Nothing.Almost - Images for Vocals. Instruments and Electronics.

Skljarov, Helena

Master's thesis / Diplomski rad

2020

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, Music Academy / Sveučilište u Zagrebu, Muzička akademija**

Permanent link / Trajna poveznica: https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:116:054473

Rights / Prava: In copyright / Zaštićeno autorskim pravom.

Download date / Datum preuzimanja: **2024-04-18**

Repository / Repozitorij:

Academy of Music University of Zagreb Digital Repository - DRMA

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU MUZIČKA AKADEMIJA

I. ODSJEK

HELENA SKLJAROV

"NOTHING. ALMOST"

IMAGES FOR VOCALS, INSTRUMENTS AND ELECTRONICS

DIPLOMSKI RAD

ZAGREB, 2020.

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU MUZIČKA AKADEMIJA

I. ODSJEK

"NOTHING. ALMOST"

IMAGES FOR VOCALS, INSTRUMENTS AND ELECTRONICS

DIPLOMSKI RAD

Mentor: red. prof. Berislav Šipuš

Student: Helena Skljarov

Ak. god. 2019./2020.

ZAGREB, 2020.

DIPLOMSKI RAD ODOBRIO MENTOR

red. prof. Berislav Šipuš

_____

Potpis

U Zagrebu, _____

Diplomski rad obranjen _____ ocjenom _____

POVJERENSTVO:

1. _____

2. _____

3. _____

SADRŽAJ

1. Uvod……..8

1.1 Općenite ideje…….……...8

1.2 Tema i kontekst; Daniil Harms…….……..…..9

2. Analiza skladbe *Nothing. Almost*……..…..11

2.1 "Forma" čitave skladbe……..…11

2.2 Overture……..……12

2.3 I. Pushkin…….…..14

2.4 II. Anegdote……..…..14

2.5 III. I'm getting married..……....17

2.6 IV. Optical Illusion...……....18

2.7 V. Room…….....20

2.8 VI. Redhaired Man.....25

3. Zaključak.....27

3.1 Apsurd u glazbi.....27

3.2 Ideja.....27

4. Dodatak - tekstovi.....29

1. Uvod

1.1 Općenite ideje

Sloboda u glazbenom izričaju je ono što me oduvijek privlačilo tijekom mojeg studija kompozicije. Zahvaljujući svojem mentoru, profesoru Berislavu Šipušu, koji me upravo na slobodu i poticao, s vremenom sam otkrila što je ono što me najviše i privlači u skladanju: glazbeno-scenski izričaji, otvorenost forme, pisanje za glasove, "prirodnost" i, naravno, jedan tip slobode u užem smislu.

Umjetnost nastojim poimati na otvoren način i ne želim tražiti granice između različitih tipova umjetnosti. Uz glazbu, privlači me slikarstvo, teatar, vizualna umjetnost i novi mediji općenito. Time objašnjavam svoju ljubav prema ma kojem tipu glazbeno-scenskih izričaja, bilo opere, muzičkog teatra ili neke druge glazbeno-scenske vrste.

Formu, kako u ovoj tako i u ostalim skladbama, volim graditi prema tijeku realnog vremena. Odnosno, pokušavam zapisati glazbu tako da se pri izvođenju dobije dojam da ona protječe u realnom vremenu poput bilježenja misli ili govora u doslovnom smislu. Time želim ujediniti izvedbu sa slušanjem glazbe. Pulsacija u mojim skladbama često je određena disanjem ili okvirnim otkucajima srca. Stoga najčešće oznake za tempo koje koristim jesu *Senza misura* gdje mi je "jedinica mjere" sekunda, ili ♩ = 60 ili ♩ =120. Tempo ♩ =80-100 percipiram kao brži tempo nego ♩ =120 koji se može poistovjetiti sa sekundama. Rezultati koji dobivam su vrlo otvorene forme koje unutar sebe sadrže više dijelova, no njih promatram na način promjena u razmišljanju ili misaonoj distrakciji koju svaki čovjek doživljava u realnom vremenu.

Glazbu čini i izvodi čovjek, a glasovi su upravo "najprirodniji" instrumenti koje možemo zamisliti. Ne radi se ovdje samo o pjevu, već o svim zvukovima "življenja"; o disanju, o vikanju, o očajavanju, kriku. Na sličan način pokušavam prići i instrumentalistima; puhači mogu disati kroz svoje instrumente, gudači mogu udarati po tijelu/rezonantnoj kutiji svojeg instrumenta… A sve u službi trenutne ljudske misli koja se pretvara u emocije.

To je ono što smatram "prirodnim" u glazbi; bez okvira tonaliteta ili određene forme koja bi me u tome sputala, pokušavam dočarati jedan slijed misli, u realnom tijeku vremena i bez ograničenja korištenja takozvanih "proširenih tehnika". Zbog toga ne koristim determinacije poput tonaliteta ili unaprijed zadane forme što percipiram kao skučeno, neprirodno. Takva

glazba je za mene čak i mnogo apstraktnija za razliku od velikih mogućnosti i raspona slobodne atonalitetne glazbe, ili čak glazbe zvukovlja koja je po meni životnija.

Volim slijediti slobodu u glazbenom izričaju. Čovjek je najslobodniji u svojim mislima, a ako bismo ih doslovno stavili u "umjetničko djelo", što bismo dobili? Nešto što nam prvo padne na pamet, nešto što je besmisleno, ili sramotno, želim upravo to izraziti bez pokušaja ukrašavanja u formu ili uhu ugodan zvuk. Jedna visoka frekvencija koja će smetati i iritirati uho, distorzija i vika, besmislena radnja poput misli prije tonjenja u san, nerafinirana i nepromišljena fabula poput spontanog tijeka misli, to je ono što nazivam slobodom.

Čitava skladba *Nothing. Almost* napisana je opisanim pristupom. Jednako kao što ljudi dišu, hodaju, padaju, psuju, i zapravo su vrlo smiješna bića (pogotovo kada su najslobodniji, odnosno u svojim mislima), tako želim da glazba diše, hoda, pada i psuje. Iza svakog skladatelja, pjevača i svirača nalazi se jedna individua prepuna svojih blesavih misli i osjećaja koje ju upravo i čine posebnom. Baš na taj način ljude promatra Daniil Harms.

1.2 Tema i kontekst; Daniil Harms[1]

Svi tekstovi koje koristim u svojoj skladbi pripadaju ruskom piscu/pjesniku Daniilu Harmsu (Даниил Хармс, puno ime Даниил Иванович Ювачов) koji je već godinama moj omiljeni književnik. Osim ove skladbe, njegove tekstove sam koristila u skladbi *Redhaired Man* za zbor i udaraljke, *Sleep teases a Man* za komorni ansambl (i dirigenta), *Petrov i Kamarov* za dva pjevača, flautu, klavir i kontrabas i *Silence* za gudački kvartet.

Kao i u svim ostalim skladbama, što se tiče Harmsa nikada se nisam bavila njegovom biografijom koja je zapravo iznimno zanimljiva i tragična. Harms je živio na rubu egzistencije u doba rane sovjetske ere (1905.-1942). Pisao je uglavnom vrlo kratka djela, a često su sačuvane samo skice ili kratki prvi činovi potencijalnih predstava. Puno se bavio i dječjom književnošću pišući za nekoliko dječjih časopisa pjesme, priče, ilustracije i zagonetke.

Tijekom života bio je član raznih književnih društava (Činari (Чинари), Lijevi bok (Левый фланг), društva za dječju književnost) pisao za dječje časopise (Чиж, Ёж, Сверчок). Bio je jedan od osnivača neformalne skupine umjetnika i pisaca pod nazivom OBERIU (Udruženje stvarne umjetnosti, ОБэРИу - Объединение реального искусства), koja je djelovala od 1926. do 1930. Bio je to kolektiv umjetnika među kojima su bili i Nikolay Zabolotsky, Konstantin

[1] Izvor: https://russiapedia.rt.com/prominent-russians/literature/daniil-kharms/

Vaghinov, Igor Bakhterev. Sebe su nazivali "novom avangardom revolucionarne ljevice u likovnoj umjetnosti, kazalištu, kinu, glazbi i književnosti." Neke od njihovih izjava su: "Umjetnost je ormar" i "Pjesme nisu pita; mi nismo haringe. " Vrlo mali broj osnivača grupe pobjegao je iz zatvora i izgnanstva. Kao i Harms, suosnivači su tragično završili: Zabolotsky je proveo od 1938. do 1946. u različitim radnim logorima u Sibiru. Vaghinov je umro bolestan i siromašan 1934. godine.

Harms je prvi puta uhićen 1931. godine pod optužbom da su njegova djela antisovjetska te su i zabranjena zbog apsurdne logike, a ovo je rezultiralo progonstvom. Djela je, zbog zabrane, objavljivao i pod mnogim pseudonimima, a materijalna mu se situacija pogoršavala. Drugi put je uhićen 1941. godine, no nije strijeljan jer je vjerojatno glumio da je lud te je poslan u zatvor psihijatrijske ustanove. Ondje iduće godine umire od gladi za vrijeme lenjingradske blokade.

Kada spominjem da se nikad nisam bavila njegovom biografijom, mislim time da u svojim skladbama pokušavam oživjeti Harmsov komičan duh apsurda, baš kao što je i Harms, unatoč svojim teškim životnim okolnostima, uvijek zadržao u svojim djelima komiku, svježinu, pa čak i vedrinu apsurda. Iako bi se mnoga njegova djela mogla interpretirati i kao kritika na totalitaristički sovjetski režim, Harms (za mene) uvijek stvara jednu "šarenu" atmosferu, gotovo kao dječji pogled na svijet. Zbog toga skladba *Nothing. Almost* ne reflektira tragičnu biografiju ovog pisca, već samom glazbom i scenom pokušava stvoriti "suživot" s Harmsovim komičnim i vedrim tekstovima.

U dodatku[2] se nalaze svi korišteni tekstovi, a radi jednostavnijeg snalaženja u radu navedeni su kao Tekst 1, 2, 3, 4... Razlog tome je što prave reference na njihove izvore teško mogu navesti jer se oni najčešće ne mogu pronaći u hrvatskom prijevodu. Također, njegovim nedovršenim ili neobjavljenim djelima za vrijeme njegova života često su pripisivani naslovi koje on sam nije dao.

[2] Vidi str. 29

2. Analiza skladbe *Nothing. Almost*

2.1 "Forma" čitave skladbe

Nothing. Almost je galzbeno-scensko djelo najbliže operi. Ono što ga ne čini "operom" je način korištenja teksta koji se teško može nazvati libretom. Odabrala sam šest Harmsovih priča/pjesama/dramskih tekstova koji nisu ujedinjeni po pitanju sadržaja, niti likovi tijekom čitave skladbe predstavljaju određenu individuu. Ovdje se više radi o prezentiranju nekih tekstova poput kakve zbirke odabranih kratkih priča/novela. Ili čak, s obzirom na njihovu nedorečenost i apsurd, crtica odnosno slika. Upravo zbog toga i u samom naslovu radije koristim riječ *Images for…* nego *Opera for...*

Ono što donekle ujedinjuje same priče je pripovjedač (*Actor/Actor1*) koji se pojavljuje u različitim brojevima te je on donekle i jedina stalna individua (ako bi se pripovjedača tako uopće moglo nazvati). Osim njega, postoji svega jedna glazbena povezanost između dva broja, a radi se o maloj referenci u petom broju *Room* na treći broj *I'm getting married* što će biti prikazano u nastavku u konkretnoj analizi[3]. U trenucima kada pjevači izgovaraju besmislice ili dijelove riječi, koristila sam riječi iz različitih tekstova što je također pomoglo tvorenju cjeline. Jedan od najistaknutijih motiva je motiv starog seljaka koji sjedi na drvetu i prijeti i kojeg promatra Semjon Semjonovič: ovo je jedna od prvih priča (prvi broj, *Pushkin*) koju pripovijeda glumac, Semjonovo ime izgovaraju pjevači i kasnije (drugi broj, *Anegdote*), a čitav četvrti broj je i dobio naslov prema odgovarajućoj Harmsovoj pjesmi o Semjonu Semjonoviču *(Optical Illusion*) te se sastoji od vizualnog prikaza istog starca.

Kao da se doista radi o skupu različitih priča, u glazbenim brojevima htjela sam iskoristiti različite načine instrumentiranja. Pri tome nisam htjela da samo (i uvijek) pjevači budu nositelji radnje, već sam ponekad izdvojila određene solističke instrumente i postavila ih na pozornicu kao da se radi o komornom djelu. Ovime sam htjela istaknuti njihovu vlastitu individualnost i aktivno uključiti same svirače u "radnju". Kako prave fabule doista nema, ideja mi je u mogućoj budućnosti dodati još brojeva, ili čak u operu umetnuti ranije spomenute skladbe koje sam također pisala na temu Harmsa; otvorena forma dopušta mi tu mogućnost kao i sama atmosfera apsurda zbog koje, na primjer, ne bi bilo neobično da se na pozornici najednom pojavljuje gudački kvartet i izvodi "jedan broj" tj. jednu "zaokruženu" skladbu.

[3] Vidi str. 21-22.

2.2 Overture

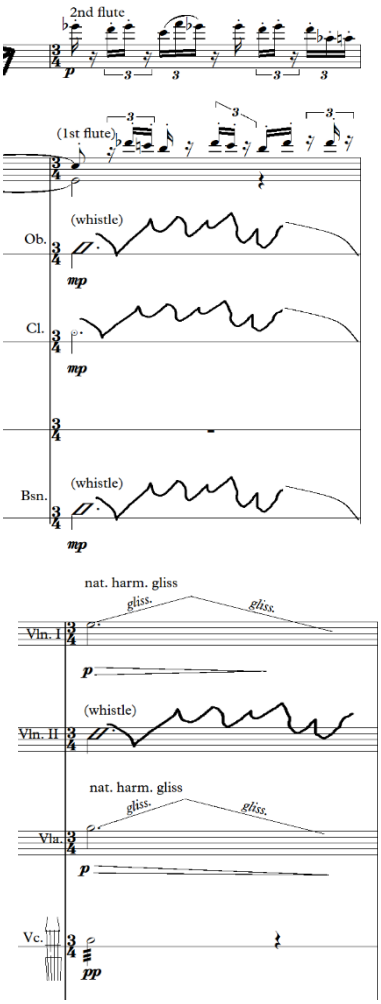
U tzv. uvertiri pozornica je prazna te se pjevači nalaze u orkestralnoj rupi. Ovo je jedini broj u kojemu sam koristila Harmsov tekst na originalnom ruskom jeziku, a radi se o pjesmi *Redhaired Man* koju, u prijevodu na engleski, koristim i u posljednjem broju[4]. Razlog korištenja teksta na ruskom je u tome što mi ovdje nije bilo bitno da tekst bude razumljiv (skladbu sam pisala s idejom publike koja će češće razumjeti engleski nego ruski jezik). Osim toga, htjela sam u vokalnim dionicama postići efekt udaraca zbog čega su mi odgovarali izgovorom grubi ruski slogovi ("Byl") i efekt šuma u kojemu mi je odgovaralo šaptanje na ovom jeziku.

Početna glazbena ideja uvertire bilo je napisati nekoliko-minutno orkestralno djelo u kojemu svirači nikada doista neće svirati svoj instrument, već će isključivo proizvoditi zvukove svojim tijelom (udarci noge, šum papira, disanje, siktanje i sl). S vremenom sam odustala od ove ideje iako je ona kostur čitave uvertire: sve sam ove zvukove koje se proizvode ljudskim tijelom odlučila "podebljati" odgovarajućom orkestracijom čineći takozvano "maskiranje" zvukova. Primjerice, do polovice osmog takta radi se o disanju koje je, uz stvarno disanje, podebljano pomoću tehnike *air sound* u puhačkim dionicama, sviranje "metlicom" po timpanu, okomitim potezima gudala u gudačima i sličnim tihim i delikatnim zvukovima kojima se samo disanje imitira ili ukrašava. Na polovici osmog takta sopranistica se iznenadno histerično nasmije što pokreće niz ostalih zvukova poput zvonkih glisanda u harfi, marimbi, određenih udaraljki (*wind chimes*) i silazna glisanda (*col legno battuto*) u gudačima.

Sistem maskiranja koristim u čitavoj skladbi, a u nastavku dajem primjer izuzetno "svijetle" orkestracije u kojemu "maskiram" zviždanje oboista, fagotista i II. violina; zviždanje podebljavaju harmonijska glisanda u gudačima ili šum sviranja iza konjića, korištenje tehnike *air sound* u klarinetima te kratkim tonovima (poput visokih harmonika zvižduka) u flauti i piccolo flauti:

[4] Vidi str. 33

1. Primjer: Overture, takt 15



Dugo sam razmišljala koji je najveći kontrast svim ovim tzv. prirodnim zvukovima (o kojima sam govorila i ovdje i u uvodu) te sam odgovor pronašla u elektronički proizvedenim zvukovima. Upravo u uvertiri sve te opisane "prirodne" zvukove sama elektronika na kraju i "proguta", no također se na neki način i stopi s njima. Poznato je da sve frekvencije izvedene u istoj dinamici i istovremeno čine bijeli šum, a pri kraju uvertire postavila sam maskiranje disanja na taj način da na "umjetni" tj. na drugi način pokušam dobiti dojam bijelog šuma odnosno okomitim struganjem po gudačkim instrumentima, lupkanjem po klapnama, korištenjem udaraljki poput *cabase, ratcheta* i sl. Naspram toga, sopran saksofon je "posljednji preživjeli" i divlji instrument koji ne prestaje sa svojim solom i odupire se stapanju u more ovih zvukova. No elektronički proizveden bijeli šum i njega na završetku proguta. Zamislila sam da je bijeli šum na kraju toliko glasan da bude na granici izdržljivosti kod slušatelja.

2.3 I. Pushkin

Od bijelog šuma na početku prvog broja ostaje samo jedna ekstremno visoka frekvencija koja je na granici čujnosti. Ovo je izrađeno malim, uskim propuštanjem u *bandpass* filteru u programu Max/MSP. Zanimljiva mi je pomisao da nešto toliko malo i fragilno, što može biti i lijepo, zapravo je bilo i dio bijelog šuma samo nekoliko trenutaka ranije.

No ideja mi je bila da ova frekvencija nije lijepa niti fragilna, već svojim silaznim glisandom (kada zaista postaje čujna) iritira slušatelja, počinje djelovati kao kakva smetnja, greška u dvorani, a dio publike može pomisliti da mu zuji u ušima. To je jedna "greška", baš kao što glumac griješi pri odabiru svoje priče u ovom broju. "Greške" se pojavljuju i u obliku iznenadnih *ff* elektroničkih ispada tijekom ovog broja koje djeluju kao da netko "prekopčava" žice na zvučnicima ili da nešto doista nije u redu s ozvučenjem u dvorani.

Glumac pokušava ispričati priču (Tekst 1)[5]. Ne može ju započeti i odustaje te priča novu priču (Tekst 2)[6]. Greška! Pjevači izlaze na pozornicu i ispituju ga što je to rekao na različitim nasumičnim jezicima. Glumac ponavlja dijelove priče na različitim jezicima. Radi se o Semjonu Semjonoviču koji, kada stavi naočale, vidi seljaka kako sjedi na drvetu koji mu prijeti šakom, a kada ih skine, ne vidi nikoga. Sve završava u nadglasavanju glumca i pjevača (te elektronike) na različitim jezicima.

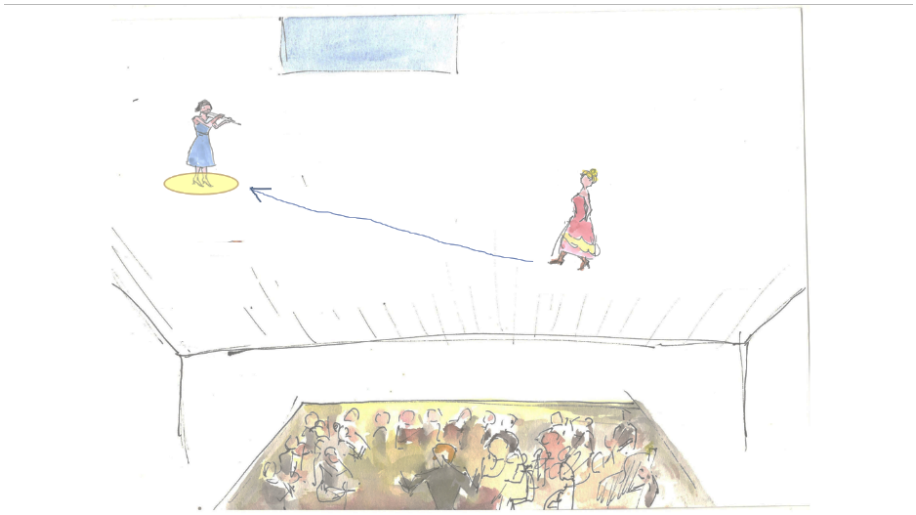
2.4 II. Anegdote

Prethodnu priču pokušala sam dočarati instrumentalnim solistima i pjevačima. Prvo se pojavljuje flautist koji iznosi svoj solo prekidan stankama od nekoliko sekundi. Za vrijeme stanke, reflektor uprt nad njom/njim se gasi tako da, kao i zvuk, svirač nestaje i pojavljuje se, poput seljaka na drvetu. U stankama je sopranistica dovoljno hrabra da učini nekoliko koraka prema njoj. Slično se događa s ostalim parovima, violončelom i tenorom te klarinetom i altom.

[5] Vidi str. 29.
[6] Vidi str. 29.

Plan kretanja:

1.



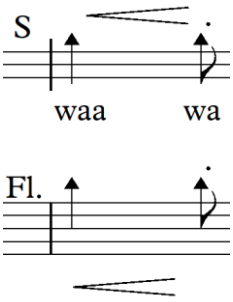
2.

3.

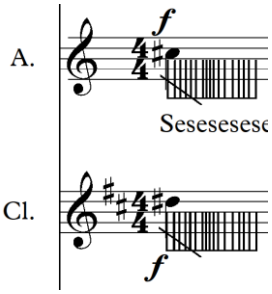
4.

U svakom sviračkom solu s vremenom se iskristaliziraju dominantni motivi koji postaju ponavljajući. Pjevači, koji su se prvo "bojali" svojeg svirača, sada ujedinjeno i "unisono" izvode iste motive.

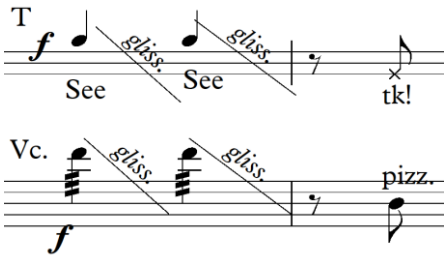
Primjer 2, takt 62, dominantni motiv soprana i flaute:



3. Primjer, takt 61, dominantni motiv alta i klarineta:



4. Primjer, takt 63-64, dominantni motivi tenora i violončela:



Samo su bas i trombon "statičniji" odnosno oni preuzimaju ulogu pripovjedača u želji da se doista ispriča priča. Stavak eskalira uključivanjem orkestra u ovo nadglašavanje četiri vokalno-instrumentalne skupine. I instrumenti u orkestru grupirani su na sličan način kao i solisti na pozornici. Ponovno poput kakve greške, svi instrumenti utihnu, a pjevači i dalje nastavljaju s izvođenju svojih i tuđih dominantnih motiva, kao da slučajno izvode čitav broj gotovo minutu dulje od ostalih. Izgovaraju potpuno besmislen tekst ili samo dijelove riječi.

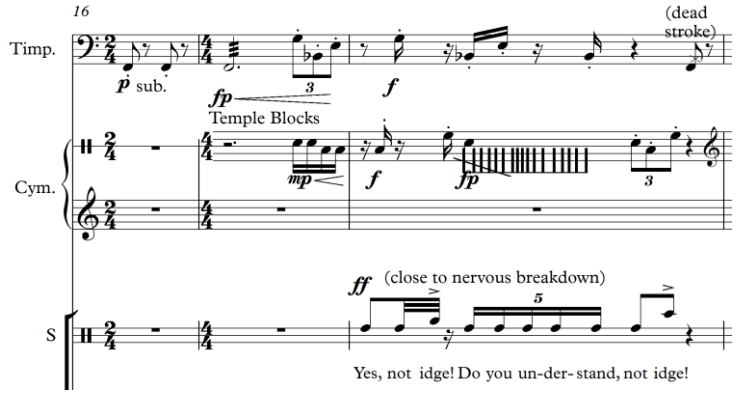
2.5 III. I'm getting married

Na prethodni kaos besmislenih slogova najednom nastupa vrlo jasna izjava sopranistice odnosno usklik: "I'm getting married"! No ostali pjevači, iako je ona kristalno jasna, nju uopće ne razumiju. U Harmsovom originalu, radi se o razgovoru između kćeri i (možda) nagluhe majke[7]. Iako se sopranistica iznimno trudi objasniti ostalima ovu jednostavnu informaciju o svojem skorašnjem braku, ostali ju pjevači uopće ne razumiju te joj se čak i podsmjehuju što rezultira njenim histeričnim ispadima. Čitava priča nema svoj zaključak već dolazi do nepredvidljive situacije, a to je da se tenor iznenadno sruši na pod uhvativši se za srce, odnosno očito premine.

Radi osvježavanja zvukovne slike, u ovom broju se uz svirače koristi vrlo mali broj instrumenata odnosno samo nekolicina udaraljki. Timpani (i cimbal) su ovdje najčešće tretirani na jedan tipičan, jeftin i "izlizan" način pojačavanja napetosti svojim tremollima uz crescendo ili jednoličnim udarima koji sugeriraju iščekivanje. Drugi udaraljkaš (temple blocks, marimba, bongosi) najčešće imitira brbljanje sopranistice prema ranije opisanom sistemu "maskiranja". Slijedi primjer upravo opisane situacije:

[7] Vidi str. 30.

5. Primjer, takt 16

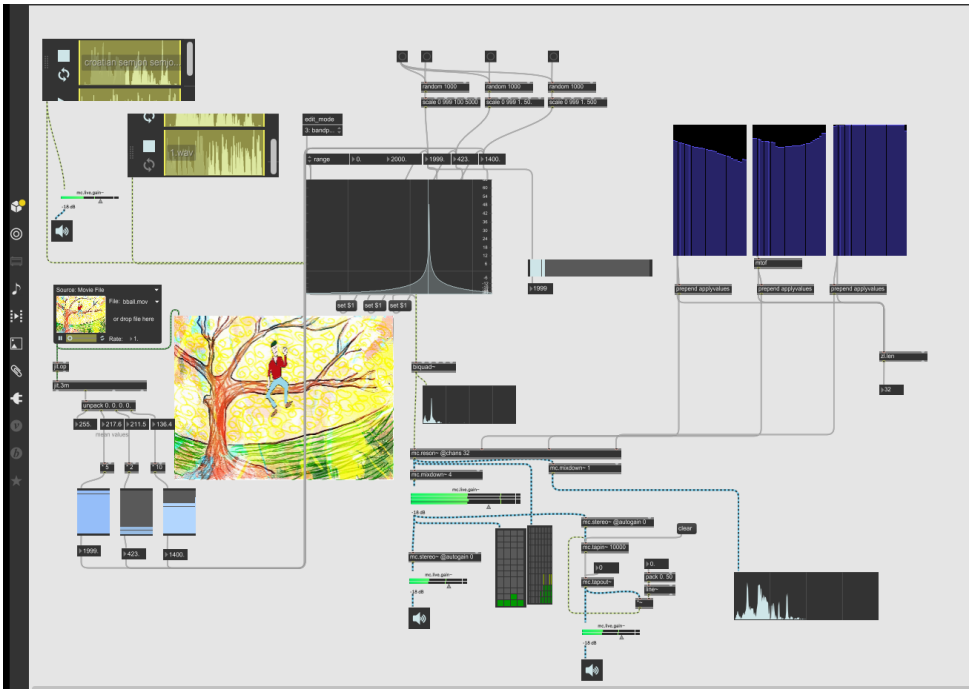


Neočekivana smrt tenora na samom kraju dio je apsurda jer ona nema nikakve veze s ovom pričom. Reakcija ostalih pjevača je mirno promatranje njegovog ležanja na podu i, da pače, zauzimanje mjesta na stolcima kao da su upravo odlučili gledati posebno zanimljiv televizijski program. Njima se pridružuju i statisti, a završni zvuk *wind chimesa* povezuje ovaj sa slijedećim brojem.

2.6 IV. Optical Illusion

Na projektoru se pojavljuje i nestaje starac na drvetu koji je bio tematika ranije priče. Ovaj stavak isključivo čini elektronika, a kreirana su dva *patcha* u programu Max/MSP sa sistemom registriranja boja.

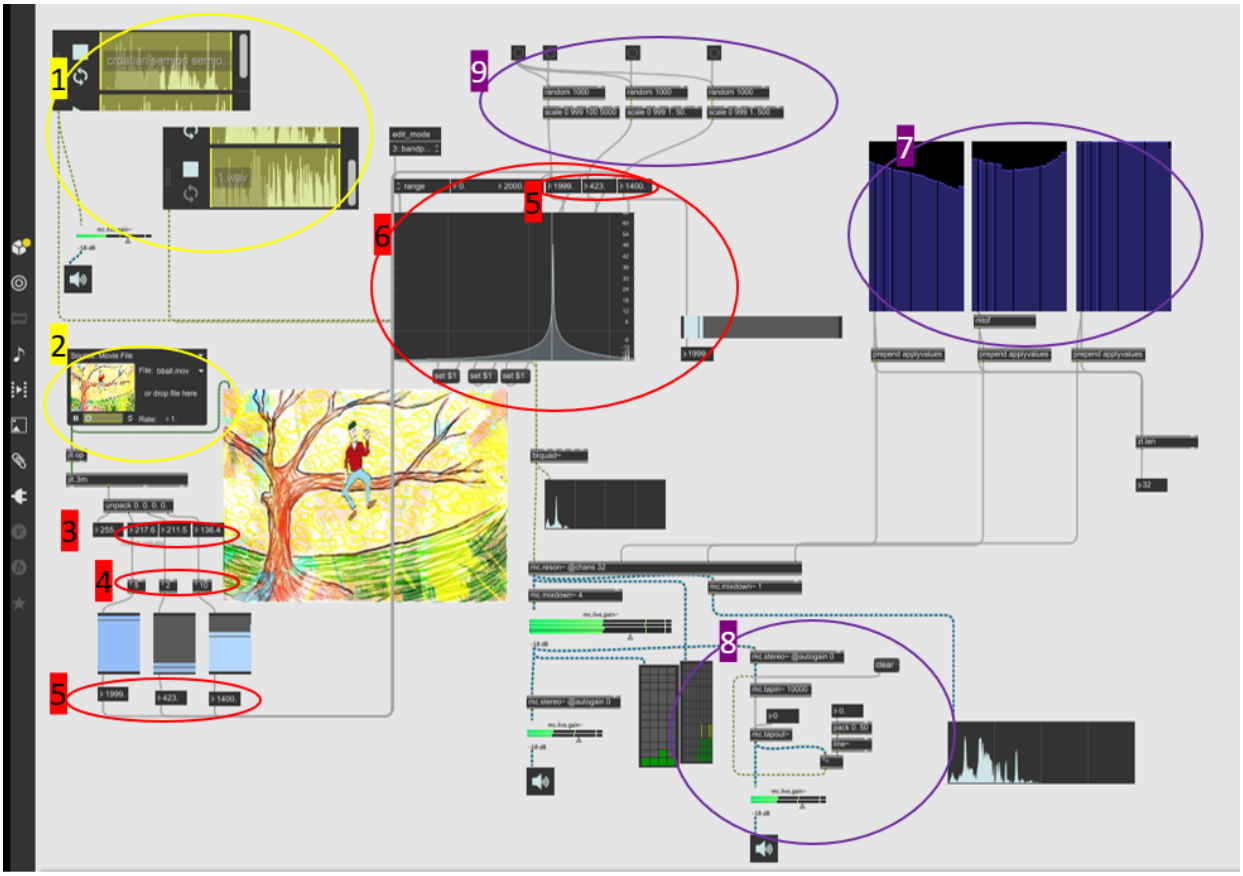
6. Primjer: Patch



Sam se *patch* može rastaviti na nekoliko elemenata ilustriranih u nastavku;

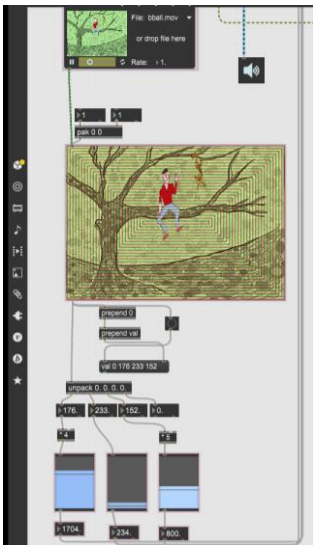
Žuta boja (1 i 2) označava izvore odnosno zvuk (1 – dva istovremena audio zapisa) i video (2). Crvena boja označava kako video kontrolira *filtergraph*, odnosno srednje vrijednosti čitanja videa (3) pomnožene su određenim brojevima kako bi se dobile prikladnije vrijednosti (4) te dobiveni rezultat oblikuje *filtergraph* (5); prva brojka je frekvencija, druga glasnoća, a treća propusnost filtra. Ljubičastom bojom označeni su određeni dodaci manipulacije poput dodatnog filtriranja na više kanala (7), kontroliranje jeke (8) i osvježavanje cjelokupne zvučne slike aktiviranjem nasumičnog odabira brojeva (9).

7. Primjer



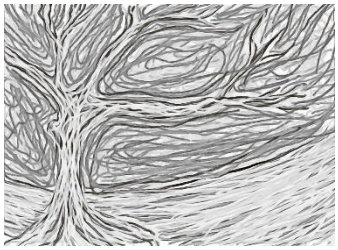
Druga varijanta istog patcha je zamjena elemenata označenih crveno; u drugoj varijanti pojavljuje se rešetka koja omogućuje da se klikom na određeni dio slike očita zastupljenost crvene, plave i zelene boje iznesena u brojevima koji su zatim, kao i u prethodnom patchu, pomnoženi i kontroliraju *filtergraph*.

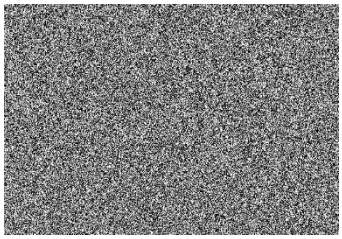
8. Primjer



Ovaj se video prezentira na projektoru koji se nalazi na zidu iznad pozornice. Pjevači za to vrijeme sjede i promatraju kako tenor leži na pozornici kao da je to nešto najzanimljivije što su ikad vidjeli, a pridružuju im se i statisti, donoseći svoje stolce da također sudjeluju u ovom promatranju.

Ugodni zvukovi proizvedeni dvostrukim filtriranjem se, baš kao i sami vizuali drveta i starca, postepeno ponovno pretope u bijeli šum. Video završava, a s njime i elektronička glazba.





2.7 V. Room

Za ovaj je broj preuzet Harmsov nedovršen dramski tekst[8] koji je, iako je najduži, najdosljednije korišten u čitavoj skladbi. Razlog je tome što glumac pripovjedač naglas izgovara i dijelove teksta između dijaloga i razgovora poput "*...rekao je Mišin*", "*...rekao je policajac*", "*Policajac je iznenada upitao:*" i sl. Ovo je potpuno nepotrebno izgovarati u dramskim prikazima niti ih ikada sačinjava, no odlučila sam gotovo dosljedno i u potpunosti koristiti i ove komentare u svrhu pojačavanje ukupnog dojma apsurda. I to baš kao i u Harmsovim tekstovima, gdje se od

[8] Vidi str. 30.

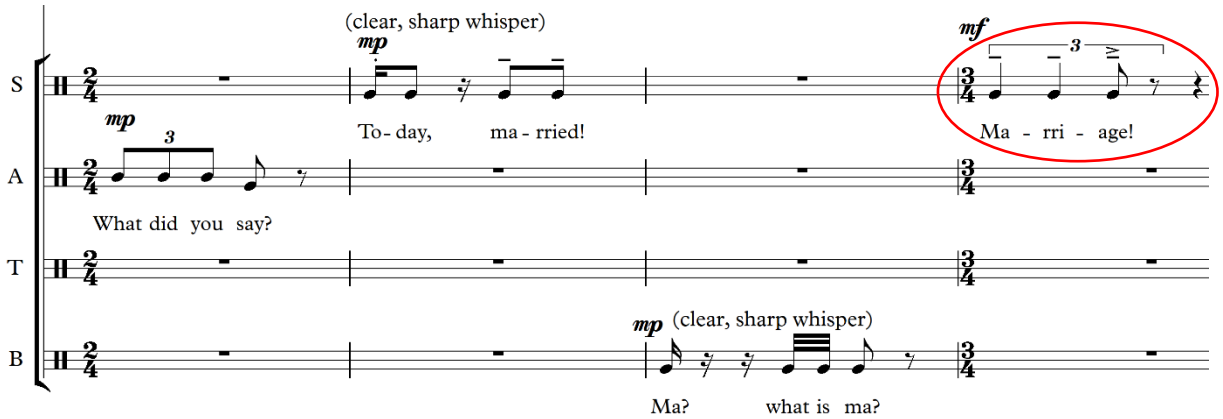
jedne ideje ne odustaje nakon što možda i prestaje biti smiješna, po principu "vica" u kojemu treći put dolazi do obrtaja, već se ona provodi 20ak puta tako da se izliže do krajnosti, tako da nekome može biti i iritantna.

Po modelu humoristične serije, u ovom stavku često se pojavljuje smijeh čitavog orkestra označen u partituri, a zamišljeno je da se on ponekad reproducira i elektroničkim putem (iz tehničkog razloga; kako bi se članovi orkestra bolje opustili i iz estetičkih razloga; kako bi smijeh što više nalikovao smijehu iz humorističnih serija). Smijeh se ponekad pojavljuje i pre često, a ponekad i na mjestima koja uopće zapravo nisu smiješna.

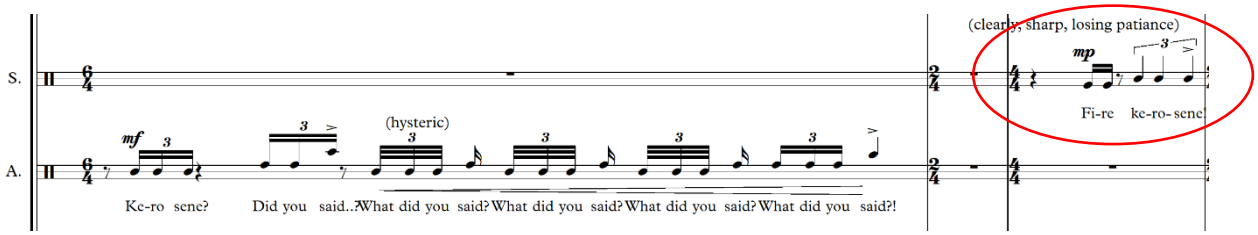
Završetkom videa u prethodnom broju nastupa tišina, polako se pale svjetla te se pjevači (osim alta koji nije na pozornici) i glumci okupljaju oko tenora koji i dalje leži na podu. Ovdje je očito da se njegova "uloga" promijenila: više se ne radi o mrtvoj osobi, već o buntovnom stanaru koji hodnik smatra svojom sobom, a pod krevetom. Dakle kao što je spomenuto u uvodu, pjevači nemaju stalne uloge već se one mijenjaju, kao kada nam se u snovima jedna osoba ponekad pretvori u drugu te se nastavlja izmijenjen san.

Jedina poveznica sličnosti likova je skrivena u dionici soprana; u broju *I'm getting married* sopranistica iznervirano pokušava objasniti značenje ove rečenice, a u broju *Room* korišten je isti ritam i zamišljen isti ton govora kao u spomenutom ranijem broju. On je ovdje umetnut jer se radi o istom kontekstu, odnosno sopran nešto objašnjava, a ideja je bila time i podsjetiti na komičnost soprana u broju *I'm getting married*. Usporedni primjer:

9. Primjer, *I'm getting married*, takt 8-11



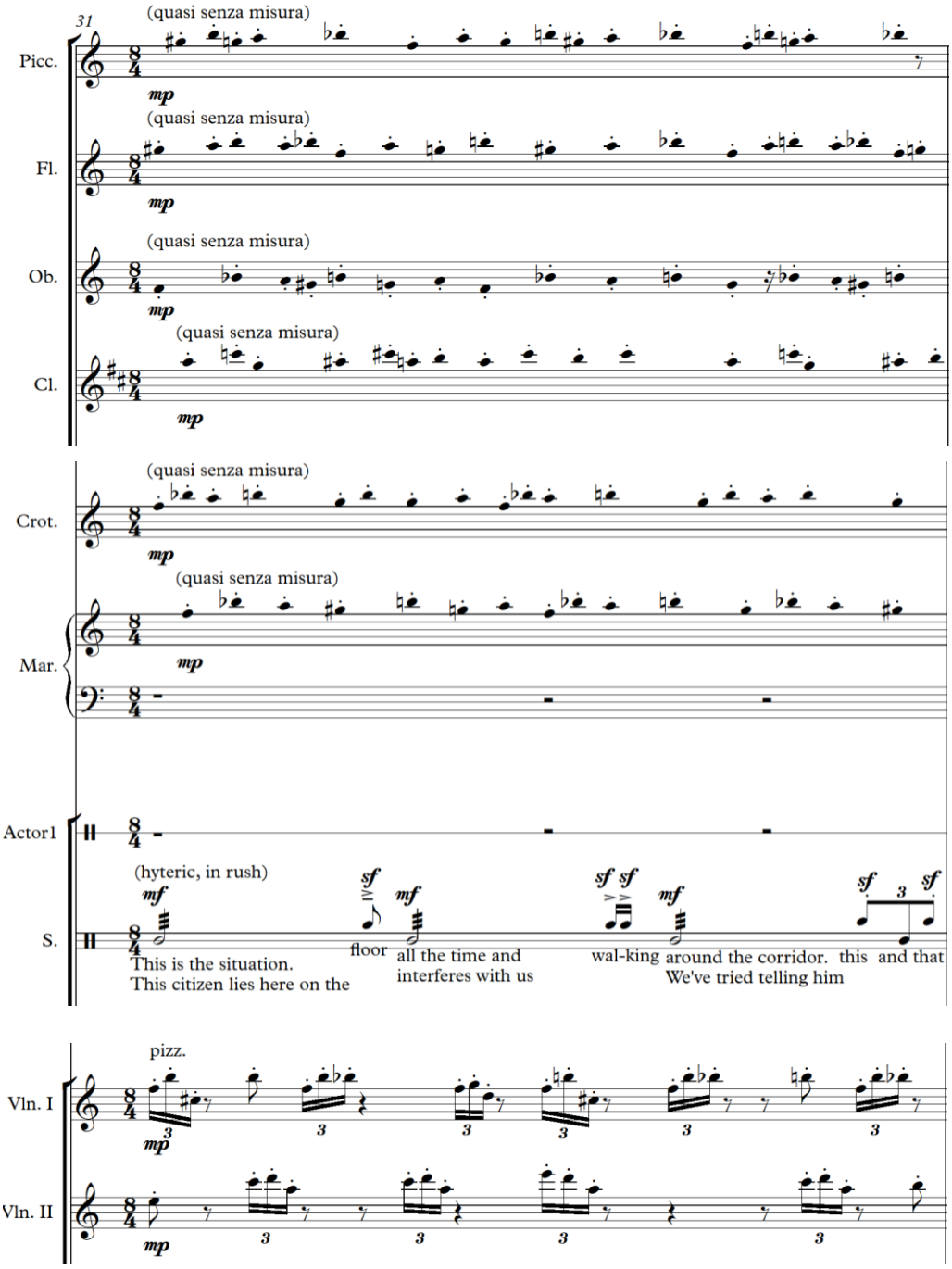
10. Primjer, *Room*, takt 69-71



U čitavom broju, svaki od likova (koji su ovdje čak i imenovani) povezan je uz jedan tipičan način korištenja glazbenog materijala i njegove orkestracije.

Sopran (ili Selizneva) uzbuđena je, uzrujana ženska osoba, a njezina dionica notirana je u sistemu s tri crte, tekst izgovara brzo, ponekad ima skokovite motive ili iznenadne skokove na određenim slogovima ili riječima, poput kakvih ispada. Poput visokih, odzvanjajućih alikvota iz njezinog glasa, njezin nastup najčešće prate puhački i gudački instrumenti u visokom registru. Ishodišna ideja opisanog prikazana je u slijedećem primjeru, no iako instrumentirani na sličan način, ponekad se uz ovakve njezine nastupe pojavljuju i drugi instrumenti.

11. Primjer, takt 31

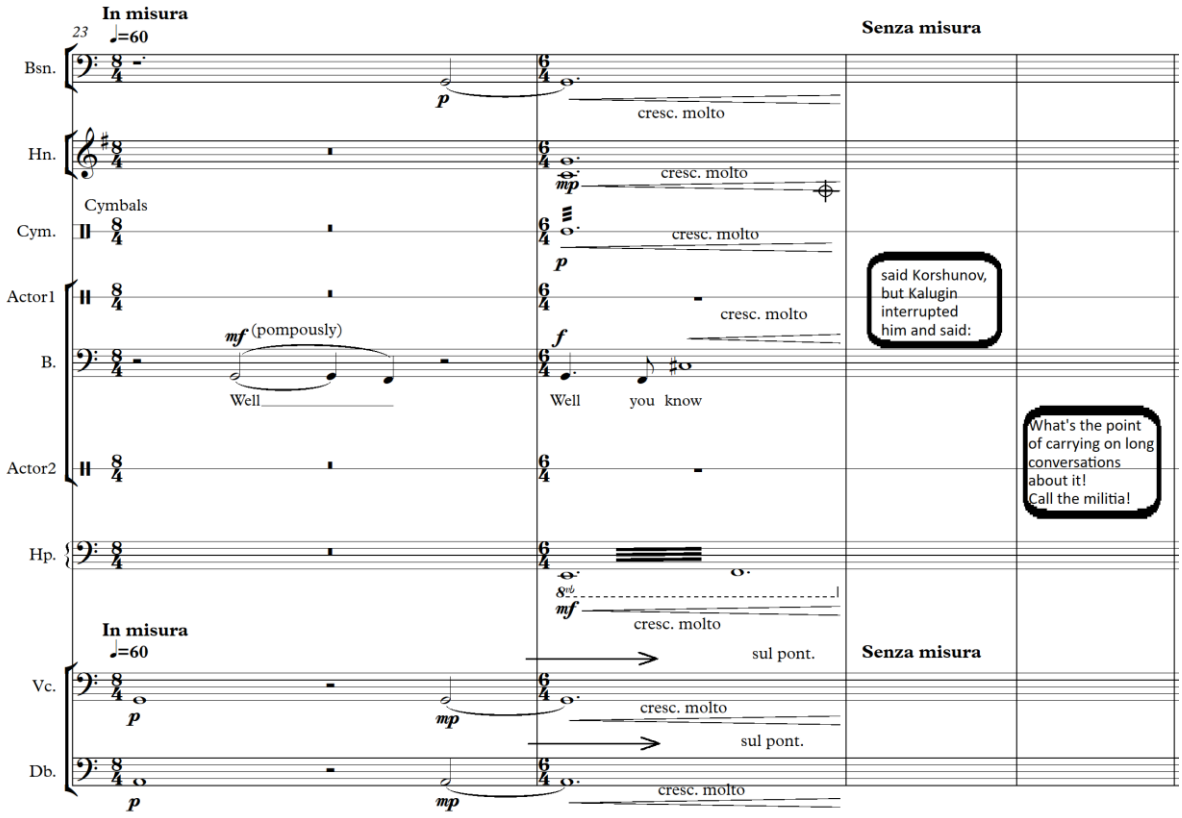


Alt (ili policajka) okarakterizirana je kao zbunjena, neusredotočena osobnost koja ponavlja određene fraze poput "ovo nije dovoljno dobro", a ostalim se likovima obraća sa "građanine" ("This is not good enough", "Citizen"). Uglavnom govori, a u dva navrata je dionica zapisana slično dionici soprana kada iznenadno dobiva dva "živčana sloma" u trenucima kada joj nešto nije jasno (taktovi 45-46 i 69-70), no ukupno se radi o potpuno beskorisnoj osobi jer odlazi bez rješavanja situacije, uz riječi da to ništa "nije dovoljno dobro".

Tenor (ili Myshin) tijekom cijelog broja leži na podu i uopće ga ne uzrujava situacija u kojoj se nalazi. Iako se radi o protagonistu čitave radnje, s obzirom na to da ga ostali pokušavaju nagovoriti da se ustane s poda, njegova uloga je najmanja i tek u nekoliko navrate se oglasi da se odbija ustati s poda. Uz njegov karakter je vezan uzlazni orkestracijski glisando koji se prvi puta pojavljuje u četvrtom taku. Taj je glisando ovdje u funkciji najavljivanja nečega nevjerojatnog, pobuđuje napetost, no nakon njega uvijek slijedi bezvoljan glas tenora i neka od varijanti rečenice "neću se ustati".

Bas (ili Korshunov) u Harmsovom tekstu uvijek pokušava nešto reći, no Glumac2 (ili Kalugin) ga uvijek prekida i preuzima riječ. Zbog toga sam lik Korshunova zamišljala kao nekoga tko možda sporo govori, zbog čega je i dionica basa u tom smislu napisana krajnje karikirano: on ima uvijek dulje notne vrijednosti, jednu misao ne uspijeva izgovoriti do kraja, a njegovu "pompoznu patetiku" naglašava i klišeiziran *crescendo* (posebno cimbal) nekoliko instrumenata.

11. Primjer, takt 23-26



Za vrijeme ovog broja glumci i pjevači fiksirani su na tenor koji leži na podu, dok na pozornici i dalje postoji publika statista. Oni se uz orkestar po volji smiju, oduševljeno prate situaciju i zapravo glume neki tip zaluđene publike. Jedan detalj koji sam odlučila dodati jest da se

pojavljuju i novi statisti obučeni u crno, poput kakvih tehničara ili službenika, te okreću stolce zajedno s njihovim vlasnicima tako da im je više nemoguće pratiti događanja pred sobom jer im je pogled uprt u strop. No oni, kao da se ništa nije dogodilo i kao da se radnja događa na stropu, i dalje na jednak način reagiraju, smiju se i plješću.

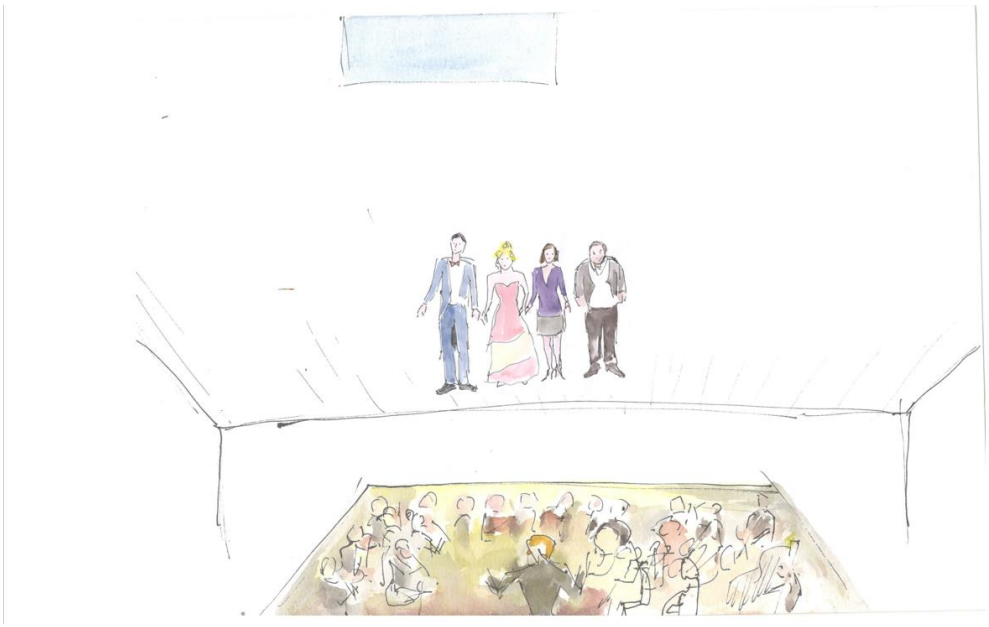
Čitav broj završava "lažnim" smijehom i pljeskom publike na pozornici i orkestra. Odaje se dojam da je "predstava" gotova, glumci odlaze, a pjevači dolaze na rub pozornice spremni za naklon.

2.8 VI. Redhaired man

Posljednji broj započinje elektroničkom manipulacijom pljeska (nalik granularnoj sintezi) i upravo je pljesak temeljni motiv ovog broja. Osim što se iskrivljeno iznosi u elektronici, svirači naizmjenično plješću u sve bržem ritmu poput imitacije početka pljeskanja pri aplauzima na javnim izvedbama. Pljesak je i ovdje "maskiran" određenim sviračkim intervencijama poput sviranja *col legno batutto* u gudačima ili udaranjem klapnama kod puhačkih instrumenata.

Uz pljesak, ovdje se ponovno pojavljuje i udaranje nogama u pod, kao i motiv (uglavnom) uzlaznog glisanda koji, poput kakve kadence, najavljuje završetak. No kadenca je beskonačna, uzlazni glisando i pljesak pretjeran se broj puta pojavljuju, a prema kraju čitavog broja orkestracija je sve gušća.

Pjevači više ne pjevaju, oni zamrznuti stoje na rubu pozornice kao da se čitav trenutak kraja zaustavio. Usred buke pljeska, lupe nogom i glisanda pojavljivat će se nenadani trenuci tišine u kojima će pjevači, jedan za drugim, izgovoriti stih po stih posljednje Harmsove pjesme, *Redhaired man*.[9] Radi se o istoj pjesmi čiji se tekst, na ruskom jeziku, koristio u uvertiri. Pjevači ga "recitiraju" bezvoljno, ukočeno stojeći na rubu pozornice.



Konačno, nakon posljednjeg uzlaznog glisanda uz pljesak (takt 31-32), odnosno takozvane "kadence", tenor čita posljednji stih pjesme nakon čega se polako gase svjetla koja označavaju kraj čitave skladbe. Kako se radi o kraju, pretpostavlja se da će uslijediti pljesak stvarne publike koji je stoga, s obzirom na motiv posljednjeg broja, također na neki način dio ove skladbe.

[9] Vidi str. 33.

3. Zaključak

3.1 Apsurd u glazbi

Kada se nešto nazove apsurdom i objasni, teško je da se uopće dalje može tako zvati. Ipak, ovu riječ često koristim u svojem radu, no ne zato što namjerno želim raditi apsurd (apsurd radi apsurda), već isključivo zbog toga što su se moje generalne ideje poklopile sa Harmsovim stilom. To su ideje navedene na početku: glazbeno-scenski izričaji, otvorenost forme, pisanje za glasove (glumce, u Harmsovom smislu), "prirodnost" i, naravno, jedan tip slobode u užem smislu. Zbog toga niti ne mogu reći da sam odabrala Harmsove tekstove, već sam ih naprosto uklopila u svoje glazbene ideje.

Jedna generalna ideja koja stoji iza svega ovoga je zapravo udaljiti se od apsurda radi apsurda, od korištenja proširenih tehnika samo radi istraživanja krajnosti ili brisanje granica forme samo zato što je to "moderno" (iako zapravo uopće nije jer se pojavljuje od 60ih godina). Ako se nekim tipom apsurda u glazbi mogu nazvati određeni performansi Johna Cagea (npr. *Water walk*), moja je ideja pronaći nešto potpuno suprotno tom pristupu. S jedne strane postoji ideja postavljanja tišine (odnosno *svega*) na pozornicu, a moja je želja postaviti *sve* izvan pozornice. Odnosno, biti svjestan da postoji jedna fragilna frekvencija u bijelom šumu, samo disanje smatrati umjetnošću, ili viku i lupu. Hodajući ulicom, susrećemo se sa svim ovim stvarima, ali ih uopće ne primjećujemo. Tek kada se nešto stavi u okvire pozornice, to je ono što smo zapravo *prisiljeni* primijetiti. U današnjem svijetu i dalje postoji navika sve stavljati na pozornicu, po modelu koncerta od 18. ili bolje 19. stoljeća, iako je očito da ponekad ovakve zatvorene forme teško mogu uopće funkcionirati. Na pozornicu može doći *sve*, a to *sve* potječe "od izvan" te pozornice i zapravo je dio naših života.

3.2 Ideja

Nothing. Almost ne ostavlja poruku iza sebe, to je jedno *ništa* koje sadrži besmislene priče i tekstove, neobične zvukove, često čak i ružne, i beskorisne likove. Ipak, od *ničega* se također nešto može napraviti i doživjeti. Ono je jedna misao ili jedan polu-lucidan san koji smatram mnogo stvarnijim i mnogo prirodnijom pojavom, koliko god ona besmislena bila, od realne fabule koju, u ovim neobičnim današnjim vremenima, sve rjeđe možemo sretati u stvarnom

životu. Doista, kako bi nekom piscu moglo pasti na pamet da piše priču o tome da netko piše jednu ozbiljnu stvar, poput diplomskog rada, no u tome ga neprestano prekida potres? Sam Daniil Harms kaže: "Zanima me samo 'besmisao'; samo one koje nemaju nikakvog praktičnog smisla. Ja sam zainteresiran za život samo u njegovim apsurdnim oblicima."[10]

[10] Izvor: https://www.goodreads.com/quotes/479736-i-am-interested-only-in-nonsense-only-in-that-which

Dodatak – Tekstovi

Tekst 1

It’s hard to say something about Pushkin to a person who doesn’t know anything about him. Pushkin is a great poet. Napoleon is not as great as Pushkin. Bismarck compared to Pushkin is a nobody. And the Alexanders, First, Second and Third, are just little kids compared to Pushkin. In fact, compared to Pushkin, all people are little kids, except Gogol. Compared to him, Pushkin is a little kid.

And so, instead of talking about Pushkin, I would rather talk about Gogol.

Although, Gogol is so great that not a thing can be said about him, so I’ll talk about Pushkin after all.

Yet, after Gogol, it’s a shame to have to talk about Pushkin. But you can’t say anything about Gogol. So, I’d rather not say anything about anyone.

Tekst 2

Semyon Semyonovich, having put on his glasses, looks at a pine tree and sees that a peasent is sitting in that tree and shaking his fist at him.

Semyon Semyonovich, having taken off his glasses, looks at the pine tree and sees that nothing is in the tree.

Semyon Semyonovich, having put on his glasses, looks at the pine tree and again sees a peasent sitting in the pine tree and shaking his fist at him.

Semyon Semyonovich, having taken off his glasses, again sees that nobody is sitting in the tree.

Semyon Semyonovich, having put on his glasses again, looks at the pine tree again, sees that a peasent is sitting in the pine tree and is shaking his fist at him.

Semyon Semyonovich doesn't want to believe in this phenomenon and decides that it was an optical illusion.

Tekst 3

KOKA BRIANSKY I'm getting married today.

MOTHER What?

KOKA BRIANSKY I'm getting married today!

MOTHER What?

KOKA BRIANSKY I said I'm getting married today.

MOTHER What did you say?

KOKA BRIANSKY To-day -- ma-rried!

MOTHER Ma? What's ma?

KOKA BRIANSKY Ma-rri-age!

MOTHER Idge? What's this idge?

KOKA BRIANSKY Not idge, but ma-rri-age!

MOTHER What do you mean, not idge?

KOKA BRIANSKY Yes, not idge, that's all!

MOTHER What?

KOKA BRIANSKY Yes, not idge. Do you understand! Not idge!

MOTHER You're on about that idge again. I don't know what idge's got to do with.

KOKA BRIANSKY Oh blow you! Ma and idge! What's up with you? Don't you realise yourself that saying just ma is senseless.

MOTHER What did you say?

KOKA BRIANSKY Ma, I said, is senseless!

MOTHER Sle?

KOKA BRIANSKY What on earth is all this! How can you possibly manage to catch only bits of words, and only the most absurd bits at that: sle! Why sle in particular?

MOTHER There you go again -- sle.

Tekst 4

They said to Myshin: -- Hey, Myshin, get up!

Myshin said: -- I won't get up -- and continued lying on the floor.

Then Kalugin came up to Myshin and said: -- If you don't get up, Myshin, I will make you get up.

-- No -- said Myshin, continuing to lie on the floor.

Selizneva went up to Myshin and said: -- Myshin, you are for ever sprawling about the floor in the corridor and you interfere with us walking backwards and forwards.

-- I have been interfering and I shall keep on interfering -- said Myshin.

-- Well, you know -- said Korshunov, but Kalugin interrupted him and said:

-- What's the point of carrying on long conversations about it! Call the militia!

They called for the militia and called out a militiaman.

The militiaman arrived after half an hour with the caretaker.

-- What's going on here? -- asked the militiaman.

-- How do you like this! -- said Korshunov, but Kalugin interrupted him and said:

-- This is the situation. This citizen lies here on the floor all the time and interferes with us walking along the corridor. We've tried telling him this and that...

But at this point Kalugin was interrupted by Selizneva, who said: -- We've asked him to go away, but he doesn't go away.

-- Yes -- said Korshunov.

The militiaman went up to Myshin.

-- You, citizen, why are you lying here? -- asked the militiaman.

-- I'm resting -- said Myshin.

-- Resting here is not good enough, citizen -- said the militiaman. -- Where do you live, citizen?

-- Here -- said Myshin.

-- Where's your room? -- asked the militiaman.

-- He's registered in our flat, but he doesn't have a room -- said Kalugin.

-- Wait a minute, citizen -- said the militiaman -- I'll have a word with him now. Citizen, where do you sleep?

-- Here -- said Myshin.(and tap on floor/tapping on floor)

-- Allow me to -- said Korshunov, but Kalugin interrupted him and said:

-- He doesn't even have a bed and he sprawls right on the bare floor.

-- They've been complaining about him for a long time -- said the caretaker.

-- It's absolutely impossible to walk along the corridor -- said Selizneva -- I can't keep stepping over a man for ever. And he sticks out his legs on purpose, and he sticks out his hands, and he lies on his back and looks up. I come back tired from work, I need a rest.

-- And I can add -- said Korshunov, but Kalugin interrupted him and said:

-- He lies here at night, as well. Everyone trips over him in the dark. I tore my blanket because of him.

Selizneva said: -- He's always got tin-tacks and things falling out of his pocket. It's impossible to walk barefooted down the corridor, or before you know where you are -- you put your foot on something.

-- They wanted to set him alight with kerosene the other day -- said the caretaker.

-- We did pour kerosene over him -- said Korshunov, but Kalugin interrupted him and said:

-- We only poured kerosene over him to scare him, but we weren't going to set light to him.

-- Oh no, I wouldn't have a man burned alive in my presence -- said Selizneva.

-- But why is this citizen lying in the corridor? -- the militiaman suddenly asked.

-- That's a fine how do you do! -- said Korshunov, but Kalugin interrupted him and said:

-- Well, because he hasn't got any other living space: here's where I live, in this room, and she's in that one, and that one's his, and so Myshin lives here, in the corridor.

-- That's not good enough -- said the militiaman. -- Everyone should be lying in their own living space.

-- But he hasn't got any other living space, except in the corridor -- said Kalugin.

-- That's just it -- said Korshunov.

-- And so he goes on lying here -- said Selizneva.

-- That's not good enough -- said the militiaman and went away, together with the caretaker.

Korshunov leaped over to Myshin.

-- What about it? -- he yelled. -- How did you like that, then?

-- Wait -- said Kalugin. And, going up to Myshin, he said: -- Did you hear what the militiaman said? Get up from the floor!

-- I won't get up -- said Myshin, continuing to lie there on the floor.

-- Now he will deliberately and furthermore and for ever keep on lying there -- said Selizneva.

-- Definitely -- said Kalugin with some irritation.

And Korshunov said: -- I don't doubt it. Parfaitement!

Tekst 5

There was a red-haired man who had no eyes or ears.

Neither did he have any hair, so he was called red-haired theoretically.

He couldn't speak, since he didn't have a mouth. Neither did he have a nose.

He didn't even have any arms or legs. He had no stomach and he had no back and he had no spine and he had no innards whatsoever. He had nothing at all!

Therefore there's no knowing whom we are even talking about.

In fact it's better that we don't say any more about him.