

СРПСКИ ЈЕЗИК, КЊИЖЕВНОСТ, УМЕТНОСТ

**СТРАДАЊЕ / ЈЕВРЕЈИ;
250 ГОДИНА ОД РОЂЕЊА ЛУДВИГА ВАН БЕТОВЕНА
&
СТРЕМЉЕЊЕ У УМЕТНОСТИ**

Уређивачки одбор

- Mr Зоран Комадина, редовни професор (декан)
Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац
Др Милош Ковачевић, редовни професор
Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац
Др Драган Бошковић, редовни професор
Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац
Др Бранка Радовић, редовни професор
Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац
Др Биљана Миндић, редовни професор
Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац
Др Јелена Атанасијевић, ванредни професор
Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац
Др Анђелка Пејовић, редовни професор
Филолошки факултет, Београд
Др Владимир Поломац, ванредни професор
Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац
Др Никола Бубања, ванредни професор
Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац
Др Часлав Николић, ванредни професор
Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац
Др Мирјана Мишковић Луковић, редовни професор
Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац
Др Катарина Мелић, редовни професор
Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац
Др Персида Лазаревић ди Ђакомо, редовни професор
Универзитет „Г. д Анунцио”, Пескара, Италија
Др Ала Татаренко, ванредни професор
Филолошки факултет Универзитета „Иван Франко”, Лавов, Украјина
Др Зринка Блажевић, редовни професор
Филозофски факултет, Загреб, Хрватска
Др Миланка Бабић, редовни професор
Филозофски факултет, Универзитет Источно Сарајево, Босна и Херцеговина
Др Михај Радан, редовни професор
Факултет за историју, филологију и теологију, Темишвар, Румунија
Др Димка Савова, редовни професор
Факултет за словенску филологију, Софија, Бугарска
Др Јелица Стојановић, редовни професор
Филозофски факултет, Никшић, Црна Гора

Уредник

- Проф. др Биљана Мандић
Проф. др Јелена Атанасијевић

Рецензенти

- Димитрије Големовић, редовни професор, Факултет музичке уметности у Београду
Бранка Радовић, редовни професор, Филолошко-уметнички факултет у Крагујевцу
Снежана Николајевић, редовни професор, Филолошко-уметнички факултет у Крагујевцу
Ира Продавов Крајишник, редовни професор, Академија уметности у Новом Саду
Невена Даковић, редовни професор, Факултет драмских уметности у Београду
Марија Гирић, редовни професор, Филолошко-уметнички факултет у Крагујевцу
Биљана Павловић, редовни професор, Учитељски факултет у Призрену – Лепосавић
Невена Ђеклић, редовни професор, Музичка академија у Источно Сарајево
Зоран Божанић, ванредни професор, Факултет музичке уметности у Београду
Виолета Шаренац, ванредни професор, Филолошко-уметнички факултет у Крагујевцу
Јелена Беочанин, ванредни професор, Филолошко-уметнички факултет у Крагујевцу
Ивана Вуксановић, доцент, Факултет музичке уметности у Београду
Младен Марковић, доцент, Факултет музичке уметности у Београду
Кристина Парезановић, доцент, Филолошко-уметнички факултет у Крагујевцу
Невена Вујошевић, доцент, Филолошко-уметнички факултет у Крагујевцу
Ања Лазаревић Коцић, доцент, Филолошко-уметнички факултет у Крагујевцу
Владимир Трмчић, доцент, Филолошко-уметнички факултет у Крагујевцу

- Др Данијела М. Димковић, доцент (Факултет примењених уметности Универзитета у Београду)
Др Милаи Д. Максимовић, доцент (Архитектонски факултет Универзитета у Београду)
Др Ратка П. Чолић, доцент (Архитектонски факултет Универзитета у Београду)

СРПСКИ ЈЕЗИК, КЊИЖЕВНОСТ, УМЕТНОСТ
Зборник радова са XV међународног научног скупа
одржаног на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу
(30–31. X 2020)

Књига III

СТРАДАЊЕ / ЈЕВРЕЈИ;
250 ГОДИНА ОД РОЂЕЊА
ЛУДВИГА ВАН БЕТОВЕНА
&
СТРЕМЉЕЊЕ У УМЕТНОСТИ

Уредници

Проф. др Биљана Мандић
Проф. др Јелена Атанасијевић

Крагујевац, 2021.

САДРЖАЈ

О КЊИГАМА СА XV МЕЂУНАРОДНОГ НАУЧНОГ СКУПА
СРПСКИ ЈЕЗИК, КЊИЖЕВНОСТ, УМЕТНОСТ / 5

О ТРЕЋОЈ, УМЕТНИЧКОЈ КЊИЗИ ЗБОРНИКА СА XV МЕЂУНАРОДНОГ
НАУЧНОГ СКУПА „СРПСКИ ЈЕЗИК, КЊИЖЕВНОСТ, УМЕТНОСТ” / 9

СТРАДАЊЕ / ЈЕВРЕЈИ; 250 ГОДИНА ОД РОЂЕЊА ЛУДВИГА ВАН БЕТОВЕНА

Марија М. ЂИРИЋ

ДЕЧЈА ЛИЦА ЛЕТЕЂЕГ ЦИРКУСА И НЕКИ МУЗИЧКИ АСПЕКТИ
ВИШЕМЕДИЈСКЕ УМЕТНОСТИ ГРУПЕ *МОНТИ ПАУТОН* / 19

Ања З. ЛАЗАРЕВИЋ КОЦИЋ

ЈЕВРЕЈСТВО ГУСТАВА МАЛЕРА / 31

Маја В. РАДИВОЈЕВИЋ СЛАВКОВИЋ

ОТКЛОН ОД ТРАДИЦИЈЕ: НИК КЕЈВ И МУЗИЧКИ ВИДЕО / 41

Маиа Д. СПАИЋ

RICORDA COSA TI HANNO FATTO AD AUSCHWITZ ЛУИЋИЈА НОНА / 51

Зорана С. ГУЈА и Бољдан Д. ДРАЖЕТА

ОСНОВЕ ЈЕВРЕЈСКЕ СЕФАРДСКЕ МУЗИЧКЕ ТРАДИЦИЈЕ У
БОСНИ И ХЕРЦЕГОВИНИ И *WORLD MUSIC* СЦЕНА / 63

Мирко Р. ЈЕРЕМИЋ

О МУЗИЦИ ЕРИХА ЕЛИШЕ САМЛАИЋА И НОВООТКРИВЕНОЈ
КОМПОЗИЦИЈИ *ПЕСНИК И ПРОЛЕЂЕ*, ЗА МУШКИ ГЛАС И КЛАВИР / 77

Сања Р. ПАНТОВИЋ

ПРИСТУП И ОТКРИЋА У КЛАВИРСКОЈ ПЕДАГОГИЈИ
ЛУДВИГА ВАН БЕТОВЕНА / 97

Александра Љ. РАДЕНКОВИЋ

О ПРОБЛЕМУ РАЗУМЕВАЊА И ТУМАЧЕЊА МЕТРОНОМСКИХ
ОЗНАКА У БЕТОВЕНОВИМ КЛАВИРСКИМ СОНАТАМА / 107

Биљана Љ. МАНДИЋ

ЛУДВИГ ВАН БЕТОВЕН „НА ЧАСУ” МУЗИЧКЕ КУЛТУРЕ:
ДРАМАТИЗАЦИЈА НАСТАВНОГ САДРЖАЈА / 119

Ерна Б. ДЕЛИЋ

ВИСКОНТИЈЕВ 'ПОРТРЕТ' ЛУДВИГА / 133

Марија М. КАПЛАРЕВИЋ

НАСТАВА СОЛФЕЂА НА ДАЉИНУ У ОСНОВНОЈ
МУЗИЧКОЈ ШКОЛИ – ПРИКАЗ ЈЕДНОГ МОДЕЛА / 151

СТРЕМЉЕЊЕ У УМЕТНОСТИ

Бојана В. ПАШАЈЛИЋ

МЕМОРИЈАЛНА АРХИТЕКТУРА КАО ПОТЕНЦИЈАЛНО
МЕСТО ОДРЖАВАЊА ПЕРФОРМАНСА, МЕМОРИЈАЛНИХ И
КУЛТУРНИХ ДОГАЂАЈА У ГРАДУ - СЛУЧАЈ МЕМОРИЈАЛНОГ
ПАРКА „КРАГУЈЕВАЧКИ ОКТОБАР” / СПОМЕН - ОБЕЛЕЖЈЕ
ХРВАТСКОГ НАРОДА И СПОМЕНИК КРИСТАЛНИ ЦВЕТ / 171

Јована Н. ЂОРЂЕВИЋ

РАЗВОЈ УЛОГЕ МУЗЕЈА: ОД МЕСТА СЕЋАЊА ДО МЕСТА
КОНСТРУКЦИЈЕ ЗНАЧЕЊА И ИСКУСТВА / 187

Миа М. АРСЕНИЈЕВИЋ

ОДНОС ПРИВАТНОГ И ЈАВНОГ У ДЕЛУ ВЛАДИМИРА
ПЕРИЋА „МУЗЕЈ ДЕТИЊСТВА” / 199

Саша Ј. МИХАЈЛОВ

КУЛТУРНО ДОБРО „СТАРО САЈМИШТЕ-ЛОГОР ГЕСТАПОА”
- МЕСТО ЗАБОРАВА И/ИЛИ СЕЋАЊА / 215

Тамара С. ВУЧЕНОВИЋ

НОВА ПАРАДИГМА КУЛТУРЕ
У ИНФОРМАЦИОНОМ ДРУШТВУ / 235

Маша Д. СПАИЋ¹

Универзитет уметности у Београду
Факултет музичке уметности
Одсек за науке о уметности
Катедра за музикологију

RICORDA COSA TI HANNO FATTO AD AUSCHWITZ **ЛУИЋИЈА НОНА**

Композиторска делатност Луиџија Нона (Luigi Nono) уско је повезана са политичким активизмом. Његова приврженост комунистичкој идеологији, поготово у педесетим и шездесетим годинама прошлог века, одразила се и на дела која је у том периоду стварао, те је у њима јасан његов критички став према тоталитарним идеологијама које су довеле до Другог светског рата. Даље, од седамдесетих година, долази до јењавања политичког активизма, у најужем смислу те речи, јер композитор показује интересовање за питања општих социолошких и економских проблема са којима се друштво суочавало. Дакле, при разматрању Нонових дела, подједнако је битно узети у обзир и политичка, социјална и естетичка питања, која стоје 'иза' композиције, јер она утичу на генезу дела и на његов коначни облик. Управо ово јесте оквир у коме ће, у раду, бити размотрана Нонова композиторска делатност у педесетим и шездесетим годинама 20. века, а како бисмо боље разумели последње антифашистичко дело, посвећено жртвама Аушвица, електроакустичку композицију *Ricorda cosa ti hanno fatto ad Auschwitz*.

Кључне речи: Луиџи Нона, музика, електроакустичка музика, политички активизам

Композиторска делатност Луиџија Нона (Luigi Nono), италијанског композитора и једне од водећих фигура италијанског и европског музичког живота након Другог светског рата, уско је повезана са његовим политичким активизмом. Нона се европској сцени представио захваљујући Интернационалним летњим курсевима за нову музику у Дармштату, током педесетих година прошлог века, на којима је био редован учесник као композитор, а затим и предавач, у периоду од 1950. до 1960. године. Оно што Нона издваја у односу на окружење у коме се кретао и стварао јесу његови естетски, етички и политички ставови, због којих је заузимао специфичну позицију не само у оквиру композитора Дармштатског круга, већ и на европској послератној сцени уопште. Управо наведене разлике довеле су до тога да је учешће у Дармштату, 1960. године, уједно било и Ноново последње представљање на овом фестивалу.

Наиме, Нонова композиторска делатност уско је повезана са политичким активизмом, прецизније са чињеницом да је, након Другог светског рата, композитор почео јавно да подржава комунистичку идеологију. Његова приврженост овом политичком покрету, поготово у педесетим и шездесетим годинама прошлог века, била је веома јака, те су, последично, и дела која су настајала у овом периоду имала јасне референце на политичке идеје које је заступала Комунистичка партија у Италији. Ипак, почетком седамдесетих година, долази до јењавања политичког активизма, у најужем смислу те речи, јер композитор показује интересовање за опште социолошке и економске проблеме са којима се друштво

1 masha.spaic@gmail.com

суочавало, те се у делима која настају у седамдесетим и осамдесетим годинама уочава тенденција ка показивању и истицању општих друштвених проблема (Борио 2001).²

Дакле, било да се ради о директном повезивању дела са антифашистичким идејама, у делима која настају непосредно након Другог светског рата, са идејама Комунистичке партије или пак неким од глобалних проблема са којима се свет сусретао, политички активизам је увек присутна нит у Ноновом композиционом стваралаштву. Самим тим, при разматрању композиција, било инструменталне, било електроакустичке и електронске природе,³ увек морамо да узмемо у обзир етичке и естетичке ставове композитора, историју настанка дела (њихову „позадину“) и њихову техничку реализацију. Управо на тај начин ће, у даљем току рада, бити разматран Нонов ангажман у педесетим и шездесетим годинама прошлог века, а како би разумели последње експлицитно политички ангажовано дело, електроакустичку композицију *Ricorda cosa ti hanno fatto ad Auschwitz*.

Нови естетички и поетички ставови

Крај Другог светског рата и појава демократије нису донели преко потребну стабилност Италији, којој је, након дуге владавине фашизма, био неопходан опоравак друштва, привреде и уметности. Уместо стабилности, уследио је период политичких превирања, сталних избора и корупције. Послератно доба је такође обележено одјецима идеја покрета отпора, који су подржавали многи интелектуалци и уметници, укључујући и Мадерну (Bruno Maderna) и Нона (Нилинцер 2006: 93). Поред комунизма, постојао је велики број политичких и идеолошких савеза: демократски, либерални, па чак и неофашистички. Временом су се као две водеће партије издвојиле: Хришћанска демократска партија и Комунистичка партија (Бобио 2014: 150). Управо због великог незадовољства и сиромаштва народа, комунистичке идеје постајале су све популарније широм земље, што је довело до тога да је у педесетим годинама прошлог века Италијанска комунистичка партија постала једна од најјачих комунистичких партија у земљама Западног

2 Стваралаштво овог композитора, према идејама и порукама које су дела преносила, проф. др Мирјана Веселиновић-Хофман дели на три периода, којима би се, према нашем мишљењу, могао придодати и четврти. Први период би обухватао дела која настају у првој половини шесте деценије. Реч је о делима која су извођена на Интернационалним летњим курсевима за Нову музику у Дармштату. Заједничка карактеристика дела која настају у овом периоду јесте постојање индиректне назнаке његове политичке ангажованости. У другом периоду, Ннова експлицитна левицарска оријентација долази до изражаја, па је порука коју композитор шаље јасно артикулисана у делима која настају у том периоду. У последњи период његовог стваралаштва, Веселиновић-Хофман сврстава дела која настају након 1962. године, почевши са композицијом *Intoleranza*, у којој политичност постаје форма друштвене критике и борбе за праведне друштвене односе. Сматрамо да се, поменутој периодизацији Веселиновић-Хофман, може додати још један период у који се групишу дела која настају у седамдесетим и осамдесетим годинама 20. века. Реч је о Ноновим електронским делима, која настају у осмој деценији, у којима се уочава труд да допре до слушаоца на један интимнији начин, посвећивањем посебне пажње самој звучној материји. Циљ му је био да пренесе јединствену етичку поруку о потреби постојања боље комуникације и интеракције, како би се мирним путем разрешавали конфликти у друштву у коме живимо.

3 У електроакустичка дела, према подели Срђана Хофмана, коју је преузела и Весна Микић, спадају дела која настају у авангардном периоду развоја електроакустичке музике, што кореспондира са Ноновим делима која настају од 1960. до 1976. године, док се под електронским делима сматрају дела која настају у постмодерном периоду развоја електроакустичке музике, међу која спада „музика са траке“ и електронска музика која се изводи уживо *live electronic*, где спадају композициона дела која настају након 1979. године (Микић 2004: 105–137).

блока, док је у Италији представљала чврсту опозицију влади, задржавајући моћ све до деведесетих година прошлог века.

На обликовање италијанског комунистичког покрета, који је основан у јануару 1921. године, одлучујући утицај имала је филозофска мисао Антонија Грамшија (Antonio Gramsci). Грамши је извршио ревизију марксистичке мисли, а његови ставови по питањима идеологије, интелектуалца, културе и културне хегемоније, представљају неке од кључних марксистичких концепата у првој половини 20. века. Наиме, Грамши је сматрао да диктатура није једини начин политичке владавине, већ да постоји још један вид владавине, а то је хегемонија – политичка превласт заснована на прихватању вођства, које је обезбеђено ширењем и популаризацијом оног погледа на друштво и свет који одговара владајућој класи (Родерик 2010: 224). Хегемонија је стање у којем „владајућа класа има улогу политичког, интелектуалног и моралног вођства унутар хегемонијског система који има јединствени заједнички поглед на свет” (Грамши 2018: 120). Другим речима, она је мирољубиво средство којим се одржава капиталистички поредак тако што се типичне буржоаске идеје проглашавају општим и здравим за читаву нацију, а усвајањем тих идеја долази до потпуне превласти над народом. Како би се превазишла културна хегемонија, Грамши је сматрао да је нужно спровести образовање радничке класе и да је потребно створити пролетерску интелигенцију. Другим речима, он се залагао за политичку борбу на интелектуалном и културном фронту, у којој кључну улогу у образовању народа има органски интелектуалац (Грамши 2018: 120).

Можемо да закључимо да су у Грамшијевим текстовима култура и уметност политизоване, те да се користе у сврху естетизације политичке пропаганде. Наведено видимо у његовом мишљењу да уметничка дела треба да стварају образовани појединци који потичу из грађанске класе, а да таква дела припадају комунистичкој партији (Родерик 2010: 223). Грамши истиче да култура и уметност „више нису по страни партије и политике, нити се противе начелима идеологије, већ се налазе у сржи идеологије и помажу њену реализацију” (Родерик 2010: 224). Дакле, уметност и појединачна дела имају битну улогу у покушају да се промени свест човека о друштву у коме живи, као и у промоцији идеја партије.

Управо овакве ставове заступао је и Луиђи Ноно, који је, под утицајем Грамшија, сматрао да је његова улога да ствара композиционо-технички најнапреднија музичка дела и да, на тај начин, да свој допринос комунистичком позиву да политичко значење продре у све сфере културног живота (Родерик 2010: 230). Наиме, Ноно је, од почетка композиторског рада, заступао веома јасан антифашистички став, који се може уочити у његовим делима која настају све до краја шездесетих година прошлог века.⁴ Самим тим, у првим годинама стваралаштва, јасно уочавамо оштру критику фашизма и нацизма у композиторским делима. Даље, Ноно се у Комунистичку партију учланио 1952. године, заједно са његовим савремеником и пријатељем Бруном Мадерном, а његово учлањење у партију било је условљено тиме да се руководиоци странке не противе његовом одабиру композиционо-техничких средстава (Тарускин 2009: 122).⁵ Да се партији није

4 Критика фашизма, нацизма, па и насиља које је футуризам заступао, у стваралаштву овог композитора не треба да чуди, јер је у свету након Другог светског рата постојала потреба да се композитори који потичу из земаља у којима су били тоталитарни режими на власти одреде према прошлости којој припадају.

5 Године 1975. постао је члан централног комитета Комунистичке партије, која га је често слала у земље Источног блока и Латинске Америке као свог културног амбасадора.

приближио само ради професионалног напретка, већ зато што је стварно веровао у идеје које је ова партија промовисала, сведочи не само претходно поменути услов који је композитор поставио, већ и Нонова непрекидна посвећеност промовисању поменутих идеја својом музиком, што представља битан фактор који увек треба имати у виду када се разматра стваралаштво овог композитора.

Нонови етички и естетички ставови развијали су се под утицајем књига и текстова које су објављивали мислиоци и филозофи који су заступали марксистичку идеологију, али и захваљујући сталном контакту са интернационалном интелектуалном елитом. Ноно је успоставио пријатељство и сарадњу са сликарем Емилиом Ведовим (Emilio Vedov), затим, читао је филозофске и политичке списе Грамшија и Сартра (Jean-Paul Sartre), као и поезију Лорке (Federico Garcia Lorca), Неруде (Pablo Neruda), Павезеа (Cesare Pavese) и Унгаретија (Giuseppe Ungaretti).

Не треба занемарити ни контекст у коме је композитор одрастао и стекао прва знања о музици и компоновању. Ноно је одрастао у Венецији, која је, у време фашистичке Италије, била центар развоја и промоције модерничке уметности у Италији. Композицију је учио код једног од водећих композитора тадашње Италије, Ђан Франческа Малипјера (Gian Francesco Malipiero), на Конзерваторијуму у Венецији. Малипјеро је био заступник авангардне музике која је у том периоду настајала у Европи, а поготово се залагао за изучавање и извођење дела Шенберга (Arnold Schoenberg), Стравинског (Igor Stravinsky) и Бартока (Bela Bartok). Истовремено, Малипјеро је поштовао и фашистички позив на обнову италијанске културе, те је помно изучавао стваралаштво италијанских ренесансних и барокних мајстора (Waterhouse 2001). Наведене идеале заступао је не само у стваралаштву, већ и у педагошком раду. Управо Шенбергово стваралаштво и строга техника канона, која је примењивана у 15. и 16. веку, постаће окосница раних дела које је Ноно стварао, као и основа за даљу надградњу композиционе технике која ће га одвести ка серијализму и, коначно, ка употреби електронског медија у својим делима.

Дакле, Ноно је комунистичке идеје повезао са естетским тежњама које су у том тренутку преовладавале европском музичком сценом, а које су припадале модерничким тековинама, заобишавши социјалистички реализам, као правац у уметности који је у том периоду био карактеристичан за композиторе који су подржавали поменути идеологију. На тај начин, он је створио сопствену естетику и поетику, која је по својим карактеристикама била јединствена у послератној Европи. Тако је Ноно:

у контексту авангардних естетичких назора послератног европског друштва формирао став према физиономији музике као уметности од које се очекује да буде друштвено ангажована. Ипак, Ноно се оштро супротставио принципу компромиса са традиционалним музичким средствима: принципу који је био заступљен у земљама источног блока, у којима је социјалистички реализам био званична државна естетика (Веселиновић-Хофман 2007: 262).

Дакле, композитор увек треба да буде у току са дешавањима око њега – како у музици, тако и у осталим областима људског деловања, а, затим, и да овлада актуелним музичким средствима и свиме што му је у области компоновања расположиво – и да те информације употребљава у свом укупном уметничком и друштвеном ангажману. У том контексту, Нонова дела се могу сматрати једним видом историјске забелешке која скреће пажњу на кључна актуелна питања са којима се друштво у том тренутку суочавало.

Према томе, Ноно је сматрао да целокупна уметничка активност треба да буде мотивисана етичким и политичким размишљањима. Да би уметничко дело могло да има одјека у времену у коме настаје, према Ноновом мишљењу, оно мора да буде створено помоћу најсавременијих композиционих техника које су композитору на располагању. Овакви ставови резултирали су делима у којима композитор, са једне стране, врши експлицитну и оштру критику различитих политичких и друштвених догађаја, док, са друге стране, она припадају најзначајнијим остварењима европског музичког послератног модернизма.

У овом контексту, стваралаштво Нона можемо посматрати као један облик активистичке уметности која је за циљ имала скретање пажње на битне проблеме са којима се друштво суочавало. Имајући у виду да „активизам означава индивидуално или колективно деловање у јавном простору којим се заступа или проблематизује задато/наметнуто 'поље друштвене истине' и 'режими истине' хијерархијски уређеног друштва”, (Шуваковић 2012: 281), а да је „културални активизам усмерен не толико на протест против државе, колико на промену ставова јавног мњења у свакодневном друштву и култури у односу на 'друштвене апаратуре' индивидуалне и колективне субјективизације” (Шуваковић 2012: 283), Ноново стваралаштво свакако може да се посматра и у наведеним категоријама.

Нонова композиторска делатност педесетих година

У Ноновим делима која настају током педесетих и шездесетих година 20. века можемо јасно приметити критику фашизма и нацизма. Прво дело у коме се уочава његова осуда фашистичке доктрине јесте композиција *Variazioni canoniche sulla serie dell'op. 41 di Arnold Schoenberg*, којом се представио на Интернационалним летњим курсевима за нову музику у Дармштату. Затим настају композиције као што су: *Tre epitaffi per Federico García Lorca* (1951–53), *La Victoire de Guernica* (1954), *The Liebeslied* (1954), *Incontri* (1955) и *Il canto sospeso* (1955–56), које су све премијерно изведене у Дармштату.

Када данас говоримо о Дармштатским курсевима, Ноново име се помиње у контексту композитора који су утемељили курсеве у првим годинама њиховог постојања. Оваквом поимању допринео је и Ноно, који је, у тексту под називом *Развој серијалне технике*, изложеном у Дармштату 1958. године, истакао да је „серијална техника званичан језик нове музичке праксе која је настала у педесетим годинама у раду композитора *Дармштајтске школе*” (Николић 2015: 163), којој, поред њега, припадају и Штокхаузен (Karlheinz Stockhausen), Булез (Pierre Boulez) и Мадерна. Даље, Ноно је истакао да серија „за нове генерације композитора нема тематску функцију, већ је са својим пермутацијама постала база читаве композиције, одређујући не само висину, већ и темпо, трајање, регистар, динамику и артикулације,” (Николић 2015: 163) што, према мишљењу Николићеве, указује на то да је Ноно „појам серијалне музике поставио као својеврстан начин разумевања и мишљења музике, те, чак, и као посебан моралан став према музици и свету” (Николић 2015: 163).

Наредне године Ноно излаже текст *Историја и садашњост у савременој музици*, у коме, критикујући Кејцово (John Cage) стваралаштво, истиче да „звучи никако ме могу да постоје сами за себе, већ их је потребно схватити као интенционално уобличен музички материјал са функцијом и историјом” (Николић 2015: 181). Управо у ставу да је музика „интенционално уобличен материјал са функцијом и историјом”, можемо да ишчитамо Нонова естетска и етичка

становишта – према његовом мишљењу, музику ствара појединац који својим радом уобличава одређени звучни материјал у музику и ствара дело које у себи садржи трагове историје и традиције којој припада и, истовремено, има одређену функцију у друштву у коме настаје.⁶

Наведени текстови су резултат Нонове реакције на оштре критике његовог дела *Il canto sospeso*, које представља прекретницу у композиторовој каријери. Композиција је премијерно изведена 1956. године у Дармштату и изазвала је скандал и велике полемике (Нилинџер 2006: 86). Ноно је за основу на којој ће градити своју серијалну композицију искористио додекафонску серију из Шенбергове *Оде Наполеону*. Како сматра Нилинџер-Вакил (Carola Nielinger-Vakil), Ноно је намерно преузео ову „саркастичну додекафонску серију која се дрско завршава у Ес-дуру, тоналитету Бетовенове *Ероике*“, како би јасно изразио своју критику нацистичких и фашистичких поступака из Другог светског рата (Нилинџер-Вакил 2015: 15). Ипак, иако је дело компоновано серијалном техником, оно артикулише јасну антинацистичку поруку, захваљујући текстуалном предлошку који је Ноно употребио – реч је о тексту преузетом из антологије *Lettere di condannati a morte della Resistenza Europea*, настале на основу писама чланова европског покрета отпора осуђених на смрт⁷ (Нилинџер 2006: 84).

Ноно је композицију означио као кантату, те *Il canto sospeso* задржава традиционалну концепцију која је карактеристична за дело овог жанра: писана је за солисте (сопран, алт и тенор), мешовити хор и оркестар и има девет ставова. Рад са материјалом и свим музичким параметрима у композицији заснован је на доследно спроведеној серијалној техници. На основу драматургије дела, оно се може поделити на три мање целине: први део, који говори о судбини заробљеника (прва четири става), други део, у коме се композитор концентрише на индивидуалне судбине заробљеника (пети, шести и седми став) и трећи део, у коме композитор поново враћа фокус на тему колективне патње (последња два става). Оно што је специфично за ово дело јесте да је текст интегрисан у структуру самог дела: и хорски и солистички гласови, заједно са инструменталним деоницама, подвргнути су серијализацији. Овакав третман свих деоница најављује Ноново окретање електроакустичкој музици у даљем току стваралаштва. Дакле, Ноно је користио најсавременију композициону технику, технику интегралног серијализма, која је, у овом делу, доведена до савршенства, како би пренео антинацистичку политичку поруку.

Главну критику на рачун овог дела упутио је Штокхаузен у лекцији коју је одржао у Дармштату, 1957. године. Он је оштро осудио Нонов третман вокалне деонице, поставивши питање зашто је композитор уопште користио текст, када он не може да се разуме (Нилинџер 2006: 85). Ипак, Штокаузенова критика није била сасвим тачна, јер се у појединим деловима композиције, када драматургија дела захтева да текст буде у првом плану, текст и речи јасно разазнају. Данас музиколози и теоретичари сматрају да Штокаузену и није толико сметао третман вокалне деонице, јер је и сам на сличан начин распоређивао текст у композицији, већ му је сметао сам текстуални предлошак који је Ноно одабрао (уп. Нилинџер 2006: 85).

6 У овом тексту приметна је и јасна позиција са које Ноно наступа, стајући у одбрану европске музичке традиције и канонске позиције композитора коју он има у процесу настанка дела, спрам утицаја Кејда и америчке експерименталне музике.

7 Антологија садржи општајна писма затвореника нацистичких логора из Другог светског рата, односно, прецизније, писма која су писали младићи, девојке и деца, борци против нацизма, фашизма и репресије, који су ухапшени, мучени, а затим убијени.

Критика упућена на рачун Ноновог дела била је повод за писање текстова у којима се све више продубљивала разлика између Нона и композитора Дармштатске школе. У прву руку можемо да претпоставимо да је тај разлаз био неминуован, управо због тога што је Ноно од музике захтевао да има и етичку улогу, што је било супротно идеалима високе уметности који су заступани у оквиру Интернационалних летњих курсева за Нову музику у Дармштату. Са друге стране, ако узмемо у обзир чињеницу да Дармштатски курсеви могу да се посматрају и као политички пројекат и једно од средстава помоћу којег се спроводила денацификација немачке нације и успостављање нове културне и политичке моћи Немачке, онда Ноново присуство и извођење дела у којима се шаље јасна антифашистичка/антинацистичка порука, не треба да чуди.⁸ Може се чак и рећи да је корист била обострана – како је Ноно спадао међу пионире Дармштатске школе, он је послужио као средство помоћу којег су се курсеви профилисали као интернационални и дистанцирани од блиске прошлости, али и као наизглед демократски, изводећи дела композитора који се веома јасно декларисао као левичар. Са друге стране, „популарност” и препознатљивост коју је композитор стекао захваљујући учешћу на Интернационалним летњим курсевима за Нову музику у Дармштату, отворила му је врата других институција и електронских студија како би могао да настави да ствара дела у складу са својим естетичким и етичким назорима.

Ricorda cosa ti hanno fatto ad Auschwitz

У шездесетим годинама 20. века, након што је прекинуо контакт са Интернационалним летњим курсевима за Нову музику у Дармштату, Ноно се окреће истраживањима у оквиру електронског медија. Композитор почиње да ради у студију RAI у Милану (Studio di Fonologia della RAI di Milano), који су 1955. године основали Берио (Luciano Berio) и Мадерна. У време када је Милански студио отворен, у Европи је постојао велики број оваквих институција, док су се два студија успоставила као водећи у оквиру стварања електроакустичке музике: Париски студио (основан 1948. године), у коме су се композитори бавили истраживањима и стварањем конкретне музике, и Келнски студио (основан 1951. године), у коме су композитори радили на генези новог звучног материјала произведеног електронским средствима (уп. Микић 2004: 105–130).

Композитори који су радили у Миланском студију развили су „демократичнији” став, то јест, заступали су идеју да није битно порекло звучног материјала са којим се ради, већ је било важно само истраживање фактуре и звучности помоћу средстава за генерисање и модификацију звучног материјала (Микић 2004: 105–130). Самим тим, постојање студија оваквог усмерења омогућило је Нону да настави да ствара и ради са музиком на начин који је донекле наговестио у

8 Интернационални летњи курсеви за нову музику у Дармштату имали су велику улогу у обнови културног живота Европе и у денацификацији Западне Немачке. Према речима Идона (Martin Iddon), Дармштат је „географски изум послератне америчке војне власти, која је поставила немачке државне службенике, академике и уметнике ...”, док су највећу улогу за добијање финансијске помоћи САД, имали градоначелник Дармштата Мецгер (Ludwig Metzger) и управник задужен за културу града, музиколог, Штајнеке (Wolfgang Steinecke). Штајнеке је сматрао да поновно присуство Западне Немачке у Европи не зависи само од обнове града, већ и од обнове његовог културног живота, те је инсистирао на успостављању Дармштатских курсева, који би, према његовој замисли, требало да прелику младим немачким композиторима да поставе немачку музику као водећу на европској сцени (Идон 2013: 1–32).

композицији *Il canto sospeso*. Принцип који је преовладавао у Ноновом раду са музичким материјалом јесте комбиновање електронски модификованих снимљених звукова са електронски генерисаним звуковима. При стварању његових композиција, као константу, можемо издвојити глас, који је присутан у великом броју дела, управо због тематике коју је у делима обрађивао.

Током шездесетих година, Ноно наставља да компоњује дела у којима скреће пажњу на свој политички и уметнички активизам. Као једно од најзначајнијих дела, треба свакако поменути дело под називом *Intolleranza 1960*, у коме Ноно критикује модерно капиталистичко друштво, што се уједно сматра кулминацијом Ноновог раног стила (Нилинџер 2006: 101). Након ове композиције, Ноно се окреће електронском медију, те настају дела *Omaggio a Emilio Vedova* (1960), *Un diario Italiano* (1963–64), *La fabbrica illuminata* (1964), *A floresta é jovem e cheja de vida* (1966) и *Ricorda cosa ti hanno fatto ad Auschwitz*, које је, као што сам већ поменула, последње дело у коме се могу уочити експлицитни антифашистички ставови.

Ноно је *Ricorda cosa ti hanno fatto ad Auschwitz* компоновао 1966. године у студију RAI у Милану. Ова композиција настала је прерадом сценске музике коју је написао годину дана раније за Вајсов (Peter Weiss) комад *Die Ermittlung* (Борио 2001).⁹ Претпоставља се да је инспирација за наслов музичког дела била књига *Ricorda cosa ti hanno fatto ad Amalek* Алберта Ниренштајна (Alberto Nirenstajn)¹⁰, у којој је аутор реконструисао околности у којима су живели и страдали заробљеници у Варшавском логору (Нилинџер 2006: 140).

Ноно је за ову композицију употребио делове музике коју је писао за *Die Ermittlung*. Међутим, како није био драматуршки везан за Вајсов комад, композитор је на другачији начин поделио текстуални и музички материјал.¹¹ Дело *Ricorda cosa ti hanno fatto ad Auschwitz* је подељено на три одсека према тексту који је у њима употребљен. Они заједно стварају јединствени наратив којим композитор жели да подсети на ужасне догађаје који су се одиграли током Другог светског рата. Композиција почиње делом *Canto del lager* (00:00 – 5:32), након кога следи контрастни *Canto della fine di Lili Tofler* (5:32 – 8:40), који је конципиран као својеврсна соло песма, а композиција се завршава песмом *Canto della possibilit  di sopravvivere* (8:40–11:12). Ноно је композицију створио на четири магнетофонске траке које је касније свео на једну траку – имао је идеју да ради са једном траком и да истражује начин на који се звук шири у простору, чиме ће се посебно бавити у седамдесетим и осамдесетим годинама прошлог века (Сантини 2012: 88).

9 Настанак Вајсовог комада подстакнут је суђењем ратним злочинцима и официрима који су радили у Аушвицу и у њему аутор изражава осуду злочина који су се одиграли у Другом светском рату. Вајс је помно пратио суђење, чак је заједно са оптуженима, одбраном и тужоцима посетио Аушвиц. Утицај који је на њега оставила посета злогласном логору, као и чињенице које су изнесене на суђењу, имали су велики утицај на коначан изглед комада *Die Ermittlung*, чију је звучну карактеризацију урадио Ноно.

10 Ниренштајнова књига представља историјски приказ и реконструкцију пољског јеврејског покрета отпора, а последњих неколико поглавља књиге посвећено је и страдањима у Варшавском логору. Књига је објављена 1958. године у Торину, а постоје подаци да ју је Ноно читао и да му је користила као инспирација за композицију коју је написао исте године: *Diario polacco '58*.

11 Нилинџер-Вакил сматра да је оркестарска композиција *Diario Polacco '58* (којом се, 1959. године, композитор представио на фестивалу Варшавска јесен) имала велики утицај на настанак *Ricorda cosa ti hanno fatto ad Auschwitz*. Иако су два дела компонована у различитим медијумима, она уочава одређене сличности између материјала одређених одсека, као и композиционе поступке који су употребљени у *Diario Polacco '58*, а који су даље разрађени у *Ricorda cosa ti hanno fatto ad Auschwitz*. Такође, ово је прво дело у коме Ноно почиње да ради са истраживањем начина на који се звук може расподелити у простору (уп. Нилинџер-Вакил 2015: 120–141).

Како би створио звучни материјал, композитор је користио различите звучне изворе: конкретне звукове (глас сопрана, децјег хора и оркестра, који су снимљени на магнетофонску траку и који су потом електронски модификовани), електронски генерисане звукове и индустријски бели звук. Они су у композицији распоређени у складу са драматургијом дела и ефектом који је Ноно желео да произведе. На пример, употреба индустријског белог звука, којом је композитор прекидао вокалну деоницу, у литератури о Нону се често доводи у везу не само са негацијом музике и музичког материјала који ови звукови прекривају, већ се тумачи и као симбол репресије капиталистичких, нацистичких и фашистичких сила (у зависности од друштвеног и политичког проблема на који композитор жели да укаже у делу) (Сантини 2012: 89).

У току дела, људски глас је свеprisутан. Једини сегменти у којима долази до суспензије људског гласа јесу крајеви и прелази између одсека композиције, који следе након што се у тексту јави реч *смирџи*, која је уједно једна од ретких речи која се јасно разазнаје у тексту. У тим тренуцима, Ноно музичку деоницу симболично своди на лежеће тонове (дронове) у ниским инструменталним регистрима. Након тога, као својеврсни симбол почетка, чује се глас соло сопрана, којим започиње нови одсек композиције, да би се потом чула и хорска пратња, док је у трећем делу композиције редослед излагања гласова супротан.

Током прва два одсека композиције преовладава глас соло сопрана, праћен хором и оркестром. У трећем делу долази до замене, те децји хор преузима улогу водећег гласа, док се одблесци јецаја сопрана чују у позадини. Текст је, по узору на рад са текстом у његовим инструменталним делима као што је и *Il canto sospeso*, неразумљив и сведен на звукове и фонеме. Веома вештим радом са материјалом, Ноно успева да музиком, то јест, манипулацијом различитих музичких параметара, без јасних речи, опише ужасе који су се догодили у концентрационим логорима, стварајући звучне слике које у слушаоцу буде осећања ужаса за који речи нису потребне. Управо зато што речи нису потребне, а ни битне, довољан је глас, онај глас који треба да подсети, забележи и сачува од заборава страшну причу о Аушвицу. Стварајући композицију која у слушаоцу буди осећај ужаса, нелагоде и страха, композитор одаје почаст и даје поново „глас” свима онима који више не могу да говоре.

При слушању и анализи, можемо да уочимо да начин рада са материјалом који је изложен у првом делу композиције остаје непромењен и у наредна два дела – вокална нит се модификује и „шири” од нижих ка вишим регистрима, а њен обим, густина и интензитет се мењају. Мотивски нуклеуси свих делова композиције се развијају захваљујући раду са звучном масом, то јест, додавањем и одузимањем различитих инструменталних група и хорских гласова. На тај начин, композитор ствара звук који буја у таласима и који се увек враћа на своју полазишну тачку. На пример, у првом делу, мелодија соло сопрана се из ниског регистра, интензивирањем музичког тока и додавањем инструменталних група, ’сели’ у више регистре, где, уз помоћ додатих лежећих тонова (дронове), достиже кулминацију. Након кулминације, музички ток композитор полако смирује и враћа га у ниже регистре, припремајући прелаз ка другом делу композиције.

У другом делу композиције, музички ток се, слично као и у композицији *Il canto sospeso*, концентрише на трагичну судбину једне особе, девојке која је у Аушвицу страдала. Иако је глас сопрана током целог дела неразумљив и фрагментаран, стални покрети наниже, који су присутни у мелодији, преовладавају овим делом композиције. Тако, иако нигде језички не добијамо назнаке о чему је реч,

због веште употребе конвенционалних музичких средстава, као што су стални покрети наниже у деоници сопрана и инструментална пратња дрвених дувачких инструмената и хора, која упуђује на ламент и јецаје, слушалац овај део музичког тока доживљава као непосредан израз патње.

За другим делом, као контраст, следи трећи део композиције, који, иако назив наговештава потенцијално смирење музичког тока (*Canto della possibilità di sopravvivere*), заправо доноси његово интензивирање и задржава напетост која је присутна током целе композиције. На самом почетку се чује дечји хор, уз пратњу лимених дувачких инструмената, док се глас соло сопрана, прецизније његови јецаји, наслуђује у позадини композиције. Уместо осећаја олакшања, слушалац је позван да се, у складу са насловом дела, сећа и запамти оно што се десило током Холокауста, како би могао да гради бољу и сигурнију будућност.

Можемо да закључимо да је могуће успоставити континуитет развоја композиторског стила Луиђија Нона. Композитор је, тако, у делима која настају у шестој и седмој деценији 20. века, остао доследан својим естетским, поетичким и етичким ставовима, који су увек уочљиви у његовим делима. У том смислу, у овом периоду пратимо линију дела – почевши са првим политички ангажованим делом, *Variazioni canoniche sulla serie dell'op. 41 di Arnold Schoenberg*, из 1950. године, преко композиције *Il canto sospeso*, па све до *Ricorda cosa ti hanno fatto ad Auschwitz* – у којима је јасан антифашистички и антинацистички тон, са једне стране, односно, у којима је приметан развој композиторовог стила у складу са тада доминантним струјама развоја западноевропске уметничке музике, са друге стране. У Ноновом стваралаштву, било да је реч о инструменталној или електроакустичкој музици, музика није стварана како би пружила пуко чулно искуство, већ остварује и одређени етички задатак – она говори истину о ономе што се догађа у друштву у датом тренутку. Аутентична и оригинална уметничка дела требало би да указују на контрадикције и проблеме времена и простора у коме живимо, а музика, према Ноновом схватању, треба да допринесе таквим подухватима. Освајање нових звукова и начина организовања звука не би требало да заустави и ограничи музичку перцепцију, већ да наведе слушаоца на један другачији и реалнији начин схватања звука и света који га окружује. Због тога, Нонова композициона техника обухвата најсавременија композициона средства и, на тај начин, прати развој друштва у коме настаје, што стилски даје дела која припадају високом модернизму, а касније и постмодернизму, увек задржавајући критичку ноту према контексту у коме настају.

Литература

- Бобио 2014: N. Bobbio, *Ideological Profile of Twentieth-Century Italy*, New Jersey: Princeton University Press.
- Борио 2001: G. Borio, „Luigi Nono”, in: (ed. Stanley Sadie), London: Macmillan Publishers.
- Веселиновић-Хофман 2007: М. Веселиновић-Хофман, *Пред музичким делом*, Београд: Завод за уџбенике.
- Вотерхаус 2001: J. C.G. Waterhouse, „Malipiero, Gian Francesco”, in: (ed. Stanley Sadie), London: Macmillan Publishers.

- Грамуши 2018: A. Gramši, *Intelektualci. Kultura. Hegemonija*, Novi Sad: Mediterran Publishing.
- Идон 2013: M. Iddon, *New Music at Darmstadt – Nono, Stockhausen, Cage, and Boulez*, London: Cambridge University Press.
- Микић 2004: В. Микић, *Музика у шехнокултури*, Београд: Универзитет уметности у Београду.
- Нилиндер 2006: C. Nielinger, „The Song unsung – Luigi Nono’s *Il canto sospeso*”, *Journal of the Royal Musical Association*, Vol 131, No.1, 83–150.
- Нилиндер-Вакил 2015: C. Nielinger-Vakil, *Luigi Nono. A Composer in Context*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Николић 2015: S. Nikolić, *Avangardna umetnost kao teorijska praksa: Black Mountain College, Darmštatski internacionalni letnji kursevi za Novu muziku i Tel Quel*, Beograd: FMU.
- Родерик 2010: P. Roderick, *Rebuilding a Culture: Studies in Italian Music after Fascism, 1943-1953*, Department of Music: University of York.
- Сантини 2012: A. Santini, „Multiplicity — Fragmentation — Simultaneity: Sound-Space as a Conveyor of Meaning, and Theatrical Roots in Luigi Nono’s Early Spatial Practice”, *Journal of the Royal Musical Association*, Vol. 137, No. 1, 2012, 71–106.
- Тарускин 2009: R. Taruskin, *Oxford History of Western Music: Music in the late 20th century*, London: Oxford University Press.
- Шрефлер 2013: A. Shreffler, „Music Left and Right: A Tale of Two Histories of Progressive Music”, *Proceedings of the British Academy*, 67–87.
- Шуваковић 2012: М. Šuvaković, *Umetnost i politika*, Beograd: Službeni glasnik.

Електронски извори

<http://www.luiginono.it/opere/ricorda-cosa-ti-hanno-fatto-in-auschwitz/#tab-id-2>

RICORDA COSA TI HANNO FATTO AD AUSCHWITZ ЛУИЋИЈА НОНА – КРАЈЊА ТАЧКА ЛИНИЈЕ РАЗВОЈА КОМПОЗИТОРОВИХ ПОЛИТИЧКИ АНГАЖИВАНИХ ДЕЛА

Summary

Luigi Nono’s compositional work is closely tied to his political activism. His devotion to the communist ideology is especially noticeable in the works that he composed in the fifties and sixties of the last century. In those works, we can also see his critical attitude towards totalitarian ideologies and regimes that led the world to the Second World War. With the beginning of the 1970s, his political activism, in the narrowest sense of that word, was reduced, as the composer showed an interest in the issues of general sociological and economic problems that the society was facing at that time. Thus, when considering Nono’s works, it is equally important to discuss the political, social and aesthetic issues that ‘lay’ behind the composition – they influence the genesis of the work and its final form. This is exactly the framework in which Nono’s compositional activity in the fifties and the sixties will be considered, in order to better understand the last explicitly anti-fascist work, dedicated to the victims of Auschwitz, the electro-acoustic composition *Ricorda cosa ti hanno fatto ad Auschwitz*.

Keywords: Luigi Nono, music, electro-acoustic music, political activism

Маџа Д. Спаић

