабас, *Дуел*.

Када сам пре неколико година у истом овом часопису представљала тада најновије дело Срђана Хофмана, *Хадедас – Излагање и три развоја* за виолончело и клавир,¹ била сам уверена да је композитор, пре свега стицајем животних околности, само на извесно време „напустио“ електронски звук и да ће му се већ у наредним делима „вратити“. Морам признати да не само да је у питању била моја пристрасност, него и прилична грешка. Након слушања *Музичких играчака*, постало ми је јасно да у случају уметничког исказа Срђана Хофмана питање избора медија једноставно више није актуелно. Тачније, чини се да су могућности које је у једном тренутку композитору пружала електроника представљале једино „исправно“ решење за потребе његове поетике и задовољење његове стваралачке радозналости, као што данас изгледа да су домети тих истих могућности заправо дозволили

* Контакт: mikic@eunet.rs.

** Прилог је реализован у оквиру пројекта *Светски хронотопи српске музике*, евиденциони број 147045Д (2006-2010), подржаног од Министарства за науку и технолошки развој Републике Србије.

¹ Весна Микић, „Повратак у будућност – Срђан Хофман: *Хадедас – Излагање и три развоја* за виолончело и клавир“, Интернационални часопис за музику *Нови Звук*, 26, 2005, 100–104.

композитору да стваралачке солуције пронађе подједнако успешно и у „традиционалним“ медијима. Наиме, Хофман је рекло би се успео да на себи својствен, домишљат и креативан начин овлада специфичним „двосмерним“ кретањем, интеракцијом која се у интерпретацији може одиграти готово искључиво на метафоричном, док се, заправо, у композиционом поступку одвија на сасвим реалном, техничком нивоу. Отуда и у наслову овог прилога испред назива композиције бележим „Семпл *Дуела* једнаких“, не бих ли указала на чињеницу да су искуства стечена годинама рада у студију (али и не само та искуства) заправо сублимирана у делу које је од позне 2008. године пред нама.

Хофман је компоновао *Музичке играчке* за 17. међународну трибину композитора чија је „задата тема“ била нова минијатура.² Непретенциозни наслов композиције, у случају композитора попут Хофмана, већ би сваком искусном слушаоцу требало да буде сигнал да је можда реч о нечему далеко „озбиљнијем“. Можда слично *Чудесном милиграму* Марићке, или неким другим „малим“ делима великих аутора, Хофман у непуних осам минута за две (озвучене) гудачке деонице на маестрално артистички начин отвара пред нама читав свој свет: свет препун (музичких) играчака/објеката којима сада, примерено својој стваралачкој зрелости, барата попут правога мађионичара.

Потврђујући да порекло и састав материјала од којих су играчке направљене никада и нису за њега били од већег значаја, већ је много важније било како играчку склопити, расклопити, бацити а не сломити је, упознати њену „унутрашњост“, механизам и начин рада, *Музичке играчке* се позиционирају као дело које, као што је речено, непретенциозно и на малом простору, па ипак готово плакатно прокламује особености читавог опуса свога аутора. Јер, могло би се тврдити да је код Хофмана одувек у питању био некакав „објект посматрања/слушања“, било да је у питању хексагон, објект у (покретном) огледалу, субјект – објект (*Ко сам ја, Дуел*), објект – семпл (*Дуел*), објект –играчка... Увек неко други или нешто друго што се посматра, што се слуша, увек на други/другачији начин и из другог угла, и увек нешто друго од истог...

² Дело је изведено на концерту у Коларчевој задужбини 22. новембра 2008. године у оквиру 17. међународне трибине композитора. Извели су га Срђан Сретеновић (виолончело) и Слободан Герић (контрабас). За миксетом је био композитор, Срђан Хофман.

Посебан квалитет израза или посматрања/слушања који Хофман постиже у *Музичким играчкама* управо почива у чињеници да је овога пута своју посматрачку/слушалачку радозналост композитор усмерио ка медију који собом носи „бреме“ особене традиције – дуету виолончела и контрабаса. Иако наравно није у питању традиција камерне музике, будући да у фокусу није за њу уобичајен камерни састав, особеност поменутог терета крије се у некадашњој „сраслости“ два најдубља гудачка инструмента, њиховој „заједничкој“ историји. Дакле, у готово неокласичарском (но, у оном његовом субверзивном лику) „хируршко-артистичком“ маниру, Хофман раздваја „сијамске близанце“ класичног оркестра, користећи при том, поред разноврсних артикулацијских решења (у игри су бартоковски разноврсни поступци: arco, različita pizzicata, квазиперкусионистички ефекти – ударци по горњим плочама инструмента, col legno, потом sul ponticello, sul tasto, упечатљиви jété ефекти, глисанда, флажолети, итд.), и своја студијска искуства у појачавању и озвучавању различитих инструмената, да би с једне стране „надокнадио“ природне „недостатке“ инструмената као и да би, са друге стране, омогућио и извођење мање очекиваних ефеката на њима.³ На тај начин, у погледу звучности постиже „равноправност“ инструмената, одговарајући на питање које је себи највероватније поставио: да ли контрабас може да звучи као виолончело, и ако може, којим се то поступцима остварује? Наравно, равноправност звучања потпомогнута је и „разменом“ мотивског материјала између инструмената. Ту је наново на снази композиторово „обртање“ и разнолико (п)осматрање објекта, овога пута музичког материјала, из различитих перспектива. Заправо би се могло рећи да је читав музички ток и остварен кроз специфичну размену, транспозицију и преузимање материјала између два инструмента и да је управо то проблем чијим разрешавањем Хофман остварује структуру дела, односно чије решавање условљава тип рада са материјалом. Попут концентричних кругова које образују „каменчићи бацани по површини воде“ понаша се и Хофманов мотивски материјал,⁴ образујући густу мрежу мотивских веза. А „друго од истог“, на нивоу мотивског рада, готово „природно“ је базирано на варираном понављању које образује веома чврсту структуру (у најсведенијим виду: тродел са кодом уколико би се

³ За особености поступка озвучавања погледати напомене и објашњења које је композитор пиложио уз партитуру композиције. Ауторово издање, Београд, 2008, 2.

⁴ За композиторов коментар дела погледати Програмску књижицу 17. међународне трибине композитора, УКС, Београд, 2008.

уводни материјал разумевао као први пододсек великог А /abcba/) будући да зрно потоњег развоја проналазимо у почетном петозвуку и секундним односима два инструмента у првим тактовима дела. Такви квазиунисоно одсеци су у мањини. Већи део структуре запремају одсеци саздани из „укрштања“ улога и међусобног „покретног огледања“ инструмената (нпр. 7 тактова пре партитурне ознаке В до 10. такта у В), квази џем сешн солистичка иступања (понајпре контрабаса, нпр. у партитурној ознаци Е) или бравуре солисте над остинато моделом пратње (виолончело над контрабасом од 9. такта партитурне ознаке С) или над готово ударачком пратњом другог инструмента (виолончело над окиданим тоном Фис контрабаса – већи део партитурне ознаке В до 9. такта партитурне ознаке С). По решењу се издваја одсек *Calmo*, који композитор у партитури назива „коралним“, захтевајући да деоница контрабаса буде изведена што је могуће прецизније ритмички. Овај квазикорални двогласни контрапункт је заснован на непуне три понављања исте мелодијске фразе, „cantus firmus“-а од 9 тактова (променљиви метар), чији правилан, поступан и претежно четвртински ход на махове подсећа и на секвенцу *Dies irae* и на поморавску тему из *Пасакаље* Љубице Марић, вероватно и због свог „тамног“, басовског звука. Над њом виолончело „импровизује“ на већ раније изложене обрасце/звучне објекте (Пример 1).

Поред тога што овај одсек својим карактером, местом у структури, начином излагања материјала неодољиво подсећа првенствено на *Molto rubato* клавирски одсек из композиције *Дуел* (за клавир и живу електронику, 1996),⁵ још су упадљивије везе са истим делом у случају материјала који се појављују на самом почетку (петозвук сличан семплу у електроници на самом почетку *Дуела*), а посебно у поменутом одсеку брзих размена материјала (од убрзања темпа на 144 у партитурној ознаци А и даље, посебно у првих шест тактова, Пример 2). Ту уочавамо идентичан материјал наизменичног квазилествичног имитационог кретања инструмената.

Ова два „исечка“ на малом простору *Музичких играчака* била су довољно добар повод да покушамо да разумемо о каквом је дуелу овога пута реч. Јер, док је у „претходном“ био у питању „сукоб“ између машинског и хуманог звука, који је прихватањем разлика резултирао

⁵ О *Дуелу* више у: Весна Микић, „Дуел као одговор“, Интернационални часопис за музику *Нови Звук*, 8, 1996, 39; Весна Микић, „Да ли дуел постоји?“, *Изузертност и сапостојање*, Зборник радова са V међународног скупа *Фолклор–Музика–Дело*, Београд, ФМУ, 1997, 154; Весна Микић, *Музика у технокултури*, Београд, Универзитет уметности, 2004, 239.

својеврсном симбиозом „киборшке“ звучности, овде као да је пре посреди дуел као међусобно огледање, не одмеравање и сагледавање снага већ спознавање и препознавање могућих сличности. Чињеница да постоје очите везе између два остварења отвара низ питања која се односе на могућа значења успостављених односа. Не чини се да су у питању аутоцитати, мада они Хофману нису сасвим страни (нпр. *Dejavu* из 1985). Поред тога што је могуће издвојити поступке уобичајене за аутора на нивоу опуса, овде ипак као да је на некакав нови, другачији начин, а управо захваљујући вези са *Дуелом*, изведено посматрање/слушање звучног објекта. Јер, овде као да композиција *Дуел* постаје тај објекат, као да постаје семпл са којим се ради. Сада више, дакле, нису у питању узорци/исечци различитог порекла, већ је у питању дело самог композитора које постаје семпл са којим се ради. Као да се ради о „аутосемплу“, можда и клону? Нема више електронике, нема више узорака, нема више цитата, ту је сада сама поетика постала узорак (о чему би се још могло говорити и у случају других поетика), семпл са којим се ради, но креативни чин је и симболично и реално ослоњен на једно већ постојеће дело, сличног склопа, *Дуел*.

Ипак, одлука да се симулира већ постојеће сопствено дело у једном готово у потпуности традиционалном окружењу, могуће указује и на специфичан начин зрења Хофманове поетике у крилу неокласицизма постмодерне, неокласичног преиспитивања, (ре)конструисања, и високо професионалног (ре)конституисања постмодернистичких искустава.

Vesna Mikić

**A SAMPLE OF THE EQUALS' DUEL – SRĐAN HOFMAN: *MUSIC TOYS*
FOR VIOLONCELLO AND DOUBLE-BASS**

Summary

The paper reviews and interprets the most recent piece by Srdjan Hofman (1944) – *Music Toys* for violoncello and double-bass (2008). Arguing that this miniature offers a condensed and sublimed answer to all the questions could possibly be asked about composer's output, the interpretation, while relying upon detailed analysis of the piece, reveals piece's connection to certain Hofman's previous pieces, discovering possible clues to understanding and contextualize this somewhat 'awkward' miniature in the context of composer's postmodern poetics and recent direction this kind of postmodernism had took.

Key words: Srđan Hofman, *Music Toys*, new miniature, sample, violoncello, double bass, contemporary music, Serbian music, *Duel*.

Пример 1

Calmo ♩ = 56

Vlc. *p*

Cb. *p*

Vlc. *ppp* 1 Vlc. poco rit.

Vlc. ♩ = 144 *ff*

Cb.

Vlc. ♩ = 72 *ff* accel. ♩ = 144 ♩ = 72 accel. ♩ = 144

Cb.

Vlc. ♩ = 72 *ff* accel. ♩ = 144

Cb.

Пример 2

The image shows a musical score for Violoncello (Vlc.) and Contrabass (Cb.) in two systems. The first system starts with a tempo marking of $\text{♩} = 144$ and a dynamic of *mf*. The second system includes a rehearsal mark 'B' and tempo changes: *rit.*, *a tempo*, *sul ponticello*, and *ordinario*. Dynamics range from *pp* to *ff*. The Cb. part includes *pizz.* (pizzicato) markings.