

**Bojana Radovanović**  
 Univerzitet umetnosti u Beogradu  
 Fakultet muzičke umetnosti  
 Srbija

UDC 78.071.1:929 Cage J.  
 doi:10.5937/ZbAkUm1705132R

## ***Aria* Džona Kejdža sagledana kroz prizmu kontekstualne uslovljenosti**

**Apstrakt:** U ovom radu baviću se analizom tri sloja konteksta u kom je nastala *Aria* Džona Kejdža za solo glas i koju je na 'velikoj sceni' muzičke neoavangarde u Darmštatu izvela Ketī Berberijan. U pitanju su: (1) društveno-politički kontekst Nemačke nakon Drugog svetskog rata, koja tada započinje proces denacifikacije, (2) umetnički kontekst neoavangardnog muzičkog miljea koji se u tom periodu formirao u Darmštatu i (3) kontekst novog razdoblja u istoriji vokalne umetnosti.

Zastupaću tezu da je, u okviru ubrzane denacifikacije i liberalizacije nemačkog društva, te uspostavljanja hladnoratovskog odnosa između Istoka i Zapada, došlo do susretanja američke eksperimentalne i evropske avangardne muzičke prakse. Delo *Aria* predstavlja primer zajedničkog rada američkih i evropskih umetnika, koji se ispostavio kao značajan korak u istoriji razvoja proširenih vokalnih tehnika u muzičkom izvođaštvu i komponovanju.

**Ključne reči:** muzička neoavangarda, kontekst, vokalna umetnost, Džon Kejdž, Ketī Berberijan

### *Uvod*

Kompozicija *Aria* Džona Kejdža (John Cage), napisana za glas i posvećena pevačici, kompozitorki i umetnici Ketī Berberijan (Cathy Berberian), nastala je 1958. godine u Milanu. Premijerno je izvedena početkom naredne godine u Rimu, a u septembru iste godine koncertno je predstavljena i u okviru darmštatskih kurseva za Novu muziku.

Može se reći da je, na izvestan način, to delo uzburkalo polje vokalnog stvaralaštva. Navešću samo neke od karakteristika o kojima će kasnije biti reči. Naime, kompozicija je zapisana grafičkom notacijom, kojom visina i trajanje tonova nisu tačno određeni, već su „predloženi“ od strane kompozitora. Kejdž je predvideo deset različitih stilova pevanja (npr. džez pevanje, lirska koloratura, pevanje u stilu „Marlen Ditrih“, folk stil, orijentalno i nazalno pevanje, itd), koji su predstavljeni različitim bojama u partituri. Takođe, od izvođača se očekuje da koristi i „nemuzičke zvuke“ po izboru

(smeh, vrisak, puckanje prstima, i slično), a tekst je pisan pomoću reči, samoglasnika i suglasnika iz pet različitih jezika. Nakon izvođenja ovog dela u Darmštatu, odnosno, *pronalaska* Ketii Berberijan, ona postaje svojevrsno *zaštitno lice* vokalne avangardne muzike evropskih kompozitora.

U ovom radu razmatraću kontekst u kojem je *Aria* nastala i u kojem je izvedena ‘na velikoj sceni’ evropske i svetske muzičke neoavangarde u Darmštatu. Kontekst, koji se može razumeti kao Burdijeovo (Pierre Bourdieu) *polje sila*,<sup>1</sup> odnosno, kao „skup odnosa u kojem značenjski okvir umetničkog rada nije jednom za svagda dat, već se formira u odnosu na ishod borbe tih sila, a kontroliše ga dominantna sila unutar polja“ (Prema: Stanković, 2015: 17), će u ovoj studiji biti ispitan na tri nivoa, krećući se od najšireg pojmovnog okvira ka užim. U pitanju je, najpre, društveno-politički kontekst Nemačke nakon Drugog svetskog rata, koja se početkom druge decenije 20. veka upustila u proces denacifikacije. Potom, ispitaću kontekst neoavangardne muzičke sredine koja se u tom periodu formirala u Darmštatu. Razmatrajući najuži kontekstualni okvir, fokusiraću se na polje proširenih vokalnih tehnika u kompoziciji *Aria*, koja se smatra otisnom tačkom u novom periodu vokalne umetnosti druge polovine 20. veka.

Smatram da je, u kontekstu ostvarivanja procesa denacifikacije i liberalizacije nemačkog društva, te uspostavljanja hladnoratovskog odnosa između Istoka i Zapada, omogućeno i susretanje američke eksperimentalne i evropske avangardne muzičke prakse. Konkretno, kompozicija *Aria* za solo glas predstavlja studiju slučaja o zajedničkom radu američkih i evropskih umetnika (Kejdz i Berberijan), koji se ispostavio kao značajan korak u istoriji razvoja proširenih vokalnih tehnika u muzičkom izvođaštvu i komponovanju. Zbog toga, pažnja je u ovom radu usmerena kako na samo delo, tako i na važne društveno-istorijske i umetničke prilike, koje su dovele do pomenutog susreta različitih kultura.

### *Kontekst I – denacifikacija Nemačke*

Nakon užasa načinjenih u Drugom svetskom ratu, poražena Nemačka je ostala u specifičnom položaju. Naime, posle podele na Istočnu i Zapadnu Nemačku, gde je ingerencije za istočni deo zemlje preuzeo Sovjetski savez, a upravljanje Zapadnom Nemačkom preuzele su, po zonama, Britanija, Sjedinjene Američke Države i Francuska, dolazi do procesa denacifikacije i preobražavanja nemačkog naroda u liberalno društvo. Kako bi se bolje razumele odlike procesa denacifikacije koji se odvijao nakon kapitulacije Nemačke 1945. godine, potrebno je najpre sagledati način na koji je nacistička vlast u Nemačkoj vodila kulturnu politiku u periodu od 1933. do 1945. godine.

<sup>1</sup> Kao karakteristike tog polja izdvajaju se promenljivost, ponovljivost, otvorenost i relacioni karakter. Prema: Stanković, 2015: 17.

Totalitarni nacistički režim sprovodio je ideju potpune kontrole umetnosti.<sup>2</sup> Svi aspekti kulture morali su da budu u službi nacionalne regeneracije – ponovno političko i religijsko rođenje nemačkog naroda poistovećivano je s trenutkom ponovnog rođenja umetnosti (Michaud, 2004). Dakle, u pitanju nije bio samo politički akt, već ideal ukupne kulturne transformacije koja bi konačno ujedinila Nemce i donela potrebnu ekspanziju i, posledično, dominaciju. Umetnost nije shvatana kao rezultat stvaralačkog čina individue ili određenog stila, već kao kolektivni izraz rase i nacionalnog jedinstva, a umetnost koja nije bila shvaćena od strane običnog čoveka smatrana je bezvrednom (Radovanović, 2016: 57).

Kao što je bio slučaj i sa svim drugim aspektima kulture, nacisti su *degeneraciju* u umetnosti povezivali sa nečistotom krvi. Navodna preokupacija jevrejskih umetnika s bolešću i deformitetima i inspiracija koju su pronalazili u takvoj tematici bile su odgovorne za nihilizam i defekciju (neispravnost) u modernoj umetnosti.<sup>3</sup> Tendencija povezivanja modernizma u umetnosti s biološkim nazadovanjem i bolešću nije postojala samo u nacističkom diskursu, ali su oni naglasili rasističku komponentu i optužili Jevreje za *biološke agente degeneracije*.<sup>4</sup>

Sistematski i formalni progon Jevreja i neistomišljenika počeo je 7. aprila 1933. godine, kada je donet Zakon o rekonstrukciji profesionalne državne službe (*Gesetz zur Wiederherstellung des Berufsbeamtentus*), kojim se zabranjuje zapošljavanje „narijevcima“, komunistima i drugima koji nisu u stanju bezrezervno da brane nacionalne interese (Meyer, 1991). Sve do sredine tridesetih naci-elita imala je naklonosti za neke moderniste (Emil Nolde, Ludwig Mies van der Rohe...), međutim, tada je prevladala

---

2 Već na svečanoj ceremoniji inauguracije Trećeg rajha i nacističke vlasti 21. marta 1933. godine, pokazalo se koliko je umetnost značajna za Hitlera i njegove sledbenike. Prema nacističkoj doktrini, umetnost je bila sfera posredstvom koje će se dogoditi kulturna revolucija i koja će voditi ka ustanovljavanju nove Nemačke. O poreklu i razvoju ideja o „čistoj nemačkoj umetnosti“ pisala je muzikološkinja i sociološkinja Maja Vasiljević. Vidi: Vasiljević, 2012.

3 Tokom vladavine nacista promovisana je „dobra nemačka muzika“ – muzika Betovena (Ludwig van Beethoven), Vagnera (Richard Wagner), Baha (Johann Sebastian Bach), Bramsa (Johannes Brahms), Bruknera (Anton Bruckner), Hajdna (Joseph Haydn), Mocarta (Wolfgang Amadeus Mozart). Oslanjajući se, dakle, prevashodno na opuse (isključivo) nemačkih kompozitora 18. i 19. veka, stvorena je slika o pravoj, tradicionalnoj nemačkoj muzici. Muzika „Jevreja po rođenju“, Gustava Malera (Gustav Mahler), Šenberga, Feliksa Mendelsona (Felix Mendelssohn) i ostalih, bila je ukinuta, kao i muzika Kloda Debisija (Claude Debussy), koji se oženio Jevrejkom, te dela Igora Stravinskog (Igor Stravinsky) i Paula Hindemita (Paul Hindemith) zbog predstava divljaštva i seksualnosti u njihovoj muzici. Muzika političkog disidenda Albana Berga (Alban Berg), takođe je bila ukinuta.

4 Još dvadesetih godina kritičari desnog krila su skovali termin „kulturni boljševizam“ kako bi opisali inovativne umetničke pokrete kao što su kubizam, ekspresionizam, nadrealizam. Takođe, posle Prvog svetskog rata, ovaj termin se koristio kao referenca na „crvene“ nosioce kulturne dekadencije (Vasiljević, 2012: 245). Nacisti su oživelj ovaj diskurs kao deo njihove političke kampanje protiv međunarodnog komunističkog pokreta.

konzervativna strana. Odbijanje moderne umetnosti je dramatično i zvanično prikazano na *Izložbi izopačene umetnosti* 1937. godine. Izložba neželjene muzike održana je u okviru centralnog muzičkog događaja u Trećem rajhu, Muzičkih dana Rajha (*Reichsmusiktage*, 22–29.5.1938).

Transformacija Nemačke posle rata podrazumevala je, kako političke i teritorijalne, tako i društvene i kulturalne promene, sprovedene od strane nadležnih političkih zvaničnika Sovjetskog Saveza, Velike Britanije i SAD-a. Govoriću ovde, pre svega, o slučaju Zapadne Evrope i, konkretno, pokrajine Hesen čiji je Darmštat kulturni i politički centar. Dakle, program ovog procesa, dogovoren u okviru Berlinske konferencije i ozvaničen Postdamskim sporazumom, imao je za cilj, pre svega, decentralizaciju političke vlasti i razvoj lokalnih struktura. Glavni cilj ove akcije bio je iskorenjivanje svih oblika nacionalizma, nacizma i militarizma, što bi dalje vodilo ka građenju novog, demokratskog i progresivnog društva (Nikolić, 2015: 127). Dometi u kojima je Amerika stvarala novu političku situaciju bili su podržani i Maršalovim planom za Zapadnu Evropu. Između ostalog, ovaj plan sadržao je veoma izraženu ideju moći kapitalizma i ekonomskog preporoda posredstvom demokratizacije tržišta i uspostavljanja potrošačkog društva. Na taj način, u vremenu zaoštavanja odnosa sa SSSR-om tokom Hladnog rata, SAD su jačale i svoju političku i ekonomsku moć na evropskom tlu. Jačanje kulturnog života i svojevrсно „hvatanje u korak“ sa savremenom umetnošću nakon višedecenijskog progona ‘umetničkih neistomišljenika’ takođe je bilo u programu koji su sprovodile američke vlasti. Američka vojna vlada ustanovila je Odsek za pozorište i muziku, koji je podsticao značajnije veze između nemačke, odnosno, evropske posleratne muzičke prakse i američke eksperimentalne muzike (Nikolić, 2015: 128).

Nemačka muzička kultura je i nakon rata igrala veoma značajnu ulogu kao i pre njega. Međutim, u suprotnosti sa nacističkom politikom progona svih oblika *izopačenosti* i *degeneracije* u umetnosti i muzici, posleratna politika potencirala je oživljavanje onih muzičkih praksi koje su bile zabranjene i označene kao nepodobne. Sanela Nikolić ističe da su, kao važan aspekt procesa denacifikacije, bili organizovani brojni koncerti i izložbe one umetnosti koja je pre rata bila obeležena kao *degenerisana*, kako bi se pokazalo stanje nove slobode za umetničke različitih usmerenja (Nikolić, 2015: 132). Pitanje identiteta nemačke umetnosti posle rata razrešavalo se na različite načine u Zapadnoj i Istočnoj Nemačkoj. Naime, u Istočnoj Nemačkoj se kao dominantan model istakla realistička umetnost, prepoznata kao ona koja je u skladu sa dominantnim komunističkim ustrojstvom vlasti, dok je u Zapadnoj Nemačkoj, pod uticajem prividne apolitičnosti i demokratske Zapada, to bila apstraktna umetnost. Potenciranje demokratske takođe je naznačilo novi period u kulturnoj politici Zapadne Nemačke i Darmštata – muzička scena bila je otvorena za kompozitore svih nacionalnosti.

*Kontekst II – Nova muzika u Darmštatu*

Darmštatski internacionalni letnji kursevi za Novu muziku nastaju neposredno posle rata, 1946. godine, potvrđujući sveukupnu potrebu za denacifikacijom – kako u pogledu svakodnevnog života i politike, tako i u pogledu umetnosti.

U noći između 11. i 12. septembra 1944. godine Darmštad je bombardovan sa strašnim posledicama uključujući preko 12 000 ljudskih žrtvi, te razoren centar grada, kao i veći deo njegove okoline. Kulturne ustanove grada takođe su „zbrisane“ sa ostatkom infrastructure.<sup>5</sup> Ipak, građani su vrlo brzo pokazali inicijativu za obnavljanjem svog mesta i kulture. Mnogi znameniti ljudi iz sveta kulture, poput Teodora Adorna (Theodor Adorno), bili su zapanjeni brzinom kojom se grad obnovio, željan nove nemačke umetnosti i muzike (Iddon, 2013). Kao što je već rečeno, Darmštad, kulturni centar pokrajine Hesens, bio je pod upravom američkih administrativnih organa. Ti organi, u većoj meri nego gradski ili pokrajinski, vodili su kulturnu politiku grada u prvim godinama nakon rata. Gradske vlasti su prepoznale značaj kulturnih institucija, te su instituirale na potrebi da se prvo zadovoljni „glad za kulturom“, a da će biti potrebne godine da se izgrade sve kuće koje su porušene u ratu (Iddon, 2013).

Obnavljanje grada simbolički se podudara s periodom obnavljanja veza sa prenacističkom muzičkom praksom i upoznavanjem novih generacija muzičara sa savremenim stvaralaštvom evropskih i američkih kompozitora. U tom svetlu, Wolfgang Štajneke (Wolfgang Steinecke), direktor Kurseva, ukazao je na potrebu da se „muzičkom podmlatku omogući kontakt s pravim stvaralačkim snagama, jer tek tada biće moguće obnavljanje nemačke muzike“ (Nikolić, 2015: 133). Upravo takva je bila priroda Darmštatskih internacionalnih letnjih kurseva za Novu muziku, čija se internacionalni karakter ozvaničio 1949. godine.

Kao jedan od najznačajnijih aspekata 'muzičke' denacifikacije ističe se povratak kompozitora poput Hansa Ajslera, Paula Hindemita, Kurta Vajla ili Arnolda Šenberga, koji su prebegli u Ameriku u vreme progona i rata. Prve godine obeležio je koncertni program zasnovan prevashodno na delima evropskih kompozitora neoklasicističkog usmerenja (Stravinski, Hindemit, Honeger, Mijo, Prokofjev, i drugi). Dolaskom Renea Lajbovica (Rene Leibowitz) 1948. godine, dirigenta i pedagoga, autora brojnih napisa o Šenbergovoj muzici i tehnici, usmerenje se menja ka izvođenju i izučavanju dodekafonih dela. Upravo je Lajbovic značajno uticao na ideju u kome bi trebalo da se razvijaju prakse Nove muzike (Nikolić, 2015). Tako, početkom pedesetih, nije bilo moguće zamisliti Kurseve bez izvođenja i lekcija o Šenbergovoj, a takođe i muzici Antona Veberna (Anton Webern). Tada jedno od glavnih obeležja tzv. *Darmštatske škole* postaje muzički serijalizam. Međutim, iako dominantan, serijalizam nije bio

<sup>5</sup> Zvanično, osim nekoliko crkvi, u kojima se održavao kulturni duh grada, posle bombardovanja nije preostala nijedna kulturna ustanova u Darmštatu (Iddon, 2013).

jedino usmerenje kojem su se kompozitori okupljeni u Darmštatu okretali. U delima kompozitora poput Maderne (Bruno Maderna), Štokhauzena (Karlheinz Stockhausen), Buleza (Pierre Boulez) i drugih, nailazimo na interakcije žive muzike i elektronike, integralnog serijalizma, punktualne muzike (Štokhausen), itd.

Uprkos jasnim vezama administracije, uprave i finansijskih izvora Nemačke sa Sjedinjenim Američkim Državama, autori poput Martina Ajdona (Iddon) ističu da nije sasvim jasno kako je Džon Kejdž ‘dospeo’ u Darmštat krajem pedesetih godina 20. veka. To pitanje nije postavljeno samo sa pretpostavkom da je Kejdž američki eksperimentalni kompozitor, te da je, možda teško prevazići razlike između dve velike muzičke tradicije koje se posmatraju sa suprotnih strana okeana. Džon Kejdž je i pre svog prvog dolaska u Darmštat 1958. godine bio poznat u Evropi kao *provokator* koji ne gleda blagonaklono na slepo poštovanje tradicije, kakvo je bilo dominantno u Evropi. Takođe, njegova dela za preparirani klavir, kao i rani komadi elektronske muzike, bili su emitovani u nekoliko navrata na radio talasima u Evropi. Tokom 1954. godine, Džon Kejdž i Dejvid Tjudor (David Tudor), čuveni pijanista i Kejdžov dugogodišnji saradnik, nastupali su u Donaušingenu izvodeći Kejdžovu muziku za klavir i preparirani klavir. Štajneke, koji se u tom periodu i upoznao sa Tjudorom i Kejdžom, ocenio je njihov koncert kao „detinjasti senzacionalizam“ (Iddon, 2008). Stoga može iznenaditi podatak da je 1958. godine upravo Štajneke, saznajući da su Bulez, a potom i Štokhausen, otkazali, odnosno, odbili učešće na Kursevima, pozvao Kejdža da održi predavanja. Tim povodom, Štajneke je napisao: „Došao sam na ideju da bi moglo biti održano pet potpuno neobičnih seminara od strane Džona Kejdža, koji je svakako tu i nema puno posla“ (Prema: Iddon, 2008: 94). Martin Ajdon dalje piše o skandalu koji je izbio na Kejdžovim predavanjima, zbog, kako ovaj autor tvrdi, nesporazuma u prevodu.

Međutim, i pored toga što se desilo tokom Kurseva 1958. godine, Kejdž se pojavljuje naredne godine sa Ketii Berberijan, koja izvodi kompoziciju *Aria*. Osim tog dela, izvedena je i kompozicija *Fontana Mix*. Iako je Kejdžova pojava, sama po sebi, izazvala negodovanje i negativne reakcije, izvođenja njegovih dela bila su u velikoj meri ignorisana. Uprkos negativnim reakcijama (ili, preciznije, izostanku reakcija), izvođačica Ketii Berberijan smatrala je da je taj nastup u Darmštatu značajna prekretnica u razvoju vokalne muzike. Verovala je da je upravo tada kompozitorska i muzička javnost Evrope uvidela koje su mogućnosti njenog glasa, što je dovelo do brojnih saradnji, koncerata i kompozicija koje su bile posvećene upravo njoj: „Vidite, svi ti kreativni načini upotrebe mog glasa nikada se ne bi otkrili da nije bilo Džonovog komada. Zato što sam bila kao instrument koji je zaključan u kutiji. Niko nije znao šta je unutra dok je Džon nije otvorio i počeo da svira na nekim žicama... ali postoji još mnogo prekidača i poluga koje još niko nije dirao, a koje čekaju da budu otkrivene“ (Prema: Meehan, 2011: 80–81).

*Kontekst III – proširena vokalna tehnika*

Izvođenje *Arie* u Darmštatu 1959. godine Ketī Berberijan je istakla kao jedan od najznačajnijih momenata u svojoj karijeri. Razlog za to svakako leži u činjenici da su Darmštatski letnji kursevi u to vreme predstavljali *svet u malom*, odnosno, mesto gde su se sakupljali najznačajniji neoavangardni kompozitori toga doba. Posle te premijere za nemačko tržište, Berberijan je saradivala s brojnim kompozitorima, među kojima su Lučano Berio (Luciano Berio), Igor Stravinski, Darijus Mijo (Darius Milhaud), Silvano Busoti (Sylvano Bussotti) i drugi. Takođe, izvodila je dela Monteverdija (Claudio Monteverdi), Vajla, Vilje-Lobosa (Heitor Villa-Lobos), radila aranžmane pesma grupe *The Beatles*, narodnih pesama iz različitih zemalja i izvodila sopstvena dela.

Podimo od notacije.<sup>6</sup> U svojoj objavljenoj verziji, kompozicija *Aria* ima 20 strana i predstavlja notiranje glasa grafičkom tehnikom. Naime, prema Kejdžovim instrukcijama koje se nalaze na samom početku partiture, potrebno je iznaći deset različitih stilova pevanja, koji bi korespondirali sa deset različitih boja u zapisu. Kompozitor je naznačio koje boje i stilove je odabrala Ketī Berberijan (npr. tamno plava boja označavala je džez pevanje, narandžasta orijentalno, zelena folk pevanje, žuta koloraturu, braon nazalno pevanje, itd), te bi svaki naredni izvođač morao da odluči da li će da prati njen izbor ili da se od njega udalji. Šesnaest crnih kvadrata koji su 'razbacani' po partituri označavaju *nemuzičke zvuke*, a izvođač odlučuje koji će zvuci biti upotrebljeni.

Izbor vokalnih tehnika (koje su označene pomoću deset različitih boja), takođe je ostavljen izvođaču. Neodređeni su kako visina tona, tako i boja, dužina trajanja i dinamika. Kao što je na početku napomenuto, tekst je načinjen od fonema, reči i fraza koje su preuzete iz pet različitih jezika – jermenskog, ruskog, italijanskog, francuskog i engleskog.

Kejdža je zabavljalo i inspirisalo, kako je sam rekao, „kućno vokalno izmotavanje“ (*domestic vocal clowning*) Berberijan, koje je slušao dok je boravio kod nje i Lučana Berija u Milanu tokom 1958. godine. Kejdž je odlučio da iskaže njen talenat i mogućnosti tako što bi rezultat njegove kompozicije podrazumevao proizvođenje zvučnih efekata samo posredstvom glasa, a koji će podsećati na zvuk eksperimenata (tada) savremene elektronske muzike (Meehan, 2011).

Birajući nemuzičke zvuke koje će koristiti u *izvođenju šesnaest crnih kvadrata*, Berberijan se odlučila uglavnom za glasovne zvuke – coktanje, lajanje, bolne uzdahe i mirne izdahe, puckanje jezikom, zvuke gađenja, zvuke besa, vrisak, smeh, izraze seksualnog uživanja, puckanje prstima, i slično. Kejdž i Berberijan zajednički su izabrali tekst za to delo (Meehan, 2011). Takođe, Berberijan je uticala na Kejdža i kada su u pitanju izbori vokalnih tehnika koje je koristila u svojim izvođenjima.

6 Vidi Primer 1 – detalj iz partiture kompozicije *Aria*.

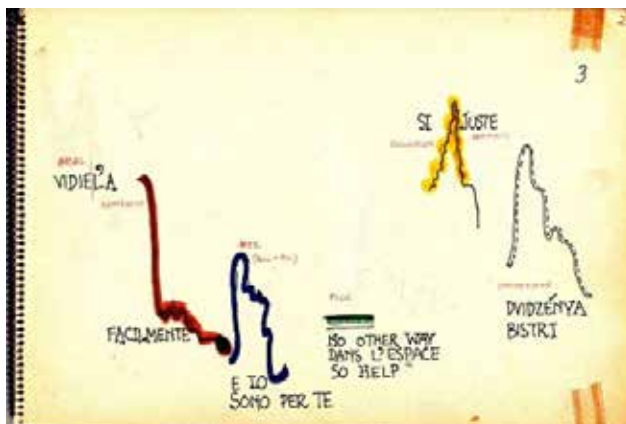


Iako se u tom periodu svog stvaralaštva, Kejdž gotovo u potpunosti prepustio operaciji slučaja i odrekao sopstvenog izbora u komponovanju svojih dela, Kejt Mijan predlaže da su u delu uočljivi stilski obrasci, kao što je, na primer, slučaj sa žutim linijama, koje se gotovo uvek pojavljuju u visokom registru i u ‘talasastijem’ obliku pre nego u ravnoj liniji (Meehan, 2011). Tokom vremena, i Kejdž i Berberijan su unosili izmene u partituru, odnosno, izvođenje, u skladu s trenutnim nahodjenjem. U kontekstu dotadašnjeg rada Keti Berberijan, to delo značajno se izdvojilo i razlikovalo u odnosu na kompozicije koje je prethodno izvodila. Što se Kejdža tiče, to nije bio slučaj – grafička notacija, operacija slučaja, kombinovanje različitih izvođačkih tehnika već su bili deo njegovog stvaralačkog mehanizma.

### *Zaključna razmatranja*

Ako umetničko polje razumemo kao mesto sveopšte borbe za poziciju moći i uspostavljanje autoriteta koji donosi odluke o tome *ko je umetnik i šta je umetnost*, onda možemo da ukažemo na to da je kompozicija *Aria*, (neo)avangardna u svom zvuku, notaciji, načinu komponovanja i izvođenja, kao takva nastala u specifičnom kontekstu muzičkih, kulturno – idruštveno-političkih odnosa, te da je ulaskom u *borbu za moć* i sama reprezent jednog društveno-istorijskog trenutka. Dakle, u ovom slučaju, kontekst nije shvaćen kao datost koja je izvan muzičkog dela, nego kao polje složenih društvenih odnosa u kojem su međusobni uticaji konstitutivni, višeznačni i promenljivi. Izvođenjem takve vrste pogleda na delo, umetnike, mesto i vreme u kojem ono nastaje i biva izvedeno, dolazimo do mogućnosti novih tumačenja i prepoznavanja onih činilaca i činjenica koje se mogu smatrati konstitutivnim za nastajanje tog dela. U kompleksnom kontekstualnom *polju sila* u kojem nastaje, *Aria* i njeno izvođenje 1958. godine stoje kao prekretnica u istoriji vokalne muzike, otvorivši vrata većoj slobodi komponovanja i interpretacije, te uvođenju novih vokalnih tehnika i stilova pevanja u *umetničku* muziku. Ono što ovaj muzički poduhvat čini još značajnijim, a što sam nastojala da pokažem u tekstu, jeste mesto izvođenja kompozicije – *Darmštat kao prestonica posleratne evropske muzičke neoavangarde* – na čijoj su se pozornici dvoje američkih umetnika borili za *autoritet* i *moć* u sferi vokalne umetnosti.





Primer 1. Detalj iz partiture kompozicije *Aria*

#### LITERATURA:

1. Iddon, Martin. 2008. "Gained in Translation: Words about Cage in Late 1950s Germany", in: Routledge, *Contemporary Music Review*, 26:1, 89-104.
2. Iddon, Martin. 2013. *New Music at Darmstadt: Nono, Stockhausen, Cage, and Boulez*, Cambridge: Cambridge University Press.
3. Meehan, Kate. 2001. *Not Just the Pretty Voice: Cathy Berberian as a Collaborator, Composer and Creator*, Washington University in St. Louis, AI Thesis and Dissertations, doctoral dissertation.
4. Meyer, Michael. 1991. "A Musical Facade for the Third Reich": in: S. Barron (Ed.): *"Degenerate Art" – The Fate of the Avant-garde in Nazi Germany*. Los Angeles: Los Angeles County Museum, 171–183.
5. Michaud, Eric. 2004. *The Cult of Art in Nazi Germany*, Stanford: Stanford University Press.
6. Nikolić, Sanela. 2015. *Avangardna umetnost kao teorijska praksa: Black Mountain College, Darmštatski internacionalni letnji kursevi za Novu muziku i Tel Quel*, Beograd: Fakultet muzičke umetnosti.
7. Radovanović, Bojana. 2016. „Stvaralaštvo Štefana Volpea u kontekstu ustanovljenja koncepta 'izopačene' muzike u Trećem rajhu“, u: *Artum*, br. 4, 56–65. Pristupljeno 25. 1. 2017  
[http://147.91.75.9/manage/shares/ARTUM/ARTUM\\_04\\_2016-12.pdf](http://147.91.75.9/manage/shares/ARTUM/ARTUM_04_2016-12.pdf)
8. Stanković, Maja. 2015. *Fluidni kontekst: kontekstualne prakse u savremenoj umetnosti*. Beograd: Fakultet za medije i komunikacije.
9. Šuvaković, Miško. 2012. „Trauma holokausta“; u M. Šuvaković: *Politika i umetnost: savremena estetika, filozofija, teorija umetnosti u vremenu globalne tranzicije*. Beograd: Službeni Glasnik, 181–193.
10. Vasiljević, Maja. 2012. „Koncept „degeneracije muzike“. Od pesimizma fin-de-sièclea do vladavine nacionalsocijalizma“, u: *Filozofija i društvo*, XXIII (3), 237–252.

### **John Cage's *Aria* viewed through the Prism of Contextual Determination**

**Abstract:** The paper analysis the three contextual layers of creating John Cage's *Aria* for solo voice performed by Cathy Berberia at the 'big stage' of musical neo-avant-garde in Darmstadt. The layers in question are: (1) the socio-political context of Germany after World War II, where the denazification process was started at the time, (2) the artistic context of neo-avant-garde musical milieu which was being formed in Darmstadt in that period, and (3) the context of a new epoch in the history of vocal art.

The thesis presented here is that an encounter occurred between American experimental and European avant-garde musical practice during the accelerated denazification and liberalisation of German society and the establishment of the Cold War relationship between the East and the West. The piece *Aria* represents an example of a collaborative work between American and European artists, which turned to be an important step in the history of extended vocal techniques in musical performing and composing.

**Keywords:** musical neo-avant-garde, context, vocal art, John Cage, Cathy Berberia